

現實映画

現實映画

現實映画

映画

Comité du film
ethnographique
CNRS
Images Media

20^e festival
international
de films
ethnographiques
et sociologiques

現實映画

現實映画

du
13
au
22
mars
1998

cinéma
du réel

au cinéma des cinéastes
7, avenue de clichy 75017 Paris

Bibliothèque
publique d'information



Centre
Georges Pompidou

Cinéma du réel

**La Bibliothèque publique
d'information (BPI)
avec le Centre national
d'art et de culture
Georges Pompidou (Cnac-GP)
présente
au Cinéma des cinéastes**

**Cinéma du réel
20^e Festival international
de films ethnographiques
et sociologiques**

**avec la collaboration
du Comité du film ethnographique
(CFE)
du CNRS/Images média
de l'association
« Les Amis du Cinéma du réel »**

**et le soutien
du Centre national de la
cinématographie (CNC)
de la commission Télévision
de la Procirep
du ministère de la Culture
Direction du livre et de la lecture
du ministère des Affaires
étrangères
de la Scam
du ministère de la Coopération
de la Mission du patrimoine
ethnologique
de la Drac Ile-de-France
de la Sept/Arte
de l'Arp
de la Fondation du Japon**

**Avec le parrainage de
Cinéma des cinéastes
Barco**

Vingt 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),
Omar Amiralay (1995),
Françoise Arnoul (1993),
Nurith Aviv (1988),
Nella Banfi-Broussou (1983),
Ahmed Bedjaoui (1982),
Anne-Marie Bertrand (1988),
Kathleen de Béthune (1990),
Laura Betti (1987),
Martine Blanc-Montmayeur (1994),
João Botelho (1995),
Jürgen Böttcher (1986),
Michel Brault (1980),
Pascale Breugnot (1986),
Freddy Buache (1983),
Antonio Campos (1989),
Vladimir Carvalho (1993),
Eva Cendrowska (1994),
Malik Chibane (1994),
Pascale Dauman (1996),
André Delvaux (1996),
Claire Devarrieux (1987),
Eric Dietlin (1984),
Assia Djebar (1979),
Jean-Marie Drot (1995),
Alain Durand (1982),
Nicolás Echevarría (1992),
Judith Elek (1980),
Sophie Ferchiou (1984),
David-Pierre Fila (1997),
Claudine de France (1982),
Christian Franchet d'Espèrey (1995),
Teshome Gabriel (1996),
Marina Goldovskaya (1995),
Ruy Guerra (1984),
Patricio Guzman (1997),
Mariama Hima (1986),
Yasuki Ishioka (1984),
Jan Ivarsson (1990),
Joris Ivens (1979),
Florence Jammot (1997),
Mihail Jampolskij (1989),
Ole John (1992),
Mani Kaul (1990),
Zsolt Kézdi Kovacs (1987),
Abbas Kiarostami (1991),
Parviz Kimiavi (1984),
Georgette Kouamé (1985),
Annick Lanoë (1981),
Richard Leacock (1980),
Melissa Llewelyn-Davies (1989),
Marceline Loridan (1990),
David Mac Dougall (1980),
Marena Manzoufas (1991),

François Maspero (1990),
Don Mattera (1994),
Gianfranco Mingozzi (1990),
Joëlle Miquel (1989),
Edgar Morin (1980),
Lasse Naukarinen (1997),
Samba Félix Ndiaye (1991),
Dominique Noguez (1993),
Jean-Luc Ormières (1991),
Nagisa Oshima (1981),
Idrissa Ouedraogo (1988),
Inoussa Ousseini (1979),
Enno Patalas (1996),
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 Teno (1987),
TIAN Zhuangzhuang (1986),
Moufida Tlati (1996),
Andrea Traubner (1989),
Eliane Victor (1992),
Vincent Ward (1983),
Peter Watkins (1997),
Christian Wheeler (1983),
André Wilms (1992),
Frederick Wiseman (1979),
Colin Young (1979),

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 laï, the story of a !
Kung woman,
réal. John Marshall et Adrienne Miesmer, U.S.A.
Quelque chose de l'arbre, du fleuve et du cri du peuple,
réal. Patrice Chagnard, France.
Juliette du côté des hommes,
réal. Claudine Bories, France.

1982

In spring one plants alone, réal. V. Ward, Nle-Zélande.
The Weavers,
réal. James Brown, 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.I. Negroponte,
P. Stern, M. Erder, USA
Fala Manguera,
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.
Baaba 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. Oliver Herbrich, RFA

1986

Eau/Ganga,
réal. Viswanadhan, Inde.
Hommage,
réal. Jean-Marie Teno, 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. Joëlle van Effenterre, France.
Le Carré de Lumière, réal. B. Ferreux, France.

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.

1991

On the waves of the Adriatic,
réal. B. McKenzie, Australie.
Nieskonczonosc dalekich drog,
réal. A. Rózycki, Pologne.
Egaro Mile,
réal. Ruchir Joshi, Inde.
Good News :
von Kolporteurern, toten Hunden
und anderen Wienern,
réal. Ulrich Seidl, Autriche.
Voyages au pays de la Peuge,
réal. S. Abdallah, M. Lazzarato,
R. Ventura, A. Melitopoulos, France.

1992

Black Harvest,
réal. Bob Connolly,
Robin Anderson, Australie.
In and out of time,
réal. Elizabeth Finlayson,
Etats-Unis.
Brother's Keeper,
réal. J. Berlinger, B. Sinofsky, USA.
Lumumba-la mort du prophète,
réal. Raoul Peck,
Allemagne-Suisse-Haïti.
Room to live,
réal. Simon Everson,
Marian Stoica, Grande-Bretagne.
Mériaux Frères,
réal. Christian Delœuil, France.

1993

Children of fate, réal. Andrew
Young, Susan Tod, USA
Wen die Götter lieben,
réal. Johannes Holzhausen,
Autriche.
These hands,
réal. Flora M'bugu-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, Lituanie.

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 Halfants, 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.

1995

Bahnhof Brest,
réal. Gerd Kroske, Allemagne.
Barbut,
réal. Ole Askman, Danemark.
My vote is my secret,
réal. Julie Henderson,
Thulani Mokoena et Donne Rundle,
Afrique du Sud/France.
Ngor, l'esprit des lieux,
réal. Samba Félix Ndiaye, Sénégal.
Osaka Story,
réal. Toichi Nakata,
Grande-Bretagne/Japon.
La Conquête de Clichy,
réal. Christophe Otzenberger,
France.
La Nuit partagée,
réal. Philippe Larue, France.
Coûte que coûte,
réal. Claire Simon, France.
Paroles peintes,
réal. Gil Moizon, France.

1996

Shtetl,
réal. Marian Marzynski, USA.
Scastje,
réal. Sergej Dvorcevoj, Kazakhstan.
Velo Negro,
réal. Arjanne Laan, Pays Bas.
Gratian,
réal. Thomas Ciulei,
Roumanie/Allemagne.
Julie, itinéraire d'une enfant
du siècle,
réal. Dominique Gros, France.
Le Convoi,
réal. Patrice Chagnard, France.
L'heure de la piscine,
réal. Valérie Winckler, France.
1997
Barkhor nan jie 16 hao,
réal. DUAN Jinchuan, Chine.
Jenseits des Kriegeres,
réal. Ruth Beckermann, Autriche.
Pavasaris,
réal. Valdas Navasaitis, Lituanie.
Bye bye Babushka,
réal. Rebecca Feig, USA.
Ecole 27,
réal. Szymon Zaleski et Marilyn
Watelet, Belgique/Allemagne.
Chemins de traverse,
réal. Sabrina Malek
et Arnaud Soulier, France.
ACD,
réal. Thomas Sipp, France.

Hommages, rétrospectives, expositions, films surprises

1979 : Cent ans de Cinéma du réel,
150 films depuis 1879 présentés
à la Cinémathèque française.
1980 : Hommage au Festival
des peuples (1959-1979), sur
le thème «Sud et magie» et à partir
du travail de E. de Martino.
Télévision et paysans.
L'Institut national de l'audiovisuel
présentait vingt ans de documents
sur le monde rural.

1981 : Hommage

à Nagisa Oshima.
Rétrospectives James Blue
et Jean Rouch.
Première mondiale de *Reporters*
de Raymond Depardon.
1982 : America Revealed
présenté par William Sloan.
Hommage à Jean Eustache.
Pour un cinéma du réel plaisir
par Jean-Michel Arnold. Première
en France de *Mit Starrem Blick*
aufs Geld de Helga Reidemeister.
1983 : Carte blanche
à Freddy Buache. Rétrospective
Pierre Perrault avec
la Cinémathèque française.
Hong Kong par Marco Muller.
Vidéo du réel par J.-J. Henry.
Première mondiale de *Faits divers*
de Raymond Depardon.
1984 : Premiers mètres
par Jean-Michel Arnold.
Télévision du réel, vingt-cinq ans
de magazines d'information,
présenté par l'Institut national
de l'audiovisuel.
Première mondiale de *Notre nazi*
de Robert Kramer.
1985 : Finlande, documents
et tradition, rétrospective 1904-1983
par Heimo Lappalainen. Mémoire
de la ville, Paris 1910-1984,
par la Mission du patrimoine
ethnologique.
Trompe l'oeil (le réel tourné,
détourné, contourné)
par Jean-Michel Arnold. Hommage
à Nelson Pereira dos Santos.
1986 : Hommage à Jürgen Böttcher.
Mozambique : canal zéro.
Joseph : un autoethnologue
(J. Morder).
1987 : Brésil : Aux sources du réel,
par Paulo Paranagua.
Free Cinema, par Louis Marcorelles.
1988 : Année Européenne du
Cinéma : programmes celtique,
espagnol, grec, portugais ;
hommage à Henri Storck.
1989 : Regard sur l'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.
1995 : 1er siècle du cinéma/
Cent ans de réel : l'expérience
des limites.
1996 : Afrique, Afriques.
Exposition « Afrique et
photographes africains ».
1997 : A la rencontre
des pays Baltes.

Cinéma du réel 1998

Cinéma du réel est un lieu de découvertes. Il offre des documentaires inédits et révèle des réalisateurs de grand talent. Abbas Kiarostami découvert par le festival symbolise cette double vocation de Cinéma du réel. L'équipe organisatrice visionne des centaines de films pour ne garder que ceux qui sont bâtis autour de sujets forts qui nous plongent dans un réel souvent méconnu, du haut du regard original et aiguisé de celui qui filme. Les images ne sont jamais neutres, et le spectateur exige du réalisateur du talent et de l'honnêteté. Ces exigences légitimes sont respectées par Cinéma du réel. J'en félicite Suzette Glénadel et toute son équipe, et je leur souhaite un excellent vingtième anniversaire et beaucoup de succès.

Marc Tessier
Directeur général du CNC

The Cinéma du réel is a place of discovery. It proposes unreleased documentaries and brings to light filmmakers of great talent. Abbas Kiarostami, for instance, discovered by the festival symbolises the dual vocation of the Cinéma du Réel.

The organising team views hundreds of films, selecting only those subjects with a powerful story which plunge us into an often ill-known reality, seen from the original and sharpened viewpoint of the person filming. The images are never non-committal and the audiences demand that the filmmaker be both talented and honest. These demands are always respected by the Cinéma du réel. I should like to congratulate Suzette Glénadel and her entire team, and wish them an excellent and highly successful 20th anniversary.

Marc Tessier
General Director of CNC

Alors qu'il fête ses vingt ans, le Cinéma du réel est « hors les murs ». Il reviendra au sein du Centre Georges Pompidou rénové et embelli pour l'an 2000. D'ici là, puissent ces deux années, tout en manifestant la fidélité de notre public, permettre à de nouveaux spectateurs de découvrir le festival, et à tous de bénéficier de l'accueil et de l'hospitalité chaleureuse de notre nouveau partenaire pour 1998. Une fenêtre sur le monde s'ouvre tout près de la place Clichy, avec son atmosphère cosmopolite, ses lumières et ses badauds à toute heure de la nuit. Cette année encore le Cinéma du réel donne la parole à des documentaristes venus de dix-neuf pays dont l'Iran, la Chine ou le Népal. On regrettera l'absence totale de l'Amérique latine et du continent africain. Dans la compétition française, comme à l'accoutumée, l'approche se fait plus psychologique que sociologique, plus intime que collective. Quant à la rétrospective du documentaire japonais, elle s'inscrit tout naturellement dans la suite de la grande manifestation du cinéma japonais de fiction présentée au Centre Georges Pompidou en 1997. La grande famille de Cinéma du réel est heureuse de se retrouver autour de cette cuvée 98, et de la partager avec de nouveaux amis.

Martine Blanc-Montmayer
Directeur de la Bibliothèque publique d'information

On the occasion of its 20th anniversary, the Cinéma du Réel finds itself "outside its walls". It will return to a renovated and refurbished Georges Pompidou Centre in the year 2000. But for the time being, it is hoped that these two interim years will enable new visitors to discover the festival, whilst keeping the loyalty of our former audiences - and give everyone the chance of enjoying the warm hospitality of our new partner for 1998. A window is opening onto the world nearby the Place de Clichy, with its cosmopolitan atmosphere and shining lights, where people stroll by at all hours of the day and night. Once again, the Cinéma de Réel is giving filmmakers the chance to show their works and, this year, they have come from nineteen countries, including Iran, China and Nepal. It is regrettable however that Latin America and Africa are not amongst those present. As usual, in the French competition, the approach is more psychological than sociological, more intimate than collective. As for the Japanese retrospective, this is certainly a fitting follow-up to the large programme of Japanese fiction films presented at the Georges Pompidou Centre in 1997.

Martine Blanc-Montmayer
Director of the Bibliothèque publique d'information

Le documentaire a la vie dure. Longtemps considéré comme une forme de cinéma faisant fuir le public, pédagogique, austère et, pour tout dire, ennuyeuse, de ce fait condamné sur les grandes chaînes de télévision nationales à des heures de diffusion de plus en plus tardives, il vient de réapparaître tout récemment sur France 3 en *prime time*, à une heure d'écoute destinée à une large audience.

A cette occasion, l'éternel débat entre ce qui distingue le documentaire du reportage reprend vie. Cette question relève certainement de la fameuse « éducation à l'image », si nécessaire, toujours évoquée, difficilement mise en œuvre. La distinction entre reportage et documentaire est claire, en tout cas, pour les spectateurs de Cinéma du réel, qui, depuis vingt ans, chaque année pendant les dix jours du festival, ont pu découvrir une bonne partie des « documentaristes » contemporains, français et étrangers.

Elle est claire aussi pour ceux des vidéothécaires, les « bibliothécaires des images », qui enrichissent les collections de films en puisant dans les sélections de Cinéma du réel. Depuis 1978, en effet, la Direction du livre et de la lecture s'est efforcée de prolonger le festival et d'en élargir le rayonnement en diffusant dans les bibliothèques publiques plus de deux cents œuvres mises en lumière par le festival. Avec le Prix des Bibliothèques, la Direction du livre et de la lecture souhaite cette année encore attirer l'attention sur cette diffusion originale, qui assure aux films une durée de vie comparable aux livres et permet la nécessaire relecture des images.

Elle renouvelle donc son soutien à Cinéma du réel et, à l'occasion de ce vingtième anniversaire du festival, félicite toute l'équipe de réalisation et de sélection, guidée depuis dix ans, avec passion et générosité, par Suzette Glénadel.

Jean-Sébastien Dupuit

Directeur du Livre et de la lecture

It's a hard life for the documentary film. Long seen as a form of cinema which puts audiences to flight, as being educational, austere and, in blunt terms, boring, the documentary has been condemned by the large national television channels to screenings at an ever-later evening hour. Just recently, however, the documentary has made a prime-time reappearance on France 3, a time when large audience ratings are to be expected. At the same time, this has reopened the eternal debate as to what distinguishes a documentary from a reportage has reared its head once again. This issue certainly involves the famous notion of "image education" – much needed, often referred to, yet so difficult to implement.

The distinction between reportages and documentaries is, however, clear to the Cinéma du Réel audiences, who over the last twenty years have had the chance to discover a good many French and foreign contemporary "documentary-makers".

It is also clear to the video librarians, or "image librarians", who add to their film collections by drawing on the Cinéma du Réel's selections. Since 1978, the Direction du livre et de la lecture has endeavoured to prolong the festival and extend its influence by making available to the public over two hundred works brought to light by the festival. With the Prix des Bibliothèques, the Direction du livre et de la lecture wishes to highlight once again the original nature of this kind of distribution, as it not only gives film a life span much akin to that of books but also enables images to be viewed at leisure.

It is also renewing its support to the Cinéma du Réel and, on this twentieth anniversary, would like to congratulate the organising and selection team which, for the last ten years, has been led enthusiastically and generously by Suzette Glénadel.

Jean-Sébastien Dupuit

Director of Livre et de la lecture

Diffusion dans les bibliothèques

La DLL possède actuellement une collection encyclopédique d'environ 1 800 films documentaires. Plus de 230 bibliothèques publiques en France utilisent ce catalogue et proposent à leurs publics des collections de films documentaires en consultation publique et en prêt : 187 bibliothèques municipales, 45 bibliothèques départementales de prêt, ainsi que, pour la consultation, la BPI et la BNF. Ce réseau s'accroît régulièrement.

Les droits de consultation (individuelle et collective) et les droits de prêt aux particuliers sont acquis auprès des réalisateurs, producteurs ou distributeurs généralement pour un montant de 350F HT la minute et pour une durée de dix ans. La DLL conserve une collection de masters vidéo à partir desquels les bibliothèques peuvent effectuer, pendant la durée des droits, des tirages au format de leur choix.

Sélection 1997

L'an dernier, à la suite de Cinéma du réel, la DLL a acquis : *ACD* de Thomas Sipp, *Dockers de Liverpool* de Ken Loach, *Ecole 27* de Szymon Zaleski et Marilyn Watelet, *Jenseits des Krieges* de Ruth Beckermann, *Ouvert pendant les travaux* de Bernard Mangiante, *Pavasaris* et *Neige d'automne* de Valdas Navasaitis, *Qui a peur des tziganes roumains ?* de Evelyne Ragot, *Une république devenue folle : Rwanda 1894-1994* de Luc de Heusch.

A propos de la sélection

L'arrivée de nouveaux espaces de diffusion, avec surtout nombre de chaînes locales et thématiques, ainsi que des moyens techniques plus légers et moins coûteux expliquent la forte augmentation de la production documentaire. Notoriété croissante du festival aidant, c'est au total près de neuf cents films qui auront été visionnés, représentant cinquante-et-un pays.

Notons parmi tous ces films une progression globale de la qualité des reportages, et, pour la France en particulier, le retour de sujets qui analysent certains des enjeux essentiels de notre société, comme l'école et le travail.

Il est d'autant plus regrettable qu'une configuration différente cette année – deux salles au lieu de quatre – nous ait justement contraintes à restreindre le nombre de films sélectionnés, et à faire des choix de programmation extrêmement difficiles.

Nous saluons l'an dernier l'émergence d'une école documentaire chinoise, d'ailleurs couronnée par le Prix Cinéma du réel. Elle sera à nouveau présente avec deux films, tandis que nous accueillerons pour la première fois un participant du Népal. Cette plus grande visibilité du documentaire, qui correspond à la vitalité actuelle du cinéma de fiction asiatique, n'est malheureusement pas le cas sur tous les continents, et nous regrettons à nouveau la quasi-inexistence de la production africaine, et l'absence dans notre programme de l'Amérique latine – encore qu'une légère reprise semble s'y faire jour. L'Europe prédomine encore une fois dans la compétition internationale, affirmant la vitalité de sa création, alors que nous avons la déception de ne plus bénéficier du soutien financier de la Communauté européenne.

Balayant près d'une quarantaine d'années, le programme consacré au Japon constitue un fascinant voyage dans l'évolution même du genre documentaire, depuis les films institutionnels des années soixante jusqu'à la génération actuelle davantage repliée sur la problématique intime, en passant par la grande vague protestataire et communautaire des années soixante-dix, une découverte pour les plus jeunes de nos spectateurs. Peu développée, faute d'un système de soutien sur des fonds publics, la production récente se limite pratiquement à des films expérimentaux en 8 mm, ou à des films éducatifs. Aussi est-elle peu représentée dans cette rétrospective, qui permettra, par contre, de revoir quelques chefs-d'œuvre de cinéastes plus connus pour leur travail dans le cinéma de fiction.

Plusieurs des films présentés cette année ont été « portés » par leurs réalisateurs, dans l'exercice de leur liberté ou l'urgence de la douleur, en l'absence de toute structure de production. Leur permettre de rencontrer directement le public, à notre « époque de communication », où le spectateur s'éloigne, isolé derrière son petit écran ou son ordinateur, c'est ce qui rend le festival si nécessaire.

Suzette Glénadel, Monique Laroze-Travers

About the selection

The arrival of new distribution opportunities, especially in the form of numerous local and thematic channels, and ever-lighter, less costly technical resources both help explain the marked increase of documentary film output. In part helped by the festival's widening reputation, nearly nine hundred films, in all, from fifty-one countries were screened for selection. What should be highlighted is the overall improvement in the quality of reportages and, particularly in the French production, the return of subjects which examine some of the crucial social issues of our time, such as education and employment.

It is much regretted that this year's new arrangements - with two film theatres instead of four - mean we have had to restrict the number of films selected and make some extremely difficult programming choices.

Last year, we were pleased to welcome the emergence of a Chinese documentary school, which did in fact receive the Cinéma du Réel award. China is again present with two films and, this year, we shall be welcoming for the first time a participant from Nepal. The fact that documentary films from Asia are now more visible is linked to the current vitality of the region's feature-film industry, but unfortunately this is not the case on other continents. We very much regret the almost total absence of an African production and the fact that Latin America is not present in our programme - even though there seems to be a slight recovery under way. Europe is once again predominant in the international competition, which only goes to confirm the vitality of its creative drive. We are all the more disappointed, therefore, that we no longer receive financial support from the European Union.

Spanning almost four decades, the Japanese programme offers a fascinating journey through the changing landscape of the documentary genre. Beginning with the corporate films of the 1960s, we arrive at the present-day generation, which deals more with inner-looking and intimate questions. We also find, on the way, the great wave of protest films and community-based work of the 1970s - a real discovery for our younger public. Recent production, little developed due to the absence of a state-financing system, is almost exclusively limited to experimental films shot in 8mm or educational films. As such, it is scarcely present in the festival's retrospective, which does, on the other hand, offer the opportunity of seeing again some of the chef d'oeuvres by filmmakers who are better known for their feature films.

Several of the films presented this year have been "borne" by their directors, who have acted outside of any production structure, either choosing to safeguard their freedom or driven by a painful sense of urgency. In this "age of communication" where the spectator is becoming increasingly distant - isolated in front of their "box" or computer screen - offering these filmmakers the chance to come into direct contact with the public is precisely what makes this festival so necessary.

Suzette Glénadel, Monique Laroze-Travers

1998. Le Cinéma du Réel a vingt ans.

Remercions le *Cinéma des Cinéastes* de nous accueillir et d'être avec nous le partenaire de cette édition particulière. On ne peut avoir 20 ans sans avoir envie de regarder le chemin parcouru, depuis qu'un jour, à Beaubourg, les portes se sont ouvertes toutes grandes au cinéma documentaire. Par l'acquisition et la mise en accès libre d'un grand nombre de films, la Bibliothèque devenait, en 1978, un lieu idéal de diffusion auprès du large public qui fréquentait le Centre Georges Pompidou.

Ses multiples salles et activités ont permis à des manifestations de se développer et de fidéliser un public.

Chaque année, au mois de mars, rompant avec la routine quotidienne, est venu s'installer ce rendez-vous festif, obligeant la participation de tous au rituel de sa mise en place : construire une paroi en une journée, trouver une porte ou une serrure en quelques heures, stocker des copies ou des fauteuils dans des espaces interdits... gérer des foules qui ne rentreraient pas dans les salles... J'en passe et des meilleures, et je ne parlerai pas des multiples notes de services ou d'interventions qui devaient accompagner toutes ces actions !

Mais le miracle se renouvelait à chaque fois et tout fonctionnait.

Et les films ? Il y en eut plus de deux mille sur les écrans, il y en eut plus de dix mille dans les yeux et dans la tête des sélectionneurs. Et il arrive bien souvent que tel spectateur se souvienne encore de ce magnifique film qui l'avait si profondément touché et dont il voudrait retrouver trace...

Nos films ont aussi parcouru le monde, grâce au Ministère des Affaires étrangères. Avec son aide, hommages et rétrospectives *Cinéma du Réel* ont été organisés dans tous les pays, comme récemment en Haïti, au Japon et en Chine. Les vidéothèques ont essaimé partout en France, mises en place par la Direction du livre.

Les réalisateurs sont passés ou revenus. Nombreux sont revenus. On peut sourire aujourd'hui quand il n'est plus nécessaire d'épeler aux journalistes ou aux critiques les noms de Frederick Wiseman, Johan van der Keuken, Abbas Kiarostami et bien d'autres...

Comme la roue qui tourne, image de la vraie vie, certains de nos amis nous ont quittés : ceux qui nous ont aidés, guidés, et tant appris, Joris Ivens, Georges Rouquier, Cosme Alvez Netto, et plus récemment Ushiyama, sans oublier ceux aux fugitifs passages, cinéastes ou membres du jury. Nous avons beaucoup appris du documentaire et nous croyons avoir cherché – et réussi – à conserver notre identité et notre indépendance pour laisser la place aux vrais créateurs et à leur parole.

Le festival *Cinéma du réel* n'est pas un grand festival cherchant à développer, séduire et satisfaire, tous azimuts, tous les axes de la production documentaire, mais, un peu à l'écart des modes, il reste un festival important pour le maintien culturel de la création.

Aujourd'hui le documentaire est prospère, la production s'est emballée... au risque parfois de dérapages et de dérives entraînés par les impératifs de l'argent et du marché qui désormais pénètrent tous les domaines.

Faisons en sorte que grâce à notre place à la Bibliothèque et au Centre Pompidou nous puissions encore longtemps préserver ce rendez-vous de culture et de service public, et accueillir pendant de nombreuses décades les documentaristes du monde entier avec leur originalité et leur diversité.

Et remercions ceux qui, depuis 20 ans, ont cru en nous.

Suzette Glénadel
Déléguée générale

Pas d'anniversaire du festival sans un merci aux deux déléguées qui m'ont précédée, Danielle Chantereau qui l'a lancé et Marie-Christine de Navacelle qui l'a fait croître, ainsi qu'aux directeurs et aux présidents que j'ai tracassés et épuisés, et à tous ceux qui fidèlement, de passage ou en permanence, toujours en équipe, ont ramé dans les galères !!!

1998. The Cinéma du Réel is twenty years old

First, a heartfelt thanks to the Cinéma des Cinéastes for welcoming and partnering us for this out-of-the-ordinary festival. Impossible to reach twenty without being tempted to look back on the journey so far covered, since that day when Beaubourg opened wide its doors to documentary cinema.

As the Centre's Library had acquired a great many films for free-access viewing, it became an ideal place for diffusing films to the hosts of visitors who frequent the Georges Pompidou Centre. Its many spaces and activities meant that it was possible to organise special events and build up a loyal public.

Each month of March, breaking with daily routine, this festive encounter settled in, calling on everyone's participation, whether this involve building a dividing wall in a single day, finding a door or lock in a matter of hours, storing film prints or arm-chairs in forbidden places... managing crowds who overflowed the film theatres... and that is just the tip of the iceberg, not to mention the myriad memos and meetings that necessarily accompanied all these actions!

But each year, the miracle happened once again and everything worked.

And the films? Over two thousand have been shown to the public, and more than ten thousand have filled the eyes and minds of the selection committee members. And it often happens that some member of the public still recalls some magnificent film which they had found deeply moving and are intent on finding again.

Our films have also travelled the world over, thanks to the Ministry for Foreign Affairs, which has helped to organise Cinéma du Réel tributes and retrospectives in a great many countries, as was recently the case in Haiti, Japan and China.

Video libraries, organised by the Direction du Livre, have sprung up all round France.

Filmmakers have passed by or returned. Many, in fact, have returned. Today, we can let slip a smile now that it is no longer necessary to spell for the journalists and critics names such as Frederick Wiseman, Johan van der Keuken, Abbas Kiarostami and many others...

With the turning of the wheel, which reflects the reality of life, some of our friends have left us – friends who helped, guided and taught us, Joris Ivens, Georges Rouquier, Cosme Alvez Netto and, more recently, Ushiyama, without forgetting those who fleetingly passed by, be they filmmakers or members of the jury.

We have learnt a great deal from documentary film and believe we have tried – with success – to safeguard our identity and independence so as to make room for true artists and what they have to say.

The Cinéma du Réel festival is not a large-scale festival that seeks to develop, seduce and satisfy willy-nilly the entire spectrum of documentary production. Somewhat removed from fashionable trends, it remains a festival that is important for keeping alive the cultural dimension of creative work.

Today, the documentary film is prospering, production is booming... yet at the risk of slipping off course or losing its bearings under the pressure of the financial or market imperatives which have now infiltrated every sector.

Let us make sure that, through our place within the Library and the Pompidou Centre, we continue to keep alive for many years to come this cultural encounter with its public service mission, and continue to welcome documentary filmmakers from all over the world with their wealth of originality and diversity.

And thank you to those who, for the last 20 years, have continued to believe in us.

Suzette Glénadel
General Delegate

There can be no festival anniversary without thanking those delegates who came before me – Danielle Chantereau who began the festival, Marie-Christine de Navacelle who developed it, as well as the directors and presidents that I have bothered and exhausted, and all those who have faithfully, in passing or ever-present, always as a team, rowed with us in the galleys!!!

Association des 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
Mani Kaul
Marceline Loridan
Michel Melot
Marie-Christine de Navacelle
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 L'Action
audiovisuelle extérieure (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

:
Freddy Buache (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 Moma New-York (USA)
Eckart Stein, Z.D.F.
Mayence (RFA)
Peter Stevens,
National Film Television Archives
Ottawa (Canada)
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
Jean-Louis Comolli
Pascale Dauman
Marielle Delorme
Raymond Depardon
Gérard Desplanques
Bernard Dubois
Bertrand van Effenterre
Joële van Effenterre
Christian Franchet d'Espèrey
Denis Freyd
Pascal Gallet
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
Christian Oddos
Jean-Luc Ormières
Cesar Paes
Paulo Paranagua
Risto-Mikaël Pitkanen
Jacques Poitrenaud
Solange Poulet
Reine Prat
Jérôme Prieur
Marie-Claire Quiquemelle
Carole Roussopoulos
Guy Seligmann
Godfried Talboom
Marie-Christine Wellhoff

au titre

de leur institution

Jean-Michel Arnold,
CNRS Image-Media
Alain Begramian, CNC
Martine Blanc-Montmayeur, BPI
Catherine Blangonnet, Direction du
Livre
et de la Lecture
Marcel Bonnaud, Cnac GP
Aude Bourhis, Ministère
de la Coopération
Danielle Chantereau, Ina
Alain Donzel, CNC
Jean-Marie Drot, Scam
Jean Dufour, BPI
Dominique Follet, BPI
Françoise Foucault, CFE
Thierry Garrel, la Sept-Arte
Nicole Gaudéz, MAE
Suzette Glénadel, BPI
Daniel Goudineau, Direction des
programmes AV du CNC
Claude Guisard, Ina
Alain Morel, Mission
du Patrimoine
Dominique Païni, Cinémathèque
française
Jean-Loup Passek,
Centre Pompidou
Jean Rouch, CFE

Conseil d'administration

Jean-Michel Arnold
Catherine Blangonnet
Jacques Bidou, vice-président
Martine Blanc-Montmayeur
Aude Bourhis
Danielle Chantereau
Jean-Louis Comolli
Marielle Delorme
Jean-Marie Drot
Dominique Follet, trésorière
Christian Franchet d'Espèrey,
président
Denis Freyd, vice-président
Thierry Garrel
Nicole Gaudéz
Suzette Glénadel
Gérard Guérin,
secrétaire général
Alain Morel
Marie-Pierre Muller
Jean Rouch
Guy Seligmann

Il n'est pas sûr que le réel de notre monde, tel qu'il tourne, s'améliore beaucoup au cours des décennies à venir. Dieu soit loué, le contraire non plus n'est pas certain ! Mais une chose est sûre, c'est que l'image que nous en donnent les médias, image morcelée, éclatée, altérée, et pourtant seule représentation du monde offerte à notre regard collectif, va être de plus en plus omniprésente. La multiplication des réseaux d'images, le double phénomène de leur mondialisation satellitaire et de leur capacité croissante à « localiser » leur impact – *village global* et « planète » locale – remettent déjà en cause tous les équilibres économiques, règles juridiques et principes politiques les mieux établis. Or, le nouvel imperium de cette fin de siècle – « priorité au tout économique », en dépit et au mépris de la mise en garde salutaire prêtée à Jean Monnet : « *Si c'était à refaire, je commencerais par la culture* » – n'a aucune raison d'exclure l'audiovisuel de son implacable marche forcée. Si on le laisse faire, on le sent, on le voit, on le voit déjà, il ne l'exclura pas.

Heureusement, il y a l'exception culturelle... Formule magique, beau sujet de débat et utile ligne de défense, comme on l'a encore vu récemment à propos du projet d'accord multilatéral sur les investissements (l'Ami, ce nouveau monstre subitement surgi des bas-fonds). Mais comme on peut redouter l'effet de ghetto qu'elle suscite déjà ! Nous laisserons-nous claquemurer dans notre Fort-Chabrol, nous, les briscards du ciné et de la télé, les gueules cassées et les ailes brisées de tant de combats douteux pour sauvegarder « une certaine idée de la télévision » ? Le ciel nous en garde ! Rien ne serait pire que de voir peu à peu considérer l'exception culturelle comme le gri-gri, le fétiche tribal d'un groupe ethnique attardé. Jamais l'audiovisuel n'est apparu avec autant d'évidence pour ce qu'il est avant tout : un problème politique. Pas de la politique « politicienne », certes, mais de cette forme de politique qu'a popularisée un célèbre tableau de Gauguin : qui sommes-nous ? D'où venons-nous ? Où allons-nous ? Puisqu'il convient aujourd'hui d'avoir des comportements citoyens, eh bien justement !, demandons-nous, – mais demandons vraiment ! – ce qu'il est important de dire à nos concitoyens pour apprendre à vivre ensemble : voilà en tout cas un programme qui pourrait nourrir celui de centaines de chaînes thématiques... A les voir telles qu'elles commencent à exister, c'est loin d'être utopique. Encore faut-il que chacun apporte sa pierre. Pour la vingtième fois, le Cinéma du réel apporte la sienne. Cette nouvelle moisson française et internationale ne fait pas seulement voir le réel de la vie. Elle donne aussi envie de vivre. Et de vivre ensemble : on n'évite pas le politique...

Christian Franchet d'Espèrey
Président

It is not sure whether the reality of the world, as it now turns (out), will much improve over the decades to come. The contrary, thank God, is not sure either. But one thing is for sure: the image of it conveyed to us by the media – fragmented, shattered, spoiled and yet the only representation offered to our collective viewing – will become increasingly omnipresent. The fast-growing number of image networks, together with the dual phenomenon of their satellite-driven globalisation and the increased capability to locally pin-point their impact (global village and local planet) are already putting into question the best-established economic balances, legislation and political principles. Certainly, there is no reason why the new imperium for the end of this century – the absolute priority given to "everything-economic", in defiance and contempt of the salutary warning attributed to Jean Monnet: "If it were to do again, I would begin with culture" – should exclude television and film production from its implacable forced march. If we let it have its way, we can feel it, we know it, we can already see it, this sector will not be excluded. Fortunately, the "exception culturelle" exists... as a magic formula, a choice subject of debate and useful line of defence, as we have once more seen recently with respect to the proposed multilateral agreement on investments (MIA, the new monster that has suddenly sprung up from the depths). Yet, how we fear the ghetto effect that it is already bringing about! Are we going to let ourselves be immured in our Fort-Chabrol, we the film and TV veterans, with our jaws smashed and wings broken by all the specious combats to defend "a certain vision of television"? Heaven forbid! Nothing would be worse than to see this cultural exception gradually come to be considered as the amulet and tribal fetish of a backward ethnic group. Never has film and television sector appeared so obviously for what it is first and foremost: a political issue. Certainly, not in terms of the politicians' politics, but rather as the form of politics popularised by one of Gauguin's famous paintings: who are we? where do we come from? where are we going? As it is fitting nowadays to behave as a "citizen", well then, right, let's ask ourselves – but really ask ourselves! – what important things are there to say to our fellow citizens so that we can learn to live together: that at least is a programme that could well fill the programming of a few hundred thematic TV channels... From what we can see of their beginnings, the situation is far from utopian. Though, each of us must add his stone to the edifice. For the twentieth year running, the Cinéma du Réel is adding its stone. This new French and international harvest not only helps us see the reality of life, it also makes us want to live. And live together: one just can't escape politics.

Christian Franchet d'Espèrey
President

La Scam et les auteurs

A l'heure de la révolution numérique, au moment où l'offre de programmes explose, permettant en principe au public une infinie possibilité de choix, il est plus que jamais nécessaire de soutenir le Festival *Cinéma du réel*, qui affirme avec tant de passion la différence, la diversité, le talent des auteurs.

Dans le nouveau contexte de diffusion, la Scam répartit, certes, des sommes en augmentation sensible, mais la quantité d'œuvres proposées ne signifie pas pour autant que les auteurs se trouvent aujourd'hui dans une situation propice à exprimer leur différence et leur talent. Tout d'abord parce qu'ils subissent, en premier et de plein fouet, la standardisation des programmes provoquée par l'incontournable recherche d'audience, par cette sorte de commercialisation immédiate suscitée par la part excessive de l'apport publicitaire dans le budget de France Télévision.

Remarquons que les gouvernements successifs de la France, qu'ils soient de droite ou de gauche, se voient hypocritement la face devant cette calamité mercantile qui plombe et affadit la mission de service public audiovisuel. Le financement à plus de 50% de France 2 par la publicité pousse cette chaîne vers une épuisante et inutile surenchère dans la vulgaire imitation de ce que les télévisions commerciales offrent aux spectateurs de plus dérisoire.

Or, il est bien clair qu'en cette fin de siècle, **seul un service public repensé, restitué à ses missions de partage culturel et de véritable approfondissement des problèmes sociaux, économiques et politiques** serait capable, à l'heure inévitable d'une invasion quantitativement toujours plus forte des sous-produits de la télévision américaine, de permettre aux Français de trouver dans leur télévision les repères indispensables. A l'intérieur d'une société en pleine dérive, la télévision de service public doit être le lieu cathartique des problématiques nationales, l'outil de cohésion sociale qui donne aux Français les réponses dont ils ont besoin pour affronter le présent et l'avenir en toute lucidité, en comprenant mieux, grâce à des documentaires répondant à leur préoccupations, la réalité du monde dans lequel ils vivent.

Face à cette situation, les choix des politiques seront décisifs.

Deux échéances se présentent dans les prochains mois : les décisions prises par le gouvernement dans le cadre de la nouvelle loi sur l'audiovisuel et les accords de l'Ami (Accords multilatéraux sur l'investissement) qui, s'ils devaient être signés, remettraient en question non seulement l'ensemble des aides françaises et l'équilibre de la production audiovisuelle européenne, mais aussi notre façon de vivre et de penser. Ce serait le Waterloo des cultures de l'Europe. Quel gouvernement pourrait prendre ce risque ?

Jean-Marie Drot
Président

Société civile des auteurs multimédia
38, rue du Faubourg Saint-Jacques 75014 Paris
Tél. : 01 40 51 33 00

The Scam and the authors

*Now the digital revolution is upon us and the programme offering is exploding, which theoretically gives the public a limitless choice, it is particularly important that we lend our support to the *Cinéma du Réel*, a festival which passionately defends difference, diversity and authors' talents.*

Certainly, within the new broadcasting context, the Scam distributes increasingly substantial sums of money. Yet, the quantity of works proposed by no means implies that the filmmakers find themselves encouraged to express their difference and their talent. Not least because they are first in line to suffer from the biting effects of the programme standardisation engendered by the inevitable quest for audience ratings and, given the excessive share of advertising revenue in France Television's budget, by the need for immediate commercialisation.

Interestingly enough, the successive French governments, whether right-wing or left-wing hypocritically close their eyes to the mercantile calamity that is weighing down and dulling the mission of public service television. Drawing over half of its finance from advertising, France 2 now finds itself driven towards an exhausting and futile attempt to match, in vulgar imitation, the most derisory output that commercial television channels have to offer.

*Yet, as the century draws to a close and we witness the relentless invasion of an ever-increasing quantity of sub-standard products from American television, the only way to ensure that the French will be able to find the necessary bearings in their television viewing would be to have **a new kind of public service invested with its missions of cultural exchanges and a real, in-depth treatment of social, economic and political problems.** Within a society gone adrift, public service television must offer a cathartic dimension as regards national problems; it must act as an instrument for social cohesion, enabling the French to find the answers they need to confront the present and future with complete lucidity, and documentaries that broach on their concerns must enable them to gain a better understanding of the world in which they live.*

Faced with this situation, the policy choices made will have a decisive impact.

Two deadlines are approaching over the coming months: the decisions taken by the government within the frame work of the new law on television and the MIA (Multilateral Investment Agreement), which if signed would put into question not only French aid and the balance of European television production, but also our way of living and thinking. A resounding defeat for European cultures. What government could possibly take such a risk?

Jean-Marie Drot,
President

Le Cinéma du Réel à l'étranger

Depuis 1986, le Ministère des Affaires étrangères est partenaire de ce grand rendez-vous de la production documentaire de création. Il diffuse largement à l'étranger une partie de la sélection française et décerne chaque année le prix Marcorelles au meilleur film français présenté dans le cadre du festival.

Le Cinéma du Réel, Festival international de films ethnographiques et sociologiques créé en 1978 à la Bibliothèque publique d'information du Centre Georges Pompidou, célèbre ses vingt ans cette année. Le Ministère des Affaires étrangères s'est associé à cet anniversaire en choisissant de montrer les vingt productions les plus significatives des vingt éditions passées : le choix des oeuvres de cette rétrospective, forcément subjectif, a été difficile et certains films ont été écartés, non sans regrets, mais l'esprit même du festival a été conservé : à savoir, présenter un cinéma qui témoigne de la réalité du monde des années 1980 et 1990, qu'elle soit banale, quotidienne ou extraordinaire, et qui nous fait découvrir des individus et des sociétés, au travers d'une écriture cinématographique originale.

Une façon de plus d'ouvrir le Cinéma du Réel au monde.

Jean-Claude Moyret

Directeur de l'Action audiovisuelle extérieure et DGRCS/MAE

The Cinéma du Réel abroad

Since 1986, the French Ministry for Foreign Affairs has partnered this important meeting place for documentary film. It widely distributes abroad part of the festival's French selection and attributes the Marcorelles Award to the best French film presented at the festival.

This year, the Cinéma du Réel - the International Festival of Ethnographic and Sociological Films begun in 1978 at the George Pompidou Centre's Public Library - is celebrating its 20th anniversary. The Ministry for Foreign Affairs is taking part in this anniversary by showing the twenty most representative films from the past 20 festivals: forcibly a subjective matter, choosing the films for this retrospective proved a difficult job and it was not without regret that certain films were left aside. The essence of the festival, however, remains intact - in other words, showing films that both testify to the world's reality in the 1980s and 1990s, whether this be banal, day-to-day or out of the ordinary, and lead us to discover individuals and societies through a singular cinematographic style.

Yet another way of opening up the Cinéma du Réel to the world.

Jean-Claude Moyret

Director of the Action audiovisuelle extérieure and DGRCS/MAE

20 ans de Réel, 20 films

Une sélection « Coup de coeur », diffusée dans le monde entier par le Ministère des Affaires étrangères.

Sélection faite conjointement par le Cinéma du Réel à la BPI - Centre Georges Pompidou et le Bureau du documentaire du Ministère des Affaires étrangères.

Regards sur ailleurs

Le chemin des Indiens morts de Michel Perrin et Jean Arlaud 1983, 94 min., 16 mm

Trésors des poubelles de Samba Felix Ndiaye 1989, 13 min., 16 mm

Angano...Angano de Cesar Paes, 1989, 65 min., vidéo

Site II aux abords des frontières de Rithy Pahn, 1989, 90 min., 16 mm

Contes et comptes de la cour d'Éliane de Latour, 1992, 100 min., 35 mm

Les vivants et les morts de Sarajevo de Radovan Tadic, 1993, 75 min., vidéo

Les Lapirov passent à l'ouest de Jean-Luc Léon, 1993, 90 min., vidéo

My vote is my secret, Chroniques sud-africaines de J. Henderson, T. Mokoena, D. Rundle, 1994, 95 min., vidéo

Regards sur l'autre : portraits

Rêveries d'un promeneur solitaire

de Christian Riberzani, 1984, 23 min., 16 mm

Artémise, portrait d'une femme ordinaire

de Joële van Effentere, 1988, 52 min., 16 mm

Portraits d'Alain Cavalier d'Alain Cavalier

1991, 4 x 13 min., 16 mm

Portraits en altitude d'Aline Luque

1991, 4 x 13 min., 35 mm

Aventures humaines

La ville Louvre de Nicolas Philibert,

1990, 75 min., 35 mm*

Récréations de Claire Simon, 1992, 54 min., vidéo

Ceux de Saint Cyr de Philippe Costantini,

1994, 98 min., 35 mm

La nuit partagée de Philippe Larue, 1994, 68 min., vidéo

Coûte que coûte de Claire Simon,

1995, 100 min., 35 mm*

Le convoi de Patrice Chagnard, 1995, 90 min., vidéo*

L'heure de la piscine de Valérie Winckler,

1995, 26 min., vidéo

Les gens des baraques de Robert Bozzi,

1995, 88 min., 35 mm

Prix Louis Marcorelles

Programme disponible à l'étranger à partir d'avril 1998

Bureau du documentaire et des programmes audiovisuels

Contact : Anne-Catherine Louvet

Tél. : 01 43 17 87 05, Télécopie : 01 43 17 42 92

Le jury international

Ferid Boughedir (Tunisie)
William Karel (France),
représentant la Scam
Daw-Ming Lee (Taïwan)
Marian Marzynski (Etats-Unis)
Marion Vernoux (France)

Ferid Boughedir

Tunisien, il s'est fait connaître comme l'un des critiques cinématographiques les plus renommés d'Afrique et du monde arabe. Ses nombreux articles et ouvrages sur l'histoire des cinémas d'Afrique Noire francophone, du Maghreb et du Proche-Orient l'ont conduit à réaliser deux documentaires : *Caméra d'Afrique* et *Caméra arabe*, tous deux présentés en sélection officielle au Festival international de Cannes, en 1983 et 1987, et qui font aujourd'hui figure de référence. Il a été l'assistant-réalisateur d'Alain Robbe-Grillet et d'Arrabal. Aujourd'hui, il enseigne à l'Université de Tunis.

Ses long-métrages ont reçu un grand succès critique et public ainsi que de très nombreuses récompenses. Il a réalisé : *Le pique-nique* (court-métrage de fiction) (1975), *Caméra d'Afrique* (1983), *Caméra de Carthage* (1985), *Caméra arabe* (1987), *Halfaouine - l'enfant des terrasses* (fiction) (1990), *Un été à la Goulette* (fiction) (1996).

William Karel

Né en Tunisie, il a vécu en Israël avant de s'installer en France. Formé à l'école de photographie de Vaugirard, il est reporter-photographe à Gamma et Sygma de 1977 à 1985, mais aussi photographe de plateau avant de passer à la réalisation de nombreux documentaires pour des magazines de télévision sur les chaînes françaises. *Contre l'oubli* a reçu le Emmy Award 95 et le prix Europa 95. Il est aussi scénariste pour la télévision, et pour Maurice Pialat et Philippe Faucon au cinéma. Il a réalisé entre autres : *Portrait de François Truffaut* (1987), *Bernadette* (1992), *Mourir à crédit* (1994), *Contre l'oubli* (1995), *La mort en face* (1995).

Daw-Ming Lee

Cinéaste anthropologue taïwanais, diplômé du département de sociologie de l'université de Taïwan, et du département Radio-Télévision et cinéma de l'université de Temple aux Etats-Unis, il a réalisé mais aussi produit, écrit, et monté plus d'une trentaine de films, et publié plusieurs ouvrages consacrés au cinéma asiatique. Enseignant au Taiwan National College of the Arts et à la National Taiwan Academy of the Arts, il a réalisé une trentaine de films dont : *Beyond the killing fields : refugees on the Thai-Cambodian border* (1986), *Song of Pastaay*, (1989), *Voice of the people* (1991), *Sakuliu* (1994), *The man who believes in Faust*, *Modern Sisyphus*, *Romantic lone Star*, *The fallen aristocrat* (série) (1997), *Songs of the mountain, dances of the Ocean* (1997).

Marian Marzynski

Il a réalisé et produit de nombreux documentaires, pour la télévision polonaise entre 1962 et 1969, et pour le Studio national danois du film de 1969 à 1972. Il a aussi travaillé pour des chaînes suédoises, française, et allemande. Il est aujourd'hui auteur-réalisateur-producteur pour PBS mais aussi pour CBS, TBS et National Geographic. Il a reçu de nombreux prix, dont le Prix du Cinéma du réel pour *Shtetl* en 1995. Il a réalisé entre autres :

Return to Poland (1981), *Jewish mother* (1982), *Warsaw file* (1983), *Welcome to America* (1984) *Black pols, white press* (1984), *Washington DC* (1985), *White oak goes black* (1985), *Russia : Love it or leave it* (1986), *Out of the shadows*, (1986), *Japan's American Genius* (1987), *Looking for Gorbachev in Poland* (1989), *Design wars* (1989), *Messenger to Poland* (1989), *Looking for Perestroika* (1990), *God bless America and Poland too* (1990), *Betting on the lottery* (1990), *After Gorbachev's USSR* (1992), *Duo bravo* (1992), *Mysterious crash of flight 201* (1993), *Our man in Russia* (1993), *Shtetl* (1994), *Skin deep* (1995), *My retirement dreams* (1998).

Marion Vernoux

A trente ans, scénariste, réalisatrice, après *Pierre qui roule* son premier téléfilm elle a réalisé deux longs métrages pour le cinéma : *Personne ne m'aime* en 1992 puis *Love etc.* Actuellement elle écrit son prochain film.

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)

Le jury des bibliothèques et du patrimoine

Isabelle Crouzette,
Bibliothèque municipale
de Mulhouse

Hervé Curtenaz,
Médiathèque Jean-Jacques Rousseau,
Chambéry

Bernard Surugue

Réalisateur, directeur adjoint du département de l'Information scientifique et de la communication et responsable du service audiovisuel de l'Orstom, il a réalisé entre autres :

■ *Gérer la mer*, 1978 ■ *Ciprea* ■ *Mbaso, le temps du miel*, 1980 ■ *Recherches sur l'or détritique au Pérou*, 1980 ■ *Des machoirons dans la lagune*, 1980 ■ *Lagunes sèches autour du golfe de Californie (Mexique)*, 1980 ■ *Mara, le regard du lion*, 1986 ■ *Sahel bleu*, 1988 ■ *Un jour comme les autres*, 1992 ■ *Yoro, le grenier vide*, 1995 ■ *Les yeux de l'espoir*, 1998

Thierry Thomas

Après une formation de peintre, et des études à l'Idhec, il travaille comme monteur, puis auteur et réalisateur. Il a réalisé une vingtaine de films, parmi lesquels :

■ *Chronique du Palais de la Méditerranée*
■ *Luciano Berengo, l'opéra en contre-plongée* ■ *Tibor Varga* ■ *Birgit Nilsson master-class* ■ *Des voix pour Mozart*
■ *Conversation avec Janine Reiss*
■ *Pascal Dusapin, Olivier Cadiot* ■ *Aux quatre coins du foulard* ■ *Die Schuldigkeit des ertens Gebots* ■ *Soirée thématique Bob Wilson* ■ *Visions d'Alice*
■ *Vertige Feuillère, un portrait d'Edwige*
■ *Découverte* ■ *Le retour du désert*
■ *Jean Starobinski, l'interprète et l'écrivain*

décernera

- le prix des Bibliothèques (30 000 F), attribué par la Direction du Livre et de la Lecture parmi les films de la compétition internationale ou de la compétition française
- 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.

Dans le cadre de l'année franco-égyptienne

A l'occasion d'un échange entre l'**Institut du cinéma du Caire** et la **Femis**, le festival accueille **quatre étudiants égyptiens**, qui vont rencontrer leurs collègues français, approfondir leur connaissance du documentaire, et sélectionner quelques films français et européens pour des journées de documentaire organisées en novembre 1998 au Caire et à Alexandrie. Quatre étudiants de la Femis se rendront en Egypte à cette occasion.

Le mercredi 18 mars à 11h en Salle 3 Media Desk France

présente sa politique de soutien à la production de documentaires dans le cadre de Media II.
Débat animé par Françoise Maupin.

Les films portant le symbole ●, en compétition internationale, concourent pour le Prix des bibliothèques.

Séances spéciales

Do you remember revolution ?

Belgique/116 min/1997/Beta SP/couleur sous-titres français

Réalisation : Loredana Bianconi

Image : Alain Marcoen

Son : Thierry de Halleux

Montage : Karine Pourtaud

Production : Dérives/WIP/ZDF/RTBF Liège

Dérives : Quai de Gaulle, 13

B-4000, Liège/Belgique

Tél : (32) 43 42 49 39/Télécopie : (32) 41 42 66 98 16

Distribution : WIP Wallonie Image Production

Quai des Ardennes

B-4020 Liège/Belgique

Tél : (32) 4 343 11 27/Télécopie : (32) 4 343 07 29

« En Italie, au milieu des années 70, Adriana, Barbara, Nadia et Susanna ont vingt ans quand elles décident d'entrer dans la lutte armée, de quitter leur vie sociale et leur famille pour faire de la révolution le centre et le but de leur existence.

Elles réapparaissent aujourd'hui après de longues années de prison, elles essayent de raconter chacune leur propre expérience.

Elles parlent des raisons politiques qui les ont d'abord soutenues, des conflits, des doutes, des déchirures qui ont marqué leur vie de femme prise dans le tourbillon de la guerre. Un parcours qui débouche sur la condamnation de la lutte armée et la douleur des vies détruites : celles des victimes et la leur. » (Loredana Bianconi)

«In Italy, in the mid-seventies, Adriana, Barbara, Nadia and Susanna were 20 years old when they decided to join the armed struggle and leave behind their families in order to make the revolution the centre and the aim of their existence.

Today they have returned after many years in prison, and they try, each of them, to recount their own experiences.

They speak about the political reasons which initially sustained them, the conflicts, the doubts, and the moments of being torn apart which marked out their lives as women caught up in the vortex of war.

A course of events which ended in the condemnation of the armed struggle and the pain of the lives that were destroyed - their victims' lives and their own.» (Loredana Bianconi)

Loredana Bianconi

Née en Belgique en 1954, elle a fait des études de lettres et de théâtre à Bologne, puis organisé des manifestations cinématographiques internationales en Italie. Elle est co-scénariste puis réalisatrice pour la RAI 3, et l'a aussi été pour la radio et la télévision en résidence à New-York.

Vendredi 20 mars, 11h/Salle 2
Dimanche 22 mars, 18h/Salle 1

Public housing

Etats-Unis/195 min/1997/16mm/couleur sous-titres français

Réalisation, son et montage : Frederick Wiseman

Image : John Davey

Production : Zipporah films

one richdale avenue, unit # 4, MA 02140, Cambridge, Mass

Tél : (1) 617 576 36 03/Télécopie : (1) 617 864 80 06



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.

A réalisé :

■ *Titicut follies*, 1967 ■ *High school*, 1968 ■ *Law and order*, 1969 ■ *Hospital*, 1970 ■ *Basic training*, 1971 ■ *Essene*, 1972 ■ *Juvenile court*, 1973 ■ *Primate*, 1974 ■ *Welfare*, 1975 ■ *Meat*, 1976 ■ *Canal zone*, 1977 ■ *Sinai field mission*, 1978 ■ *Manœuvre*, 1979 ■ *Model*, 1980 ■ *Seraphita's diary* (fiction), 1982 ■ *The store*, 1983 ■ *Racetrack*, 1985 ■ *Deaf*, 1985 ■ *Blind*, 1986 ■ *Multi-handicapped*, 1986 ■ *Adjustment and work*, 1986 ■ *Missile*, 1987 ■ *Near Death*, 1989 ■ *Central Park*, 1989 ■ *Aspen*, 1991 ■ *Zoo*, 1992 ■ *Ballet*, 1995 ■ *La Comédie Française ou l'amour joué*, 1996

Vendredi 13 mars, 20h/Salle 1
Dimanche 22 mars, 20h30/Salle 1

To Sang fotostudio

Pays-Bas/33 min/1997/16 mm/couleur

Réalisation et image : Johan van der Keuken

Son : Noshka van der Lely

Montage : Barbara Hin, Johan van der Keuken

Production : Allegri Produkties/NPS Televisie
Allegri Produkties : Keizersgracht 169, 1016 DP Amsterdam/Pays-Bas

Tél : (31) 20 625 44 51/Télécopie : (31) 20 639 01 30

E-mail : delta123@xs4all.nl

Distribution : Idéale audience

6 rue de l'Agent Bailly, 75009 Paris/France

Tél : (33) 1 49 70 0810/Télécopie : (33) 1 49 70 08 11

E-mail : ideale@ideale-audience.fr

Depuis vingt ans Monsieur To Sang, photographe chinois, vit et travaille rue Albert Cuyper à Amsterdam.

Johan van der Keuken

Né à Amsterdam en 1938. Très jeune il fait de la photographie et publie son premier album *Nous avons dix-sept ans* en 1955. En 1957, il obtient son diplôme de l'I.D.H.E.C. et réalise avec James Blue et Deery Hall son premier film : *Paris à l'aube*. Depuis il mène de front ses activités de cinéaste, de critique, dans la revue «Skrien» depuis 1977, et de photographe.

Il a réalisé de nombreux films, dont :

■ *Even stilte*, 1960-63 ■ *Opland*, 1962 ■ *Blind kind 1* (L'enfant aveugle 1), 1964 ■ *Beppie* ■ *Herman Slobbe/Blind kind* (Herman Slobbe/L'enfant aveugle 2), 1966 ■ *Big Ben/Ben Webster in Europa*, 1967 ■ *De Snelheid 40-70* (La vitesse 40-70), 1970 ■ *Beauty*, 1970 ■ *Diary*, 1972 ■ *Het witte kasteel* (La forteresse blanche), 1973 ■ *Bert Schierbeek/De deur* (Bert Schierbeek/La porte), 1973 ■ *Viêt-nam opéra*, 1973 ■ *Le mur*, 1973 ■ *Het leesplankje* (La leçon de lecture), 1973 ■ *De nieuw ijsstijd* (Le nouvel âge glaciaire), 1974 ■ *Vakantie van de Filmer* (Les vacances du cinéaste), 1974 ■ *De Palestijnen* (Les Palestiniens), 1975 ■ *Printemps*, 1976 ■ *De platte jungle* (La jungle plate), 1978 ■ *De meester en de reus* (Le maître et le géant), 1980 ■ *De weg naar het zuiden* (Vers le sud), 1980-81 ■ *De beeldenstorm* (Tempête d'images), 1982 ■ *De tijd* (Le temps), 1983 ■ *I love dollars*, 1986 ■ *The unanswered question*, 1987 ■ *Het oog boven de put* (L'œil au-dessus du puits), 1988 ■ *Het masker* (Le masque), 1989 ■ *Face Value*, 1991 ■ *Bewogen koper* (Cuivres débridés), 1992 ■ *Sarajevo film festival film*, 1993 ■ *On Animal locomotion*, 1994 ■ *Lucebert, tijd en afscheid* (Lucebert, temps et adieux), 1962-1994 ■ *Amsterdam global village*, 1996 ■ *Amsterdam after beat*, 1997

Jeudi 19 mars, 18h/Salle 1

A propos de Public housing

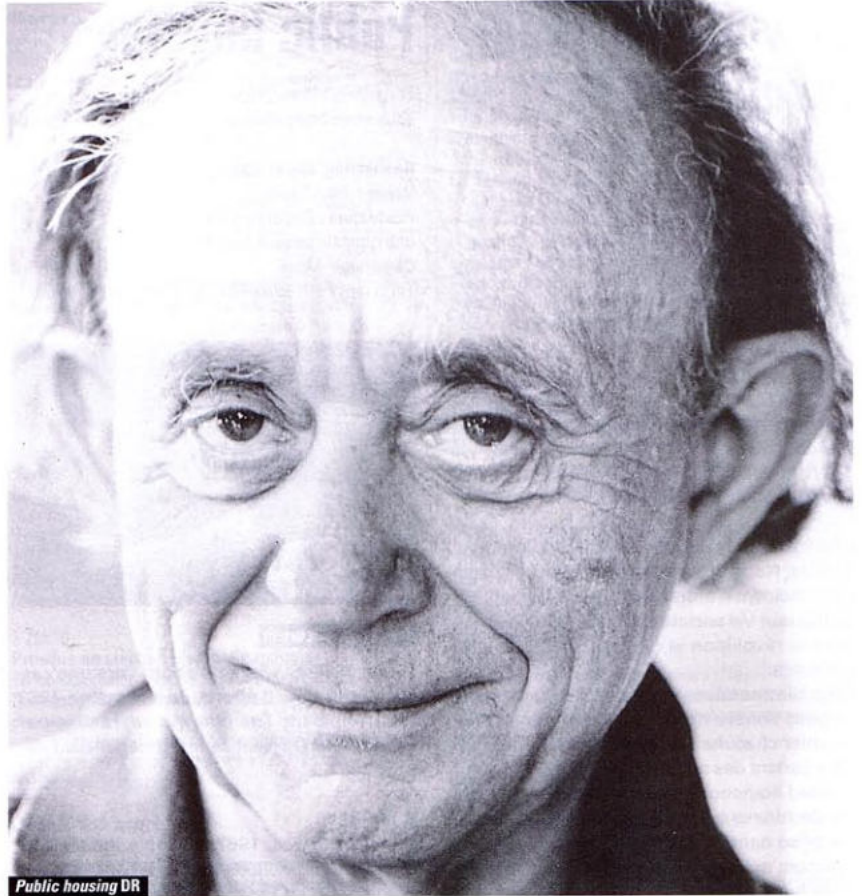
« Ce film se déroule à Chicago dans un ensemble de logements sociaux nommé Ida B. Wells en souvenir d'une célèbre militante noire de Chicago engagée aux côtés des pauvres. On trouve ce type d'habitat dans toutes les grandes villes des Etats-Unis, et dans la plupart des autres pays où l'Etat a une politique sociale. [...] Dans ce quartier de Chicago, les habitants sont majoritairement noirs, et le grand ensemble où se situe Ida B. Wells constitue un énorme ghetto noir. Ailleurs dans la ville, ils peuvent être hispaniques ou blancs. Mais ce qu'ils ont en commun, c'est qu'ils sont pauvres.

Le film fait découvrir le quotidien des habitants de ce seul bloc, et tous les problèmes, liés entre eux, auxquels ils se trouvent confrontés : racisme, chômage, problèmes scolaires, illettrisme, santé, nutrition, alcoolisme, toxicomanie, grossesses précoces, dépression et désespoir. Il montre les instances qui tentent d'aider les résidents à prendre en charge leurs conditions de vie à leur niveau personnel et au niveau de la collectivité.

On y découvre le rôle de la police, les actions de prévention de la toxicomanie, le conseil des locataires, le directeur d'un centre de protection de l'enfance, et le représentant local de l'Agence fédérale du logement social. Des groupes de discussion organisés par certaines de ces administrations permettent aux résidents d'exprimer leurs revendications.

Comme d'autres films de ma série sur les institutions américaines, dont il fait partie, et dont il recoupe la thématique, *Public housing* montre comment les défavorisés tels que les habitants d'Ida B. Wells se trouvent confrontés à d'autres institutions de l'Etat, comme la prison psychiatrique (*Titicut follies*), le collège (*High school*), la police (*Law and order*), la justice (*Juvenile court*), l'aide sociale (*Welfare*), la santé (*Hospital*).

La vie des pauvres dans les grandes villes ne diffère vraisemblablement guère d'un pays à l'autre, malgré la diversité des formes particulières sous lesquelles elle se manifeste. »
Frederick Wiseman



Public housing DR

About Public housing

"The film takes place in a public housing development in Chicago named after Ida B. Wells, a prominent black woman in Chicago passionately involved in aiding the urban poor. There are public housing developments like Ida B. Wells in every major city in the United States and in most countries where there is state aid to the urban poor. [...] In this particular area of Chicago, the residents are mainly black and the linked developments constitute an enormous black ghetto. In other parts of the city, the residents may be Hispanic or white. What characterizes most residents of public housing is that they are poor.

The film is about the daily life of the residents of this one development and the way they cope with the intersecting problems of racial discrimination, unemployment, poor education, illiteracy, dysfunctional families, poor health, inadequate diet, drug and alcohol addiction, teen-age pregnancy, depression and despair. The film includes sequences illustrating the inter-relatedness of these issues and shows the work of some of the agencies that have been established in the development to help the

residents help themselves to bring about changes in their personal and community lives. Some of the agencies whose work is seen are the police, a tenants council, guidance and drug counsellors, the director of a child development center and a representative of the Federal Department of Housing and Urban Development which is the United States governmental agency responsible for public housing on a national level. The meetings of some of these groups provide a forum for the expression of the tenants grievances.

*This film is part of the series I have been making about American institutions and is thematically linked with many of the other films in the series which show the lives of poor people like the residents of Ida B. Wells as they come in contact with other institutions of the State, for example: a prison for the criminally insane (*Titicut follies*); high school (*High school*); police (*Law and order*); the courts (*Juvenile court*); welfare (*Welfare*); health (*Hospital*).*

The lives of the poor in large cities is probably substantially the same from one country to another although the particular forms that give expression to their poverty may vary."
Frederick Wiseman

Monsieur To Sang, photographe

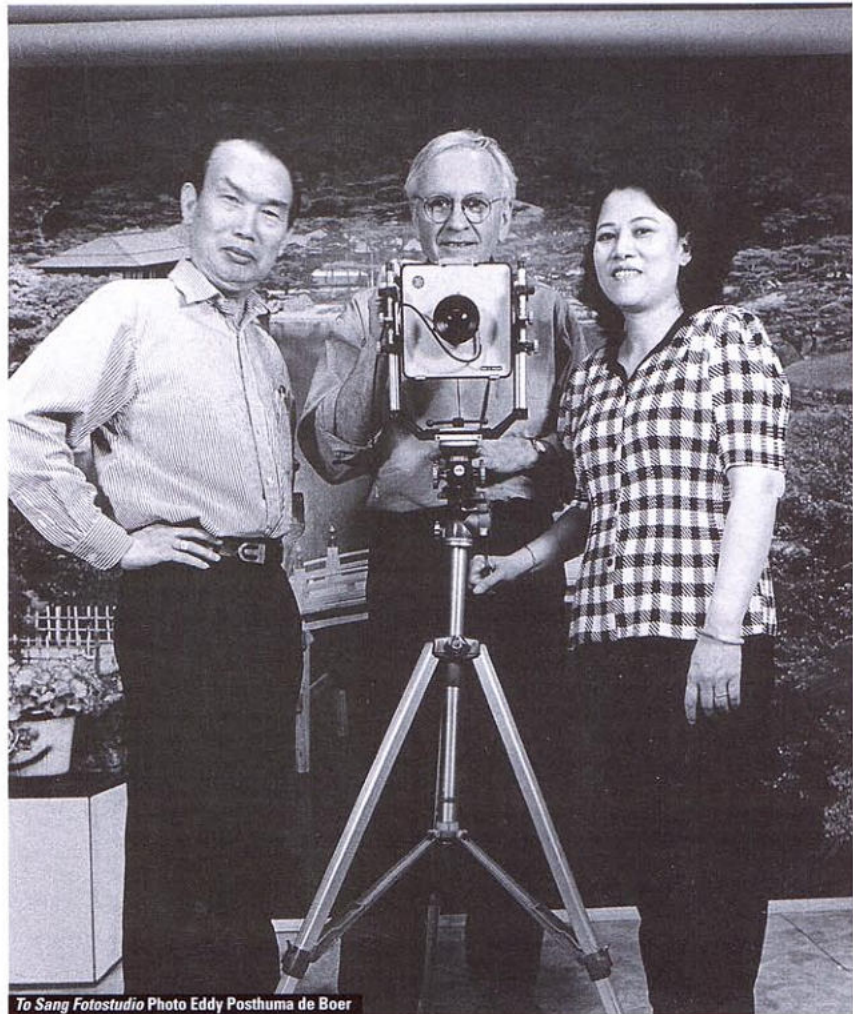
« J'ai travaillé plus d'une fois sur le rapport entre la photographie et le film. C'est l'un des thèmes des *Vacances du cinéaste*. Dans *Face value* (dédié à la mémoire du photographe Ed van der Elsken) et *Amsterdam global village*, on voit plusieurs séances de photo. Dans *To Sang fotostudio*, la photographie est le sujet principal. Faire des portraits, en photographie, implique que les sujets posent eux-mêmes ou qu'on les fasse poser selon un rôle, un archétype ou un idéal de personnages. Une « image idéale » se glisse toujours devant le réel – si rapide qu'elle puisse être, la photographie ne rattrapera jamais le réel.

Le photographe doit négocier cette « image idéale » avec son modèle par ses talents de metteur en scène, son autorité et sa capacité à rassurer. Tout cela grâce au langage – le langage des mains et des pieds, le langage des gestes et de la persuasion en douceur, le langage de la flatterie et de l'exclamation : les gens peuvent se comprendre par-delà les différences culturelles.

Bien des nationalités sont représentées dans la rue où Monsieur To Sang a son studio de photographie : on y trouve *Hollywood Hair*, le salon de coiffure surinamo-hollandais, le *Saree Centre* pakistanais, *Capricho*, l'agence de voyage surinamienne, *Woestenburg*, l'épicerie hollandaise, *Sang Sang*, la bijouterie chinoise, et le restaurant kurde *Lokanta Ceren*. C'est la réalité d'Amsterdam en 1997. Mais que tous les propriétaires de ces commerces aient décidé de se faire tirer le portrait par le photographe résulte de *notre* image de rêve, de *notre* mise en scène.

Et quand Monsieur et Madame To Sang se font finalement photographier par notre caméra, le monde est-il alors autre chose qu'illusion, pose, vœu pieux ? Et avec mes 25 photos à la seconde, est-ce que je ne deviens pas complètement répétitif comme une série de poupées russes ? Quoi qu'il en soit, la pose qu'adoptent le photographe et sa femme confirme bien une chose : « Nous sommes un couple, et resterons toujours ensemble. » »

Johan van der Keuken



To Sang Fotostudio Photo Eddy Posthuma de Boer

Sir To Sang, photographe

The relationship between photography and film has been the subject of my work on more than one occasion. It is one of the themes of Filmmaker's holiday. In Face value (dedicated to the memory of the photographer Ed van der Elsken) and Amsterdam global village there are several photo sessions. In To Sang fotostudio, photography is the main subject.

Portrait photography implies people being posed or people posing themselves into roles, archetypes or ideal characters. A "dream image" always slides in front of reality – however rapid photography may be, it can never catch up with reality.

It is necessary for the photographer to negotiate the "dream image" with his model by using his gifts as a director, his authority and his ability to reassure. This is done through the use of language – the language of hands and feet, the language of gestures and gentle persuasion, the language of flattery

and exclamation: people can manage to understand each other across cultural boundaries. Many nationalities are represented in the street where the photographer, Mr To Sang has his photo studio: there's a Surinamese-Dutch wig shop Hollywood Hair, a Pakistani Saree Centre, a Surinamese travel agency Capricho, a Dutch grocer Woestenburg, a Chinese jewellery business Sang Sang, and a Kurdish restaurant Lokanta Ceren. This is the reality of Amsterdam in 1997. That all their owners decided to have their portraits taken by the photographer was however thanks to our dream image, our directing. And when Mr and Mrs To Sang finally get themselves photographed by our movie camera, is the world then anything other than illusion, pose, wishful thinking ? And with my 25 photos per second, do I not become entirely repeatable like a set of Russian dolls? Be what it may be, the pose adopted by the photograph and his wife confirms one thing: "We are a couple and we will be together forever."

Johan van der Keuken



Leven met je ogen (ph. Eddy Posthuma de Boer)

Leven met je ogen

Vivre avec les yeux

Pays-Bas/55 min/1997/16 mm/ couleur

Réalisation : Ramon Gieling
Image : Goert Giltaij, Eugene van den Bosch,
 Jaap Veldhoen
Son : Wouter Veldhuis, Harold Jalving
Montage : Barbara Hin
Production : Allegri Producties/NPS Televisie
Distribution : Idéale audience

« Nous tournons un film sur le court métrage de Johan van der Keuken, et le suivons ainsi que son épouse et ingénieur du son Noshka van der Lely pendant ce processus de création bref, mais intense. Cela révèle le fonctionnement d'un genre, sur lequel on s'est souvent mépris : le documentaire. [...] En contrepoint, vingt-cinq personnes de différents pays et cultures observent Johan van der Keuken faire son film et font part de leur réflexion sur son œuvre et sa thématique. » [...] (Ramon Gieling)

We are making a film about the short film by Johan van der Keuken, and follow him and his sound recordist/wife Noshka van der Lely during that brief yet intensive creative process. It reveals a mechanism about which there have been many misunderstandings : the documentary [...]

In the grandstand are twenty-five people from different countries and cultures who observe Johan van der Keuken as he makes his film and reflect upon his work and the themes in it.» [...] (Ramon Gieling)

Jeudi 19 mars, 18h/Salle 1

Compétition internationale

Bletzi, bletzi

Bletzi, bletzi – attends, attends

Belgique/52 min./1997/Beta digital/couleur
sous-titres français

Réalisation : Lut Vandekeybus

Image et son : Samuel Dravet, Annick Bongers, Lut Vandekeybus

Montage : Octavio Iturbe

Production et distribution : Wild Heart Productions
rue Artan 35, 1030 Bruxelles/Belgique
Tél. : (32) 2 508 58 10/Télécopie : (32) 2 502 13 07

Dans la chaleur de l'été marocain, on creuse un puits au village de Cruz, près de la maison de Khalti Khadouj, une veuve, mère de neuf enfants. Tandis que le travail avance, et qu'on prépare le sacrifice du mouton et le repas de fête qui marqueront rituellement son achèvement, car l'événement a une connotation religieuse, la vie se déroule, et les conversations vont bon train... Les émigrés, partis chercher fortune en Europe, sont rentrés au pays pour les vacances, leurs cousins cherchent à les imiter et obtenir sur leur passeport le tampon magique qui leur ouvrira les frontières de la Belgique, et les jeunes filles rêvent de trouver là-bas le mari idéal.

In the heat of the Moroccan summer, a well is being dug in the village of Cruz, nearby the house of Khalti Khadouj, a widow with nine children. As work is progressing, so is the preparation of the sheep sacrifice and the feast to ritually celebrate the end of the digging, since the well has a religious significance - life goes on and people talk nineteen to the dozen... The emigrants who left to make their fortune in Europe have come back to the village for their holidays, their cousins try to follow in their footsteps by obtaining the magic visa that will open up the Belgian borders to them, and the young girls dream of finding there an ideal husband.

Lut Vandekeybus

Née en 1965, actrice, fait ses études de sciences politiques à Louvain. A souvent vécu à l'étranger, formée au cinéma à Cuba, puis à Anvers au cours de la session 1995 de l'Eave. Elle fonde en 1996 une société de production avec deux partenaires. A réalisé :

■ *L'rgorba*, 1995 ■ *In apnee*, 1996

Connu de nos services

Suisse/64 min./1997/35 mm/couleur

Réalisation : Jean-Stéphane Bron

Image : François Bovy

Son : Luc Yersin

Montage : Daniel Gibel

Production : Ciné manufacture/T.S.R.

Ciné manufacture : 21 rue du Bugnon

CH - 1005 Lausanne/Suisse

Tél. /Télécopie : (41) 21 311 58 58

Distribution : JMH Distributions

4 rue de la Cassarde CH- Neuchâtel/Suisse

Tél. : (41) 32 729 00 20/Télécopie : (41) 32 729 00 29

A la lecture des fiches innombrables que les services de l'Etat lui consacrent treize années durant, Claude Muret, ancien militant lié à plusieurs organisations d'extrême gauche de la Suisse romande, retrouve – à l'âge de cinquante ans – l'album de sa jeunesse... Treize ans d'une vie, treize ans de fiches de police dans lesquelles on retrouve la trace de tous ses engagements mais aussi des moindres péripéties de ce qu'il est convenu d'appeler la vie privée. Page après page, c'est le climat d'une époque qui se révèle, les aspirations et les élans contestataires d'une génération, des morceaux d'Histoire, aussi bien que des bribes d'histoires...

Sous le regard croisé des militants et des policiers qui consigneront soigneusement des pans entiers de leur existence, avec dans les rôles principaux Claude Muret et l'ex-policier lausannois Ernest Hartmann, le film confronte – avec humour et tendresse – les acteurs d'une génération qui voulaient changer la vie... à ceux qui n'eurent de cesse de les en empêcher.

On reading the countless files that the government services had kept on him for thirteen years, Claude Muret, a former activist in the various extreme left-wing organisations in French-speaking Switzerland, discovers – at the age of fifty – the picture album of his youth. Thirteen years of existence, thirteen years of police records in which he finds not only the trace of his political activities but also the insignificant happenings of what may be suitably termed his private life. Page after page, we discover the climate of the times, the anti-establishment aspirations and élan of a generation, fragments of History, as well as snatches of stories...

Through the crossed viewpoints of the activists and police officers who had carefully recorded entire stretches of their lives, and with Claude Muret and the former Lausanne policeman Ernest Hartmann as the main figures, the film confronts – with humour and tenderness – the actors of a generation that wanted to change life... with those who tirelessly sought to prevent them from succeeding.

Jean-Stéphane Bron

Né en 1969 à Lausanne, il étudie le cinéma à Ipotesi Cinema (Italie) avec Ermanno Olmi et au département d'Audiovisuel de l'Ecole cantonale d'Art de Lausanne. Il a écrit et réalisé :

■ *12 chemin des Bruyères* ■ *Ted Robert, le rêve américain*

Coro di Bosa

Danemark/87min./1997/35 mm/couleur
sous-titres anglais

Réalisation : Ulla Boje Rasmussen

Image : Andreas Fischer-Hansen

Son : Sigurdur Sigurdsson

Montage : Edda Urup

Production : Nordfilm/Statens Filmcentral/Stefilm/
ZDF-Arte/Danmarks Radio TV/Motlys

Distribution : Nordfilm

Store Kongensgade 66

DK – 1264 Copenhague/Danemark

Tél. : (45) 3312 6006/Télécopie : (45) 3118 2708

Les travaux et les jours à Bosa, petite ville de près de dix mille habitants sur la côte ouest de la Sardaigne, restée quelque peu en marge de l'essor touristique de son île. A l'image des polyphonies sardes, le film entremêle les histoires, les attentes et les voix de différents personnages : les quatre hommes du chœur, qui, ensemble depuis 1950, maintiennent et transmettent la tradition musicale de Bosa, Angelo, animateur à la radio et président du club de football, Battista Columbu, le grand propriétaire et érudit local dont le bras droit, Pagliani, est intarissable sur les joies et les difficultés de la viticulture, sans oublier les sœurs du couvent, qui tiennent une imprimerie-papeterie, véritable gazette de la ville, du faire-part de décès au prospectus publicitaire.

The works and daily life at Bosa, a small town of nearly ten thousand inhabitants on the west coast of Sardinia, which is a region that has remained somewhat out of touch with the island's tourist boom. Rather like the Sardinian polyphonic songs, the film mingles the stories, expectations and voices of different people: the four men from the choir who, together since 1950, are keeping alive and handing down Bosa's musical tradition; Angelo, who hosts the radio station and is president of the football club; Battista Columbu, the large landowner and local man of learning, whose right-hand man, Pagliani, can talk for hours on end about the joys and tribulations of wine-growing, without forgetting the sisters from the convent, who run a printing and stationary business, a mine of information, be it announcements of death or advertising leaflets.

Ulla Boje Rasmussen

Diplômée de l'Académie royale des Beaux Arts de Copenhague et de l'Ecole nationale du film du Danemark, elle travaille pour la télévision, le cinéma et enseigne à l'Ecole du film. Elle a réalisé :

■ *Tjenestepiger*, 1984 ■ *Fiskevenner*, 1988
■ *1700 meter fra fremtiden* (A 1700 mètres de l'avenir), 1990 ■ *Te blink mod Vest*, 1992

●
Vendredi 13 mars, 10h30/Salle 1
Vendredi 20 mars, 18h/Salle 1

●
Dimanche 15 mars, 15h30/Salle 1
Mardi 17 mars, 18h/Salle 1

Dimanche 15 mars, 10h30/Salle 1
Mardi 17 mars, 20h30/Salle 1

B

C



Cunmin de xuanze

Le choix des villageois

Chine/57 min./1997/Beta SP/couleur
sous-titres français

Réalisation, son et montage : Li Tong
Image : Liu Yu, Peng Bin, Liu Yonghong
Production et distribution : Beijing Television
station of China
#3 North road West San Huan
HaiDien district, 100081 Pékin/Chine
Tél. : (86) 10 68 41 95 28/
Télécopie : (86) 10 68 41 98 24

Depuis la réforme de 1987, la Chine s'est dotée de conseils municipaux, mais c'est au printemps 1997 que le modèle démocratique d'élections au scrutin secret et à candidatures multiples va entrer en vigueur. Au village des Trois Lamas, à 200 km de Pékin, la section locale du parti communiste et les officiels influents ont prévu de faire réélire le sortant, Monsieur Chen. Pour respecter formellement les procédures, ils proposent une deuxième candidature, celle de son frère. Mais les villageois ont quelques raisons de se plaindre de la gestion Chen, et certains d'entre eux aimeraient voter pour Monsieur Zou. Certes, il ne figure pas parmi les candidats admis lors des primaires par le comité d'organisation, mais les électeurs ont compris qu'ils avaient le droit de vote, et ils comptent bien l'exercer.

Since the 1987 reform, China has set up a system of town councils, but it was only in spring 1997 that democratic elections with a secret vote and multiple candidates came into force. In the village of Three Lamas, 200 km from Beijing, the local communist party cell and influential official have planned the re-election of the outgoing representative, Mr Chen. In order to respect official proceedings, they propose a second candidate, Mr Chen's brother. The villagers, however, have reason to complain of Mr Chen's management and some of them would prefer to vote for Mr Zou. For sure, he is not on the list of candidates who got through the first selection by the organising committee, but the electors have understood that they have the right to vote and are determined to make full use of it.

Li Tong

Diplômée de la Beijing Film Academy en 1982, stagiaire de la BBC, réalisatrice au centre de production de la China Central Radio and Television University de 1982 à 1992, monteuse et réalisatrice de l'Overseas Broadcasting Department de la Beijing Television Station depuis 1993. A réalisé :

■ *The colorful botany world*, 1988 ■ *Future and Hope*, 1994 ■ *Moutain, children and teacher*, 1995 ■ *A rural mother and her three graduate children*, 1995 ■ *Marco, a boy from Croatia*, 1996

●
Vendredi 13 mars, 10h30/Salle 1
Vendredi 20 mars, 18h/Salle 1

Da habt ihr mein Leben : Marieluise, Kind von Golzow

Marieluise, enfant de Golzow

Allemagne/141 min./1997/35 mm/couleur
sous-titres anglais

Réalisation : Barbara Junge/Winfried Junge
Image : H. E. Leupold, Harald Klis
Son : Hannes Schreiber
Montage : Barbara Junge
Production : A Jour Filmproduktion/ORB/NDR
Rosenthaler str. 39, D – 10178 Berlin/Allemagne
Tél. : (49) 30 282 39 57/Télécopie : (49) 30 282 37 00
Distribution : Progress Film-Verleih
Burgstrasse 27, D – 10178 Berlin/Allemagne
Tél. : (49) 30 247 37 72/Télécopie : (49) 30 247 37 73
E-mail : Verleih@progress-film.com/
Internet : http://www.progress-film.com

Depuis plus de trente ans, la caméra des Junge accompagne la vie de Marieluise, entre autres « destins » de Golzow, petite ville d'Allemagne de l'est. Comblant bien des silences, et intégrant nombre de séquences qui n'avaient pu être présentées du temps du régime de l'ex-RDA, ce film propose à l'héroïne, maintenant âgée de 42 ans, de se regarder vivre depuis son enfance, et de commenter son évolution, au fil des événements de sa vie.

La petite écolière de Golzow, aînée d'une famille de six enfants, a été élevée dans la tradition protestante que continuait à pratiquer ouvertement son père, en dépit du système communiste. Elle qui rêvait d'être infirmière s'est retrouvée, sans passion, laborantine à Francfort-sur-Oder. Après quelques aventures sentimentales, elle a épousé Steffen, officier de la RDA. Aujourd'hui, après les quelques années de bouleversement et d'incertitude consécutives à la réunification, le couple s'installe avec ses deux filles en Allemagne de l'ouest.

For more than thirty years, the Junges' camera follows the life of Marieluise, one " destiny " among the others which they filmed in the small town of Golzow in East Germany. This film fills in many silences and includes many sequences that were impossible to show under the ex-GDR régime. The heroine, now aged 42, is asked to review her life starting with her childhood and to comment on how she has changed with the different events she has lived through.

The little schoolgirl from Golzow, the eldest of a family of six children, was brought up in the Protestant religion which her father openly practised in defiance of the communist system. Despite her dreams of becoming a nurse, she unenthusiastically took up the job of laboratory assistant in Frankfurt-on-Oder. After several love affairs, she married Steffen, at the time a GDR army officer. Today, after a few years of upheaval and uncertainty following the reunification, the couple has settled with their two daughters in West Germany.

Barbara Junge

Née en 1943 en Thuringe, interprète, elle est chargée de l'établissement des versions étrangères à la Defa avant de s'occuper des archives du projet de Golzow à partir de 1978, puis du montage des films de Winfried Junge.

Winfried Junge

Né en 1935 à Berlin, diplômé de la toute nouvelle université de Postdam-Babelsberg en 1958, il débute à la Defa au département du cinéma scientifique, puis passe avec Karl Gass dont il est l'assistant au département des documentaires en 1961. La même année il réalise le premier épisode de la chronique des enfants de Golzow. Il a à son actif une cinquantaine de films pour le cinéma et la télévision, tournés en Syrie, Somalie, Ukraine, Grande-Bretagne... et les quatorze épisodes du projet Golzow :

■ *Wenn ich erst zur Schule geh*, 1961 ■ *Nach einem Jahr*, 1962 ■ *Elf Jahre alt*, 1966 ■ *Wenn man vierzehn ist*, 1969 ■ *Die Prüfung*, 1971 ■ *Ich sprach mit einem Mädchen*, 1975 ■ *Anmut sparet nicht noch Mühe* ■ *Lebensläufe* ■ *Diese Golzower*, 1984 ■ *Drehbuch : Die Zeiten*, 1991 ■ *Das Leben des Jürgen von Golzow*, 1994 ■ *Die Geschichte vom Onkel Willy aus Golzow*, 1995 ■ *Elke*, 1996

Dimanche 15 mars, 20h30/Salle 1
Mardi 17 mars, 10h30/Salle 1

Drake and son

Grande-Bretagne/32 min./1997/16 mm/couleur

Réalisation et image : Timothy John Clements

Son : Gérard Abeille, Stuart Hilliker

Montage : Sunshine Jackson

Production et distribution : National Film and Television School

Beaconsfield studios – Station road

HP9 1LG, Beaconsfield – Bucks/Grande-Bretagne

Tél. : (44) 494 671 234/Télécopie : (44) 494 674 042

Novembre 1996. Voici plus de cinquante ans que Jim, le père, demeure dans sa ferme et habite la maison où Michael est né il y a quarante-sept ans. Michael habite tout près, dans une petite maison qu'il a rachetée à son père quand il s'est marié, et continue à travailler sa terre. Michael a quelques idées sur l'évolution de l'agriculture, et représente son village dans les instances locales, mais son père a toujours son mot à dire sur les affaires de l'exploitation. Le fils de Michael ne reprendra pas la ferme...

November 1996. Jim, the father, has been running the farm for 50 years. Michael was born in the farmhouse 47 years ago. He works on his father's farm and lives in a cottage just one field away, which he bought from his father when he got married. Michael has some ideas on agricultural development and represents his village on the local authority bodies, but his father always has a word to say about how to run the farming business. Michael's son will not carry on the farm.

Tim Clements

A commencé en 1991 aux Etats-Unis par le montage, avant d'entrer à la NFTS (National Film and Tv School), où il a réalisé les documentaires :

■ *Names*, 1994 ■ *A place to live, a way to live*, 1996 ■ *...he prefers the dogs...*, 1996

Das Jahr nach Dayton

L'année après Dayton

Autriche/200 min./1997/35 mm/couleur
sous-titres anglais

Réalisation et image : Nikolaus Geyrhalter

Son : Hrvoje Durasek

Montage : Wolfgang Widerhofer

Production : Geyrhalter Filmproduktion/Prisma film,

Vienne/Bosna Film, Sarajevo

Geyrhalter Filmproduktion : Hildbebrantg. 21,

1180 Vienne/Autriche

Tél./Télécopie : (43) 1 403 0162

Cette première année de paix en Bosnie est vécue à partir du portrait de quelques Bosniaques, qui sont peut-être représentatifs des habitants de ce pays encore tellement jeune, et soutenu surtout pour le moment par des initiatives étrangères. Il y va d'êtres humains sur la toile de fond d'une guerre à peine surmontée ; il y va d'une vie commune possible ou, dans de nombreux cas, impossible, et des changements qui doivent se produire en 1996. Pour la seconde fois, Rajko, le mécanicien serbe, doit quitter la maison où il vit avec sa famille ; cette fois, c'est parce que la région où il était venu se réfugier pendant la guerre va être rendue à la fédération croato-musulmane, conformément aux « accords de Dayton ». Nermin, le comédien, a perdu ses deux jambes à la guerre, et va essayer de travailler sur un nouveau rôle, peut-être. Et Halid, le berger du petit village près de Novi Travnik, dans la partie musulmane du pays, aimerait revoir son ami qui se trouve dans la partie croate de Mostar, à l'ouest, et entreprend un voyage qui n'est peut-être pas sans danger.

The first year of peace in Bosnia is depicted through some Bosnians, who are possibly representative of their young country, which is held together mainly through foreign influence.

This is a human story played out on the background of a war which still makes itself felt, a story of possible life together, which has on the other hand become impossible in many cases, and the changes to come in 1996. Rajko, the Serbian mechanic, and his family must leave their home for the second time, as it is located in an area which has come under the control of the Muslim-Croatian federation in accordance with the «Dayton Agreement». Nermin, the actor, lost both legs in the war and might have a chance to learn a new role. Halid, a shepherd from a small village near Novi Travnik in the Muslim-controlled region, risks his life to visit his friend on the western (Croatian) side of Mostar.

Nikolaus Geyrhalter

Né en 1972 à Vienne, photographe, et cinéaste depuis 1993, il a réalisé entre autres :

■ *Eisenerz*, 1992 ■ *Angeschwemmt*, 1994

Kisangani diary

Autriche/France/45 min./1997/35 mm/NB et couleur
sous-titres anglais

Réalisation : Hubert Sauper, avec la collaboration de Zsuzsanna Varkonyi

Image et montage : Hubert Sauper

Production : Hubert Sauper/

Geyrhalter Filmproduktion/Ovni films

Distribution : Ovni films (pour la France)

9 rue Severo 75014 Paris

Tél./Télécopie : (33) 1 45 45 50 60

Contact (pour l'étranger) : H. Sauper

E-mail : Sauper.Pari@aol.com

Des réfugiés hutus viennent d'être découverts le long d'une ancienne voie ferrée au sud de Kisangani (ex-Zaire) par une expédition de l'Onu. Ils sont quatre-vingt mille à avoir fait le chemin depuis le Rwanda, où ils ont vécu trois années de famine et de persécution. Les aides humanitaires arrivent... Quatre semaines plus tard, les camps Onu de Kasese et Biaro, non protégés, sont de nouveau attaqués à l'arme de combat par les « rebelles libérateurs » de la République démocratique du Congo-Kinshasa. Dans la nuit du 25 avril 1997, 80 000 hommes, femmes et enfants périssent dans la jungle sans laisser de trace. « Les images parlent d'elles-mêmes, dans leur nudité et leur horreur, suivant la chronologie exacte des événements. Je souhaite que les spectateurs deviennent eux-mêmes témoins de cette réalité insupportable de la nature humaine. En tant que cinéaste, je fais partie de cette réalité, et j'ai conscience de m'exposer moi-même, plus que quiconque, à la critique. » (H. Sauper)

Hutu refugees have just been discovered by a UN expedition alongside an old railway track in the south of Kisangani (ex-Zaire). Eighty thousand of them have journeyed from Rwanda, where they lived through three years of famine and persecution. Humanitarian aid arrives... Four weeks later, the unprotected UN refugee camps at Kasese and Biaro are again attacked by armed "freedom fighters" from the Democratic Republic of Congo-Kinshasa. The night of 25th April 1997, eighty thousand men, women and children perish in the jungle leaving no trace behind them.

"The images speak for themselves, in all their starkness and horror, tracing the exact sequence of events. I hope that the viewers will themselves become witnesses of this unbearable reality, and I'm well aware that I'm laying myself, more than anyone else, open to criticism." (H. Sauper)

Hubert Sauper

Né en Autriche en 1966, il a vécu en Italie, en France, au Colorado, en Grande-Bretagne et en Californie, fait ses études de cinéma à Vienne et à Paris, et de longs séjours en Europe de l'Est, en Amérique du Sud et en Afrique de 93 à 97. A réalisé :

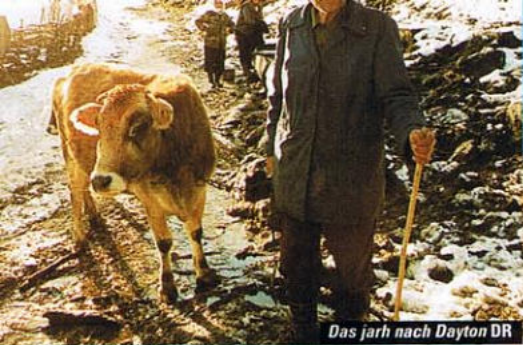
■ *Blasi* (fiction), 1990 ■ *Piraten in O.*, 1991 ■ *Ich habe die angenehme Aufgabe* (Sur la route avec Emile), 1993 ■ *Also schlafwandle ich am herzlichen Tage* ■ *Lomographer's Moscow*, 1995 ■ *Mes amis de nulle part* (fiction), en cours

●
Dimanche 15 mars, 15h30/Salle 1
Mardi 17 mars, 18h/Salle 1

Mardi 17 mars, 15h30/Salle 1
Samedi 21 mars, 15h30/Salle 1

Lundi 16 mars, 20h/Salle 1
Mercredi 18 mars, 10h30/Salle 1

K



Das jarh nach Dayton DR



Drake and son DR

Bletzi, bletzi DR
Connu de nos services DR



Connu de nos services DR



Shayton Aşpürü DR



Das Jahr nach Dayton DR
Core di Bosa (ph. Nordfilm)



Core di Bosa (ph. Nordfilm)





La Drum

Sur la route

Roumanie/43 min./1997/Beta SP/couleur
sous-titres anglais

Réalisation : Simona Bealcovschi,
Dumitru Budrala

Image et son : Dumitru Budrala

Montage : Simona Bealcovschi

Production : Astra film/Fundatia Antropologie
vizuala

Distribution : Astra film

Piata Huet 12, 2400 Sibiu/Roumanie

Tél. : (40) 69 21 34 42/Télécopie : (40) 69 21 80 60

E-mail : astra@sbx.logicnet.ro

En mars 1997, le responsable d'un troupeau de moutons a été volé et assassiné dans une forêt ; son corps a été plus tard retrouvé par son fils. A travers l'élucidation de ce fait divers, le film approche le monde fermé et archaïque des bergers des Carpathes, qui parcourent l'hiver des milliers de kilomètres avec leurs troupeaux et leurs chiens. Pendant sept mois, ils quittent leur village, puis reviennent, marchant plus de trente kilomètres par jour, dormant dehors, dans leurs étranges houpelandes. Le froid est très vif, la pluie fouette, la solitude est grande, et le long de cette « route des moutons » bien des dangers peuvent parfois les surprendre : voleurs, animaux sauvages...

In March 1997, a shepherd herding a flock of sheep was robbed and murdered in a forest. His body was later found by his son. Through an investigative approach to this news item, the film penetrates the closed and archaic world of the Carpathian shepherds who, each winter, accompany their flocks and sheepdogs over thousands of miles. For seven months, they leave their villages, then set out on the return journey covering over thirty kilometres a day, sleeping out in their strange loose-fitting greatcoats. In the biting cold and the lashing rain, their solitude is immense and along this "sheep trail" there lurk many dangers – robbers, wild animals...

Simona Bealcovschi et Dumitru Budrala

Après des études de lettres à Cluj (Roumanie) pour elle et des études d'économie à Bucarest pour lui, ils font leurs études de cinéma à l'Insa à Bruxelles, et préparent tous les deux un doctorat d'anthropologie visuelle. Co-fondateurs du Studio Astra Film Sibiu et co-organisateurs du Festival du film anthropologique de Sibiu, ils travaillent régulièrement pour la télévision et le cinéma documentaire. Entre 1993 et 1998, ils ont co-réalisé :

- *La livèche*, 1994 ■ *L'art de la restauration*, 1994 ■ *L'art allemand de Transylvanie*, 1995
- *L'iconostase*, 1995 ■ *La foire*, 1996

Lundi 16 mars, 18h/Salle 1
Mercredi 18 mars, 15h30/Salle 1

Makom, avoda

Israël/France/81 min./1997/Beta SP/couleur
sous-titres français

Réalisation et image : Nurith Aviv

Son : Philippe Fabbri

Montage : Etti Wieseltier

Production : Luma communications/Cinédoc
Ev'art/ZDF-Arte

Distribution : Luma communications

6 Ha'avoda st, 63821 Tel Aviv/Israël

Tél. : (972) 3 528 72 22/Télécopie : (972) 3 528 72 23

Cinédoc Ev'art, 74000 Annecy/France

Tél. : (33) 4 50 45 23 90/Télécopie : (33) 4 50 45 24 90

En 1981, vingt-cinq familles israéliennes fondent le *moshav* Shekef, un village agricole coopératif, à côté du très grand village palestinien Beth Awah (7 000 habitants). De part et d'autre de la ligne verte – la frontière d'avant juin 1967 – le *moshav* et le village se font face. Au début, les habitants du *moshav* travaillent eux-mêmes la terre, mais très vite ils font appel aux jeunes gens du village voisin.

En 1988, au début de l'Intifada, un des membres du *moshav* est assassiné. Jusqu'aujourd'hui, malgré les enquêtes, les assassins n'ont pas été identifiés. Pourtant, du jour au lendemain, les jeunes travailleurs palestiniens sont renvoyés du *moshav*. Par la suite, comme dans le reste du pays plus tard, on décide de remplacer la main d'œuvre agricole jusque-là exclusivement palestinienne par des travailleurs que l'on fait venir de loin, notamment des Thaïlandais.

Le film raconte l'histoire d'une relation triangulaire dans un lieu – *makom* – autour du travail – *avoda*.

In 1981, twenty five Israeli families founded the moshav Shekef, a co-operative farming village close by the large Palestinian town of Beth Awah (7,000 inhabitants). On either side of the green line – the pre-1967 border – the moshav and the town stand face to face.

At the outset, the inhabitants of the moshav work the land themselves, but very soon they call on the help of youngsters from the neighbouring town.

In 1988, when the Intifada first broke out, one of the moshav members was killed. So far, despite investigations, the killers have not been identified. Yet, the young Palestinian workers were sent home jobless the very next day. Subsequently, as was later the case throughout Israel, it was decided to replace the exclusively Palestinian labour force by foreign workers who come from far afield, particularly from Thailand.

The film tells the story of a three-cornered relationship in a place (makom) of work (avoda).

Nurith Aviv

Directrice de la photographie sur une soixantaine de films, documentaires ou fiction, elle a travaillé entre autres avec Agnès Varda, Amos Gitai, René Allio, Bertrand van Effenterre, Jacques Doillon. *Makom, avoda* est le troisième documentaire qu'elle réalise après :

- *Kafr Qar'a*, Israël, 1990 ■ *La tribu européenne*, 1993

Mercredi 18 mars, 20h30/Salle 1
Vendredi 20 mars, 13h/Salle 1

Molla Khadijeh va bachehayash

Molla Khadijeh et ses enfants

Iran/27 min./1997/16 mm/couleur

Réalisation : Ebrahim Mokhtari

Image : Morteza Poursamadi

Son : Asghar Abgun

Montage : Dariush Achouri

Production : IRIB, télévision iranienne

64 Hedayat st, Yachkal Av, 19497 Téhéran/Iran

Tél. : (98) 212 54 80 32/Télécopie : (98) 212 55 19 14

Distribution : CMI, Cima Media International

64 Hedayat st, Yachkal Av, 19497 Téhéran/Iran

Tél. : (98) 212 54 80 32/Télécopie : (98) 212 55 19 14

Pendant les vacances d'été, les enfants du petit village de Mehriz, au sud-est de Téhéran passent la journée chez Molla Khadijeh, une institutrice à la retraite, qui tient l'une des dernières écoles traditionnelles ou *Maktab-Chaneh* de la région. Sous la direction bienveillante de la vieille dame, les petits apprennent leurs lettres et l'enseignement du Coran ; aux heures les plus chaudes du jour, ils ont droit à une récréation dans un jardin aux figuiers alléchants...

During the summer holidays, the children from the tiny village of Mehriz to the south-east of Teheran, spend the day at Molla Khadijeh's, a retired schoolteacher who is in charge of one of the region's last traditional-style schools (Maktab-Chaneh). Under the old lady's benevolent eye, the children learn their alphabet and the Koran: at the hottest time of day, they are allowed to take a break in a garden full of mouth-watering fig trees.

Ebrahim Mokhtari

Né en 1947. Diplômé de l'université de cinéma et de télévision en 1972, il a réalisé entre autres :

- *Jockey* ■ *Caviar* ■ *Le pain du Balouchistan*
- *Les fermiers* ■ *Safran* ■ *Zinat* (fiction)

Mercredi 18 mars, 20h30/Salle 1
Vendredi 20 mars, 13h/Salle 1

Moment of impact

Etats-Unis/117 min./1997/16 mm/noir et blanc
sous-titres anglais

Réalisation, image, son et montage : Julia Loktev
Production et distribution : Melanie Judd
39 Pearl st. 5F, Brooklyn, NY 11201/Etats-Unis
Tél. : (1) 718 857 5924/Télécopie : (1) 718 624 3178
E-mail : mediatives@aol.com

Le premier avril 1989, un homme qui traversait la route entre deux commerces de voitures d'occasion était renversé par une voiture. En ce seul instant, il devenait une autre personne, un être impénétrable immobilisé entre la vie et la mort. Sa fille, qui réalise le film, cherche à cerner à la fois ce moment lointain et fugace, et son impact très présent et durable sur sa famille d'immigrants russes échoués dans une banlieue du Colorado. Elle tente de faire pénétrer sa caméra dans les mondes isolés de son père, dont l'atteinte cérébrale est incurable, et de sa mère, qui a abandonné sa carrière dans l'informatique pour s'occuper de lui à la maison. Le film montre comment sa mère s'emploie à garder la raison et le sens de l'humour, de façon souvent bizarre, tandis qu'elle vaque aux besoins élémentaires d'un homme qui n'est plus son mari depuis longtemps. Les personnages de cette histoire sont comme en suspens, dans un quotidien qui se répète en boucle, dans une attente dont la fin est hors de vue.

On April Fool's Day, 1989, a man crossing the road between two garage sales was hit by a car. In that one instant, he became a different person, an impenetrable being stuck between life and death. This is a film made by his daughter, who tries to get at both the absent fleeting moment and its very present, lasting impact on her family — Russian immigrants marooned in suburban Colorado. She tries to manoeuvre her camera into the isolated worlds of her father, who has irreparable brain damage, and her mother, who left her career as a computer programmer to care for him at home. The film chronicles her mother's often bizarre attempts to maintain her sanity and sense of humour while tending to the basic needs of a man who has long ceased to be her husband. The characters in this story exist in a kind of suspended state, a daily repetitious loop, waiting with no end in sight.

Julia Loktev

Née à Saint-Petersbourg en 1969, arrivée enfant aux Etats-Unis devenue DJ, puis journaliste pour la radio, elle travaille le son d'une manière artistique, crée des installations et les expose au cours de manifestations internationales. Elle vient au cinéma après des études à la McGill University et au NYU Graduate Film Program et réalise deux premiers films :

■ *Privy*, 1995 ■ *Sweeter than wine*, 1996

Mardi 17 mars, 13h/Salle 1
Vendredi 20 mars, 20h30/Salle 1

Het Ondergronds orkest

L'Orchestre souterrain

Pays-Bas/105 min./1997/35 mm/couleur
sous-titres anglais

Réalisation : Heddy Honigmann
Recherche et scénario : Heddy Honigmann, Nosh van der Lely
Image : Eric Guichard
Son : Piotr van Dijk
Montage : Mario Steenberg
Production : Pieter van Huystee film and TV/VPRO Television
Pieter van Huystee film and TV : Keizersgracht 784, 1017 CE Amsterdam/Pays-Bas
Tél. : (31) 20 421 0606/Télécopie : (31) 20 638 6255
Distribution : Fortuna films, Ilse Hughan
Prinsengracht 634 – 1017 KT Amsterdam/Pays-Bas
Tél. : (31) 20 62 58 871/Télécopie : (31) 20 63 80 149

« Ils font danser les filles dans le métro, campent avec leur dulcinée dans des chambres de bonne, se font pourchasser par les flics, se trimbalent partout avec leur violoncelle, et comptent leur monnaie sur des tables de bistrot. La plupart d'entre eux sont dans l'impossibilité de rentrer chez eux. » (Heddy Honigmann)
Parmi ces personnages qui gagnent leur vie dans le métro de Paris, et se retrouvent pour jouer ensemble sous les arcades de la place des Vosges : un harpiste vénézuélien, un violoniste de Sarajevo, une chanteuse malienne et un cithariste roumain... Ils ont connu la guerre, un coup d'état, la pauvreté, la faim ou l'oppression, ils partagent la même histoire d'exil, de résistance, de solitude et d'espoir.

"They make girls swing in the Metro, camp with their lovers in tiny attic rooms, are chased away by the cops, run every which way with their cellos and count coins on tables in bars. Most are not able to go back where they came from." (Heddy Honigmann)
Among those who earn their living in the Paris metro and meet to play together under the arcades at the Place des Vosges, we find a Venezuelan harpist, a violinist from Sarajevo, a Malian singer and a Rumanian zither player... They have experienced war, coups d'état, poverty, hunger and oppression, they share the same history of exile, resistance, loneliness and hope.

Heddy Honigmann

Née à Lima, elle a vécu au Pérou jusqu'à l'âge de 23 ans. Elle vit aujourd'hui aux Pays-Bas et a réalisé :

■ *Israël des Bédouins*, 1979 ■ *Le feu* (fiction), 1980 ■ *L'autre côté* (fiction), 1981 ■ *L'ombre blanche* (fiction), 1982 ■ *La grande porte* (fiction), 1985 ■ *Les ombres de l'esprit* (fiction), 1986-87 ■ *Gathak*, 1990 ■ *Four times my heart* (fiction), 1990 ■ *Histoires pour moi-même* (fiction), 1991 ■ *Ceil pour oeil* (fiction), 1992 ■ *Métal et mélancolie*, 1993 ■ *Au revoir* (fiction), 1995 ■ *O amor natural*, 1996

Jeudi 19 mars, 20h30/Salle 1
Samedi 21 mars, 18h/Salle 1

Pareven furmighi

On aurait dit des fourmis

Italie/35 min./1997/Beta SP/couleur
sous-titres français

Réalisation et montage : Daniele Segre
Image : Paolo Ferrari
Son : Gianluca Costamagna
Production : I cammelli/Comune di Cavriago/Cooperativa Casa del popolo
Distribution : I cammelli
Via Cordero di Pamparato 6
10143 Turin/Italie
Tél. : (39) 11 74 79 48/Télécopie : (39) 11 77 10 438

Il était une fois Cavriago, village de la province de Reggio Emilia, où les habitants avaient décidé, à la fin de la seconde guerre mondiale, de construire un cinéma. Et ils le firent, « brique après brique », dans un bel élan collectif. C'est dans cette salle qu'ils rirent et pleurèrent en découvrant à l'écran des histoires qui ressemblaient aux leurs, c'est dans cette salle, maintenant rénovée, qu'ils se mettent aujourd'hui en scène pour raconter, avec toute la vigueur de leur dialecte, leur belle aventure entrée dans la légende locale, et pour vivre ensemble, avec chansons, musiques et danses, cinquante ans de leur vie.

Once upon a time there was Cavriago, a village in the province of Reggio Emilia, where, at the end of the Second World War, the inhabitants decided to build a cinema. And they did just that, "brick after brick", in a splendid group effort. It is in this film theatre that they laughed and cried as they discovered on screen stories much like their own. Today, it is in the same, now renovated theatre that they go on stage to recount, in their dialect's vigorous tones, their wonderful adventure, which has now become part of local legend. Together, they relive fifty years of their life through song, music and dance.

Daniele Segre

Né en 1952. Commence la photo en amateur en 1972, devient professionnel puis cinéaste en 1976. Il fonde la société de production I Cammelli en 1981, réalise de très nombreux sujets de société pour la télévision, et notamment :

■ *Perché droga*, 1976 ■ *Il potere dev'essere bianco-nero*, 1978 ■ *Testadura*, 1983 ■ *Vite di ballatoio*, 1984 ■ *Manila Paloma Blanca*, 1992 ■ *Crotone, Italia*, 1993 ■ *Dinamite*, 1994 ■ *Come prima, più di prima, t'amerò*, 1995 ■ *Un solo grido, lavoro*, 1996

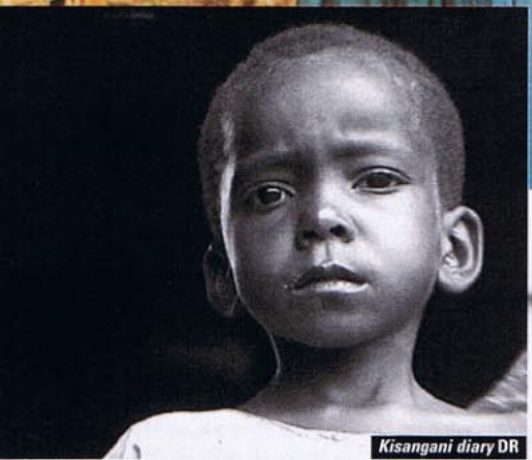
●
Vendredi 13 mars, 18h/Salle 1
Jeudi 19 mars, 15h30/Salle 1



San jie cao DR
Da habt ihr mein Leben : Marieluise, Kind von Golzow (ph. Winfried Junge)



Cunmin de xuanze DR

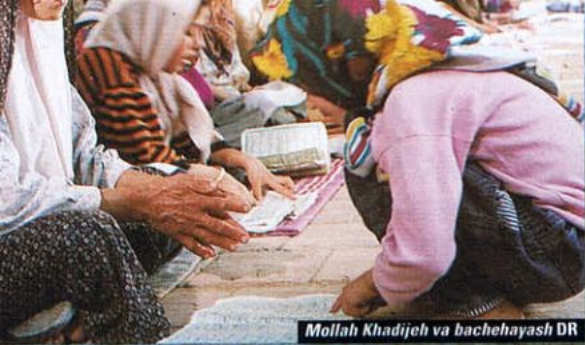


Kisangani diary DR

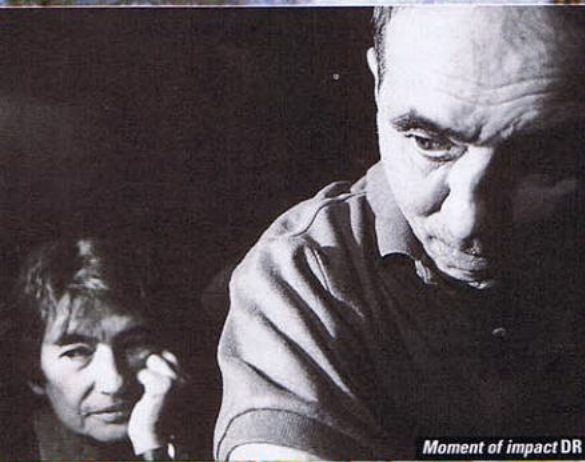


Da habt ihr mein Leben : Marieluise, Kind von Golzow (ph. Winfried Junge)





Mollah Khadijeh va bachehayash DR



Moment of impact DR



La drum DR
Makom, avoda DR



R Rolling

Suisse /93 min./1997/35 mm/couleur
sous-titres anglais

Réalisation : Peter Entell
Image : Camille Cottagnoud
Son : Gilles Abravanel, Benoit Crettenand
Montage : Monika Goux, Eric van der Borgh
Production : Catpics Coproductions/T. S. R.
Steinstrasse 21, CH 8003 Zurich/Suisse
Tél. : (41) 1 262 42 22/Télécopie : (41) 1 462 01 12
Distribution : F for film
16, rue de l'Ancienne forge
27120 Fontaine-sous-Jouy/France
Tél. : (33) 02 32 26 25 39/
Télécopie : (33) 02 32 36 86 49
E-mail : seguy@f-for-film.com

A ascension prodigieuse, descente infernale. Fils d'immigrés italiens et poseur de moquette au chômage, Ivano Gagliardo ne vit que pour le roller, une façon de marquer son refus d'une société dont il refuse les valeurs mercantiles. « Quand on patine, on n'entend plus le monde extérieur. On se sent tellement fort que personne ne peut nous arrêter. Tous les problèmes d'argent, de chômage, dès qu'on patine, on oublie tous ces soucis. » Peter Entell a suivi le destin d'Ivano pendant trois ans. Devenu par son audace et son talent le roi des patineurs de Lausanne, il se marie avec Emmanuelle, virtuose du roller elle aussi, entre deux descentes vertigineuses sur les collines ou les rampes d'escalier. Tout semble leur réussir quand ils ouvrent un magasin de matériel spécialisé, résistant avec courage aux sirènes du marketing. Mais la gloire est éphémère, le commerce, risqué, et l'amour se défait...

The more prodigious the climb, the more infernal the fall. Ivano Gagliardo, the son of Italian immigrants is a jobless carpet-layer. The only thing he lives for is roller-skating, which is his way of showing his refusal of a society ruled by mercantile values. "When you're skating, you can't hear the outside world. You feel so strong that no-one can stop you. All the problems of money, unemployment, all those kinds of worries are forgotten when you skate." Peter Entell followed Ivano's life for three years. After his daring and talent gain him recognition as the roller-skate king of Lausanne, he marries Emmanuelle, another brilliant skater - between two breathtaking descents down the hill slopes and stairways. Success seems to come their way when they open a specialised equipment store, courageously resisting the temptations of the marketing creed. Yet, glory is short-lived, business risky and love falls apart...

Peter Entell

Né à New York, diplômé d'anthropologie, il choisit la voie du documentaire en étant d'abord preneur de son et monteur. Installé en Suisse depuis 1975, il travaille comme réalisateur en Europe, en Asie, et en Afrique sur des sujets de société et d'environnement. Il a réalisé :

■ *Toujours plus loin : la terre convoitée du Zimbabwe* ■ *Les caprices du ciel* ■ *Le témoignage de quatre travailleurs sud-africains* ■ *En attendant le caribou* ■ *Les rollers sont entrés dans la ville* ■ *Martha*

●
Lundi 14 mars, 15h30/Salle 1
Mercredi 18 mars, 18h/Salle 1

The Rough shed

Australie/56 min./1997/Beta SP/couleur

Réalisation : Janet McLeod
Image : Philip Bull
Son : Leonie Dickinson
Montage : Uri Mizrahi
Production : Angela Borelli
77 Eassey street, Collingwood, Victoria
3066/Australie
Tél. : (61) 3 94 17 70 75/Télécopie : (61) 3 94 17 70 75
Distribution : ABC International
221 Pacific Highway, Gore Hill, NSW 2065/Australie
Tél. : (61) 2 99 50 03 77/Télécopie : (61) 2 99 50 31 69

Quelques semaines à l'époque de la tonte à Budgerygar Station, dans l'une des parties les plus reculées du bush de Nouvelle-Galles-du-Sud. Un environnement et des personnages qui conservent une place à part dans l'imaginaire australien, malgré les mutations récentes de l'industrie lainière. En marge de l'existence domestique ordinaire, les tondeurs de moutons itinérants font figure de derniers aventuriers, avec leurs traditions et leur langage particulier, transmis d'une génération à l'autre. Errol arrive pour la saison avec la petite Kayla, sa fillette de quatre ans qu'il traîne au gré des contrats. Mary, sa mère, embauchée comme cuisinière, les rejoint. Si, grâce à son travail, il s'intègre sans trop de problèmes, l'isolement, l'ennui et les petites contariétés quotidiennes pèsent davantage sur elles dans un monde rude, peu loquace, et essentiellement masculin. Et tous sont conscients que l'avenir de l'enfant imposera bientôt un autre mode de vie.

Several weeks during the sheep-shearing season at Budgerygar Station, in one of the remotest parts of the New South Wales bush. A milieu and characters that will continue to hold a special place in the Australian imagination despite the recent transformation of the wool industry. Strangers to ordinary domesticated existence, the itinerant sheep-shearers stand as the last in the line of adventurers - they have their own traditions and language, handed down from one generation to another. Errol arrives to work the season accompanied by young Kayla, his 4-year-old daughter, whom he drags along with him wherever he lands a contract. His mother, Mary, is taken on as a cook and comes to join them. Although the work enables Errol to fit in relatively easily, the isolation, boredom and petty day-to-day problems weigh more heavily on grandmother and her granddaughter in this harsh, untalkative and essentially male environment. And everyone is aware that the child's future will soon impose another way of life.

Janet McLeod

The Rough shed est son premier film.

Lundi 16 mars, 10h30/Salle 1
Vendredi 20 mars, 15h30/Salle 1

San jie cao

L'Épouse du dernier seigneur

Chine/58 min./1997/Beta SP/couleur
sous-titres anglais

Réalisation et image : LIANG Bibo
Son : Chen Liang, Huang Peng
Montage : Zhou Xuejie
Production et distribution : Chengdu Economic TV Station (CDETV)
CDETV : 610015 Chengdu, Sichuan/Chine
Tél. : (86) 28 664 0159/Télécopie : (86) 28 664 1583

Originaire de Chengdu, Xiao a très jeune quitté sa famille pour suivre son mari, chef du village de Duosha, au bord du lac Lugu, dans une magnifique région de montagnes au nord-ouest de la Chine. C'est là, après deux mois de voyage, qu'elle a découvert les mœurs de l'éthnie Moso, une société matriarcale qui confie aux femmes l'entière responsabilité des enfants, et laisse aux « maris-visiteurs » une grande liberté sexuelle, en-dehors des liens du mariage. S'étant accommodée de la situation, elle a ensuite traversé tous les bouleversements politiques depuis la Révolution chinoise de 1949, avec laquelle son mari avait su s'allier. En 1996, la vieille dame se rend à Chengdu, pour la première fois depuis 53 ans. Émerveillée par les changements qu'elle y découvre, elle se met en tête d'envoyer Lazu, sa petite-fille de dix-huit ans, travailler en ville, et s'arrange pour lui trouver un emploi.

Born in Chengdu, Xiao left her family when she was very young to follow her husband, who was the head of Duosha village situated on lake Lugu in a scenic mountainous region in north-west China. After a two-month journey, she arrived to discover the way of life among the Moso people. There is a matriarchal society where women are given entire responsibility for the children and the "visitor husbands" are given great extra-marital sexual freedom. Having grown accustomed to this situation, she then lived through all the political upheavals of the 1949 Chinese Revolution, with which her husband fell in line.

In 1996, the old lady visits Chengdu for the first time in 53 years. Marvelling at the changes that have taken place, she gets it into her head to send her 18-year-old granddaughter to the town to work and even manages to find her a job.

Bibo LIANG

Né en 1963, il a étudié l'agriculture au Collège d'agronomie de Minyang et la philosophie à l'université de Sichuan. Chercheur en agronomie, il a réalisé deux documentaires.

Vendredi 13 mars, 18h/Salle 1
Jeudi 19 mars, 15h30/Salle 1

Shalosh ahayot

Trois sœurs

Israël/68 min./1997/16 mm/couleur
sous-titres anglais

Réalisation : Tsipi Reibenbach

Image : R. Katsenelson, D. Gurfinkel, Y. Milo

Son : Amir Buberman

Montage : Era Lapid

Production : Tsipi Productions Ltd 4/40 Eliahu

Hakim st 69120 Tel Aviv/Israël

Tél. : (972) 3 64 280 73/Télécopie : (972) 3 64 151 15

« Ma mère et mes deux tantes sont sœurs. Karola, l'aînée, a 78 ans. Veuve depuis onze ans, elle a depuis longtemps perdu le goût de vivre, et habite une maison de retraite. Ester, la plus jeune, a 70 ans. Entre les visites qu'elle rend à l'hôpital à son mari paralysé, elle essaie de profiter de la vie le plus intensément possible. Elle adore la plage, les feuilletons télévisés et les jeux de cartes. Fruma, ma mère, a 75 ans et passe le plus clair de son temps dans les rendez-vous médicaux pour son mari malade. Elles vieillissent, elles se parlent au téléphone, elles font face à la solitude, mais aussi à l'ombre du passé qui, plus de cinquante ans après, même dans les replis du silence, refuse de se laisser oublier. Fruma écrit ses mémoires. Elle et Karola étaient dans le même camp. Karola ne veut pas en parler, comme de peur de s'effondrer. Ester regrette sa jeunesse perdue, elle qui était adolescente au camp. Elles se sont mariées juste après la guerre. Ont eu des enfants. Et soudain, elles se retrouvent vieilles, vivent sans vivre vraiment. « La vie se termine et nous n'avons réussi à rien. » » (Tsipi Reibenbach)

"My mother and my two aunts are three sisters. Karola, the eldest is 78. A widow for eleven years, she lost the taste of life years ago. Now, she stays in an old age home. Ester, the youngest, is 70. Between visiting her paralyzed sick husband, she tries to catch life in any possible way. She loves the sea, the soap operas on TV and playing cards. Fruma, my mother, 75, is occupied mainly with the check-ups and doing appointments with doctors for her sick husband. Three aged sisters, meeting on the phone, coping not merely with their loneliness but also with the shadow of the memory that even after more than fifty years, even in the folds of silence, refuses itself to be forgotten. Fruma is writing her memories. She and Karola were in the same camp. Karola doesn't want to and is unable to tell neither the past nor the present, as if she's afraid that by touching the traumatic story of her life she'll collapse. Ester is looking for her lost youth. She was a teenager in the labor camp. They married right after the war. Had children. Now, suddenly, they got old. Now living a lifeless life. 'Life has passed and we achieved nothing.'" (Tsipi Reibenbach)

Tsipi Reibenbach

Après avoir fait des études de mathématiques et de physique à l'université de Tel Aviv et obtenu un diplôme de cinéma en 1980, elle réalise deux films de fiction et deux documentaires :

■ *Veuve plus*, 1981 ■ *Habehira vehagoral* (Choix et destin), 1993

Mardi 17 mars, 15h30/Salle 1
Samedi 21 mars, 15h30/Salle 1

Shayton köpürö

Le Pont du diable

Kirghizistan/10 min./1997/35 mm/noir et blanc
sans paroles

Réalisation : Temirbek Birnazarov

Image : Sergej Chadin

Son : N. Bondarenko

Montage : Tilek Mambetova

Production et distribution : Kyrgyzfilm studio

D. Asanova street 1, 720030, Bishkek/Kirghizistan

Tél. : (996) 3312 254310/

Télécopie : (996) 3312 253068

Les gens de ce village de montagne n'ont pour les relier au reste du monde qu'une nacelle qu'ils propulsent eux-mêmes par-dessus le torrent.

The people from the mountain village have nothing but a winch platform to link them with the rest of the world. They pilot it themselves over the mountain torrent.

Temirbek Birnazarov

Né en 1964, diplômé de l'Institut national de théâtre et de cinéma du Kazakhstan, il a réalisé :

■ *Ne pleure pas, rhinocéros* (fiction)

Jeudi 19 mars, 20h30/Salle 1
Samedi 21 mars, 18h/Salle 1

Smirennaja zizn'

Une vie paisible

Russie/Japon/76 min./1997/Beta SP/couleur
sous-titres anglais

Réalisation : Aleksandr Sokurov

Image : Aleksej Fedorov

Montage : Leda Semenovna

Production : Fondation Nord/Pandora

Fondation Nord : Kamennostrovskij prospekt 10

197011 Saint-Petersbourg/Russie

Tél./Télécopie : (7) 812 597 42 60

Distribution : Zéro Film

Lehrter Strasse 57 D-10557 Berlin/Allemagne

Tél. : (49) 30390 66 30/Télécopie : (49) 39458 58 34

« Un homme venu de Russie passe quelques années à voyager dans les villes, les villages et les îles du Japon. Les distinctions qu'il faisait entre ses compatriotes russes et les Japonais à qui il parle s'effacent peu à peu - tous deviennent sa grande famille. Il décide de raconter l'une de ces rencontres faites dans la montagne, celle d'Umeno Mathuyoshi, une dame de soixante-quatorze ans, au village d'Asuka, préfecture de Nara. » (Aleksandr Sokurov)

"A man from Russia spends a number of years travelling in the towns, villages and islands of Japan. The distinctions he draws between his Russian compatriots and the Japanese he talks to gradually fade, and they merge into one family. He decides to report on one of these encounters in the mountains - with the 74 year-old Umeno Mathuyoshi, from the village of Asuka in the prefecture of Nara." (Aleksandr Sokurov)

Aleksandr Sokurov

Né en 1951 en Sibérie, il a grandi en Pologne et au Turkménistan, fait des études d'histoire et travaillé comme assistant à la télévision de Gorki. Etudiant au VGK il y signe un film de fin d'études *La voie solitaire de l'homme*, qui sera interdit comme toute la suite de son œuvre jusqu'en 1986. Il a réalisé, entre autres :

■ *La maison des cœurs brisés* ■ *Sacrifice du soir*, 1984 ■ *Elégie*, 1985 ■ *Simple élégie* ■ *Elégie moscovite*, 1986 ■ *Empire*, 1987 (fiction) ■ *Offrande du soir*, 1987 ■ *Le jour de l'éclipse* (fiction), 1988 ■ *Maria*, 1978-1988 ■ *Elégie soviétique*, 1989 ■ *Sauve et protège, Madame Bovary* (fiction), 1989 ■ *Deuxième cercle*, 1990 ■ *Elégie moscovite à Boris Eltsine* ■ *Un exemple d'intonation*, 1991 ■ *La pierre*, 1992 ■ *Elégie de Russie*, 1993 ■ *Pages cachées*, 1993 ■ *Les voix de l'âme*, 1995 ■ *Elégie de l'est*, 1996 ■ *Mère et fils* (fiction), 1997

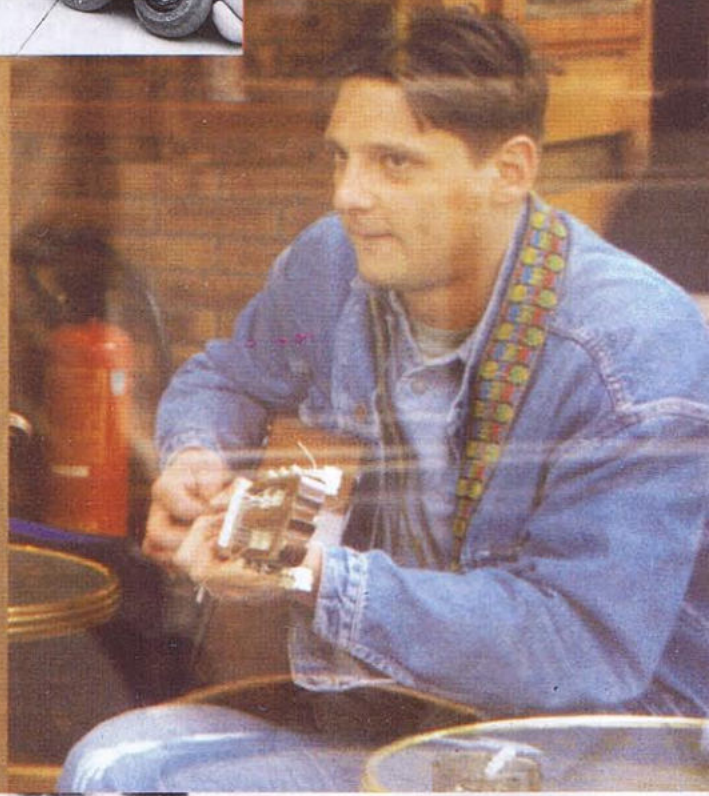
Lundi 16 mars, 15h30/Salle 1
Jeudi 19 mars, 10h30/Salle 1



Rolling (ph. TSR)

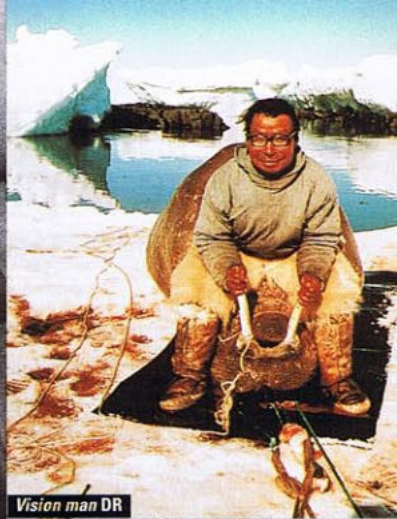


Het ondergronds orkest DR
Shalosh ahayot DR



Shalosh ahayot DR





Vision man DR



Tribuna especial - un día en las carreras (ph. Santiago Porter)

The rough shed DR
The spirit doesn't come anymore DR



Working for the enemy DR



Where did forever go? DR



The Spirit doesn't come anymore

Népal/38 min./1997/Beta SP/couleur
sous-titres anglais

Réalisation et image: Tsering Rhitar
Montage: Murali Gurappa
Production et distribution: SRI films PVT
P. O. Box 3064, Kathmandou/Népal
Tél. : (977) 1 471 640/Télécopie : (977) 1 479 083

« Le recours à des shamans qui invoquent les esprits protecteurs pour éloigner le mal et guérir les maladies est une tradition millénaire dans la culture et la société tibétaine. Comme un don de naissance qui n'a besoin que d'être éveillé et orienté, l'art du shaman se transmet de père en fils ou en fille.

Pao Wangchuk, soixante-dix-huit ans, vit au camp tibétain de Pokhara, au Népal, où il pratique sa magie. C'est le treizième d'une lignée ininterrompue de mediums. Mais son fils aîné, Karma, qui aurait dû lui succéder, le met au désespoir, car il risque de ne pas continuer la tradition familiale. Il est vrai que cette vocation, aujourd'hui peu ordinaire, pourrait bien ne pas être tout à fait la voie de Karma, jeune homme apparemment comme les autres, avec ses quelques défauts. » (Tsering Rhitar)

"The practice of shamans invoking spirits/protectors to ward off evil and cure disease has been a significant feature of Tibetan social life for over a millenium. Considered an inborn faculty that needs only awakening, and channelling, the shaman's art survives through his son or daughter.

Pao Wangchuk, 78, is the thirteenth in an unbroken line of spiritual mediums, living and practicing his craft in the Tibetan camp in Pokhara, Nepal. The source of the old man's despair is Karma, his eldest son and heir-to-be, who may not be able to continue the family calling. This extraordinary vocation, by today's gauge, may prove an altogether alien track for Karma, a seemingly normal young man with some errant ways of his peers." (Tsering Rhitar)

Tsering Rhitar

Né en 1968, sorti de la Film school de Delhi en 1993, il passe un an à Dharamsala pour filmer le Dalaï Lama et les institutions du gouvernement tibétain en exil, et réalise :

■ *Tears of torture*, 1994 ■ *Breath* (film expérimental), 1995 ■ *The marriage proposal* (fiction) ■ *Shower of virtue and goodness*, 1996

Tribuna especial – un dia en las carreras

Tribuna especial – un jour aux courses

France/17 min./1997/16 mm/couleur
sous-titres français

Réalisation: Andrés Jarach
Image: Ramiro Civita
Son: Gaspar Sheuer, Cote Alvarez
Montage: Dominique Pâris
Production et distribution: Kanpai Productions
156, rue Oberkampf 75011 Paris
Tél. : (33) 01 43 38 62 68 /
Télécopie : (33) 01 43 38 63 10

Au cœur de Buenos Aires, la tribune populaire de l'hippodrome de Palermo.

« J'ai voulu pour mon premier film revisiter l'hippodrome de Palermo. Le passé et le présent, toujours mêlés.

Lorsque les joueurs que j'ai filmés ne seront plus là, cela voudra dire que tout aura définitivement changé. Seuls resteront les tangos. » (Andrés Jarach)

In the heart of Buenos Aires lies the popular Palermo hippodrome.

"For my first film, I wanted to revisit the Palermo hippodrome. The past and present, forever mingled together.

When the betting men I filmed are no longer there, it will mean that everything has changed for good. Only the tangos will remain." (Andrés Jarach)

Andrés Jarach

Né en 1972 à Buenos Aires, diplômé de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, cellule Anthropologie et cinéma, assistant-réalisateur sur de nombreux films documentaires, publicitaires et de fictions. *Tribuna especial – un jour aux courses* est son premier film.

Vision man

Suède/50 min./1997/35 mm/couleur
sous-titres anglais

Réalisation, image et son: William Long
Montage: Johnathan Mair
Production: Åby-Long Productions/SVT/TV2
Danmark/Svenska Filminstitutet
Åby-Long Productions: Källhagen -
S - 714 94, Löa/Suède
Tél. : (46) 580 30059/Télécopie : (46) 580 30060
Distribution: Mette Hoffman Meyer, TV2 Denmark
Sortedam Dosserring 55A, DK - 2100 Copenhagen
EA/Danemark
Tél. : (45) 35 37 22 00/Télécopie : (45) 35 37 22 27
E-mail : sales@tv2.dk
Festivals: Ulla Aspgrén, Svenska Filminstitutet
Box 27126, S 102 52 Stockholm/Suède
Tél. : (46) 8 665 11 00/Télécopie : (46) 8 666 36 98
E-mail : ulla.aspgrén@sf.se

Utuniarsuak Avike est un vieux chasseur du district de Thulé, au nord du Groenland, qui a passé bien des années sur la banquise. A quatre-vingt-sept ans, il ne sort plus de sa cabane en préfabriqué et ne peut plus comme autrefois poursuivre l'ours polaire ou le morse, mais il revit dans son imaginaire le frisson de la chasse. Il n'est pas aigri, et garde un remarquable sens de l'humour et une vision très personnelle de la vie et de la nature. Sa tristesse est de voir sa culture de plus en plus marginalisée et sa langue parlée par moins de trois cents personnes.

Utuniarsuak Avike is an old eskimo hunter from the district of Thule in the north of Greenland, who has spent much of his life walking on thin ice. Now 87, he is restricted to his prefabricated cabin and can no longer pursue polar bears or walrus the way he used to. But he now relives the excitement of the hunt in his imagination. Utuniarsuak is not a bitter man. He has a remarkable sense of humour and a very personal view of life and nature. Now he sees his own culture being steadily eroded and his language spoken by less than three hundred people.

William Long

Né en Australie, il vit maintenant en Suède. Caméraman pour des magazines anglais et américains, il a réalisé :

■ *Return to the light*

Lundi 16 mars, 15h30/Salle 1
Jeudi 19 mars, 10h30/Salle 1

Samedi 14 mars, 15h30/Salle 1
Mercredi 18 mars, 18h/Salle 1

Lundi 16 mars, 18h/Salle 1
Mercredi 18 mars, 15h30/Salle 1

Where did forever go?

Etats-Unis/29 min./1997/16 mm/couleur

Réalisation et image : Michael Dwass
Montage : Michael Dwass, Alba Rosso
Production : Priority X Productions
 111 east 14th st #214, 10003 New York, NY/Etats-Unis
 Tél. : (1) 212 979 18 93/
 Télécopie : (1) 212 979 02 04
 E-mail : dwass@inch.com

« Un film personnel, le portrait d'une femme et de sa famille, créé à partir d'un collage d'images et de souvenirs depuis les années cinquante jusqu'aux années quatre-vingt-dix. L'histoire de la famille se déroule en suivant la chronologie au fil des tendres réminiscences d'un temps perdu qui semblait pouvoir durer à jamais. Il est difficile de dire précisément quand les souvenirs de bonheur ont commencé à se teinter de tristesse et de colère. Ce qui est arrivé reste un mystère enfoui dans un labyrinthe de cellules en dégénérescence et dans le dysfonctionnement du cerveau. » (Michael Dwass)

"Where did forever go? is a personal documentary film, a portrait of a woman and her family, created with a collage of images and memories from the fifties to the nineties. The family history flows chronologically with the sweet recollections of the lost time that seemed could continue forever. It is hard to determine when the memories of happiness started to dissolve with sadness and anger. What happened is a mystery hidden in the labyrinth of decaying brain cells and cerebral malfunctions." (Michael Dwass)

Michael Dwass

Photographe et cinéaste indépendant à New York. Il a réalisé plusieurs courts métrages, dont :

- *Lunch*, 1990
- *Endless tango*, 1993
- *BWay*, 1996

Working for the enemy

Grande-Bretagne/58 min/1997/Beta SP/Couleur

Réalisation : Colin Luke, Sean McAllister
Direction de la série : Colin Luke
Image et son : Sean McAllister
Montage : Oliver Huddleston
Production : Mosaic films / BBC 2
Distribution : Mosaic films
 8/12 Broadwick st., W1V 1FH
 Londres/Grande-Bretagne
 Tél : (44) 171 437 6514/
 Télécopie : (44) 171 494 0595
 E-mail : 75337.1233@compuserve.com

Si Kevin, 35 ans, veut continuer à toucher comme depuis dix-huit ans ses indemnités de chômage, il doit faire un stage pour apprendre à travailler. C'est la nouvelle réglementation dite *Project work* imposée par les conservateurs, et qui commence à s'appliquer dans sa ville de Hull, au nord de l'Angleterre. Mais Kevin n'a pas envie de jouer le jeu et de faire des compromis avec un système qu'il récuse. Il veut continuer à peindre. Sa petite amie, Robbie, 19 ans, ancienne toxicomane issue d'une famille à problèmes, travaille dans un atelier de couture. Les conditions sont pénibles, et le salaire peu élevé, et elle préférerait, elle, qu'il contribue un peu davantage à leurs dépenses communes.

Est-il un avenir possible ensemble, sans argent et sans perspectives ? Kevin peut-il brider sa créativité pour cet avenir commun, tout en restant fidèle à sa cause de ne jamais travailler pour l'ennemi ?

If Kevin, aged 35, wants to carry on receiving his unemployment benefit as he has done for the past eighteen years, he must go on a training course to learn how to work. This is the new regulation, called Project Work, brought in by the Conservatives. It has recently been launched in his home town, Hull, in the north of England. But Kevin doesn't want to play the game and compromise with the system he challenges. He wants to continue painting. His girlfriend, nineteen-year-old Robbie, is a former drug addict from a troubled family. She works in a dressmaking workshop, where work conditions are hard and salaries low. She considers that it would be better if he contributed a little more to the household budget.

They are faced with planning a future together, with no money and no prospects? Can Kevin harness his creativity as an artist for the sake of their common future and, at the same time, remain loyal to his cause never to work for the enemy?

Colin Luke

Réalisateur-producteur depuis une trentaine d'années, il a travaillé en documentaire et en fiction, pour la BBC, ITV, Channel 4, et des chaînes américaines, et a dirigé des séries comme *The world about us*, *Assignment*, *Adventure*, *Nomads*, *Voyager*, *The world of National Geographic*, *Classic adventure*, *Nature Watch*, *The Arabs*, *Portrait of the Soviet Union*, *Russian wonderland*, et *United Kingdom*, dont fait partie *Working for the enemy*. Parmi ses films particulièrement remarquables : ■ *A Russia of one's own* ■ *An affair in mind* (fiction) ■ *Quality time*.

Sean McAllister

Après avoir participé à un groupe de production vidéo à Hull, il fait des études au Bournemouth and Poole College of Art and Design, puis à la NFTS. Il réalise en DVC : ■ *Pictures from Scotland* ■ *The making of Twin Town*

Dimanche 15 mars, 10h30/Salle 1
Mardi 17 mars, 20h30/Salle 1

Lundi 16 mars, 10h30/Salle 1
Vendredi 20 mars, 15h30/Salle 1

Compétition française

Allez Vervins

25 min./1997/Beta SP/noir et blanc et couleur

Réalisation : Thierry Dupety

Image : Laurent Fleutot

Son : J. P. Gibilisco

Montage : Françoise Roux

Production : 1:33 Productions

5, rue Marcel Monge 92150 Suresnes

Tél. : 01 41 38 91 38/Télécopie : 01 41 38 01 33

E-mail : 1.33.production@wanadoo.fr

Début 97, le tirage au sort de la Coupe de France de football oppose l'équipe d'amateurs de Vervins, petite ville de 3 000 habitants, qui joue en Promotion d'honneur, et le club professionnel d'Auxerre, champion de France 1996.

Tout Vervins est en effervescence. Coiffeur, boucher, serveuse ou garde-champêtre, ils ont tous leur mot à dire sur ce que représente l'événement.

Jusqu'au lendemain du match, la caméra observe, avec humour et émotion, la réalité de ce petit coin du nord de la France effleuré par le rêve.

At the beginning of 97, after lots are drawn for the Coupe de France football championship, the amateur team of Vervins (a small town of 3,000 people), which plays in one of the lower divisions, is to play against the professional club of Auxerre, who were the 1996 French champions.

All Vervins is in a flutter. The hairdresser, butcher, waitress and forest ranger all have something to say about the importance of the event.

Right up to the day after the match, with humour and emotion, the camera films the reality of this small corner in the north of France which for a short while found itself in a dream.

Thierry Dupety

Photographe, réalisateur de films publicitaires et reporter. *Allez Vervins* est son premier court-métrage documentaire.

Samedi 14 mars, 10h30/Salle 1
Samedi 21 mars, 16h/Salle 2

Cabanes

52 min./1997/Beta SP/couleur

Réalisation : Jean-Pierre Vedel

Image : Jacques Mataly

Son : Olivier Mauvezin

Montage : Ombeline Blanchard

Production : Coup d'œil/Canal +/Mikros

Distribution : Coup d'œil

3, rue du Banquier 75013 Paris

Tél. : 01 43 37 10 91/Télécopie : 01 43 31 01 85

« Des estivants des plages de Calais aux pêcheurs de l'hiver camarguais, des bergers sans terre de la transhumance de printemps en Hautes-Pyrénées aux chasseurs de palombes de l'automne gersois, le film suit les héros d'un monde à part, les bâtisseurs de cabanes. Bricoleurs de l'inachevé, ils règnent en maîtres sur leurs royaumes éphémères. Quelle que soit sa vocation, sa région, sa saison de prédilection, le cabanier est sûr d'une chose : sa cabane occupe le lieu stratégique où il peut exercer sa passion qui le distingue de l'homme ordinaire. Elle est à l'image de son idéal, un véritable mode de vie. » (Jean-Pierre Vedel)

"From the summer holiday-makers on the Calais beaches to the winter fishermen in the Camargue, from the landless shepherds on the springtime transhumance in the Hautes-Pyrénées to the autumn woodpigeon hunters of the Gers, the film follows the heroes of another world - the hut-builders. Master craftsmen of the makeshift, they rule unchallenged over their ephemeral kingdoms. Whatever their background, their region, their favourite season, the hut-builders have the absolute certainty that their huts are on the strategic site that will enable them to live to full the passion which marks them off from ordinary people. Their hut is in the image of their ideal, reflecting a whole way of life." (Jean-Pierre Vedel)

Jean-Pierre Vedel

Né en 1955. Diplômé d'études supérieures d'audiovisuel de l'université de Toulouse/Le Mirail, il réalise entre autres :

■ *Sentiers noirs ou l'ombre des Dieux*, 1996 ■ *L'art modeste* ■ *Amérique* ■ *El temple*, 1987 ■ *Un torero l'hiver*, 1990 ■ *Le Goût du toro*, 1994

Samedi 14 mars, 13h/Salle 1
Mardi 17 mars, 11h/Salle 2

Cas limite

32 min/1997/Beta SP/couleur

Réalisation et image : Marie Guiraud

Son : C. Avalos del Pino, P. Fano, O. Pousset, L. Salters

Montage : Sylvaine Dampierre

Production et distribution : Ateliers Varan

6, impasse Mont Louis 75011 Paris

Tél. : 01 43 56 64 04/Télécopie : 01 43 56 29 02

« Harold, collégien de quatorze ans, va devenir un « cas limite ». Mais quelles limites fait-il éclater ?

Celles de la Principale, dans ses difficultés à établir un contrat de vie entre lui et le collège, celle de ses professeurs, attachés au respect des règles, celles de sa mère, ou les siennes propres à comprendre pourquoi il devient ce cas limite, à comprendre le risque de sa violence ?

Sans jugement, le film s'approche d'Harold, par petites touches, par dialogues en décalés, par la multiplication des points de vue, et interroge les limites sociales, institutionnelles de notre société, et par-delà même nos propres limites. » (Marie Guiraud)

"Harold, a fourteen-year-old schoolboy, will become a "borderline case". But which borders or limits does he shatter?

Those of the headmistress, who finds it hard to establish a contractual modus vivendi between Harold and the school; those of his teachers, who insist the rules be obeyed; those of his mother or his own as he tries to understand why he is becoming a borderline case and what risks his violence runs?

Offering us no prior judgement, the film approaches Harold little by little, through disjointed dialogues, through a multiplicity of viewpoints, and puts into question not only the institutional social rules of our society, but also our own limits." (Marie Guiraud)

Marie Guiraud

Diplômée de commerce international et de cinéma, elle travaille depuis une dizaine d'années comme productrice et assistante metteuse en scène sur des films publicitaires, institutionnels, des long-métrages de fiction et des magazines documentaires. *Cas limite* est son premier film.

Samedi 14 mars, 21h/Salle 2
Vendredi 20 mars, 10h30/Salle 1

A

C



Cathédrale

27 min/1997/Beta SP/couleur
sous-titres français

Réalisation : Xavier Baudoïn

Image : Florian Bouchet

Son : Angel Blasco

Montage : Laurent Dufrière

Production et distribution : Xavier Baudoïn

14, rue de Paradis 75010 Paris

Tél. : 01 45 23 13 39

A Mejorada, tout près de Madrid et son aéroport, Justo a entrepris, voici trente ans, de construire tout seul la dernière cathédrale d'Espagne. Une « forteresse romane, en moins massif », qu'il bâtit sans plans préalables, avec des matériaux de récupération, et le renfort de Sergio et Antonio, deux garçons du village. Touristes et voisins défilent sur le chantier immense, tandis que le maître d'œuvre et ses deux apprentis, indifférents aux regards, s'activent sous la coupole inachevée.

Thirty years ago, at Mejorada outside Madrid near the city's airport, Justo set out alone on the task of building Spain's last cathedral. He has no fixed ideas for this "Roman fortress - which lacks however the former's sturdiness" and is using waste materials and the help of two village lads, Sergio and Antonio. Tourists and neighbours take a look around the building site, whilst the builder and his two apprentices, indifferent to the onlookers, are busy working on the unfinished dome.

Xavier Baudoïn

Né en 1965 à Madrid, diplômé de l'École Supérieure d'Audiovisuel de Toulouse, il travaille comme technicien et réalise ses premiers films sur les travaux de plasticiens. En 1995, il entre, pour une durée de deux ans, comme pensionnaire à la Villa Velasquez, y écrit un scénario de long-métrage, et y réalise un premier film expérimental, un second de fiction, et le troisième documentaire :

■ *¿Cuanto es?* ■ *Las vacaciones de Clara*

Cercle de vie

Full circle

Etats-Unis/France/29 min/1997/Beta SP/couleur
sous-titres français

Réalisation : Yasha Aginsky, Carrie Aginsky

Image et montage : Yasha Aginsky

Son : Yasha Aginsky, Luc Roche

Production : Aginsky Productions/Les films d'Ici

Distribution : Yasha Aginsky

Dassaud 63550 Saint Victor-Montvianeix

Tél./Télécopie : 04 73 94 04 77

En 1995, les cinéastes Yasha et Carrie Aginsky sont retournés à San Francisco, où Natalie, la mère de Carrie, à quatre-vingt-dix ans, s'étiolait dans une maison pour personnes âgées. Carrie a alors décidé de prendre sa mère avec elle dans sa propre maison, pour pouvoir s'occuper d'elle les derniers mois de sa vie, et lui permettre de mourir avec dignité. Emu par le sort de Natalie et la réaction de Carrie, Yasha a commencé à tenir le journal de ces moments. Deux ans après la mort de Natalie, il a réalisé avec Carrie ce film où elle évoque la vie et la mort de sa mère.

In 1995, filmmakers Yasha and Carrie Aginsky returned to San Francisco where Carrie's 90 year old mother, Natalie, was languishing in an old people's home. Carrie decided to bring her mother into her own home so that she could care for her in the last months of her life and let her die with dignity. Moved by Natalie's situation and by Carrie's response, Yasha began documenting this experience. Two years after Natalie died, he made this film with Carrie, in which she relates her mother's life and death.

Yasha Aginsky

Cinéaste depuis trente ans, américain et indépendant, il choisit, il y a quelques années, de vivre en France, réalise de nombreux documentaires autour de la musique, prépare les prochains, et, chef monteur, travaille pour d'autres réalisateurs, dont Jean-Pierre Bruneau et Robert Kramer en France. Il réalise entre autres :

■ *Parataxis*, 1967 ■ *Hacienda de Huejotitan*, 1968 ■ *Whoopin'the blues*, 1969 ■ *Bernal Blues*, 1970 ■ *That's our baby*, 1975 ■ *Teaching your wings to fly*, 1977 ■ *Charsi's Pipedream*, 1978 ■ *Afghan ways*, 1978 ■ *Mile Kolarov*, 1979 ■ *Shoutin'the blues*, 1979 ■ *Homemade American music*, 1980 ■ *Putting up the pickles*, 1981 ■ *Les blues de Balfa*, 1983 ■ *Cajun visits*, 1983 ■ *Educating for life*, 1988 ■ *Nane Tsora*, 1991 ■ *The Gift*, 1994

Les Charbonniers de surface

52 min/1997/Beta SP/couleur
sous-titres français

Réalisation : Cheikh Djemai

Image : Pascal Le Moal

Son : Nicolas Zwarg

Montage : Jean-Pierre Sanchez

Production : Productions de la Lanterne/

Images plus

Distribution : Productions de la Lanterne

8, avenue de la porte de Montrouge 75014 Paris

Tél. : 01 45 39 47 39/Télécopie : 01 45 39 02 96

Hier, les Espagnols... Aujourd'hui des Marocains, des Portugais ou des Français : ils exercent un étrange métier, celui de charbonnier, au cœur du massif forestier de la Bessède, près de Belvès, en Dordogne. Du lever au coucher du soleil, ces hommes et ces femmes, le visage marqué de noir, tels des mineurs de fond, fabriquent du charbon de bois dans d'énormes marmites en tôle.

C'est un rude métier. Pour faire ce travail, il ne faut pas craindre la pluie, la chaleur, la fumée ou les gaz qui s'échappent de ces gros fours. La poussière pique et irrite la gorge. Elle pénètre dans les poumons et provoque des maladies.

Yesterday, it was the Spanish. Today, there are Moroccans, Portuguese and French... and their job is a strange one. In the heart of the Bessède forest, near Belvès in Dordogne, they continue the trade of charcoal burners. From sunrise to sunset, these men and women, with the blackened faces of underground miners, are busy making charcoal in enormous metal cauldrons.

The work is hard and carries on regardless of the rain, heat, the smoke and gases that leak out of the huge ovens. The dust stings and irritates the throat, is inhaled into the lungs and gives rise to illnesses.

Cheikh Djemai

Né en 1955, éclairagiste de théâtre, notamment au Théâtre des Amandiers de Nanterre, il poursuit des études de cinéma à Paris VIII, puis à l'Ina. Technicien, il fait de nombreux reportages, passe à la mise en scène et réalise :

■ *La Nuit du doute*, 1990 ■ *Mémoire du voyage*, 1993

Vendredi 13 mars, 15h30/Salle 1
Mercredi 18 mars, 16h/Salle 2

Samedi 14 mars, 18h/Salle 1
Vendredi 20 mars, 18h30/Salle 2

Lundi 16 mars, 13h/Salle 1
Mercredi 18 mars, 18h30/Salle 2

Chronique de la forêt des Vosges

56 min/1997/Beta SP/couleur

Réalisation : François Chilowicz
Image : Denis Colle, Pascale Granel
Son : Denis Leleux, Jérôme Ayasse, Xavier Griette, Yves Loumeau, Lionel Thiriet
Montage : Morgane Spacagna
Production et distribution : Yenta Production
14, rue de Maubeuge 75009 Paris
Tél. : 01 53 25 15 55/Télécopie : 01 53 25 15 56

« Dans un pays où les montagnes sont bleues, il y a une grande forêt... Si grande qu'il faut des milliers d'hommes pour la jardiner tous les jours.

Une forêt proliférante que depuis des siècles, dans les Vosges, l'homme tente de maîtriser. Un long et épuisant travail de fourmi qui ne prend jamais fin.

C'est bien parce que les bûcherons savent voir la forêt avec un intérêt sans cesse renouvelé, tirer parti de chaque événement offert par elle au fil des jours, qu'ils peuvent résister à l'usure et à la fatigue. La forêt est pour eux synonyme de liberté. Par la force de l'habitude, leur imaginaire a appris à apprécier une lumière, la venue d'une biche qui les observe ou l'émergence d'une plante inattendue.

La forêt les nourrit. Elle leur offre son échelle des valeurs et du temps, à laquelle ils se mesurent durant l'effort imposé par leur tâche. » (François Chilowicz)

"In a country where the mountains are blue, lies a large forest - so big that it needs thousands of men to take care of it every day. A fast-growing forest in the Vosges, which people have been trying to master for centuries. The work is long and exhausting, like that of ants... an endless job. Certainly, it is the lumberjacks' ever-renewed interest in the forest and their ability to take advantage of each daily event the forest offers them, that prevent them from wearing themselves out and giving way to fatigue. For them, the forest means freedom. Through force of habit, they have learnt to appreciate a ray of light, the appearance of a wary doe or the growth of unexpected plant. The forest nurtures them, offering them its own values and dimension of time, against which they measure themselves during the efforts the job demands ." (François Chilowicz)

François Chilowicz

Né en 1965 à Thionville, assistant-monteur devenu producteur, il réalise de nombreux sujets dans sa région d'origine, les Vosges : ■ *Intérieurs*, 1985 ■ *L'eau douce-amère*, 1988 ■ *Innover c'est maîtriser*, 1991 ■ *Tetras le grand*, 1992 ■ *La Vie saltimbanque*, 1993 ■ *Architecture de Nancy*, 1994 ■ *L'étrangère*, 1996 ■ *Demain la grève*, 1996 ■ *La Noce raideuse*, 1996

Lundi 16 mars, 13h/Salle 1
Mercredi 18 mars, 18h30/Salle 2

Collège

133 min/1997/Beta SP/couleur

Réalisation et image : Silvina Landsmann
Son : Guillaume Valleix, Jérôme Thiault, Christophe Allaphilippe, Frédéric Bouvier
Montage : Charlotte Tourrés
Production : Idéale Audience/Silvina Landsmann
Distribution : Idéale Audience
6, rue de l'Agent Bailly 75009 Paris
Tél. : 01 53 20 14 00/Télécopie : 01 53 20 14 01
E-mail : ideale@ideale-audience.fr

Le collège Paul Vaillant-Couturier de Champigny-sur-Marne accueille huit cents élèves. Ce collège classique est doté d'une Section d'Enseignement Général et Professionnel Adapté, la Segpa, suivie par une centaine d'élèves dès la sixième, et d'une classe pour non-francophones (« NF») récemment arrivés en France. A l'époque du tournage, en novembre et décembre 1995, vingt-sept nationalités étaient représentées dans l'établissement.

Ont été filmés des cours de différentes sections ainsi que l'ensemble des activités du collège : les réunions d'orientation ou de recherche de stages, le conseil de classe ou le cross annuel, le travail de l'administration.

Un témoignage sans commentaire sur les enjeux actuels de l'école publique.

For five weeks in November and December 1995, the filmmaker followed life at the Paul Vaillant-Couturier junior secondary school at Champigny-sur-Marne. Although it is a standard school, it also has a special SEGPA section (General and Adapted Professional Education Stream), as well as a class for non-French-speaking children, known as the "NFs". Twenty seven nationalities were present in the school at the time of shooting.

Filming school activities, lessons in the different sections, professional guidance interviews, the search for training courses, the annual cross-country race and administrative jobs, the filmmaker gives a direct uncommented account of the current challenges facing state schools.

Silvina Landsmann

Née en 1965 en Argentine, a fait une licence de cinéma et de télévision à l'Université de Tel-Aviv, Israël. *Collège* est son premier film.

Dimanche 15 mars, 13h/Salle 1
Vendredi 20 mars, 21h/Salle 2

Les Combattants de l'ordre

52 min/1997/Beta SP/couleur

Réalisation : Stéphane Krausz, Michel Démétriades
Image : Stéphane Krausz
Son : Michel Démétriades
Montage : Charlotte Teillard d'Ery
Production : Ovni films
9, rue Severo 75014 Paris
Tél/Télécopie : 01 45 45 50 60

« Le lieutenant Masson dispose de trois semaines pour transformer les élèves de l'école des gardiens de la paix en C.R.S. dignes de ce nom. Alternant cours théoriques et exercices pratiques, sa mission est de former cinquante stagiaires parmi l'élite du corps policier français, aux techniques du combat et du maintien de l'ordre. Sous la rigueur militaire de son commandement, les futurs C.R.S. doivent s'habituer à manier le bouclier et la matraque, à donner des coups et à en recevoir. Ils apprennent à résister aux gaz lacrymogènes, à savoir faire peur, à garder l'esprit de groupe, et surtout à obéir aux ordres. Enfin, avant d'avoir le droit d'accrocher à leurs épaules les barrettes, fiers insignes de la fonction, il leur faudra repousser de faux manifestants, dont le rôle sera tenu par des policiers auxiliaires... » (Stéphane Krausz, Michel Démétriades)

"Lieutenant Masson has three weeks in which to turn students from a police college into anti-riot police worthy of their name. Alternating theory and practical lessons, his mission is to teach fifty trainees, chosen from the French police corps d'élite, the art of combat and of maintaining law and order. Under his strict military-style command, the future riot police have to get used to handling shields and truncheons, giving and receiving blows. They learn to resist teargas, frighten people, keep up a team spirit and, above all, obey orders. Finally, before being entitled to pin on the shoulder stripes which proudly testify to their function, they have to push back stooge demonstrators, whose roles are played by auxiliary policemen..." (Stéphane Krausz, Michel Démétriades)

Stéphane Krausz

Né en 1965, diplômé de la section image de la Femis en 1992, travaille comme chef opérateur sur deux documentaires d'Agnès Varda, et sur *La Conquête de Clichy* de Christophe Otzenberger et réalise :

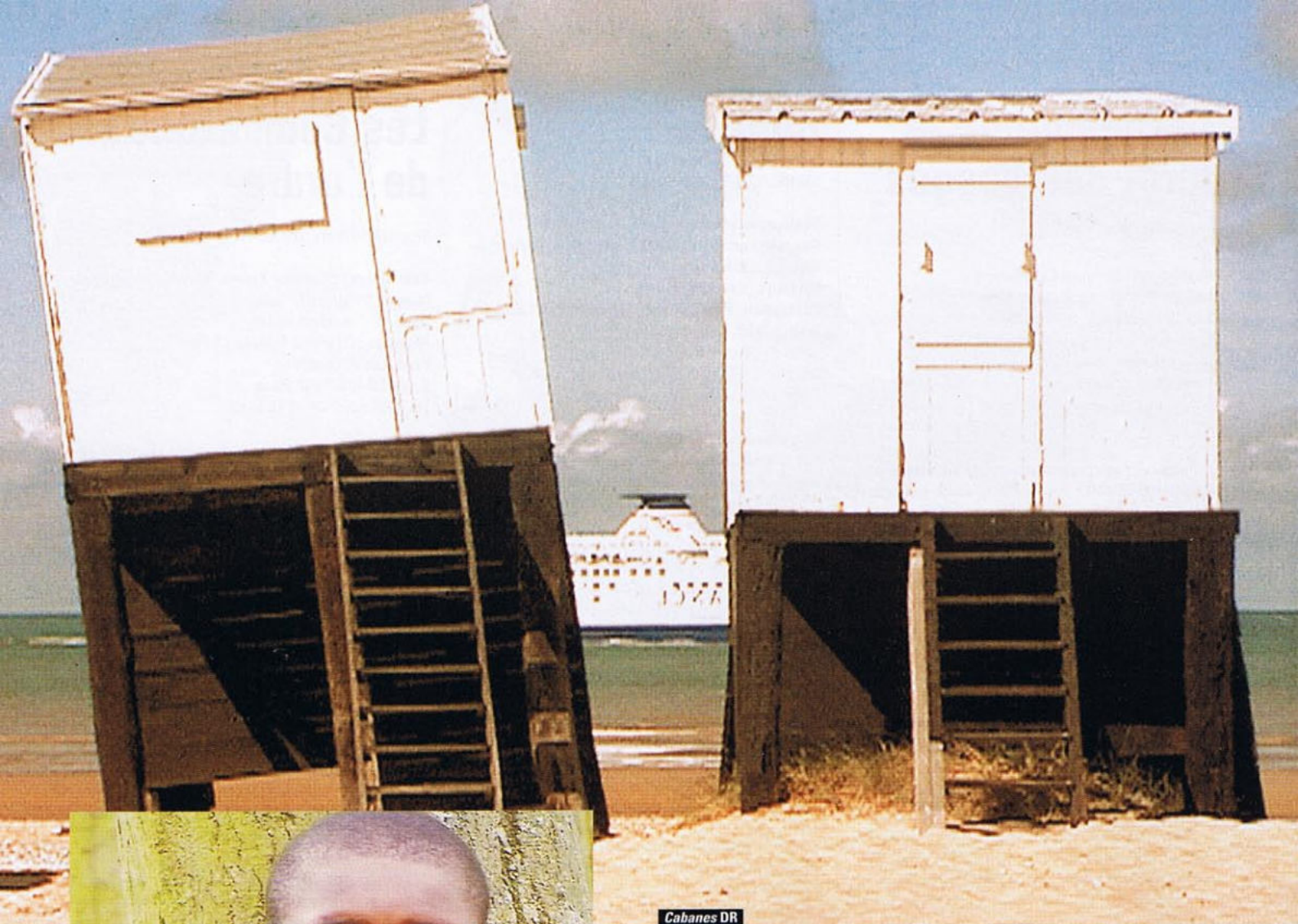
■ *Une Belle affaire*, 1993 ■ *La Machine*, 1994
■ *Le Concert*, 1994 ■ *La Corvée du dimanche*, 1994 ■ *La Foire aux célibataires*, 1998

Michel Démétriades

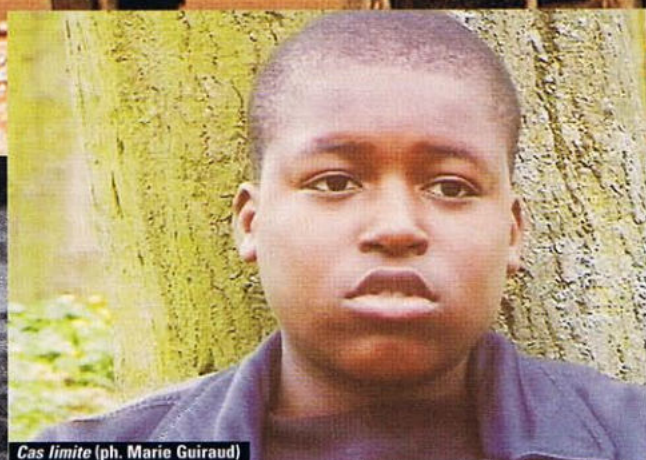
Chanteur dans les cabarets, devenu ingénieur du son, métier qu'il exerce depuis vingt ans sur des long-métrages de cinéma et à la télévision, adepte de l'écriture, il passe à la réalisation de clips vidéo, de news pour les network américains, et de documentaires. Il monte actuellement son prochain film.

Vendredi 13 mars, 13h/Salle 1
Dimanche 15 mars, 13h30/Salle 2

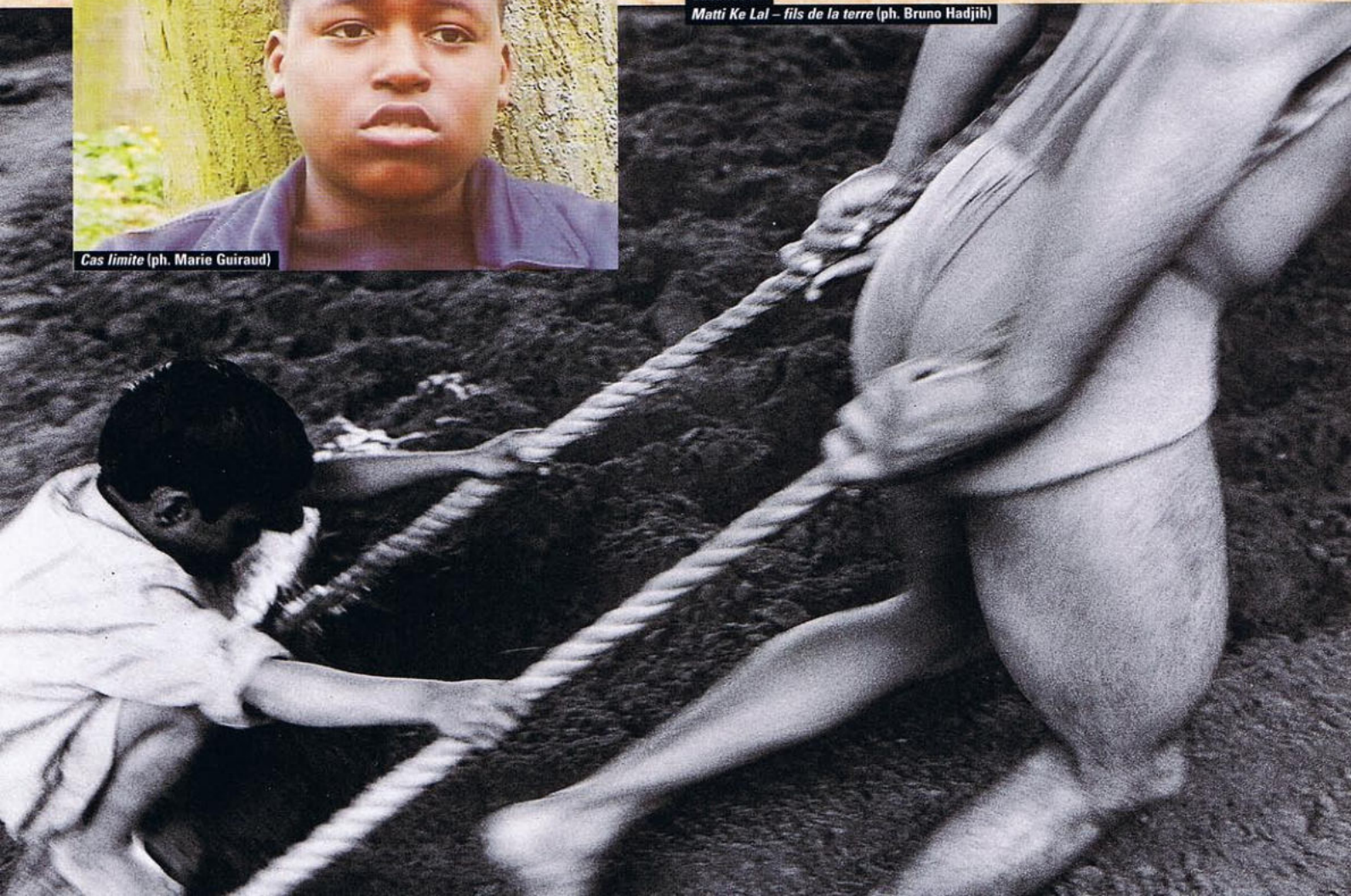




Cabanes DR
Matti Ke Lal - fils de la terre (ph. Bruno Hadjih)



Cas limite (ph. Marie Guiraud)





Cercle de vie DR



Allez Vervins DR



Collège DR



Les charbonniers de surface DR
Chronique de la forêt des Vosges (ph. Guillemain)



Héros désarmés DR



Hiver Dessin Michèle Gard



Cathédrale DR



F La Fabrique des juges

ou les règles du jeu

68 min/1997/Beta SP/couleur

Réalisation et image : Julie Bertuccelli
Auteurs : Julie Bertuccelli, Bernard Renucci
Son : Stephan Bauer
Montage : Isabelle Martin
Production : Quark Productions/France 3
Distribution : Quark Productions
22, rue du Petit Musc 75004 Paris
Tél. : 01 44 54 39 50/Télécopie : 01 44 54 39 59

« En France, la formation des magistrats est assurée par l'École Nationale de la Magistrature de Bordeaux. Les « auditeurs de justice » y entrent sur concours et les deux ans et demi de leur scolarité se partagent entre cours théoriques et cours pratiques.

En suivant les temps forts de cet apprentissage à l'école et en juridiction face au « vrai » justiciable, nous approchons le métier de juger. Dans cette variation entre l'idéal de l'école et la réalité des tribunaux, la Justice, plus qu'une affaire de textes, se révèle être une recherche de mise à distance et de mise en scène, un questionnement moral, humain et philosophique, au sein d'une institution parfois pesante. » (Julie Bertuccelli)

In France, magistrates are trained at the National School of Magistracy in Bordeaux. The "junior magistrates" who are accepted on the results of a competitive exam, spend two and a half years studying the profession's theory and practice.

The film gives us a glimpse of what "judging" involves by showing us the major steps of the cursus both in class and in court face to face with "real" people.

Through the dichotomy between the ideal they are taught and the courtroom reality, we discover that Justice, rather than being a matter of written law, is more a question of searching for distance, a staged situation and a moral, human and philosophic questioning within what can sometimes prove to be a weighty institution. (Julie Bertuccelli)

Julie Bertuccelli

Née en 1968, assistante à la réalisation sur de nombreux téléfilms et long-métrages après des études de philosophie. Elle réalise des films de commande et deux premiers documentaires au sortir des Ateliers Varan :

■ *Un métier comme un autre*, 1994 ■ *Une liberté*, 1994

Héros désarmés

55 min/1997/Beta SP/couleur

Réalisation : Sylvie Ballyot, Béatrice Kordon
Image : Béatrice Kordon
Son : Sylvie Ballyot
Montage : Claire Atherton
Production : Baal films/Périphérie Production
Distribution : Baal films
7, rue Paul Bert 93400 Saint Ouen
Tél. : 01 40 12 34 70/Télécopie : 01 40 11 48 25

Eric et Vincent témoignent de leur expérience dans les Casques Bleus en Bosnie. En contrepoint, des images-amateurs tournées sur le terrain et des extraits du journal de Vincent. « Des milliers de soldats français se sont portés volontaires pour partir en ex-Yougoslavie, sous la bannière de l'ONU. Pour beaucoup d'entre eux, s'engager était une façon de trouver un sens à leur vie et le moyen d'échapper à une société dans laquelle ils ne se sentaient pas reconnus. Partis la fleur au fusil, gonflés de désirs et d'ambitions, ils ont passé six mois au cœur du conflit yougoslave, et sont revenus brisés, souvent malades. Ils se sentent aujourd'hui encore plus marginalisés qu'avant. Dans ce film, nous donnons la parole à deux de ces ex-soldats. » (Sylvie Ballyot, Béatrice Kordon)

Eric and Vincent give an account of their experience in the United-Nations peace-keeping forces in Bosnia. In counterpoint, come amateur film images shot in the field and extracts from Vincent's diary.

"Thousands of French soldiers volunteered to leave for ex-Yugoslavia under the UN flag. For many of them, signing up was a way of giving a meaning to their life and escaping from a society which they felt gave them no recognition. They left with flowers on their guns, full of desires and aspirations to spend six months in the thick of the Yugoslavian conflict. They returned as broken men, many of them sick. Today they feel even more marginalised than before.

In the film, two former soldiers are given the chance to express themselves." (Sylvie Ballyot, Béatrice Kordon)

Sylvie Ballyot et Béatrice Kordon

Sylvie Ballyot a réalisé *Pour elle* (court-métrage de fiction) en 1994 et Béatrice Kordon *Le filtre*, avant de travailler ensemble à leurs films :

■ *Les Trois vies* (court-métrage de fiction), 1996 ■ *L'Homme sans nom* (court-métrage de fiction), 1997

Hiver

68 min/1997/Beta SP/couleur

Réalisation, image, son et montage : Michèle Gard
Production : Michèle Gard
19, rue de l'Évangile 75018 Paris
Tél. : 01 42 05 58 66

Elle avance dans la magie d'un ciel de neige à la rencontre d'une Auvergne de fantasmagorie où rôde encore la bête cruelle, là où les gens brûlent d'une vie dont ils ne cherchent pas le sens, mais dont ils donnent le goût comme une évidence.

She advances through the magic world of a snow-filled sky, going out to meet the phantasmagoria of Auvergne - there, where the cruel beast still roams afield and people are afire with a life whose meaning they choose to ignore... yet whose savour they offer us as a token.

Michèle Gard

Comédienne de théâtre, assistante de réalisation, chef monteuse pour le cinéma et la télévision, après des études aux Beaux-Arts et au Conservatoire d'Art Dramatique de Clermont-Ferrand, elle écrit des scénarios de fiction et réalise :

■ *Louise Michel, la commune et nous* ■ *Changer notre vie* ■ *Stress... détresse* ■ *L'Agenda* (fiction) ■ *J'apprends ma liberté* ■ *Le Fil vert* ■ *L'Esprit des lieux* ■ *Temps de chien*

Samedi 14 mars, 21h/Salle 2
Vendredi 20 mars, 13h30/Salle 1

Vendredi 13 mars, 13h/Salle 1
Dimanche 15 mars, 13h30/Salle 2

Samedi 14 mars, 16h/Salle 2
Jeudi 19 mars, 13h/Salle 1

Matti ke lal – fils de la terre

20 min/1997/35 mm/noir et blanc
sous-titres français

Réalisation, son et montage : Elisabeth Leuvrey
Image : Dominique Defert
Production : Groupe de Recherches et d'Essais Cinématographiques (G.R.E.C.)
14, rue Alexandre Parodi 75010 Paris
Tél. : 01 44 89 99 99/Télécopie : 01 44 89 99 94
Distribution : Elisabeth Leuvrey
106, rue Lepic 75018 Paris
Tél. : 01 53 28 16 33/Télécopie : 01 42 52 75 06

« En Inde, dans un quartier du vieux Delhi, un homme se bat chaque jour sans relâche, contre l'histoire, contre l'époque, contre les faiblesses des hommes, mais aussi contre Dieu. Guru Hanuman a choisi d'offrir sa vie à son pays, aux enfants de son peuple. Fondateur d'une école, il enseigne la lutte aux orphelins des rues, la lutte traditionnelle *kushti*, celle qui se pratique dans l'arène de boue, et celle de tous les jours, de l'homme face à son destin. Rencontre avec un homme de quatre-vingt-dix-huit ans, né avec le siècle, et nourri du sentiment de libération pour l'indépendance : une légende vivante de la lutte en Inde. » (Elisabeth Leuvrey)

"In India, in a district of Old Delhi, a man leads a relentless day-to-day struggle – against history, against his times, against human weaknesses, and also against God. Guru Hanuman has chosen to offer up his life to his country and its children. Having founded a school for street urchins, he not only teaches them kushti, a traditional form of combat fought in a ring of mud, but also man's daily struggle against his destiny.

A meeting with this 98-year-old man, born at the beginning of the century and nourished on the ideas of liberation and independence: a living legend of struggle in India." (Elisabeth Leuvrey)

Elisabeth Leuvrey

Née en 1968 à Alger, diplômée de l'Institut de langues orientales de Paris, elle est assistante de réalisation sur les films de Jean-Luc Léon depuis 1992. *Matti ke lal* est son premier film.

Mardi 17 mars, 21h/Salle 2
Samedi 21 mars, 13h/Salle 1

Le Mystère du papier amoureux

26 min/1997/Beta SP/couleur

Réalisation : José Vieira
Image : Eric Guéret
Son : Bruno Lemesle
Montage : Jocelyne Ruiz
Production : La Huit/TV 10 Angers/La Vidéothèque de Paris
Distribution : La Huit
218 bis, rue de Charenton 75012 Paris
Tél. : 01 43 43 95 54/Télécopie : 01 43 43 75 33

Dans un décor *fin de siècle*, Didier, apprenti chez Lallier, imprimeur en taille-douce, affine ses connaissances, préparant son entrée à la Villa Médicis, sous le regard et le geste critique du Maître.

At the line-engraving company, Lallier, in a fin de siècle setting, Didier the apprentice is perfecting his skills and preparing his entry to the Villa Médicis, under the critical eye and guidance of the master engraver.

José Vieira

Réalisateur de reportages et de documentaires pour la télévision, il a réalisé entre autres :

■ *Week-end en Tosmanie*, 1985 ■ *La Vierge nostalgie*, 1986 ■ *Fado blues*, 1986 ■ *Série Racines* (7 x 26 min.), 1990 ■ *Tableaux d'une exposition*, 1992 ■ *Les Pionniers du sud-west*, 1992 ■ *En attendant Rio*, 1994 ■ *Les Compagnons de la pizza*, 1994 ■ *La Double vie des Rodrigues*, 1995 ■ *L'école au cœur de la vie*, 1996 ■ *Chronique cosmopolite*, 1997

Samedi 14 mars, 16h/Salle 2
Jeudi 19 mars, 13h/Salle 1

Nos amis de la Banque

France/Grande-Bretagne/90 min/1997/Beta SP/couleur
sous-titres français

Réalisation et image : Peter Chappell
Auteurs : Greg Lanning, Peter Chappell
Son : Tim Hughes, Philip Wearne
Montage : Catherine Zins
Production : JBA Production/IBT/La Sept-Arte/Channel 4
JBA Production : 37, rue de Turenne 75003 Paris
Tél. : 01 48 04 84 60/Télécopie : 01 42 76 09 67

Distribution pour la France : Doc & Co
52, rue Charlot 75003 Paris
Tél. : 01 42 77 56 87/Télécopie : 01 42 72 64 82
Distribution outside France : Electric Sky (Grande-Bretagne)

Critiquée et mise en cause, la Banque mondiale, institution-clé pour le futur des pays en développement, traverse une période de grande perplexité quant aux nouvelles stratégies à adopter, surtout avec l'Afrique. Il en est ainsi de l'Ouganda. La Banque s'interroge et intervient tant sur la question des dépenses militaires, gage de l'indépendance du pays, que sur celle de la restructuration économique, montrant sa faveur aux politiques ultra-libérales face aux problèmes cruciaux du développement et surtout de la dette. Observant James Wolfenson et ses équipes à Washington, leurs collègues du FMI, et le président ougandais Yoweri Museveni et ses collaborateurs, le film donne l'occasion d'analyser les mécanismes de la prise de décision sur le terrain, au plus haut niveau.

The World Bank, much criticised and put into question, is a key institution for assuring the future of the developing countries. It is now having a very worrying time deciding what new strategies to adopt, especially as regards the African continent. One case in point is Uganda. The Bank is examining and taking action in the area of the nation's military budget, invested to safeguard its independence, as well as the economic restructuring. The Bank privileges ultra-liberal policies as a way of solving the country's crucial development problems and the state of its debt. The film follows James Wolfenson and his Washington-based teams, their colleagues at the IMF and the Ugandan president, Yoweri Museveni, together with his collaborators. It offers us the chance to take a look at how top-level decisions are made in the field.

Peter Chappell

Chef-opérateur, monteur, producteur sur de nombreux documentaires avec Samba Felix N'diaye, Chris Austin, Alan Francovich, René Vautier, Dick Fontaine, Saul Landau, Chris Marker et sur les longs métrages de Patricio Guzman, Jean-Pierre Kalfon, Paul Carpita, Gahité Fofana, entre autres. Il travaille en Afrique, en Asie, en Amérique Latine et réalise pour sa part :

■ *El Salvador*, 1981 ■ *Division of hearts*, 1986
■ *Stories from Cucatlan*, 1988 ■ *Mémoires of Sandinista*, 1989 ■ *Remembering Romero*, 1989

Mardi 17 mars, 21h/Salle 2
Samedi 21 mars, 13h/Salle 1

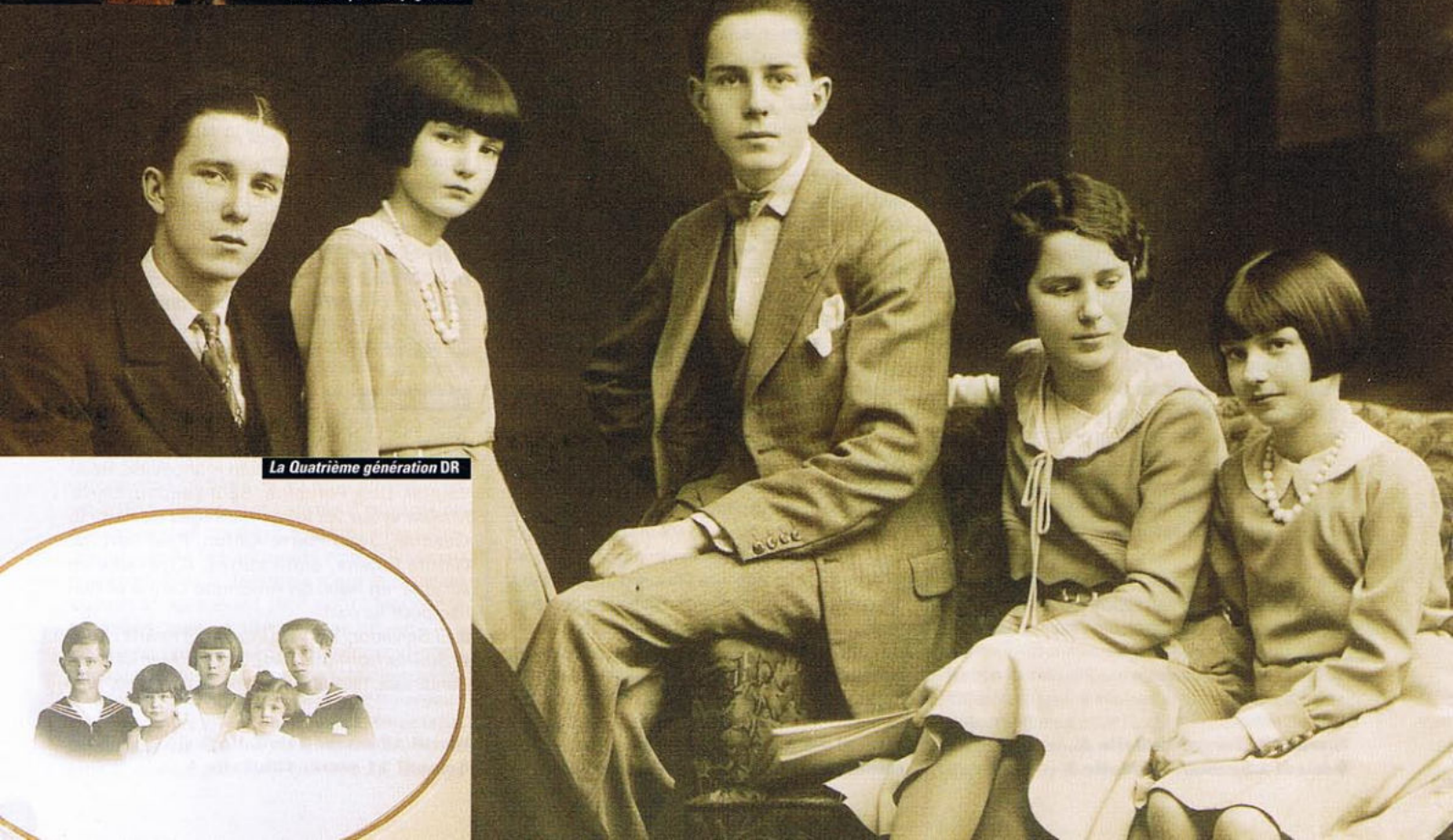


Les Combattants de l'ordre DR



La Terre et la peine (ph. Paschoal Samora)
La Quatrième génération DR

La Fabrique des juges DR



La Quatrième génération DR





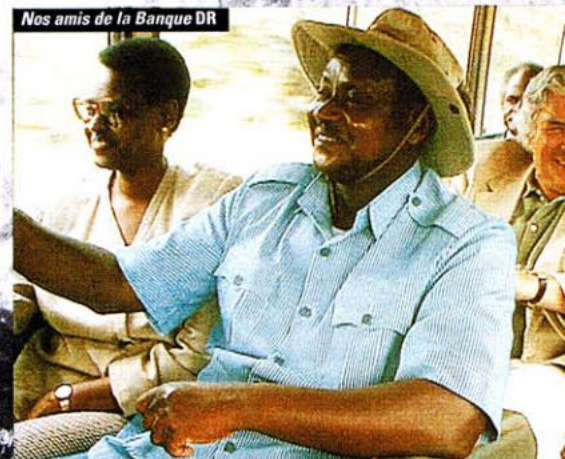
La Vie de château DR
La Patania DR



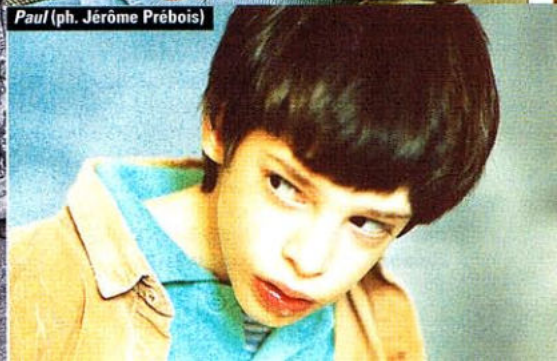
La Tribu Akbal (ph. Bernard Corteggiani)



Le Mystère du papier amoureux (ph. Gilles Le Mao)



Nos amis de la Banque DR



Paul (ph. Jérôme Prebois)



La Patania

I patania

51 min/1997/16mm/noir et blanc et couleur
sous-titres français

Réalisation et montage : Christina Hadjizachariou
Image : Laurent Desmet, Christina Hadjizachariou, Panikos Chrysanthou
Son : Christina Hadjizachariou, Ph. Amouroux, R. Sohier
Production : Femis/G.R.E.C./Ministère de la culture de Chypre
Femis : 6, rue Francoeur 75018 Paris
Tél. : 01 49 17 41 12/Télécopie : 01 49 46 22 70

« En mars 1974, notre mère est morte. Dans un village chypriote envahi par l'armée turque quelques mois plus tard. Depuis, la « ligne verte » coupe Chypre en deux, garde ma mémoire d'enfant captive, là-bas, de l'autre côté. Tisser un film à son image. La retrouver. Vivante. A travers les gestes d'autres femmes, le visage de ses enfants, des fragments de paysages qui lui ressemblent. A travers les voix de ses enfants qui se bercent à l'évoquer. » (Christina Hadjizachariou)

"In March 1974, our mother died. In a Cypriot village which the Turkish army invaded a few months later. Ever since, the "green line" has cut Cyprus in two, locking the memories of the child I had been over there, on the other side. To weave a film in her image. To look for her. To see her alive. In other women's gestures, in the faces of her children, in parts of landscapes that resemble her. In the voices of her children swaying their memories back and forth." (Christina Hadjizachariou)

Christina Hadjizachariou

Née à Chypre en 1966, après des études de psychologie aux Etats-Unis elle vient en France en 1989, étudie le cinéma à l'université de Montpellier et le montage à la Femis. *La Patania* est son premier film.

Paul

68 min/1997/Beta SP/couleur

Réalisation, image et son : André Pascal Gaultier
Production et distribution : André Pascal Gaultier
80, rue des Rondeaux 75020 Paris
Tél. : 01 43 66 91 68/Télécopie : 01 43 66 91 68
Version 52 min pour France 2 en cours (février 98)
Contact : BFC Productions
5 rue Jean Mermoz 75008 Paris
Tél. : 01 42 99 65 20/Télécopie : 01 42 99 65 63

« Paul, né en 1986, a un champ de vision restreint, ne parle pas et ne peut pas marcher ou coordonner ses mouvements. Paul, qui par ailleurs entend fort bien et communique sans problème avec ceux qui sont à son écoute est quelqu'un dont la venue a bouleversé la vie de ses parents, Jane et Lucien. Je les ai connus il y a une quinzaine d'années, lui metteur en scène et comédien, elle danseuse et chorégraphe. La découverte du profond handicap de Paul a été progressive. De mauvais aiguillages en erreurs, d'intuition en intuition, ils ont mené un combat quotidien depuis dix ans pour donner un destin à leur fils, et lui permettre d'avoir une vraie vie.

J'ai filmé Paul au camescope, à la demande de ses parents, pour tenir un journal de ses progrès. De ces tournages est née l'idée d'un film plus complet. Il s'agit d'un triple portrait, qui se veut l'histoire d'un combat, une histoire d'amour. » (André Pascal Gaultier)

"Born in 1986, Paul suffers from impaired vision, does not speak and cannot walk or coordinate his movements. Yet his hearing is good and he has no problem in communicating with those who are ready to listen to him. His arrival was to cause a complete upheaval in the lives of his parents, Jane and Lucien, whom I met some fifteen years ago. Lucien is an actor and theatre director, Jane is a dancer and choreographer. Paul's handicap was discovered little by little. After ill-suited advice and mistakes, following their own intuition, they have been fighting daily for ten years now in order for their son to have a destiny and lead a real life.

I filmed Paul in camescope, as his parents asked me to, so as to keep track of his progress. The idea of making a more complete film came out of these fragments. The film shows a triple portrait which is meant to convey the story of a struggle, a story of love." (André Pascal Gaultier)

André Pascal Gaultier

Né en 1948, monteur image et son sur de nombreux documentaires, et quelques longs métrages de fiction, auteur de pièces de théâtre, de scénarii de fiction et de documentaires, il réalise :

- *L'œil double* de Gaëtan Picon, 1979
- *Décalage*, journal d'un déménagement, 1996

La Quatrième génération

80 min/1997/Beta SP/couleur

Réalisation : François Caillat
Image : Jacques Besse
Son : Pascal Després
Montage : Jean-Pierre Pruihl, Emmanuelle Thibault
Production : Ina/Gloria films/La Sept-Arte/ Images plus
Distribution : Ina
4, avenue de l'Europe 94366 Bry-sur-Marne Cedex
Tél. : 01 49 83 26 90/Télécopie : 01 49 83 27 43
Gloria films : 65, rue Montmartre 75002 Paris
Tél. : 01 42 21 42 11/Télécopie : 01 42 21 43 31

« La quatrième génération raconte l'histoire de ma famille, une famille de Moselle qui fit commerce du bois à partir de 1870 et vit arriver son déclin un siècle plus tard. C'est aussi, à travers cette saga familiale, un film sur l'identité d'une région : la Lorraine, plusieurs fois annexée par l'Allemagne et reconquise par la France. J'aurais pu être allemand, commerçant ; je suis français, j'ai à peine connu l'entreprise avant qu'elle disparaisse. De cette histoire centenaire, je ne savais rien. Je suis retourné en Moselle filmer les lieux de mon enfance, j'ai fouillé dans les anciens documents, j'ai écouté tous ceux qui participèrent à l'entreprise familiale : ma mère, mes tantes, les forestiers et bûcherons, les quelques survivants... Souvenirs de trois guerres passées, souvenirs d'une époque où tout semblait s'inscrire dans la pérennité, souvenirs des trois générations précédentes d'où jaillissent les secrets et mystères des uns et des autres... Ils me donnent à voir ce qu'il y a de plus fragile et de plus tangible dans l'histoire d'une famille, le fil d'où je viens. » (François Caillat)

The Fourth Generation tells the story of my family - a Moselle family that had been in the wood trade since 1870 and which fell into decline a century later. This family history also provides the backdrop for a film about a region's identity - Lorraine, annexed by Germany several times and finally reconquered by France. I could have been a German tradesman; I am, in fact, French and hardly knew the family business before it collapsed. I knew nothing of this hundred-year-long history. I returned to Moselle to film the places from my childhood. I rummaged in old documents, I listened to everyone who had had a hand in the family business - my mother, my aunts, the forest guards and woodcutters, the few survivors... The memories of three wars gone by, memories of an age when everything seemed to be fixed in time, memories of three previous generations from which the secrets and mysteries about each of the members finally spring forth. They revealed to me the most fragile and most tangible dimension in a family's history... the thread from which I come. (François Caillat)

François Caillat

Originaire de Lorraine, il écrit et réalise des documentaires pour le cinéma et la télévision :

- *Travailler à domicile* ■ *Chambre noire - cinq peintures de Pierre Soulages* ■ *La Puce à l'oreille*

Jeudi 19 mars, 21h30/Salle 2
Samedi 21 mars, 10h30/Salle 1

Vendredi 13 mars, 15h30/Salle 1
Mercredi 18 mars, 16h/Salle 2

Samedi 14 mars, 18h/Salle 1
Vendredi 20 mars, 18h30/Salle 2

La Terre et la peine

90 min/1997/Beta SP/couleur
sous-titres français

Réalisation : Frédéric Létang
Image : Philippe Costantini
Son : Joao Godoy
Montage : Geneviève Letellier, Anne Weil
Production : Les Films d'Ici/La Sept-Arte/Orstom/Europimages FMP
Distribution : Les Films d'Ici
12, rue Clavel 75019 Paris
Tél. : 01 44 52 23 23/Télécopie : 01 44 52 23 24

« Tourné en 1996 en Amazonie brésilienne, le film accompagne les premières étapes de l'installation d'un groupe de colons pauvres au cœur de la forêt vierge. Valfredo et sa compagne Deusilda nous révèlent de l'intérieur un monde rude, traversé d'espoirs et de violences. Ils veulent réussir en s'installant sur une nouvelle terre, gagnée sur la forêt, à l'écart des régions voisines déjà colonisées, où d'immenses territoires sont déjà accaparés par quelques grands propriétaires. Sur l'un de ces grands domaines pourtant, La Bahiana a choisi de lutter avec quelques centaines de familles du *Mouvement des Sans Terre*. Occupant les terres de la fazenda, ils vivent au jour le jour dans un campement précaire. Certains de leurs proches sont déjà morts peu avant le tournage lors d'un affrontement avec la Police Militaire alors qu'ils revendiquaient la redistribution des terres.

Le film ne s'attarde guère sur la question de la forêt où pourtant les défrichements continuent : tout simplement parce que ces colons pauvres, ces émigrants de l'intérieur ne voient pas les choses sous cet angle. Les difficultés qu'ils rencontrent, la détresse qu'ils éprouvent parfois sont perçues à travers leur regard, dans leur vie quotidienne. » (Frédéric Létang)

"Shot in 1996 in Brazilian Amazonia, the film follows the first steps of a group of moneyless settlers who have come to set down their roots in the heart of the virgin forest. They reveal to us the inside of a harsh world marked by hope and violence. They want to make a success of their life by settling on newly cleared forest land far from the already settled neighbouring regions where immense stretches of land have been taken over by a few large landowners. Yet on one of these domains, La Bahiana has decided to fight with a few hundred families from the "Landless Movement". Occupying the fazenda's lands, these families are living a precarious existence in their makeshift camp. Shortly before the end of shooting, some of their friends met their death in a confrontation with the Military Police, whilst defending their claims for the land to be redistributed. The film hardly touches on the issue of the forest and deforestation (which is still continuing) quite simply because the poor settlers who have emigrated from the inner regions do not see things in the same light." (Frédéric Létang)

Frédéric Létang

Réalise des courts métrages de fiction. *La Terre et la peine* est son premier documentaire.

Samedi 14 mars, 10h30/Salle 1
Samedi 21 mars, 16h/Salle 2

La Tribu Akbal

34 min/1997/Beta SP/couleur

Réalisation et image : Bernard Corteggiani
Son : Germana Soeiro Cruxen
Montage : Véronique Sanson
Production et distribution : Ateliers Varan
6, impasse Mont Louis 75011 Paris
Tél. : 01 43 56 64 04/Télécopie : 01 43 56 29 02

Le père est arrivé de Kabylie en 1948, quand il y avait encore des vaches à Aulnay-sous-Bois. La mère l'a rejoint en 1954. Dans leur petit pavillon, loin de la cité, ils ont fait souche. Qu'ont-ils transmis à leurs huit enfants et dix petits-enfants ? La religion ? Non. La langue ? Très peu. Mais des valeurs plus subtiles, plus secrètes, qui résistent à l'acculturation.

The father arrived from Kabylia in 1948, at a time when cows still grazed at Aulnay-sous-Bois. The mother came to join him in 1954. In their small bungalow, far from the housing estate, they set down their roots. What have they handed down to their eight children and ten grandchildren? Religion? No. Their language? Very little. Instead, much more subtle, more hidden values that withstand cultural integration.

Bernard Corteggiani

Journaliste, rédacteur de presse écrite dans de nombreux domaines, formé aux Ateliers Varan et à la National Film and Television School, co-auteur de *Au Pays de Bernadette*, il réalise :

■ *La Bise du cow-boy*, 1994

Judi 19 mars, 21h/Salle 2
Samedi 21 mars, 10h30/Salle 1

La Vie de château

50 min/1997/Beta SP/couleur

Réalisation et image : Jean-Yves Legrand
Son : Cyril Moisson
Montage : Laurence Bazin
Production : Pirouette films / TV 10 Angers
Distribution : Pirouette films
2 bis rue Dupont de l'Eure 75020 Paris
Tél./Télécopie : 01 49 88 16 30

« Un huis-clos à bord du chalutier *Eon An Hent* au large de l'Irlande. Epuré de toute information technique ou économique, le film impose peu à peu le rythme de la vie en mer. Ce sont d'autres repères, d'autres nécessités, un monde entre Sisyphe et Achab, où les mêmes gestes se succèdent, de jour comme de nuit, où les amitiés côtoient la solitude, un monde où le temps se dilue. Pour nous guider, quatre hommes qui m'ont accordé leur confiance, et qui s'interrogent sur leur vie de marin. Ils sont tout à la fois moqueurs et respectueux, rigolards et graves, fiers et désabusés. Et, progressivement, on ressent avec ces destins de mer une étrange connivence. » (Jean-Yves Legrand)

"A closed universe aboard the trawler Eon An Hent fishing off the Irish coast.

Devoid of any technical or economical comment, the film gradually imposes the rhythm of life at sea. Other points of reference, other necessities emerge, a world that lies between Sisyphus and Achab, where the same gestures are repeated night and day, where friendships border on solitude, a world where time becomes diluted.

As guides, four men who gave me their trust and wonder about their life at sea. They are both mocking and respectful, fun-loving and serious, proud and disabused. And, little by little, we begin to feel a strange connivance with these sea-bound destinies." (Jean-Yves Legrand)

Jean-Yves Legrand

Né en 1966, opérateur formé à l'École Louis Lumière, il vient progressivement à la réalisation de documentaires :

■ *Visites*, 1992 ■ *Compte à rebours*, 1996
■ *Prague 13*, 1997

Samedi 14 mars, 13h/Salle 1
Mardi 17 mars, 11h/Salle 2



Le documentaire japonais

Nagisa Oshima

Souvenir de Junichi Ushiyama

Junichi Ushiyama n'est plus là.

Avec lui, j'ai réalisé 19 films documentaires pour la télévision. C'est considérable lorsque je pense à mes propres réalisations qui ne comptent guère plus d'une vingtaine de films de fiction.

Je me souviens de l'étonnement de nos amis qui, connaissant mes relations difficiles avec les producteurs, constataient qu'aucune dispute n'éclatait jamais entre nous.

Pourtant il était clair, dès la première rencontre avec Ushiyama, que ce vieux monsieur inspirait le respect. Comme tous les Japonais, je ne pouvais que m'incliner devant lui.

C'est en 1960 que je le rencontrai pour la première fois. Je lui donnais alors au moins trente ans de plus que moi, ce qui, a priori, lui aurait « fait » 58 ans. Si la mort ne l'avait frappé, il aurait donc aujourd'hui 96 ans. Chris Marker croyait, lui aussi, que Ushiyama était assez âgé. Mais lorsque, au moment de sa mort, on annonça son âge réel, Chris en fut bouleversé. Ushiyama n'avait en fait que deux ans de plus que moi.

Lorsque nous nous sommes rencontrés, le jeune Ushiyama, alors âgé de 30 ans, foisonnait d'idées nouvelles pour la mise en œuvre de nouveaux programmes documentaires destinés à la télévision.

Parmi les émissions télévisées de cette époque, seules les productions du *Japon sans fard* (*Nippon no sugao*) de la NHK méritaient l'appellation de documentaires. Au début, les producteurs, qui manquaient d'expérience, rencontrèrent beaucoup de difficultés pour réaliser leurs programmes. Ils tâtonnèrent quelque temps avant de réussir des programmes de télévision intéressants et objectifs, adoptant les méthodes utilisées pour les montages sonores de la radio.

Contrairement à la tendance de l'époque, Ushiyama cherchait à produire des documentaires plus près des hommes, avec une forte connotation sentimentale et dramatique. C'est pourquoi il s'est tourné vers moi. Metteur en scène de cinéma de fiction, je commençais à être reconnu comme cinéaste de la « Nouvelle Vague » japonaise. Ressentant le réel besoin d'infléchir la voie du cinéma japonais qui s'enfonçait dans la routine, j'ai immédiatement accepté sa proposition. De mon point de vue, le cinéma documentaire, d'un côté, et l'expression surréaliste, de l'autre, se présentaient comme les deux clés permettant d'ouvrir un nouvel horizon.

En profitant d'une période « sabbatique » due à mes différends avec mon producteur, je réalisai *Soldats impériaux oubliés*. Pour le tournage de ce film, nous partîmes en Corée du Sud. C'est au cours de ce voyage que nous apprîmes que des bonzes bouddhistes s'étaient immolés à Saïgon ; nous décidâmes alors de réaliser notre prochain tournage au Viêt-Nam. L'année suivante, tandis que les avions américains bombardaient le Nord Viêt-Nam, Ushiyama réalisa un premier reportage intitulé *Journal de combat des Marines au Viêt-Nam*. A son retour, décidant implicitement que, tant que durerait cette guerre, nous continuerions à y tourner des films, je le relayai



Nagisa Oshima DR

pour préparer la deuxième partie de la série. Mais un secrétaire du cabinet du Premier Ministre stoppa la diffusion du film, en prétextant la trop grande cruauté des atrocités que nous rapportions. Dans ces conditions il n'était pas question, bien sûr, d'envisager de poursuivre la réalisation.

Je n'étais pas vraiment conscient, à l'époque, de la gravité de cet incident. Il laissa cependant des traces durables dans nos esprits de réalisateurs. Peu après Ushiyama, qui était à la fois metteur en scène et producteur, se concentra sur sa fonction de producteur. Après avoir démissionné du poste qu'il occupait chez Nippon Télévision où il était sans doute promis aux fonctions de Président, il créa sa propre maison de production de films documentaires. Dans le même temps, il se passionnait pour la Nippon Audiovisual Library qu'il avait fondée.

Il produisit ainsi près de deux mille ou deux mille cinq cents films. Personne n'en connaît

actuellement le nombre exact, et ses proches amis viennent à peine de commencer le tri de ses archives.

Quelques années avant sa mort, Ushiyama quitta ses fonctions de producteur de programmes de télévision pour ne plus produire que les films qui lui tenaient à cœur, comme ces quelques films dont les tournages se firent en Chine ou au Cambodge.

Il aimait passionnément les peuples d'Asie. Tourmenté par le problème de la guerre, il trouvait naturel de filmer la souffrance de ces hommes et de ces femmes plongés dans les conflits, et de témoigner sans cesse, avec la plus grande bienveillance, de la vie de ces petites gens d'Asie, à la manière des poètes de l'antiquité chinoise.

Je venais de lui écrire pour l'inviter à passer une soirée à boire du saké, et revenir sur nos passions communes, lorsque j'ai appris la triste nouvelle de son dernier voyage.

Nagisa Oshima

Nagisa Oshima

A memory of Junichi Ushiyama

Junichi Ushiyama is no longer amongst us.

With him, I made nineteen documentary films for television. That is quite a considerable number when I think that my own works amount to barely more than twenty fiction films.

I remember that my friends, who consider me as being rather quarrelsome with producers, were astonished that there had never been any conflict between the two of us.

Yet, from our first meeting, the elderly Ushiyama, understandably inspired respect in me and I could only bow to his experience.

I first met him in 1960. At the time, I reckoned he was thirty years my elder, which meant he was probably 58 years old. Had he lived on, he would therefore have been 96 years old today. Chris. Marker also thought that Ushiyama was quite old. So, at the time of his death, when his real age was announced, Chris. was completely stunned.

Ushiyama was, in fact, only two years older than myself.

When we first met, the young Ushiyama was only 30 years old and brimming with innovative ideas for making new television documentaries.

Amongst the television programmes of the time, the only one to deserve the name of documentary was Nippon no sugao (Japan without makeup). At the outset, the producers were lacking in experience and came up against a good many problems when making their programmes. For a time, they cautiously felt their way forward before they finally succeeded in making interesting and objective programmes, adopting the methods used for radio sound editing.

Contrary to the general trend in vogue at the time, Ushiyama sought to produce documentaries that were closer to people, with a strong sentimental and dramatic connotation. This was why he approached me, as I was then beginning to be known as a filmmaker in Japanese New Wave cinema. I immediately accepted his proposal, as I felt a real need to help move the Japanese cinema out of the rut it was getting into. To my mind, documentary cinema and surrealist expression were the two key elements that could help open up new horizons.

Taking advantage of a "sabbatical" period resulting from a disagreement with my producer, I made A forgotten imperial army. To shoot the film, we left for South Korea. On our way there, we heard the news that some Buddhist monks had burnt themselves to death at Saigon and we talked about making our next film in Vietnam.

The following year, whilst American planes were bombing North Vietnam, Ushiyama made a first reportage entitled War diary of the Marines in Vietnam. When he returned, the decision was implicitly made that we would continue to shoot as long as the war continued, and I took over from him to prepare the second part of the series. However, one of the Prime Minister's cabinet secretaries claimed that the images were too atrociously cruel and stopped the film from being broadcast. This obviously meant that there



Nagisa Oshima DR

was no point in our continuing to prepare the programme.

At the time, I was not wholly aware of the seriousness of this incident. It nonetheless left lasting marks on us as filmmakers. A short while after, Ushiyama, who was both filmmaker and producer, decided to focus entirely on producing. He resigned from his job at Nippon Television, despite the fact that he had certainly been promised the President's seat, and set up his own documentary film production company. At the same time, he was also enthusiastically getting the Nippon Film Library under way.

He subsequently produced between two thousand and two and a half thousand films. No one, in fact, knows the actual number of his works, and his close friends have only just begun to sort out his archives.

A few years before he died, Ushiyama stopped producing television programmes in order to devote himself to producing those films he really cared about. His productions thus include a few films set in China and Cambodia. Passionately attached to the Asian people and fascinated by war, he naturally filmed men and women suffering from ravages of war - with the utmost compassion, as the ancient Chinese poets had done before him.

I had just written to him to invite him to spend an evening together over some sake and talking about our common passions, when I learnt the sad news of his final journey.

Nagisa Oshima

Junichi Ushimaya

Junichi Ushimaya, décédé à l'automne 1997, était membre de l'Association des Amis du Cinéma du Réel. Il a réalisé de nombreux films avant de fonder Nippon Audio Visual Productions puis la Nippon Audio Visual Library.

Nagisa Oshima

(Kyoto, 1932)

Après des études de droit et de politique, il entre à la Shochiku en 1954 comme assistant réalisateur. Il écrit aussi des scénarii et des critiques cinématographiques, et la Shochiku lui permet de débiter avec un film de fiction *Le Quartier de l'amour et de l'espoir* (1959) qui sera immédiatement suivi de *Contes cruels de la jeunesse* et de *L'Enterrement du soleil* (1960). Il est considéré comme le porte-drapeau de la "Nouvelle Vague" de la

Shochiku. En 1961, il quitte la société après un conflit autour de son film *Nuit et brouillard du Japon*, et poursuit son oeuvre dans le cadre de la production indépendante. En 1965, après un échec commercial et trois années consacrées à l'écriture et à la télévision, il fonde sa propre société de production et réalise des films qui touchent à des sujets souvent tabous dans la société japonaise moderne, tout en renouvelant le langage cinématographique. Il pense pourtant devoir abandonner le cinéma quand à la fin des années 60 la production indépendante décline. Mais en 1976, grâce à la collaboration d'Anatole Dauman, Nagisa Oshima connaît un succès international avec *L'Empire des sens* et réalise les derniers films de fiction que nous connaissons. Il a réalisé autant de fictions que de documentaires, notamment pour la télévision, dont les deux derniers produits par la BBC et le BFI (British Film Institute).

- *Le Quartier de l'amour et de l'espoir*, 1959
- *Contes cruels de la jeunesse*, 1960
- *L'Enterrement du soleil*, 1960
- *Nuit et brouillard du Japon*, 1960
- *La Bête à nourrir*, 1961
- *Le Révolté*, 1962
- *Les Plaisirs de la chair*, 1965
- *Le Journal de Yunbogi*, 1965
- *L'Obsédé en plein jour*, 1966
- *Carnet secrets des Ninja*, 1967
- *Traité des chansons paillardes japonaises*, 1967
- *Été japonais : double suicide contraint*, 1967
- *La Pendaïson*, 1968
- *Le Retour des trois soûlards*, 1968
- *Journal d'un voleur de Shinjuku*, 1968
- *Le Petit garçon*, 1969
- *Il est mort après la guerre*, 1970
- *La Cérémonie*, 1971
- *Une petite sœur pour l'été*, 1972
- *L'Empire des sens*, 1976
- *L'Empire de la passion*, 1978
- *Furyo*, 1983
- *Max mon amour*, 1986
- *Kyoto, my mother's place*, 1991
- *Cent ans de cinéma japonais* (vidéo), 1995

[in : *Dictionnaire du cinéma* (Larousse, 1986)]

Le film *La pendaïson* est projeté en ouverture et en clôture du festival en hommage à Nagisa Oshima.

Histoire du cinéma documentaire japonais

La naissance du cinéma – des actualités au documentaire

L'histoire du cinéma japonais débute avec l'avènement du « kinétoscope » de Thomas Edison et du « cinématographe » inventé par les frères Lumière. Le cinématographe a été importé au Japon en 1896, un an après son invention, et la première projection publique a eu lieu en 1897 à Osaka.

Introduisant le cinématographe au Japon, les opérateurs envoyés par la Compagnie Lumière débarquent avec des films prêts à être projetés. À l'occasion de son passage au Japon en 1898, Gabriel Veyre, l'un de ces opérateurs, a filmé des paysages japonais.

Les premières créations cinématographiques japonaises ont été présentées en 1899 au Théâtre de Kabuki de Tokyo, à l'occasion d'une manifestation cinématographique intitulée *Grande journée de projection du cinéma japonais*, organisée par Koyo Komada. À la suite de ces séances, les films *Ginza*, *Nihonbashi*, *Asakusa*, *Danse de Geisha* ... furent réalisés avec un « Vitascope », successeur américain du cinématographe.

Shiro Asano et Jokichi Shibata, les opérateurs les plus connus de l'époque, avaient fait la plupart des images. Le texte était écrit par Koyo Komada, qui devint, par la suite, l'un des plus importants narrateurs du cinéma muet. Il fut le premier à avoir l'idée d'organiser des tournées de projections grâce auxquelles les spectateurs de province ont pu découvrir le spectacle du grand écran.

Quelques pièces populaires du théâtre de kabuki furent filmées par Jokichi Shibata, avec de célèbres acteurs tels que Danjuro Ichikawa ou Kikugoro Onoé. Le tournage se fit en extérieur à l'aide d'une caméra fixe. Le *Momijigari*, première pièce de kabuki filmée, reste aujourd'hui l'archive cinématographique la plus ancienne conservée au Japon. On filma ensuite *Harikuyo*, l'une des pièces les plus populaires de kabuki. En 1900, Joji Tsuchiya réalisa avec une caméra achetée aux États-Unis *Ryogoku Sumo*, ainsi que *Ukisu*, pièce de kabuki jouée par l'acteur Ganjiro Nakamura.

Historiquement, le début du XXe siècle est marqué par l'intervention militaire japonaise contre la dynastie Ts'ing en Chine. Le corps expéditionnaire japonais est envoyé sur le continent pour réprimer la révolte des *Boxers* (*Giwadon*). À cette occasion, Jokichi Shibata et Komakichi Hukaya réalisent leur *Grand reportage sur l'incident mandchou*. Ce film qui totalise seize bobines est projeté à l'issue du conflit et va susciter un grand enthousiasme auprès du public. Forts de cette première expérience, qui manifestait le pouvoir de l'image, les producteurs envoyèrent sur le terrain de nombreux opérateurs à l'occasion de la guerre russo-japonaise qui éclatait en 1904. De très nombreux documentaires comme *Le*

Port de Ryojun, *La Bataille de Nanzan*, ou *Le combat de Nihyakusankochi* ... passèrent en salles. À partir de cette date, chaque grand événement sera filmé et les images alimenteront constamment l'émotion populaire.

Le cameraman Yasunao Taizumi rejoint l'expédition japonaise de 27 hommes envoyée en Antarctique en 1910, sous le commandement du lieutenant Shiirase. Malgré des conditions extrêmes, il tourne *L'Exploration du continent antarctique*, premier long métrage documentaire de notre pays, qui sera projeté à son retour en 1912.

En 1923, le tremblement de terre de Kanto frappe la région de Tokyo et tue plus de 90 000 personnes, provoquant les plus grands dégâts jamais enregistrés lors d'une catastrophe naturelle. Il est immédiatement couvert par les caméras des envoyés spéciaux des différents organes de presse, et les films produits, projetés partout dans le pays, captivent des milliers de spectateurs.

Grâce à son pouvoir médiatique, le cinéma documentaire a joué un rôle très important au cours des deux guerres mondiales.

Le cinéma culturel et scientifique

Outre des films de divertissement qui attirent des spectateurs dans les salles obscures à vocation commerciale, des films pédagogiques sont souvent présentés dans les auditoriums ou les gymnases des écoles avec des projecteurs portables.

La société de distribution Yoko Okamoto commence vers 1919 à importer des films éducatifs, ainsi que des projecteurs américains. Ces produits étaient commercialisés en grand nombre au Japon, et, dès 1925, les écoliers assistaient à des projections organisées dans les établissements scolaires.

À partir de 1928, *Daimaitounichi Film Library* entreprend de faire la tournée des écoles pour rendre le cinéma accessible aux enfants. Chuzo Aoki, l'un des pionniers du genre scientifique et pédagogique, travaille pour la société commerciale *Yokohama Cinema*. Stimulé par les films éducatifs américains, il crée sa propre série : *Athena Library*. Son premier film scientifique, *Neige*, sort en 1923, et près de soixante-dix films se succèdent jusqu'en 1935.

L'instituteur-cinéaste Jinkichi Ohta réalise *La grenouille*, qui connaît un grand succès. Il entre en 1934 chez *Jyujiji Instruments Musiques*, et y crée le département cinéma pour lequel il réalise une série de 25 films de vulgarisation scientifique, dont *La Vie des cigales* (1936), l'un des meilleurs documentaires du genre.

Les cinéastes Shigeru Kuwano, Ujihisa Iwasa, Daigoro Okuyama et les cameramen Yonesaku Kobayashi, Kiyoji Suzuki, Koichiro Marugo, qui avaient fait leurs classes dans ce département, furent les maîtres du documentaire japonais pendant la deuxième Guerre mondiale, et encore après.

Au service de l'État : la propagande de Guerre

Si l'image a le pouvoir de faire connaître la vérité, elle a aussi le pouvoir de la travestir. Lorsque la guerre menace et que la mobilisation est déclarée, le cinéma devient l'instrument de propagande privilégié de l'État. Selon la *Loi sur le cinéma*, promulguée dès 1939, « l'exercice du métier de producteur et distributeur est soumise à une autorisation » « tous les réalisateurs, acteurs et techniciens

de prise de vue travaillant dans le domaine cinématographique doivent être soumis à une autorisation du gouvernement, le travail des enfants de moins de 16 ans et des femmes est interdit entre 22 heures et 5 heures du matin » etc... La loi impose également aux salles de cinéma l'obligation d'accompagner tout long-métrage de fiction d'un film culturel ou d'actualités lors de la séance. Cette dernière mesure fit le bonheur des producteurs de films dits culturels, *Bunka Eiga*, jusqu'alors parents pauvres du cinéma. L'expression *Bunka Eiga*, cinéma culturel, venait directement de l'allemand *Kultur Film*, qui désignait spécifiquement une série de court-métrages éducatifs réalisés par la société Ufa.

En dépit du titre *Cinéma culturel* retenu pour la traduction japonaise (1938) de l'ouvrage *Documentary Film* de Paul Rotha, l'utilisation du mot *Dokuyumentarii* se généralise. De nombreux réalisateurs sont fascinés par le documentaire et rêvent de devenir un deuxième John Grierson, Robert Flaherty ou Joris Ivens...

Au cours de cette période, le cinéma japonais produit d'innombrables films culturels d'excellente qualité. Citons simplement *Pays de neige* (*Yukiguni*) de Tokichi Ishimoto (1939), *Cristal de neige* de Seiji Yoshino (1939), *La Marée basse* de Kenji Shimomura (1940), *Kobayashi Issa* de Fumio Kamei (1941), *Les Femmes plongeuses* de Kozo Ueno (1941), *La Locomotive C57* de Yoshikazu Imaizumi (1941), *Le Journal d'une nourrice* de Soya Mizuki (1942), etc.

Les jeunes cinéastes, conscients qu'il leur faut produire des films parfaitement en phase avec la politique nationale, tournent avec acharnement et font preuve d'un grand professionnalisme. De nombreux films servent bien sûr la propagande de l'État : *Un jeune aviateur* de Kan Inoue (1941), *L'École navale* de Norio Nakagawa (1942), *La Progression sur la Malaisie* de Hiromi Iida (1942) et *Soldat de Dieu* de Yoshimi Watanabe (1942) inculquent au peuple l'idéologie pro-militariste propre à servir les desseins du gouvernement.

Des cinéastes sous le coup de la censure

Avant même la promulgation de la « Loi sur le cinéma », la censure sévit déjà au Japon. En application du « Règlement sur le contrôle des spectacles cinématographiques » (1917), puis du « Règlement sur la censure des films cinématographiques » (1925), tous les films subissent, avant toute projection publique, le contrôle de l'État. Dans ces conditions, la liberté de création tout comme la liberté d'expression restent fort limitées.

Malgré cela, des réalisateurs engagés, qui flirtent avec les idées socialistes, comme Keiji Matsuzaki, Tetsuo Kitagawa, Akira Iwasaki, etc. se réunissent, dès 1929, au sein de la *Confédération japonaise du cinéma prolétaire* (*Prokino*). *Les funérailles de Yamasen* (1929), *La douzième fête du travail à Tokyo* (1931), *La terre* (1931), *Zensen* (1932) etc. sont réalisés puis projetés dans différentes villes. Les films sont souvent tournés en 16 mm, ou en 9,5 mm, un format à la portée de tous les budgets, fabriqué par Pathé. Mais le mouvement *Prokino* sera démantelé par le gouvernement en 1934.

Le réalisateur Fumio Kamei est de ceux qui vont résister à l'inexorable montée du nationalisme. Après des études à l'École de Cinéma

et de théâtre de Leningrad, Kamei entre à la Toho, où il réalise des films culturels marqués par une vision inhabituelle pour l'époque : *Shanghai* (1938), *Chant d'Ina* (1940) et *Kobayashi Issa* (1941).

Shanghai, monté par Kamei à partir d'images tournées à Shanghai par le cameraman Shigeru Miki juste après la terrible offensive japonaise contre la Chine, s'est démarqué des œuvres de l'époque qui exaltaient les sentiments guerriers.

Dans ce film, un travelling saisit le regard atterré d'une foule de Chinois qui, le long d'une route, regardent l'armée japonaise pénétrer dans la ville. En insistant sur les regards égarés de ces hommes et de ces femmes pris sous le feu des canons, Kamei laisse entrevoir son point de vue, bien qu'il lui soit impossible de manifester ouvertement son hostilité à la guerre.

Dans *Les Soldats au combat* (1940), une des scènes symbolise particulièrement l'absurdité de la guerre : un cheval s'accroupit lentement avant de s'immobiliser, et meurt d'épuisement sur le champ de bataille. A cause de cette scène l'état-major de l'armée de terre interdit le film de Kamei. Le réalisateur sera, par la suite, arrêté par la police.

Le cinéma sous l'occupation américaine

La guerre prend fin le 15 août 1945. Ce jour représente pour les Japonais le bouleversement de leurs idées et de leurs croyances, et la chute des valeurs qui jusque-là structuraient leur existence. L'Empereur, s'adressant à la nation, déclare ne plus être le descendant des dieux, mais un homme comme les autres. Pour tout dire, le Japon amorce sa mutation et passe du militarisme à la démocratie.

La joie de vivre réapparaît, mais les temps sont durs, la guerre a fait des ravages, la pénurie règne partout. Néanmoins, malgré la pauvreté, la population se ressaisit avec courage et rêve déjà d'un avenir meilleur. Les uns idéalisent le modèle démocratique, les autres sont convaincus de la nécessité de reconstruire le pays en ruines en misant avant tout sur la recherche scientifique et le développement industriel.

La bombe atomique a contraint le Japon à accepter la déclaration de Potsdam. Au lendemain des bombardements, en septembre 1945, des missions scientifiques, formées par le *Comité des enquêtes sur les dégâts causés par les bombes atomiques* sous l'égide du ministère de l'Éducation, sont envoyées à Hiroshima et à Nagasaki, accompagnées d'une équipe de tournage d'une trentaine de techniciens. Cinq cameramen, dont Shigeru Miki, sont chargés du tournage.

Le résultat des enquêtes, intitulé *Les Effets des bombes atomiques - Hiroshima et Nagasaki*, comportant 19 bobines au total fut remis en avril 1946. Cependant l'armée d'occupation confisqua tous les films, y compris les négatifs, et même les éléments non utilisés au montage. Aucun Japonais n'eut le droit de voir ces images avant 1968, date à laquelle la première copie en 16 mm fut restituée.

Placé sous l'autorité du SCAP (Commandement Suprême Allié d'Occupation), le cinéma japonais est chargé de propager de nouveaux thèmes, notamment celui de la démocratie. Dans cette optique, *Le Parlement des enfants* (1947), réalisé par Syoji Maruyama, montre

des écoliers qui débattent et adoptent une résolution selon un fonctionnement démocratique. Alors que la légitimité de la famille impériale repose sur la lignée directe de la déesse fondatrice, conformément au mythe d'avant-guerre, le film de Kokuro Koyama *La Vie des paysans dans l'Antiquité - vestige Toro* (1948), fournit une interprétation plus historique. De même dans *L'Observatoire météorologique au sommet du Mont Fuji* (1948), le Mont Fuji, symbole sacré de l'esprit japonais d'avant-guerre, est réexaminé sous un point de vue scientifique dans le film d'Ikuo Yanagisawa ; des réalisations inconcevables avant 1945 ... Tandis que le SCAP autorise la syndicalisation et que le parti communiste sort de la clandestinité, différentes confédérations syndicales ouvrières commanditent des films sur leurs activités respectives. Citons, entre autres, *Marche en avant* (1946) de Ujihisa Iwasa réalisé pour le Syndicat des travailleurs des chemins de fer de l'État, *Paroles des jeunes filles* (1948) de Takahide Kyogoku pour le Syndicat national des industries textiles et *Le train siffle* (1949) réalisé par le Groupement des cinéastes des chemins de fer de l'État sous la direction de Tatsuo Asana.

Toutefois, excédées par la montée du syndicalisme et les grèves de 1949, les autorités bannissent les communistes et écartent leurs sympathisants de la scène politique. Des cinéastes engagés sont ainsi chassés de leurs lieux de travail. Profitant de la guerre de Corée, qui éclate alors, le gouvernement incite à la remilitarisation au nom de la « défense nationale ». Pour protester contre la politique menée par le gouvernement japonais, qui se met au service des États-Unis, des réalisateurs s'unissent et tournent en témoignage de leur solidarité avec les contestataires. Avec *Le Premier mai ensanglanté* (1952), le réalisateur Hajime Yoshimi porte à l'écran la grande manifestation du premier mai 1952, qui rallia 3000 travailleurs et étudiants à la place du Palais impérial, fut féroce réprimée par la police, et se termina dans un bain de sang. D'autres combats trouvent leurs interprètes, avec par exemple *Les Ouvriers de Keihin* (1953) de Shingo Noda, *Les 197 jours de la lutte chez Nikko Muroan* (1955) de Toshihiko Kanke, etc.

Lors du renouvellement du traité de sécurité et d'assistance mutuelle entre les États-Unis et le Japon, le mouvement de contestation est relayé au cinéma par *Le Traité de sécurité* (1959) de Toshio Matsumoto et *Colère contre le traité de sécurité* (1960) de Shingo Noda. Fumio Kamei, cinéaste de gauche, cristallise sa réprobation de la guerre dans *Une Tragédie japonaise* (1946) à partir d'un montage de bandes d'actualités d'époque : on y voit l'Empereur, vêtu de l'uniforme de commandant suprême de l'armée, s'effacer progressivement au profit d'un Hirohito en costume civil. Le SCAP, dont la politique d'occupation privilégie désormais l'anticommunisme plutôt que l'avènement de la démocratie, ne tarde pas à réagir, et le film est saisi.

Après avoir travaillé sur des comédies dramatiques, Kamei retrouve le documentaire. *Nous sommes vivants !* (1956) et *L'Horreur du monde* (1957) évoquent tous deux le terreur des bombes atomiques et l'existence des victimes des radiations. Dans *La Lutte de Sunagawa ensanglantée* (1956), il décrit le mouvement de protestation contre la cession à l'armée américaine de la base militaire de

Sunagawa. Enfin, avec *Nous sommes tous frères* (1960), il met en relief la discrimination qui frappe les *burakumin*, exclus de la société. Pour lui, le cinéma est avant tout une arme pour illustrer les contradictions de la société japonaise et combattre l'injustice sociale. Ses films, projetés un peu partout, recueillent la sympathie des spectateurs.

Il est bon de rappeler que la responsabilité de l'Empereur Hirohito n'a pas été remise en cause à la fin de la guerre et que les cinéastes de films de propagande ont échappé à toute inculpation. Sous le couvert de la démocratisation en cours, ils peuvent reprendre leur travail sans aucune mauvaise conscience.

La création de la production Iwanami

Cherchant dès 1948 à assurer le plus rapidement possible le fonctionnement démocratique des différentes institutions du pays, le SCAP offre au ministère de l'Éducation 1300 projecteurs 16 mm, ainsi que plus de 400 court-métrages éducatifs. Le cinéma est alors inclus dans les cursus scolaires, et donne de l'élan à la production de films pédagogiques. Le cinéma reflète sensiblement les préoccupations de l'époque. *Le Pain vivant* (1948) de Dairokuro Okuyama et *La Vie de la rizière* (1950) de Yoshikichi Ohta et Seiichi Kabashima répondent aux aspirations du peuple qui subit alors une sérieuse pénurie alimentaire. Avec *La Tuberculose* (1952) de Dairokuro Okuyama et *Le Micromonde - le bacille tuberculeux* (1958), les réalisateurs Tetsuro Onuma et Masami Sugiyama parviennent à produire des films de qualité en s'attaquant à ce grand fléau.

Pour répondre à la demande croissante de films pédagogiques, l'éditeur Iwanami ouvre un studio de production. Ce projet voit le jour grâce à la collaboration du Professeur Ukichiro Nakaya, spécialiste mondial en physique des basses températures, et des cameramen Koji Yoshino et Teizo Oguchi. Au départ, il s'agit simplement de faire des produits de qualité, mais ce cadre restreint est très vite dépassé, et les commandes de films publicitaires se succèdent avec des budgets conséquents, en cette période de grand essor économique. Parmi les réalisateurs de Production Iwanami, citons :

Susumu Hani, entré en 1949. *Les Enfants dans la classe* (1954), suivi par *Les Enfants qui désinent* (1956), lui valent éloges et succès pour la manière saisissante et novatrice avec laquelle il capte le naturel des enfants à qui il fait oublier la présence de la caméra.

Sumiko Haneda est l'une des réalisatrices les plus connues au Japon. Depuis son entrée dans l'entreprise en 1949 et ce, jusqu'en 1981, elle réalise de multiples films éducatifs dont *La Classe des villageoises (Mura no fujin gakyu)* (1957). Elle quitte la société et poursuit son activité comme réalisatrice indépendante avec les films *Cerisier (Usuzumi no sakura)* (1977), puis *Hayachine* (1982) et *Le Monde des vieillards (Chihousei roujinn no sekai)* (1986).

Toshie Tokieda, autre pilier féminin de la réalisation, se fait connaître avec *La Politique de notre ville - apprentissage de ma mère (Machi no seiji - benkyo suru okasan)* (1957).

Kazuo Kuroki débute aussi sa carrière en 1956 chez Iwanami. Il réalise avec talent des films documentaires pour l'industrie : *Electric Rolling Stock of Toshiba* pour la société Toshiba, exportatrice de locomotives électriques, *Le Mur*

de la mer (*Kaiheki*) (1959) sur la construction d'une centrale thermique pour la Tokyo Electric Power, puis *Hokkaido que j'aime* (*Waga ai Hokkaido*) (1962) pour la Hokkaido Electric Power. Ces films dépassent le cadre publicitaire par leur profondeur et leur créativité. Lorsqu'il monte en 1964 *Chronique d'un coureur de marathon* (*Aru marathon runner no kiroki*), sponsorisé par Fuji Film, il oublie complètement les exigences de l'annonceur, ce qui provoque un très sérieux litige. A la suite de cette mésaventure, il déploiera ses talents dans des films de fiction.

Noriaki Tsuchimoto entre chez Iwanami Production en 1956 et réalise *Un apprenti cheminot* (*Aru kikan joshu*) pour le compte de la société nationale des chemins de fer. Ce film, très connu, décrit le tandem mécanicien-assistant dans la cabine d'une locomotive à vapeur. Un autre film *Chua Sui Rin, l'étudiant étranger* (*Ryugakusei Chua Sui Rin*) produit en 1965 par Toyo Cinéma, a une influence considérable sur les cinéastes d'aujourd'hui.

Shinsuke Ogawa a commencé sa carrière comme assistant-réalisateur chez Iwanami. Il travaille avec Kazuo Kuroki pour *Hokkaido que j'aime*. Vers 1962, il organise une série de séminaires sur le cinéma, réunissant autour de son *Groupe bleu* (*Ao no kai*) des réalisateurs, des assistants-metteurs en scène et des techniciens. Parmi eux se distinguent Kazuo Kuroki, Noriaki Tsuchimoto, Yoichi Higashi, et Hisaya Iwasa.

La Production Iwanami a joué un rôle prépondérant dans la formation de nombreux réalisateurs, cameramen, techniciens du son, ou autres créateurs qui, par la suite, ont représenté le principal courant du documentaire japonais à la fin des années 60.

Le documentaire engagé des années 70

Parmi les membres du *Groupe bleu*, certains novateurs préfigurent l'évolution du cinéma japonais.

Dans les rues (*Documento : rojo*) (1963) de Noriaki Tsuchimoto, pionnier de ce mouvement, raconte le choc que cause à un chauffeur de taxi la ville de Tokyo, métropole en pleine croissance économique. Le film déclenche un courant novateur qui se démarque radicalement du réalisme de Fumio Kamei, jusqu'alors dominant dans le documentaire. *Chua Sui Rin, l'étudiant étranger* retrace le parcours d'un jeune homme qui se trouve dans l'impossibilité de poursuivre des études universitaires au Japon, en raison de la politique menée par son pays d'origine, la Malaisie. Le réalisateur prend parti pour cet étudiant, dont il plaide la cause. Par la suite, les films militants vont s'imposer dans le genre documentaire, comme en témoignent *Sanrizuka* de Shinsuke Ogawa et *Minamata* de Noriaki Tsuchimoto.

Dans les années soixante, le monde se transforme rapidement. Au Japon, les contestataires se mobilisent contre la guerre du Viêt Nam, contre le renouvellement du traité de défense avec les États-Unis, et pour la restitution d'Okinawa. L'opposition au régime politique mis en place en 1945 étant l'apanage du parti communiste, une nouvelle gauche voit le jour, qui rallie les nouveaux contestataires, majoritairement étudiants. Parallèlement, les activités artistiques comme le théâtre, la musique, la peinture, trouvent une nouvelle dynamique. Les réalisateurs indépendants, non

intégrés aux grands circuits de production, font leur apparition dans le domaine cinématographique.

Shinsuke Ogawa est l'un des chefs de file de cette génération de réalisateurs. Dans la *Mer de la jeunesse* (*Seinen no umi*) (1966), il décrit, avec un réalisme déconcertant, l'histoire de quatre étudiants qui suivent des cours du soir. *La Forêt opprimée* (*Assatsu no mori*) (1967) raconte la lutte d'étudiants de l'université d'économie de Takasaki et *Le Rapport d'observation sur place* (*Gennin hokokusho*) dénonce la violence étatique exercée à l'encontre des résistants de Haneda. Ces films ne manqueront pas d'animer les réunions et meetings politiques des étudiants de la nouvelle gauche.

Plus tard, Shinsuke Ogawa s'installe à Sanrizuka pour réaliser une série de films dont les protagonistes seront les paysans qui luttent pour empêcher la construction du nouvel aéroport de Narita. Parmi les titres les plus connus, citons : *L'Été à Narita* (*Nippon kaiho sensen - Sanrizuka no natsu*) (1968), *La Ligne de libération japonaise - Sanrizuka* (*Nippon kaiho sensen - Sanrizuka*) (1970), *Sanrizuka - les hommes de la deuxième forteresse* (*Sanrizuka - daini toride no hitobito*) (1971) et *Sanrizuka - village Heta* (*Sanrizuka - Heta buraku*) (1973). Après ces combats, Shinsuke Ogawa part pour la province de Yamagata, une région septentrionale du Japon, où il se mêle aux agriculteurs et cultive lui-même le riz. Ses expériences vont donner *Un village japonais - Furuyashikimura* (*Nipponkoku furuyashikimura*) (1982) et *Cadran solaire à unité de 1000 ans - histoire du village Magino* (*Sennen kizami no hidokei - Magino monogatari*) (1986), recueil des travaux de ses dernières années. La mort l'emporte en 1992, alors que son rêve d'organiser un festival international de films documentaires à Yamagata se concrétise.

Dans le sillage d'Ogawa, Noriaki Tsuchimoto se révèle être un cinéaste brillant. Dans *Préhistoire des Partisans* (*Partisan zenshi*) (1969) réalisé avec la Production Ogawa, il présente un enseignant de l'Université de Kyoto qui milite coude à coude avec les étudiants d'extrême-gauche contre les pouvoirs existants. A travers ces images, il parvient à montrer l'esprit du militantisme que les médias se font un devoir de passer sous silence. *Minamata - le monde des patients* (*Minamata - kanjansu to sono sekai*) (1971) dévoile, pour la première fois, la vérité sur la maladie de Minamata, une intoxication alimentaire par le mercure organique, et décrit de façon très réaliste la souffrance des victimes. Comparé aux images superficielles que véhiculent traditionnellement les médias, le film va droit à l'essentiel, et le public peut comprendre ce qui s'est vraiment passé à Minamata.

Tsuchimoto réalise par la suite *La Révolte de Minamata* (*Minamata ikki - issho wo tou hitobito*) (1973), *Maladie de Minamata du point de vue médical* (*Igaku to shiten Minamata byo*) (1974-1975).

Le documentaire engagé va exercer une influence décisive sur de nombreux cinéastes : Toshiro Furukawa, Kiichi Hoshi, Katsuhiko Fukuda, Masato Koike, Takaaki Watanabe, Nobuki Yamamura, Masahiro Nishiyama, Makoto Sato, etc.

Le cinéma d'aujourd'hui :

au-delà du documentaire

Ce sont indéniablement les indépendants qui, dans les années 60 et 70, vont réaliser les

meilleurs films. Les réalisateurs découvrent qu'ils peuvent travailler et distribuer leurs œuvres sans passer par les grands groupes, et les petites structures font preuve d'une belle activité.

Parmi eux, Kazuo Hara ouvre de nouveaux horizons au documentaire. Refusant les équipes lourdes, il se contente de sa caméra 16 mm. « Ma présence juste derrière la caméra intervient directement sur les images, » explique-t-il. Dans *Adieu CP* (*Sayonara CP*) (1972) et *Mon Eros très privé* (*Kyokushiteki eros-Koiuta 1974*), Hara dévoile la vie privée de son ancienne amie y compris des scènes-choc sur son accouchement. Il inaugure ainsi, et avec talent, un nouveau documentaire de type intimiste.

Après une longue interruption, Hara tourne *L'Armée de l'Empereur s'avance* (*Yukiuyukite shingun*) (1987). Le film, réalisé sept ans avant *Un romancier dévoué* (*Zenshin shosetsuka*) (1994) raconte l'histoire de Kenzo Okuzaki, un ancien militaire, qui, a lancé avec sa fronde des balles de pachinko sur l'Empereur à qui il attribue la responsabilité des conflits passés. Le film s'est vu décerner le Prix Caligari au Festival de Berlin de 1988 1/.

Les documentaires passent rarement en salles commerciales, sauf durant les périodes de grand essor avant et après la guerre. Font exception à la règle : *Tokyo Olympiades* (*Tokyo Olympic*) (1965) de Kon Ichikawa, *L'Évaporation d'un homme* (*Ningen johatsu*) (1967) et *Histoire du Japon d'après-guerre racontée par une hôtesse de bar* (*Nippon sengoshi - Madamu Onboro no seikatsu*) (1970) de Shohei Imamura, *La Poésie de l'arbre de soie* (*Nemu no ki no uta*) de Mariko Miyagi (1974), *La Vie d'un cinéaste - Kenji Mizoguchi* (*Aru eiga kantoku no shogai - Mizoguchi Kenji no kiroku*) (1975) de Kaneto Shindo, *Black Emperor - Gods speed you* (1976) de Mitsuo Yanagimachi, *Le Tribunal de Tokyo* (*Tokyo saiban*) (1983) de Masaki Kabayashi etc...

Durant les années 60 et 70, le spectateur moyen n'a presque jamais l'occasion de voir les films d'Ogawa ou Tsuchimoto. Malgré leur qualité indéniable, leur diffusion se limite principalement aux établissements scolaires et aux salles non commerciales.

Pour favoriser la reconnaissance du cinéma documentaire auprès du grand public, Etsuko Takano, directrice de Iwanami Hall, entreprend la projection de *Ode à Hayachine* (*Hayachine no fu*) (1982), long métrage de 3 heures de Sumiko Haneda, qui va tenir longtemps à l'affiche. Le succès commercial de *L'Armée de l'Empereur s'avance* de Kazuo Hara introduit le documentaire, de plein droit, dans les grandes salles. Parallèlement, c'est à cette période que les petites salles prolifèrent et que les écoles de cinéma font preuve d'un grand dynamisme.

Fort heureusement, cela coïncide avec la possibilité qui s'offre de visionner des films dans les petites salles. Ainsi les spectateurs vont avoir le loisir de voir *Les Filles de la guerre* (*Senjo no onnatachi*) (1989) de Noriko Sekiguchi, *Benposta - La République des enfants* (*Benposuta - kodomo no kyowakoku*) (1990) de Kenji Aoji, *Vivre à Aga* (*Aga ni ikiru*) (1992) de Makoto Sato, *Handicap invulnérable* (*Muteki no handicap*) (1993) de Daisuke Tengan, *Ma femme est philippine* (*Tsuma wa filippina*) (1994) de Yasunori Terada, *Les Enfants oubliés* (*Wasurerareta kodomotachi - sukabensha*) (1995) 2/ de Hiroshi Shinomiya, *La Petite*

Nao (Nao chan) (1995) de Shinichi Ise, *Osaka story* (1996) 3/ de Toichi Nakata, etc.

Dans son film documentaire *Entourée par ... (Ni tsutsumarete)* (1992), Naomi Kawase, qui a obtenu la Caméra d'or au festival de Cannes en 1997 pour le film de fiction *Moe No Suzaku*, raconte l'histoire d'une fille à la recherche de son père inconnu. Dans *Katatsumori* (1994), elle parle de ses liens avec sa grand-mère, et dans *Somaudo (Somaudo monogatari)* (1997), elle aborde les relations avec autrui. Voici donc que le documentaire s'autorise comme sujet, – et c'est une première – l'histoire personnelle des réalisateurs. Il n'en demeure pas moins que d'autres films personnels ne sont pas assimilés à des documentaires, comme par exemple *L'Empereur existait quelque part dans l'Antiquité (Hatsukuni shiretoko no tenno)* (1973) de Masato Hara et *L'Impression du coucher de soleil (Nichibotsu no insho)* (1975) de Shiroyazu Suzuki.

Reste bien sûr à s'interroger sur cette profusion de films personnels et sur les raisons de l'apparition de ce phénomène.

Le cinéma documentaire a jusqu'ici privilégié les problèmes de société. Toutefois, dans ce monde de plus en plus diversifié et complexe, la délimitation des thèmes s'avère de plus en plus difficile. Et à voir ce qui sort des écoles et départements cinéma et audiovisuel des universités, on se rend bien compte que le film est plutôt perçu comme un moyen d'expression personnel. Reste la question : où va le cinéma documentaire japonais ?

Post scriptum

En dépit de leur nombre, la plupart des documentaires de télévision n'ont pas été pris en compte dans cette analyse. Certains méritent pourtant une mention, d'autant plus que, réalisés par des maîtres du grand écran, ils dépassent largement le cadre télévisuel, comme par exemple *Soldats impériaux oubliés (Wasurerareta kogun)* (1963) de Nagisa Oshima, ou *En suivant ces soldats qui ne sont pas revenus (Mikikanhei wo otte)* (1971) et *Karayuki san – Ces dames qui vont au loin (Karayuki san)* (1971) de Shohei Imamura. Bien sûr, les films de télévision méritent un intérêt particulier, quand ils sont signés par Junichi Ushiyama, producteur du *Théâtre de non-fiction* diffusé par Nippon Télévision à partir de 1962 et créateur de la Nippon Audiovisual Library, mort l'an dernier, ou Naoya Yoshida, responsable d'une série *Le Japon sans fard (Nippon no sugao)* diffusé par la NHK à partir de 1957.

Par ailleurs, certains films à caractère ethnographique s'inspirent du travail de Jean Rouch. Citons donc encore, pour finir, les travaux de Shingo Noda, Tadayoshi Himeda, Yasuhiro Omori, et Minao Kitamura.

Yoshio Yasui

Historien du cinéma

1/ et le Grand Prix du Cinéma du Réel en 1988 (NDT)

2/ Présenté au festival Cinéma du Réel 1995 (NDT)

3/ Prix du Jury des bibliothèques au Cinéma du Réel en 1995 (NDT)

The history of documentary cinema in Japan

The birth of cinema – from news to the documentary

The history of Japanese cinema begins with the arrival of Thomas Edison's kinoscope and the cinématographe invented by the Lumière brothers. The cinématographe made its appearance in Japan in 1896, one year after its invention, and the first public projection took place in Osaka in 1897.

The Compagnie Lumière engineers who brought the first machine to Japan came with films that were ready to be shown. On one of their visits, one of the engineers, Gabriel Veyre, shot scenes of contemporary Japanese landscapes to send them back to France.

The first Japanese-made films were shown at the Kabuki Theatre in Tokyo in 1899 at an event called The Great Day of Japanese Film Projection, organized by Koyo Komada. Thereafter, films such as Ginza, Nihonbashi, Asakusa and Geisha Dance were shot using a Vitascope, the American successor to the French cinématographe.

Most of the images were filmed by the leading cameramen of the time, Shiro Asano and Jokichi Shibata. Text was written by Koyo Komada, who was subsequently to become one of the greatest narrators for silent film. He was also the first to organize itinerant film projections so that out-of-town audiences could discover what film shows were about.

Several popular kabuki plays, in which famous actors such as Danjuro Ichikawa and Kikugoro Onoe appeared, were filmed by Jokichi Shibata. The films were shot on location using a fixed camera. The first kabuki play to be filmed, The Momijigari, stands as the oldest film archive conserved in Japan. Thereafter, Harikuyo, one of the most popular kabuki plays, was also filmed. In 1900, Joji Tsuchiya made Ryogoku Sumo, using a camera bought in the USA, as well as the kabuki play, Ukisu, starring the actor Nakamura Ganjoro.

Historically speaking, the beginning of the 20th Century was marked by the Japanese military intervention against the Ts'ing dynasty in China. The Japanese expeditionary corps was sent onto the mainland in order to suppress the Boxer Uprising (Giwadan). This provided the subject matter of The Great Reportage on the Manchou Incident, made by Jokichi Shibata and Komakichi Hukaya. The sixteen reel film was shown at the end of the conflict and raised great enthusiasm amongst the Japanese public. This experience gave proof of the power of film images, and when the Russian Japanese war broke out in 1904, producers sent a host of cameramen into the field. Many documentaries, such as The Port of Ryojun, The Battle of Nanzan and The Struggle of Nihyakusankochi, were projected in film theatres. From this time on, each great event

was filmed and the resulting images offered up to popular emotion.

In 1910, the cameraman Yasunao Taizumi met up with the 27 – man Japanese Antarctic expedition headed by Lieutenant Shiirase. Despite extreme conditions, Taizumi managed to film images for The Exploration of the Antarctic Continent, the first Japanese documentary feature film, which was shown on his return in 1912.

In 1923, the Kanto earthquake hit the Tokyo region killing more than 90,000 people and causing the greatest damage due to a natural catastrophe ever recorded. The event was immediately covered by the cameras of special correspondents from all the press media and the films, which were shown throughout the country, captivated the general public.

Thanks to the power of its media coverage, the documentary cinema played an extremely important role during the two world wars.

Cultural and scientific films

Apart from the entertainment films that attracted audiences into the dark-roomed commercial film theatres, educational films were often shown in school auditoriums and gymnasiums using portable projectors.

Around 1919, the distribution company Yoko Okamoto began to import from the USA educational films as well as projectors. These products were widely sold in Japan and, as early as 1925, school-children were given the opportunity to attend film projections organized in the schools.

From 1928 on, the Daimaitounichi Film Library toured schools so as to make films accessible to children. Chuza Aoki, one of the pioneers in scientific and educational films, was then working for the private company Yokohama Cinema. The educational films incited him to create his own series, Athena Library and his first scientific film, Snow, came out in 1923 with nearly seventy more films following on until 1935.

The teacher-filmmaker, Jinkichi Ohta made the highly successful film, The Frog, and in 1934 joined the company Jyujiya Musical Instruments to set up a film department, where he subsequently made a series of 25 general-public scientific films including The Life of the Cicada (1936), one of the best documentaries of its kind.

The filmmakers, Shigeru Kuwano, Ujihisa Iwasa and Daigoro Okuyama, together with the cameramen Yonesaku Kobayashi, Kiyoji Suzuki and Koichiro Marugo, gained their professional experience in this department, and became the masters of Japanese documentary film both during and after the Second World War.

Serving the State: War Propaganda

Whilst images have the power to make known the truth, they are also able to disguise it.

When the threat of war loomed up and troops were mobilised, the cinema was to become the State's favourite propaganda tool. According to the Law on Cinema, promulgated in 1939 "exercising the profession of producer and distributor is subject to authorisation", "all filmmakers, actors and technicians in the cinematographic industry shall be subject to government authori-



Shohei Imamura DR

sation", "it is forbidden for children under 16 years of age and women to work between 10 p.m. and 5 a.m.", etc. The law also obliged the film theatres to show a cultural or news film during any seance screening a full-length feature film. This last measure was a boon for producers making what were known as cultural films, *Bunka Eiga*, which had thus far been the poor relatives of the cinema industry. The term *Bunka Eiga* (cultural cinema) was taken directly from the German expression *Kultur Film* which referred specifically to a series of short educational films made by the company *Ufa*. Despite the title Cultural Cinema chosen for the Japanese translation (1938) of Paul Rotha's work *Documentary Film*, the use of the word *Dokumentarii* became a widely adopted term. Many filmmakers were fascinated by the documentary genre and dreamt of becoming another John Grierson, Robert Flaherty or Joris Ivens...

Over this same period, Japanese cinema produced countless cultural films of an excellent quality. To name a few among many: *Snow Country* (Yukiguni) by Tokichi Ishimoto (1939), *Snow Crystal* by Seiji Yoshino (1939), *Low Tide* by Kenji Shimomura (1940), *Kobayashi Issa* by Fumio Kamei (1941), *The Women Divers* by Kozo Ueno (1941), *The Locomotive C57* by Yoshikazu Imaizumi (1941), *The Diary of a Nanny* by Soya Mizuki (1942), etc.

These young filmmakers, fully aware that they had to produce films perfectly in line with national policy, relentlessly set about making films of a high professional standard. Many of these films of course served as state propaganda and instilled into the masses the pro-militarist ideology designed to further the government's aims: *A Young Pilot* by Kan Inoue (1941), *The Naval School* by Norio Nakagawa (1942), *The Advance on Malaysia* by Hiromi Iida (1942) and *God's Soldier* by Yoshima Watanabe (1942).

Filmmakers under censorship

Even before the "Law on Cinema" was promulgated, censorship was already present in Japan. In application of the "Ruling on the control of cinematographic performances" (1917), and then the "Ruling on the censorship of cinematographic performances" (1925), all films were subject to state control prior to their public projection. In this context,

freedom of creation as freedom of expression remained extremely limited.

Despite these measures, politically committed filmmakers such as Keiji Matsuzaki, Tetsuo Kitagawa, Akira Iwasaki... , who had flirted with socialist ideas, met together as of 1929 within the Japanese Confederation of Proletarian Cinema (*Prokino*). The films *The Funeral of Yamasen* (1929), *The Twelfth Tokyo Festival of Work* (1931), *The Earth* (1931), *Zensen* (1932) and others were made and shown in different towns. The images are often filmed in 16 mm or 9.5 mm, the latter *Pathé*-manufactured film being widely available at the time. The *Prokino* movement, however, was dismantled by the government in 1934.

The filmmaker Fumio Kamei was among those who resisted the inexorable rise of nationalism. After his studies at the Leningrad School of Cinema and Theatre, Kamei joined the *Toho* where he made cultural films impregnated with a vision that was unusual for the times: *Shanghai* (1938), *Ina's Song* (1940) and *Kobayashi Issa* (1941). *Shanghai*, which Kamei edited using images shot at Shanghai by Shigeru Miki just after the terrible Japanese offensive against China, marks itself off from other contemporary films that sang the praises of battle.

At one point in the film, we see a travelling shot of a road lined by crowds of Chinese who are looking on in utter dismay as the Japanese troops enter the city. By emphasising the distraught expressions of these men and women caught amidst the cannon fire, Kamei manages to convey his point of view even though it was impossible for him to openly show his hostility to war.

A scene in the film *Fighting soldiers* (1940), symbolising the absurdity of the war, shows a horse which slowly sinks to the ground, ceases to move and finally dies of exhaustion on the battlefield. Because of this scene, Kamei's film was banned by Land Army senior staff and Kamei himself was later arrested by the police.

The cinema under the America occupation

The war came to an end on 15th August 1945. For the Japanese, this date marked an upheaval of their ideas and beliefs, and the downfall of the values that had hither-

to structured their existence. Addressing the nation, the Emperor declared that he was no longer of divine descent but a man like any other. In short, Japan had embarked on its own path of transformation leading from a militaristic-nationalist state towards democracy.

A lust for life re-emerged, but times were hard-the war had caused terrible loss and there were shortages of everything. Yet, despite the poverty, the Japanese took hold of themselves with courage and began to dream of a better future. Some set up democracy as their ideal, others were convinced of the need to rebuild the ruined country primarily on the basis of scientific research and industrial development.

The atomic bomb forced Japan to agree to the Potsdam declaration. Immediately following the bombing raids of 1945, scientific missions set up by the Committee of Investigations into the Damages caused by the Atomic Bomb under the auspices of the Ministry of Education, were sent to Hiroshima and Nagasaki, accompanied by a film crew of 33 technicians. Five cameramen, including Shigeru Miki, were in charge of the filming.

The results of the enquiries, entitled *The effects of the atomic bombs - Hiroshima and Nagasaki*, were recorded on 19 film reels and delivered in 1946. All the films, however, including the negatives and even the unedited shots, were confiscated by the occupying army. No Japanese was allowed to see these images until 1969, when the first 16 mm copy was handed back to Japan.

Now placed under the authority of the SCAP (Supreme Commander of the Allied Powers in Japan), the Japanese film industry was henceforth given the mission of disseminating new themes, including the notion of democracy. To this end, *The Children's Parliament* by Syoji Maruyama, shows schoolchildren debating and adopting a resolution according to the working of democracy. The legitimacy of the imperial family is based on its direct descent from the founding goddess, as embodied in pre-war mythology, but Koyama Kokuro's film, *Peasant Life in Ancient Times - Toro* remains (1948), furnishes a more historical interpretation of the myth. Similarly, with *The Meteorological Observatory on Mount Fuji* (1948), the sacred mountain symbolising the spirit of pre-war Japan, was given a new more scientific dimension by Ikuo Yanagisawa. Films such as these would have been inconceivable prior to 1945 ...

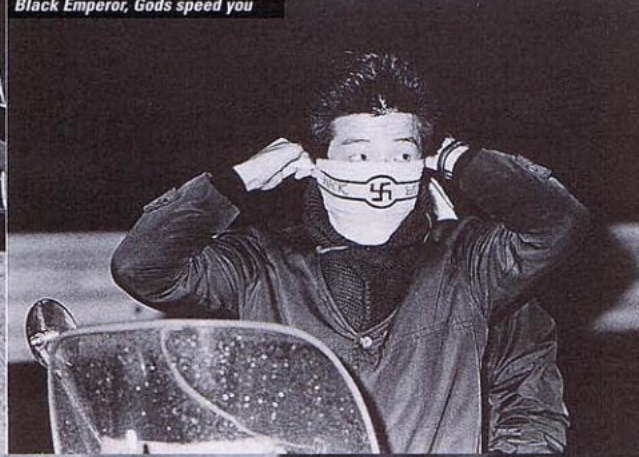
As the SCAP now authorised trade unions and the communist party came out into the open, the various trades union confederations commissioned films highlighting their activities. Some that should be mentioned are *March ahead* (1946) made by Ujihisa Iwasa for the State Railway Workers' Union, *Words of Young Spinners* (1948) made by Takahide Kyogoku for the National Union of the Textile Industry and *The Train Whistles* (1949) made by the State Railways filmmakers group headed by Tatsuo Asana.

Yet the authorities, hard-pressed by the rise of trade-unionism and the strikes that bro-



Black Emperor, Gods speed you

Black Emperor, Gods speed you
L'histoire du Japon d'après-guerre racontée par une hôtesse de bar





Karayuki-san - Ces dames qui vont au loin



La petite Nao DR



L'armée de l'empereur s'avance
Le journal de Yunbogi DR



L'évaporation d'un homme



ke out around 1949, banned the communist movement and swept their opponents from the political scene. The politically committed filmmakers promptly lost their jobs. Taking advantage of the Korean War, the Government called for remilitarisation in the name of "national defence". To protest against the Japanese government's policy, which was seen as serving the USA's interests, the filmmakers joined together and made films conveying their solidarity with the government's opponents. With his *Bloody May 1st* (1952), the filmmaker Hajime Yoshimi brought to the screen the enormous May 1st demonstration during which some 3,000 workers and students gathered on the Imperial Palace Square. This demonstration, brutally repressed by the police, was to end in a blood bath. Other struggles found their filmmaker-supporters, as for example *The Workers of Keihin* (1953) by Shingo Noda, *197 Days of Struggle at Nikko Muroran* (1955) by Toshihiko Kanke, etc.

With the renewal of the treaty for mutual security and assistance between the USA and Japan, the protest movement found support in films like *The Security Treaty* (1959) by Toshio Matsumoto and *Anger against the Security Treaty* (1960) by Shingo Noda. Fumio Kamei, a leftist filmmaker, crystallised his reprobation of war in his film *A Japanese tragedy* (1946) made using edits of contemporary news reels: here we see the image of the Emperor wearing his uniform as supreme commander of the armed forces gradually give way to a Hirohito clad in civil dress. The SCAP, whose occupation policy was now more concerned with fighting communism than establishing democracy, lost no time in reacting and the film was seized.

After working on dramatic films, Kamei returned to the documentary film. We are alive! (1956) and *The Horror of the world* (1957) both recall the terror of the atomic bombs and the victims of radiation. In *The Struggle of Bloody Sunagawa* (1956), he describes the movement of protest against the handing over of the Sunagawa military base to the American army. Finally, with his film *We are all Brothers* (1960), he highlights the discrimination that affects the excluded burakumin. For him, cinema is first and foremost a weapon to be used in order to expose the contradictions in Japanese society and fight against social injustice. His films were shown here and there throughout the country and gained the audiences' sympathies.

It should be remembered that at the end of the war, the question of Emperor Hirohito's responsibility was never raised. No charges were brought against those filmmakers who had made propaganda films and, safely covered by the process of democratisation that was under way, they were able to continue working with their conscience at rest.

Creation of Iwanami Production

As of 1948, the Scap was endeavouring in all haste to ensure democratic functioning of the different Japanese institutions, and thus offered the Ministry of Education 1,300 16 mm projectors, as well as over 400 short educational films. Cinema was henceforth

integrated into the school curricula, which of course gave considerable impetus to the producers of educational films.

The film industry reflected to great extent the concerns of the times. *Living Bread* (1948) by Daikro Okuyama and *Life in the Paddy Field* (1950) by Yoshikichi Ohta and Seiichi Kabashima respond to the preoccupations of a population suffering from serious food shortages. With the film *Tuberculosis* (1952) by Dairokuro Okuyama and *The Microworld – the tuberculosis bacillus* (1958), the filmmakers Tetsuro Onuma and Masami Sugiyama succeeded in tackling this major problem of their time by producing high-quality films.

To meet the growing need for educational films, the publisher Iwanami opened a production studio. This project came to fruition thanks to the collaboration of the Professor Ukichiro Nakaya, a world specialist in low-temperature physics, and the cameramen Koji Yoshino and Teizo Oguchi. At the outset, the project simply involved making quality films, but very soon this limited framework was stretched by successive demands for advertising films carrying large budgets that reflected the economic boom of the period.

Among the filmmakers at Iwanami Productions, mention should be made of: **Susumu Hani**, who joined the company in 1949. His film *Children in the Classroom* (1954), followed by *Children Drawing* (1956) received high praise and success due to the striking and innovative way in which he managed to film the natural behaviour of the children by helping them forget the camera's presence.

Sumiko Haneda is one of the most well-known women filmmakers in Japan. She joined the company in 1949 and made numerous educational films including *Village women's classroom* (Mura no fujin gakkylu) (1957). In 1981, she left the company and continued her activity as an independent filmmaker with the film *The Cherry Tree with grey blossoms* (Usuzumi no sakura) (1977), followed by *Hayachine* (1982) and *How to care for the senile* (Chihousei roujinn no sekai) (1986).

Toshie Tokieda, yet another feminine pillar of the filmmaking world, became known through her film *City politics: mothers doing their homework* (Machi no seiji – benkyo suru okaasan) (1957).

Kazuo Kuroki began his career in 1956 at Iwanami Productions. He applied his talent to creating corporate documentary films such as *Electric Rolling Stock of Toshiba* for Toshiba, exporter of electric locomotives, *Sea Wall* (Kaiheki) (1959) recounting the construction of a thermal power plant for the Tokyo Electric Power company, and then *My love Hokkaido* (Waga ai Hokkaido) (1962) for the Hokkaido Electric Power company. The depth and creative aspect of these films go beyond the limits of standard commercial advertising films. In 1964, when editing *A document of a marathon runner* (Aru marason ranna no kiroki), sponsored by Fuji Films, he completely overstepped the customer's brief, which subsequently led to a lengthy lawsuit. Following this misadventure, he went on to use his talents in the area of fiction films.

Noriaki Tsuchimoto entered Iwanami Cinema in 1956 and thereupon made an engineer's assistant (Aru kikan yoshu) for the National Railways. This very well-known film describes the duo of the railway mechanic and his assistant at work in the steam engine's cabin. A further film *Chuan Swee Lin*, exchange student (Ryugakusei Chua Sui Rin) produced in 1965 by Toyo Cinema was to have a considerable impact on the cinema movement of those years.

Shinsuke Ogawa began his career as assistant director at Iwanami. He worked with Kazuo Kuroki on *My love Hokkaido*. Around 1962, he was to organize a series of cinema seminars within his Blue Group (Ao no kai), which brought together film directors, assistant directors and technicians, amongst whom we find Kazuo Kuroki, Noriaki Tsuchimoto, Yoichi Higashi and Hisaya Iwasa. Iwanami Productions played a preponderant role in training many directors, cameramen, sound technicians and other creators who subsequently embodied the main current in Japanese documentary at the end of the 1960s.

The politically committed documentary of the 1970s

Amongst the members of the Blue Group, certain innovators herald the future development of Japanese cinema.

In his documentary *Document: on the Road* (Dokumento rojo) (1963), Noriaki Tsuchimoto, the pioneer of this movement, recounts a taxi-driver's first shocked impression of the economically booming city of Tokyo. This film triggered off a new current that radically differs from the realism of Fumio Kamei, which had thus far dominated the documentary genre.

Chuan Swee Lin, exchange student traces back the story of a young man who finds it impossible to continue his university studies in Japan due to the politics in his native country. The filmmaker defends the student's cause and is sympathetic to his plight. Thereafter, activist documentary films come to the fore, as shown by *Sanrizuka* by Shinsuke Ogawa and *Minamata* by Noriaki Tsuchimoto.

In the 1960s, the world was undergoing rapid transformation. In Japan, protesters mobilised against the Vietnam War, against the renewal of the Defence Treaty with the United States and in favour of the restitution of Okinawa. Insofar as opposition to the political regime, instituted in 1945, was essentially provided by the traditional left-wing parties, particularly the Communists, a new left was to see the light of day rallying around it the new protest movements whose membership was essentially student-based. At the same time, artistic activities such as theatre, music, painting, etc. were to find a new dynamism. In the film industry, independent filmmakers outside of the mainstream production circuits began to make their appearance.

Shinsuke Ogawa is one of the leaders of this generation of filmmakers. In his film *Sea of Youth* (Seinen no umi) (1966), he portrays, with disconcerting realism, the story of four students who are studying through distance-learning. Oppressed students

(Assatsu no mori) (1967) recounts the struggle of the students at the Takasaki University of Economics. A report from Haneda (Gennin hokokusho) denounces the violence used by the government against the Haneda resistance. These films give substance to the political meetings and rallies led by the students from the new left.

Shinsuke Ogawa settled down at Sanrizuka, and went on to make the "Sanrizuka" series of films. The protagonists were the farmers who fought to prevent construction of the new Narita Airport. Amongst the best-known titles are Summer in Narita (Nippon kaiho sensen – Sanrizuka no nafsū) (1968), Winter in Narita (Nippon kaiho sensen – Sanrizuka) (1970), Narita: peasants of the second fortress (Sanrizuka – daini toride no hitobito) (1971) and Sanrizuka – Nobeda Village (Sanrizuka – Nobeda buraku) (1973). After these struggles, Shinsuke Ogawa left for the northern Japanese province of Yamagata, where he settled down into the farming community and grew his own rice. His experiences were to give rise to the films A Japanese village – Furyashikimura (Nippon koku furyashikimura) (1982) and Magino Village – a tale (Sennen kizami no hidokei – makinimura monogatari) (1986), which represent his works over the last years of his life. He was to die in 1992 just as he was materialising his dream of organizing an international documentary film festival at Yamagata.

Noriaki Tsuchimoto is a brilliant filmmaker who follows on in the steps of Ogawa. In Pre-Partisan (Partisan zenshi) (1969), made for Ogawa Productions, he portrays a teacher from Kyoto University who is militating arm in arm with extreme left-wing students against the established powers. Through these images, he succeeds in showing the activist spirit that all the media deliberately chose to ignore.

Minamata – the victims and their world (Minimata – kanjisan to sonosekai) (1971) reveals for the first time the truth about the Minamata illness (food poisoning due to organic mercury) and describes the victims' real suffering. Compared to the superficial images traditionally shown by the media, this film goes to the heart of the matter and the audience gains a real understanding of what happened at Minamata.

Tsuchimoto then went on to make Minamata Revolt – a people's quest for life (Minamata ikki – issho wo tou hitobito) (1973), Minamata disease, a trilogy (Igaku toshite-no Minamata byo) (1974-1975), etc. The politically engaged documentary was to have a decisive influence on a great many filmmakers, such as Toshiro Furukawa, Kiishi Hoshi, Katsuhiko Fukua, Masato Koike, Takaaki Watanabe, Nobuki Yamamura, Masahiro Nishiyama, Makoto Sato, etc...

Today's cinema: beyond the documentary

In the 1960s and '70s, the best-made films unquestionably came from the independent filmmakers, who discovered that they could work and distribute their works without having to go through the major production groups and, as a result, the small structures experienced a flourishing activity.

Amongst these independents, Kazuo Hara opened up new horizons for the documentary genre. Refusing to use heavy crews, he makes do with his 16 mm camera. "The fact that I am present just behind the camera has a direct effect on my images", he explains. In Goodbye CP (Sayonara CP) (1972) and Extreme private Eros – Love Song 1974 (Goku shiteki eros – Koiuta 1974), Hara unveils the private life of his former girlfriend including sensational sequences showing her in childbirth. He thus introduces with great talent a new type of intimate documentary which goes as far as to show the filmmaker himself in all his nudity.

After a long period of interruption, Hara filmed The Emperor's naked army marches on (Yukiyukite shingun) (1987). Made seven years before A dedicated life (Zenshin syosetuka) (1994), this film tells the story of Kenzi Okuzaki, the former soldier who threw pachinko balls at the Emperor, accusing him of his responsibility for the country's past conflicts. It was awarded the Prix Caligari at the 1988 Berlin Festival 1/.

Documentaries have rarely been shown in commercial film theatres, apart from the periods of intense activity before and after the war. Some exceptions to the rule are Tokyo Olympics (Tokyo Orinpikku) (1965) by Kon Ichikawa, A man vanishes (Ningen johatsu) (1967) and Post-War History of Japan – a Madam's tattered life (Nippon sengoshi – Madamu Onboro no seikatsu) (1970) by Shohei Imamura, Poem of the Silk Tree (nemu no ki no shi) by Mariko Miyagi (1974), The life of a film director – Mizoguchi Kenji (Aru eiga ganntoku no syogai – Mizoguchi Kenji no kiroku) (1975) by Kaneto Shindo, Gods speed you! Black Emperor (1976) by Mitsuo Yanagimachi, The Tokyo trial (Tokyo saiban) (1983) by Masaki Kabayashi, etc...

During the 60s and the 70s the average spectator hardly ever had the opportunity to see films by Ogawa or Tsuchimoto. In spite of their recognized qualities, they were mostly screened in schools and non-commercial theatres.

To help gain recognition from the general public for documentary films, Etsuko Takano, the director of Iwanami Hall, decided to run the 3-hour-long documentary by Sumiko Haneda, Ode to Mt Hayachine (Hayachine no fu) (1982), and the film in fact was top of the bill for quite some time. The commercial success of Kazuo Hara's The Emperor's naked army marches on forged a place for the genre in the larger film theatres. In parallel, small film theatres were developing at a rapid pace and film schools gave proof of great dynamism.

Very fortunately, all this coincided with the opportunity of viewing films in mini-theatres. The public was thus able to view at leisure Senso daughter (Senjo no onnatachi) (1989) by Noriko Sekiguchi, Benposta – Children's Republic (Benposuta – kodomo no kyowakoku) (1990) by Kenji Aoji, Living on the river Agano (Aga ni ikiru) (1992) by Makoto Sato, Doglegs: the invincible handicaps (Muteki no handekyappu) (1994) by Daisuke Tengan, My Wife Is Filipina (Tsuma wa firipina) (1994) by Yasunori Terada, Scavengers (Wasurerareta kodomotachi – sukabenja)

(1995) by Hiroshi Shinomiya, Nao-chan (Nao chan) (1995) by Shinichi Ise, Osaka story (1996) by Toichi Nakata, 3/ etc.

In Embracing... (Ni tsutsumarete) (1993), Naomi Kawase, who later obtained the *Caméra d'Or* award at the 1997 Cannes Film Festival for her first fiction film, tells the story of a girl in search of her unknown father. In Katatsumori (1994), Kawase speaks about the relations with her grandmother and in Somaudo (Somaudo monogatari) (1997), the filmmaker deals with her relationships with other people. Thus we find documentary films in which – for the very first time – the filmmaker takes the liberty to portray personal dramas. Of course, other personal non-documentary films exist, as for example The Emperor existed somewhere in ancient times (Hatsukumi shiretoko no tenno) (1973) by Masataka Hara (now Masato) and Impression of a sunset (Hibotsu no insho) (1975) by Shiroyasu Suzuki. Certainly we may well wonder as to why there is such a profusion of personal films and why this phenomenon has made its appearance.

The documentary cinema has so far given priority to social problems. Yet, in this increasingly diverse and complex world, setting limits to the different kinds of themes is proving more and more difficult. Indeed, when one takes a look at what film-video-image schools and departments are now producing, it becomes obvious that filmmaking is now seen more as a personal form of expression. The question still remains however – where is Japanese documentary film heading?

Post-Scriptum

Although there exists a plethora of television documentaries, this analysis has not taken them into account. Some, however, do deserve mention, especially those made by masters of the large-screen format which go far beyond the dimension of television: A forgotten imperial army (Wasurerareta Kogun) (1963) by Nagisa Oshima, On the steps of the soldiers who never returned (Mikikannhei wo otte) (1971) and Madame Karayuki (Karayuki san) (1971) by Shohei Imamura.

Certainly, the television films made by Junichi Ushiyama, who died last year, deserve particular mention. Founder of the Nippon Audiovisual Library, Ushiyama produces Non-fiction theatre (from 1962 on) broadcast by Nippon Television. And we should not forget, Naoya Yoshida, who is in charge of the series Japan without makeup (Nippon no sugao) which began in 1957 and is broadcast by NHK.

Furthermore, there are certain ethnographic films inspired by the work of Jean Rouch – to cite, by way of conclusion, the works of Shingo Noda, Tadayoshi Himeda, Yasuhiro Omori, Minao Kitamura, etc.

by Yoshio Yasui

1/ and the *Cinéma du Réel* Prize in 1988 (translator's footnote)

2/ Presented at *Cinéma du réel* in 1995 (translator's footnote)

3/ Awarded the Library Prize at *Cinéma du réel* in 1995 (translator's footnote)

Le renouveau du documentaire japonais comme je l'ai vécu.

Le Japon d'après-guerre :

une mine pour le cinéma documentaire

Je suis entré chez Iwanami Production en 1956 en tant que simple employé vacataire. Pour mon premier travail, j'ai participé au tournage d'un film publicitaire pour le compte de la société Yahata Seitetsu, la plus grande entreprise sidérurgique japonaise. Après la défaite du Japon lors de la seconde Guerre Mondiale, l'industrie japonaise battait de l'aile. Les entreprises avaient beaucoup souffert de la guerre et se trouvaient pour la plupart au bord de la faillite. Elles étaient fortement endettées et leur personnel était trop nombreux. Cependant la guerre de Corée, qui éclata en 1950, provoqua un accroissement de la demande en produits industriels. La situation économique du Japon changea rapidement. De surcroît, la politique américaine d'occupation favorisait la restructuration industrielle et de nouveaux investissements provenant des capitaux américains étaient massivement injectés dans l'économie nipponne.

Dans ce contexte, les entreprises japonaises souhaitaient réaliser des films pour présenter leurs activités. Ces films avaient un rôle publicitaire plus que documentaire et ne devaient montrer que la puissance et le prestige de l'entreprise. Beaucoup de films furent réalisés dans ce contexte, avec des budgets importants, des équipements « dernier cri » et du personnel compétent, et le cinéma fonctionna à nouveau à plein régime. Bien que simple vacataire, sans responsabilité ni droit à la parole, j'ai pu participer à la vie du monde du cinéma.

Dans les années soixante, malgré la forte croissance de l'économie japonaise, de nombreux problèmes sociaux restaient sans solution : dans les villes, les modes de vie précaires des femmes et des hommes récemment arrivés de la campagne, mais aussi tous les problèmes de pollution engendrés par la forte concentration industrielle.

Sur le plan politique, le traité de sécurité conclu entre les gouvernements japonais et américain avait entraîné un mouvement populaire antimilitariste. Les Japonais craignaient, sous l'influence de la Guerre froide, un contrôle accru des Américains sur le plan militaire. Cet antimilitarisme était répandu dans toute la population et notamment parmi les jeunes qui s'étaient réunis sous le mot d'ordre « Nous ne prendrons plus jamais les armes ».

Une société à double vitesse était en train de se former. L'écart de niveau de vie entre les riches et les pauvres était devenu criant. En dépit du progrès économique, cette société pleine de contradictions conservait des zones sous-développées semblables à celles du tiers-monde, en particulier les zones rurales et côtières, et souffrait de problèmes d'exclusion dramatiques comme ceux touchant les *burakumin* ou encore les Coréens

qui étaient nés, avaient été élevés et vivaient au Japon sans pour autant bénéficier des mêmes droits que les citoyens japonais.

La critique sociale avait tendance à se durcir. Pour des cinéastes documentaristes, les sujets ne manquaient pas, on se disait même : « Le Japon est une véritable mine de sujets pour le documentaire ». Cependant les réalisateurs n'étaient pas libres de choisir le thème de leur films. Ils devaient produire des films plus ou moins publicitaires. Parmi eux, certains ont essayé de sortir de ce cadre, en utilisant une expression fortement marquée par leur point de vue personnel.

Kazuo Kuroki, remarqué en tant que jeune réalisateur de talent au sein d'Iwanami Production, a réussi à exprimer intentionnellement sa propre vision dans ses films « documentaires » destinés à la publicité, comme *Le mur de la mer*, *Hokkaido que j'aime*, commandés par la société de distribution d'électricité.

Le documentaire à la télévision

A cette époque, je travaillais principalement sur des documentaires de télévision. J'ai réalisé une série intitulée *La Géographie du Japon*, des reportages tournés dans une préfecture chaque fois différente. Ce programme ne comportait qu'un synoptique global de réalisation que j'ai pu adapter sur place, au gré des circonstances. Cette série m'a offert la possibilité de créer des œuvres documentaires assimilables à des essais. Pourtant les commanditaires étaient présents, bien sûr, très sensibles aux images critiques vis-à-vis du pouvoir établi, exigeant même des réalisateurs la modification de certains passages sous peine d'annuler la diffusion du film. Et parmi mes réalisations, deux films ont été interdits de diffusion. Ce fut une grande surprise pour moi qui avais pris d'extrêmes précautions pour ne pas désigner explicitement les problèmes de société. Les motifs de ces refus étaient, entre autres, que l'on trouvait mes films trop sombres, voire moroses, et que j'y traitais un peu trop souvent des problèmes des bases militaires.

A l'époque, la télévision avait un système d'autocensure. Tous les thèmes susceptibles d'irriter le pouvoir, tels que les revendications anti-américaines, le traité de sécurité, les demandes de restitution d'Okinawa, ou de régularisation de la situation des Coréens résidant au Japon, mais aussi le problème des *burakumin* ou les questions de pollution industrielle étaient préalablement triés puis numérotés sous un code secret pour être ensuite discrètement écartés de la scène officielle.

A la recherche d'un nouveau courant du cinéma : Le Groupe bleu

Après avoir été employé pendant un an chez Iwanami Production, je signai un contrat en tant qu'indépendant et continuai à travailler pour le même studio. J'organisais des séminaires avec d'autres metteurs en scène ou cinéastes au cours desquels nous cherchions des moyens cinématographiques capables de répondre aux besoins de l'époque. Notre groupe prit le nom de *Groupe bleu*. Il était ouvert à tous et nos réunions eurent lieu presque tous les jours pendant deux ans. Parmi les participants on comptait : Kazuo Kuroki, réalisateur, Yoichi Higashi, Shinsuke Ogawa, Hisaya Iwasa, assistants-réalisateurs,

Tatsuo Suzuki, Yoshiro Ohtsu, Masaki Tamura, Yoshiharu Okumura, cameramen, et Yukio Kubota, ingénieur du son. Autour d'un verre de saké, la discussion portait sur l'analyse des images tournées par les participants. Dans un climat détendu, chacun avait droit à la parole sans distinction de fonction, et les discussions passionnées sur la même image toujours arrêtée, dans le brouhaha ambiant, faisaient oublier l'heure. La fréquence des réunions du groupe nous a permis de mieux nous connaître les uns et les autres et de former finalement une équipe solide composée de membres motivés et confiants pour les prochains tournages. Sur la base de ces liens noués à travers le *Groupe bleu*, nous avons réalisé des films qui ont fait date, tels qu'*Un apprenti cheminot* (1963), *Dans les rues* (1964) et *Le Silence* (1964), premier film de fiction de Kazuo Kuroki.

Un film documentaire commandité :

Un apprenti cheminot

Après une grave catastrophe ferroviaire due à la surcharge du trafic, la Société nationale du chemin de fer se devait de redresser son image de marque. Elle le fit par une campagne publicitaire destinée à sensibiliser le public aux efforts de sécurité qu'elle avait entrepris. *Un apprenti cheminot* fut commandité par cette société, qui finança toute la production.

Dans le film, j'ai voulu montrer la surcharge de travail du conducteur et de son assistant, et l'extrême tension qu'ils devaient supporter s'ils voulaient maintenir la sécurité sur le trajet. La sécurité ferroviaire reposait uniquement sur l'attention et le sens du devoir de ces cheminots et les entraînait parfois dans des situations extrêmement périlleuses. Les images montraient l'omniprésence des risques d'accident, qui pouvaient survenir à tout moment.

Les critiques spécialistes des films publicitaires avaient tout de suite remarqué la connotation anticonformiste de mon film : « Le film pointe plutôt des revendications contre le manque de sécurité dû au laisser-aller de la société nationale des chemin de fer qu'il ne sert la promotion des efforts de sécurité entrepris par la compagnie ». Le film risquait de ne jamais être diffusé, mais grâce aux prix obtenus dans différents festivals il finit par être projeté au grand public.

L'année suivante je réalisai *Dans les rues*, un film de sensibilisation sur la prévention des accidents de la circulation en ville. A Tokyo les travaux d'infrastructure pour l'accueil des Jeux Olympiques perturbaient beaucoup la circulation et créaient un chaos routier dans lequel les accidents avec des piétons étaient très fréquents ; en une seule année il y eut douze mille morts et trois cent vingt mille blessés. Cette situation dramatique fut baptisée « la guerre de la route ».

Finalement le film montrait que la sécurité routière reposait entièrement sur la responsabilité et la vigilance des piétons et des automobilistes, les autorités étant plus ou moins incompétentes face aux comportements des uns et des autres. Ce film sans narration transmettait le message par un procédé purement visuel. Je m'attendais à recevoir une subvention de la part du service de la circulation de la police nationale, pourtant, une fois le film réalisé, le sponsor ne voulut rien entendre. A de rares occasions près, le film



Noriaki Tsuchimoto DR

ne fut jamais projeté, malgré les récompenses reçues à divers festivals nationaux et internationaux, comme le « Diploma of Merit » au Festival d'Edimbourg. Au travers de ces deux événements, je me suis rendu compte des limites imposées par les commanditaires. Il fallait que je trouve une autre solution si je voulais réellement réaliser un film tel que je le souhaitais. Malheureusement, il y avait peu de possibilités.

Un cinéma autonome : *L'étudiant étranger*

Moi qui avais envie de faire des documentaires pour la télévision, j'eus la chance de travailler avec Junichi Ushiyama, à l'époque directeur de production du *Théâtre de non-fiction*, une émission de la Nippon Television (NTV). C'est ainsi qu'en 1965, j'ai pu réaliser *Les Enfants de Minamata*, le premier film de toute une série sur Minamata, qui allait devenir l'oeuvre de ma vie.

Je réalisai ensuite un film sur l'affaire Chua Sui Rin, du nom d'un étudiant de Singapour inscrit à l'Université de Chiba, une affaire qui représentait typiquement la politique du gouvernement japonais à l'égard des autres pays d'Asie, qu'il méprisait ouvertement. Cet étudiant avait organisé une manifestation contre le gouvernement anglais devant l'Ambassade de Grande-Bretagne à Tokyo, pour revendiquer le droit à l'indépendance de sa patrie, la Malaisie. Aussitôt, son pays d'origine demanda son extradition, sa bourse fut suspendue par le ministère japonais de l'Éducation, et l'université de Chiba le radia de la liste de ses étudiants, bien que cela fût contraire au règlement intérieur de l'établissement. Chua Sui Rin porta plainte contre le gouvernement et demanda à l'université l'annulation de sa décision.

La veille même du tournage, brusquement, le producteur de NTV décida lui-même au vu de la situation, de suspendre le tournage et affirma : « Cette suspension est conforme au règlement, étant donné que l'affaire est actuellement entre les mains de la justice, il n'est pas question de produire un programme qui donnerait un point de vue favorable à cet étudiant. » La NHK, qui envisageait de traiter le sujet elle aussi, renonça à son projet.

Pour ma part, j'estimais que si je ne faisais pas le film, Chua n'aurait jamais le soutien

de l'opinion publique avant l'expiration de son passeport. Bien que je ne sache pas comment réunir l'argent nécessaire à la réalisation du film, je dis « Go ! ». Un ami, directeur de production, m'avait prêté du matériel. Le tournage s'effectua grâce à mes vieux amis cameramen et techniciens. C'est ainsi que nous avons réalisé nous-mêmes *Chua Sui Rin, l'étudiant étranger*.

Le film fut projeté à l'université de Chiba où les étudiants japonais n'étaient pas très au courant de ce qui se passait, ni du sort réservé à cet étudiant étranger. En même temps, nous avons organisé une campagne de solidarité et fondé une association appelée « Solidarité avec Chua » afin de révéler la vérité, c'est-à-dire qu'un mois plus tard, il serait expulsé à cause de la décision abusive de la direction de l'université. Le tournage du film sur le campus attira l'attention de nombreux étudiants. Le mouvement de soutien se développa pour aboutir à une manifestation de plusieurs milliers de personnes qui firent le siège de l'établissement pendant trois jours et séquestrèrent le doyen. A la suite de ce grand mouvement étudiant, Chua fut réintégré dans l'université. Pourtant, j'ai toujours pensé que sans notre intervention sur le campus, le mouvement étudiant n'aurait sans doute jamais pris si rapidement cette ampleur. Ce film documentaire est un film engagé. Le regard porté par la caméra n'avait rien d'objectif, ce regard était celui d'un tiers impliqué. La caméra criait, luttait et partageait la douleur des manifestants. Cela n'avait rien à voir avec ce qui se pratiquait dans le milieu de la télévision où le documentaire devait être neutre et impartial. Mais Chua aurait-il pu être sauvé par un documentaire de télévision ?

Fort de cette expérience, j'ai découvert le film « engagé ». Cette découverte a beaucoup influencé mes créations cinématographiques.

Cinéma engagé : Shinsuke Ogawa et *Sanrizuka*

Dans la seconde moitié des années soixante, le monde bougeait : Mai 68 en France, la révolution culturelle en Chine, et le mouvement de contestation contre la guerre du Viêt-nam aux États-Unis. Au Japon aussi éclatèrent de violents mouvements étudiants qui revendiquaient la démocratisation de l'université. Les documentaires militants sur les événements français ou américains furent source d'inspiration pour les cinéastes de la nouvelle génération. Les productions télévisées soumises à l'autocensure firent place à des documentaires produits de façon indépendante et autonome.

Shinsuke Ogawa réalisa successivement *La Mer de la jeunesse* (1966) et *La Forêt opprimée* (1967) pour témoigner des mouvements étudiants. Ces films étaient réalisés sans aucun commanditaire et tournés au milieu des militants avec qui Ogawa partagea, un temps, sa vie. Le réalisateur y exprime clairement son engagement. Quand il prend la tête d'Ogawa Production, il filme la lutte des paysans contre la construction du nouvel aéroport de Narita. Armés par leurs propres moyens, les paysans et le groupe d'action des jeunes, qui comptait aussi des femmes, avaient formé la ligue *Sanrizuka-Shibayama* pour s'opposer au pouvoir. Cette révolte des paysans est le thème de *L'Été à Narita* (1968).

Avec le mouvement des étudiants :

Préhistoire des partisans

En 1968, la lutte des étudiants s'amplifia aussi au Japon. Mobilisant un millier d'hommes armés, les forces de l'ordre étaient intervenues pour évacuer les étudiants qui occupaient les locaux de l'université de Tokyo. Par la suite, une dizaine d'autres universités occupées par les étudiants militants furent toutes successivement reprises par les forces de l'ordre, sauf l'université de Kyoto où la résistance restait particulièrement opiniâtre.

Ce combat engendra la réalisation de *Préhistoire des partisans* (1969). Le film racontait, depuis sa formation jusqu'à sa défaite, la vie d'un groupe d'étudiants, appelés « Partisans », qui siégeaient dans les bâtiments de l'université. Ses membres révoltés tentaient de lancer des cocktails Molotov dans la rue, combattant ainsi les gaz lacrymogènes des forces de l'ordre. J'ai voulu montrer les revendications et les sentiments des militants retranchés. Mon film se terminait par un point d'interrogation : où et comment le combat continuera-t-il après avoir été mis en échec ?

Malgré leur idéologie un peu mince et leur recours à la violence, qui les priva du soutien populaire, j'ai voulu immortaliser cet éternel rêve révolutionnaire de la jeunesse critiquant l'ordre établi. Mon intention était de retracer l'aventure sans la caricaturer.

Minamata

Les principaux problèmes de la société japonaise de 1970 se manifestaient d'une part avec le mouvement protestataire de Sanrizuka contre la construction de l'aéroport de Narita, et d'autre part avec les problèmes de pollution de l'environnement comme la maladie de Minamata. La maladie de Minamata résultait du mercure organique déversé et répandu dans la mer par l'usine de Chisso dans une région du sud du Japon. L'usine appartenait à une importante entreprise de chimie lourde, avide de profits. Les hommes et les femmes qui avaient consommé les poissons intoxiqués mouraient empoisonnés.

Les informations sur la bataille juridique menée par l'association des victimes s'étaient trouvées largement diffusées, du moins au tout début de l'affaire. Pourtant, dix-sept ans plus tard, peu de médias s'intéressaient encore au problème. D'ailleurs, les chaînes de télévision privées, essentiellement financées par la publicité, étaient sans doute plus ou moins influencées par l'attitude peu incitative de l'État et des groupes industriels à l'égard de ce conflit. Encouragé par l'« Association de défense des victimes de la maladie de Minamata » qui soutenait le combat des personnes contaminées, je réussis à réaliser le film *Minamata* (1971) avec des moyens de production peu conventionnels. Les chaînes de télévision commencèrent alors à s'intéresser au sujet et produisirent par la suite quelques reportages. Mais les films produits par des groupes d'indépendants remportaient plus de prix dans les festivals et attiraient davantage l'attention du public.

La production de documentaires traitant des problèmes sociaux prospérait dans les années soixante-dix, car malgré la croissance « miraculeuse » de l'économie japonaise, les contradictions et différences sociales restaient partout présentes. Le cinéma, tel un miroir, ne faisant que refléter l'époque.

Noriaki Tsuchimoto

The rebirth of the Japanese documentary, as I experienced it.

A treasure mine for the documentary cinema: Post-war Japan

I joined Iwanami Productions in 1956 on a part-time contract. My first job involved helping make a promotional film for Yahata Seitetsu, the largest steel company in Japan. After the country's defeat in the Second World War, Japanese industry was in a sorry state. Companies had badly suffered from the effects of the war and most of them were bordering on bankruptcy. Heavily indebted, they also had to deal with the problem of excess labour. The outbreak of the Korean War, however, brought with it higher demand for industrial products and Japan's economic situation underwent a rapid transformation. In addition, the American occupation policy aimed at promoting industrial reconstruction and, as a result, massive amounts of investment capital from the USA were injected into the Japanese economy.

In this context, Japanese companies were keen to commission films as a showcase for their activities. The films were intended more as promotional works than as documentaries, in order to highlight a company's power and prestige. Many films thus saw the light of day. Backed by large budgets and using the "high-tech" equipment of the day and skilled people, the film industry regained its previous level of activity. Although I was merely a part-time worker, with no responsibility or right to voice my opinion, I found myself nonetheless living the life of the cinema world.

In the 1960s, despite the country's high economic growth, many social problems remained unsolved. In the towns, existence was precarious for those men and women who had recently arrived from the countryside and the intense industrial activity gave rise to serious problems of pollution.

At a political level, the security treaty signed by the Japanese and American governments had given rise to a popular antimilitarist movement. The Japanese feared that the effects of the Cold War would lead to greater American military control over the country. This movement spread throughout the entire population, especially among the young, who had rallied round the slogan "Never again will we take up arms!".

A two-tier society was beginning to take shape. The difference in the standard of living between the rich and the poor was becoming blatantly obvious. Despite economic growth, the society was full of contradictions harbouring underdeveloped areas much like those in the Third World – this was particularly true of the rural and coastal regions. There were also dramatic problems of exclusion, as was the case of the burakumin, as well as the Koreans who had been born and brought up in Japan and who, although they still lived there, were deprived of the same rights as Japanese citizens.

Criticism of social problems was tending to become more virulent. For the documentary filmmakers, there was no lack of subjects to cover, and it was often even said that Japan offered "a

mine of subjects for documentary film". Yet the filmmakers had little freedom of choice as they found themselves obliged to make films that were more or less promotional. Some tried to break out of this framework by shooting films that were strongly marked by their own personal viewpoint.

Kazuo Kuroki, who soon gained recognition as a talented filmmaker at Iwanami Productions, managed to put across his own vision in the "documentary" films he made for promotional purposes, as for example in *The Sea and Wall My love Hokkaido*, which were commissioned by the Japanese Electricity Board.

The television documentary

At that time, I was mainly working on documentaries for television. I made a series called *The Geography of Japan*, which consisted of reportages shot each time in a different part of the country. The programme had only one synopsis for all the films, but I managed to adapt it as circumstance required. The series, however, gave me the opportunity of creating documentary works that were something akin to essays. Yet, those who had commissioned the programme were, of course, not only omnipresent, but also highly sensitive to any images that seemed to criticise the establishment. Threatening to cancel the broadcasts, they would sometimes demand that the filmmakers modify certain passages of their films. It was thus that the broadcast of two films I made was forbidden. This came as a great surprise to me as I had taken great care not to explicitly expose any of the current social problems. Among the reasons given for the refusal to broadcast was the fact that my films were too gloomy and morose and also that I tended to overfocus on the issue of the military bases.

During that period, television operated on a system of self-censorship. All topics likely to irritate the authorities in power, such as the anti-American and anti-security treaty protests, the claims for the restitution of Okinawa, the regularisation of the Koreans living in Japan, as well as the burakumin issue and industrial pollution were examined upstream, attributed a secret code and then discretely removed from the official circuits.

In search of a new film movement:

The Blue Group

After working at Iwanami Productions for one year, I signed a contract as an independent filmmaker and continued to work for the same studio. I then organised seminars with other filmmakers and cineasts during which we would discuss how to embark on a kind of filmmaking that met the needs of the time. The group, which came to be known as *The Blue Group*, was open to everyone and, for two years, meetings took place almost every day. Amongst those who participated were the filmmaker Kazuo Kuroki, the assistant directors Yoishi Higagashi, Shinsuke Ogawa and Hisaya Iwasa, the cameramen Tatsuo Suzuki, Yoshiro Ohtsu, Masaki Tamura and Yoshiharu Okumura and the sound engineer Yukio Kubota. Sitting round a glass of sake, we would analyse and discuss the images shot by the members of the group and, thanks to the sake, everyone would have his say irrespective of his professional position. Time would pass by unnoticed as we excitedly talked in the general hubbub about some eternally frozen shot. The frequency of the meetings helped us to become better acquainted and, finally, a re-

liable team emerged made up of motivated members fully confident for our future shoots. Thanks to the links forged within this Blue Group, we succeeded in making several films that left their mark, such as *An engineer's assistant* (1963), *Document: on the road* (1964) and *Kuroki's first fiction film*, *Silence has no wings* (1964).

A commissioned documentary:

An engineer's assistant

After a serious rail accident caused by excess traffic, the National Railways Company was anxious to reblazon its public image and thus launched an advertising campaign that aimed at making the public aware of the efforts it had made in the area of security. The company thus commissioned and entirely financed the film *An engineer's assistant*.

In this film, I wanted to show how the train-driver and his assistant, in their efforts to ensure track security, were subject to a high level of tension caused by excessive traffic on the tracks. Rail security depended entirely on the railwaymen's attentiveness and sense of duty and, occasionally, they would come up against some highly dangerous situations. The images conveyed the ever-present risk of accidents, which could loom up at any time.

The critics specialised in promotional films immediately pointed out the film's nonconformist connotations: "The film highlights the lack of security brought about by the National Railways' laissez-faire attitude, rather more than it promotes the efforts the company has made to improve security." The film was in danger of never being broadcast but, thanks to the awards it won at various festivals, it was finally shown to the general public.

The following year, I shot *Document: on the road* which was intended to help promote road safety in urban areas. In Tokyo, the works undertaken to prepare the city's infrastructure for the Olympic Games was creating havoc for the traffic and accidents involving pedestrians were a frequent occurrence. In the course of one year, there were twelve thousand deaths and three hundred and twenty thousand injured. This dramatic situation was baptised the "the road war". Finally, the film concluded that the responsibility fell on pedestrians and drivers, who needed to be more attentive, as the authorities were relatively helpless with respect to public behaviour. The film had no narrative and conveyed its message simply through images. I had expected the film to receive finance from the Traffic Section of the National Police but, once it was finished, the sponsor refused to have anything to do with it. And so, the film was hardly ever screened, despite the fact that it won several awards at national and international festivals, such as The Diploma of Merit award at the Edinburgh Festival. Through experiences such as these, I came to understand the limits that this type of commissioning imposed. I had, therefore, to find another solution, if I really wanted to make films as I wished to make them. Unfortunately, there existed very few other avenues open.

An autonomous cinema:

The exchange student

Wanting to make television documentaries, I was fortunate enough to find myself working with Junichi Ushiyama who was, at the time, director of production for Non-fiction theatre broadcast on Nippon Television. In 1965, I was thus able to make *The Children of Minamata are alive*, the precursor to a whole series of films

on Minamata, a theme which was to become the centrepiece of my life's work.

I then shot a film on the Chuan Swee Lin affair, named after a Singapore student who was enrolled at Chiba University. This issue was utterly characteristic of the government's policy and scornful attitude towards other Asian countries. To support the Malaysian independence movement, this student had organised a demonstration against the British government in front of the British Embassy in Tokyo. The Malaysian government thereupon demanded his extradition, the Japanese Ministry of Education immediately suspended his student grant and Chiba University irradiated him from their list of students, in blatant defiance of university regulations. Chuan Swee Lin started legal proceedings against the government and demanded that the university repeal their decision. On the very day before the shoot was to begin, the NTV producer decided, in view of the circumstances, to cancel the production: "This suspension fully complies with the rules, given that this affair is currently in a court of law, and producing a programme which gives the student's cause a sympathetic hearing is out of the question." The NHK, which was also thinking of covering the affair, decided to abandon the project.

To my mind, had I not made the film, Chuan would never have managed to sway public opinion before his passport expired. Although I had no idea how to obtain funding for the film, I had said to myself "Go!". A production-director friend lent me the equipment and the shoot got under way thanks to my old cameramen and technician buddies. This was how we came to make Chuan Swee Lin, exchange student.

The film was put on at Chiba University where students were never really kept informed of events or of the fate of this foreign student. At the same time, we organised a solidarity campaign and created an association called "Solidarity for Chuan". These actions were designed to reveal the truth about his situation - that he would be expelled within a month due to the university's abusive measures. The shoot attracted a great deal of attention on the campus and support for Chuan grew to such an extent that demonstration of several thousand people gathered and besieged the university for three days, holding the dean hostage. As a result Chuan was reintegrated into the university, but I have always thought that, without our intervention on the campus, the student movement would probably not have become so widespread. The documentary is a politically engaged film and the camera's viewpoint was in no way objective, since the eye behind the lens was that of an involved third party. The camera was shouting, struggling and sharing the student's distress. This was a far cry from the principles applied to television production, which demanded that a documentary be neutral and impartial. But could Chuan really have been saved by a television-produced documentary? Encouraged by this experience, I discovered the "politically-engaged" film, a discovery which thereafter greatly influenced my filmmaking.

Politically-engaged cinema:

Shinsuke Ogawa and Sanrizuka

In the latter half of the sixties, the world began to move. In France, the May '68 movement erupted, in China came the Cultural Revolution and, in the United States, the protest movement against the Vietnam War. In Japan too, violent

student movements broke out calling for a more democratic university system. French and American documentaries showing the militant events stood as a source of inspiration for filmmakers of the new generation. Televised productions subject to self-censorship gave way to independent and autonomous documentaries.

Shinsuke Ogawa made *The Sea of Youth* (1966) followed by *Oppressed students* (1967) as a testimony to these student movements and they were not commissioned works. Filmed amongst the activists with whom Ogawa, for a while, shared his life, they clearly express the filmmaker's political commitment. When he became head of Ogawa Productions, he filmed the peasants' fight to prevent the new Narita airport from being built. With the arms at their disposal, the peasants and young people's action group, which also included women members, had created the Sanrizuka-Shibayama League to oppose to the authorities in power. This peasant revolt is the theme of *Summer in Narita* (1968).

In support of the student movement:

Prelude of the Partisans

In 1968, the students' protest movement also gained intensity in Japan. Mobilising a thousand armed men, the forces of law and order intervened to evacuate the students who were occupying Tokyo university. Thereafter, a dozen or so other universities which had been occupied by student activists were also taken over by the forces of law and order - all except Kyoto university where the resistance proved to be particularly stubborn.

This struggle led to the making of *Pre-Partisan* (1969), which recounted the story, from beginning to end, of a group of students, known as the "Partisans", who occupied the university buildings. The rebellious students defended themselves against the teargas used by the police by throwing petrol bombs into the street. I wanted to show what causes the students were fighting for and what they experienced during the siege. My film ends with a question as to where and how the struggle would continue after the students' defeat?

Despite their rather slender ideological roots and their violence, which lost them popular support, I wanted to immortalise the eternal revolutionary dream of the young who criticise the established order. My aim was to follow through this adventure without turning it into a caricature.

Minamata

The main problems of Japanese society in 1970 were embodied by the Sanrizuka movement protesting against the construction of the Narita airport and by environmental pollution as was seen, for example, with the Minamata illness. The Minamata illness was caused by organic mercury effluents which were discarded into the sea by the Tisso factory in southern Japan. The plant belonged to a large chemical company greedy for profits. Men and women who had eaten the intoxicated fish died from poisoning. Information on the legal battle led by the victims' association was widely diffused, at least in the early stages of the affair. Yet, seventeen years later, few of the media continued to give the problem any coverage. Certainly, the commercial television companies, whose basic revenue came from advertising, were influenced by the rather lukewarm attitude of the government and industry towards the conflict. Encouraged

by the "Association for the Defence of the Minamata Illness Victims" that was supporting those suffering from the illness, I managed to make the film *Minamata* (1971) using somewhat unconventional production resources. Thereafter, the television companies began to take an interest in the subject and subsequently produced various reportages. But the films produced by groups of independent filmmakers were those to receive the greatest number of film festival awards and attract most public attention.

The production of documentaries dealing with social problems was in full expansion as, despite the "miraculous" growth of the Japanese economy in the 1970s, social contradictions and differences were still present. The cinema, like a mirror, did no more than provide a reflection of the times.

Noriaki Tsuchimoto

Noriaki Tsuchimoto

(Gifu, 1928)

Après un court passage par la Production Iwanami (1956-1957), il est assistant et monteur sur les quatre premiers films de fiction de Susumu Hani. Il réalise 5 documentaires avant de s'installer à Minamata en 1970. Il y tournera une série de treize films de 1971 à 1987. Depuis, il s'en est éloigné, réalisant entre autres *Le Printemps afghan* (Yomigaere Karezu) en 1989.

■ *La Fonderie construite dans la mer* (Umi ni kizuku seitetsujo), 1959 ■ *Un apprenti cheminot* (Aru kikan joshu), 1962 ■ *Dans les rues* (Documento-Rojo), 1963 ■ *Chua Sui Rin, l'étudiant étranger* (Ryugakusei Chua Sui Rin), 1965 ■ *Le Monde des Sibériens* (Shiberiajin no Sekai), 1968 ■ *Préhistoire des partisans* (Partisan zenshi) ■ *Minamata - Les victimes et leur monde* (Minamata - Kanjatan sono sekai) ■ *Minamata Rapport n°1 - Dossier sur la commission publique d'investigation* (Minamata Report n°1 - Jiitsuroku kochoi), 1973 ■ *Le Soulèvement de Minamata - des gens qui s'interrogent sur leur vie* (Minamata Ikki - issho o tou hitobito), 1973 ■ *Maladie de Minamata du point de vue médical - trilogie* (Igaku to shite no Minamata byo), 1974-1975 ■ 1ère partie : *Progrès de recherche* (Shiryō shogen hen) ■ 2ème partie : *Pathologie et symptômes* (Byori byozo hen) ■ 3ème partie : *Etude clinique* (Rinsho ekigaku hen) ■ *La Mer de Minamata* (Shiranui kai), 1975 ■ *Le message de Minamata - des mains qui se joignent au dessus des eaux polluées - La maladie de Minamata vingt ans après* (Minamata byo - sono nijunen), 1976 ■ *Ma ville, ma jeunesse - chant de colère de Minamata* de Sayuri Ishikawa (Waga machi, waga seishun - Ishikawa Sayuri Minamata neshso), 1978 ■ *Les Jeunes du Japon d'aujourd'hui* (Nihon no wakamono wa ima), 1979 ■ *Un deuil* : Shigeru Nakano (Shinobu - Nakano Shigeharu), 1979 ■ *La Mer et les lunes* (Umi to otsukisamatachi), 1981 ■ *Iri et Toshi vont à Minamata/Tableaux de Minamata : un récit* (Minamata no zu - Monogatari), 1981 ■ *Bonjour Asean* (Konnichiwa Asean), 1982 ■ *Album de coupures sur le nucléaire* (Genpatsu kirinukicho), 1982 ■ *L'Histoire du nouveau savon* (Shin sekken monogatari), 1982 ■ *La Mer volée - péninsule de Shimokita* (Umitori - Shimokita hanto), 1984 ■ *Eclate, balsamine* (Hajike hosenka - waga chikuhō waga chosen), 1984 ■ *La Maladie de Minamata - trente ans après* (Minamata Byo - Sono sanjunen), 1987 ■ *Printemps afghan / Ressuscite Karezu* (Yomigaere Karezu) (co-réal. : H. Kumagai), 1989

« Je veux participer à l'Histoire »

Shinsuke Ogawa et moi

La première fois que j'ai rencontré le réalisateur Shinsuke Ogawa - c'était au printemps 1968 - j'avais 23 ans. Quand on lui fit part de mon désir de travailler dans son équipe, il me dit « Vous venez demain ! » et je fus sur le champ employé au service production. A cette époque, Ogawa Production venait juste d'être fondée. Ogawa voulait filmer les paysans qui protestaient contre la construction du nouvel aéroport international de Tokyo. Peu de temps après mon entrée, le chef du service production me chargea de rassembler l'argent nécessaire à la réalisation du film. Cela me causa une énorme surprise. Je pensais évidemment que les fonds nécessaires auraient été récoltés avant le début du tournage. « Mais qu'est-ce que c'est que cette équipe ? » me suis-je dit, et sans bien comprendre la situation je me mis au travail malgré tout.

Pour Ogawa, il n'était pas question de ne pas réaliser un film faute d'argent, ni de suspendre le tournage jusqu'à ce que les fonds nécessaires soient réunis.

Le désir de créer venait avant tout. Très souvent, sans trop se soucier des conditions économiques, il démarrait le tournage. Lorsque je suis devenu le directeur de l'équipe en 1974, sa façon de travailler n'avait nullement changé. Seulement, le financement était devenu de plus en plus difficile à trouver. Tous les jours, il fallait acheter de la pellicule et payer le développement au laboratoire. Tous les membres de l'équipe vivaient en communauté sur le lieu du tournage. Lors des séjours à Tokyo, les membres du collectif continuaient à partager le logement, sauf ceux qui étaient mariés, afin d'économiser sur les dépenses quotidiennes. Nous vivions chichement. Chacun mettait toute son énergie dans le travail qu'il avait envie de réaliser, sans chercher de petits boulots qui, peut-être, nous auraient fournis des revenus complémentaires. Les ventes de billets pour les films précédents ne suffisaient pas à financer la réalisation d'un nouveau film. De plus, à cette époque, il n'existait au Japon aucun fonds de crédits de l'Etat ou d'organismes publics permettant de subventionner la création cinématographique en 16 mm. J'essayais donc de chercher des partenaires, des participations financières, des sympathisants, et je multipliais les emprunts.

Ce qui me stupéfiait chez Ogawa, c'est que, malgré les problèmes économiques, il ne faisait jamais lui-même la moindre démarche pour chercher un quelconque financement. Il me semblait totalement inconscient de la peine que je me donnais.

Il était absorbé par son travail de réalisation et très exigeant avec son équipe. Il réfléchissait longuement à la meilleure prise de vue et parlait fiévreusement pendant des heures de ses idées. Quand il parlait, son discours était passionné et convaincant, et son regard plongeait directement dans les yeux de son interlocuteur. Comme les autres, j'étais



Shinsuke Ogawa DR

si captivé par ses paroles que j'en oubliais le temps qui passait. Dans ces moments-là, même mes soucis semblaient s'envoler.

Le documentaire était pour lui « quelque chose qui touche au rapport avec l'objet. Lorsque la caméra intervient, l'objet se modifie. Inversement, ce que l'on filme, c'est le changement entraîné par la présence de la caméra ». Cela signifie qu'il fallait nécessairement passer des heures et des heures à tourner. Il n'était pas question d'économiser la pellicule. Ogawa voulait absolument avoir tout ce qu'il fallait pour le tournage, caméras, magnétophones, appareils de montage et toutes sortes d'équipements de studio. Il déployait des trésors d'éloquence pour se les procurer et il se réjouissait comme un enfant lorsqu'il y parvenait.

En 1975, notre équipe d'Ogawa Production partit pour Yamagata, qui allait devenir le lieu d'ancrage de notre collectif pour les dix-sept années à venir. Ogawa voulait s'approprier la vie des gens qui vivaient de la terre, et se mit à cultiver le riz lui-même, pour en faire l'expérience physique, et comprendre le cycle de croissance de la plante.

Peu après notre installation à Yamagata, des contradictions, inexprimées jusque-là, commencèrent à surgir. Quelques membres d'Ogawa Production, qui travaillaient depuis la création du collectif, le quittèrent. En plus du comportement autoritaire d'Ogawa, les frictions entre les individus et le groupe ainsi que l'incertitude de l'avenir leur étaient devenus insupportables. La plupart d'entre eux avaient alors passé la trentaine, et le temps de l'indépendance était venu.

Quant à moi, même si je donnais raison aux camarades qui partaient, j'avais choisi de rester au sein du groupe. Il m'était impossible

de partir en laissant tout tomber, sans m'occuper du remboursement de nos emprunts ni de la restitution des matériels. Mais, était-ce vraiment la seule raison ?

Un jour Ogawa nous a parlé de sa vie de cinéaste : « Moi, au travers de mes films, je souhaite pouvoir partager les sentiments de mes contemporains. Avec mes images, je voudrais montrer aux générations futures comment était notre époque. Même si c'est une époque pleine de défauts, il n'y a pas de raison de les cacher. Simplement, en tant qu'homme qui s'exprime, je veux participer à l'Histoire. » Cette vision qu'Ogawa avait du cinéma a soutenu mes convictions.

Au fond de moi-même germait une sorte de fierté un peu présomptueuse, qui me faisait penser que ma collaboration était indispensable à Ogawa. Sans moi, il n'aurait pas pu réaliser ses films.

Ogawa parlait ainsi de ses relations avec son équipe : « Je me trahissais moi-même, et je mentais à tout le monde parce qu'il fallait faire ce film à tout prix. Ai-je assez d'énergie pour un metteur en scène ? Il faut sans cesse m'en assurer. »

Il essayait pourtant d'utiliser à fond le potentiel de notre petit groupe, prenant beaucoup sur lui-même, lui qui avait naturellement plutôt tendance à se décourager et à se laisser aller. Parfois, il était excessivement exigeant envers les membres de l'équipe. De ce fait, il a pratiqué à fond son métier de metteur en scène, allant jusqu'au bout de ses désirs.

Il est mort à l'hiver 1992, à l'âge de 55 ans. Il nous a légué dix-huit films et cent millions de yens de dette...

Hiroo Fuseya

Producteur et directeur de Network Films

"I should like to take part in History."

Shinsuke Ogawa and I

The first time I met the filmmaker Shinsuke Ogawa, – in Spring 1968 – I was twenty-three years old. Having been informed of my wish to work in his team, he said to me "You will come tomorrow!" and, without further ado, I was taken on to work in the production department. At the time, Ogawa Productions had just been set up and Ogawa was keen to film the peasants who were protesting against the construction of a new airport near Tokyo.

Not long after my arrival, the head of production gave me the job of finding the finance for a film. This took me totally by surprise. I had thought that the required funding would naturally have been secured before the shooting began. "What kind of a team is this?" I asked myself – yet, without fully understanding the situation, I set about my task.

For Ogawa, the question of not making a film for lack of money or interrupting shooting until the finance was secured never arose. The desire to create overrode all else. Very often, he would launch into shooting with no real heed to financial considerations. When I became head of the team in 1974, his work methods had in no way changed – except that finding the money was proving increasingly difficult. Each day, film stock had to be bought and laboratory development paid for. The team members all lived in a community that settled wherever the shoot was taking place. During our stays in Tokyo, the whole group, apart from married members, continued to share housing accommodation so as to save on daily living expenses. We led a frugal existence – each channelling all their energy into the work dear to them, and without searching for the odd job that might have provided some extra income.

Ticket sales from previous films far from covered the cost of making a new film. Moreover at the time, there existed no state or public funding system to help finance 16 mm films. As a result, I had not only to look for partners, financial contributions and sympathisers, but also to take out a great many loans.

What left me breathless with Ogawa was that, despite the financial problems, he himself never made the slightest move to find any sort of funding. He also seemed to be totally unaware of the hard efforts I was making.

He was absorbed by his filmmaking and extremely demanding towards his team. He would think at great length about each take and spent hours talking fervently about his ideas. When he spoke he was excited and convincing and would look directly into his listener's eyes. Like the rest of us, I was so captivated by his words that time flew by without my noticing. At such moments, even my worries seemed to evaporate into thin air.

For him, the documentary was "something involving the relationship with objects. When the camera intervenes, the object changes. Conversely, what you film is the change induced by the camera's presence." This necessarily meant filming for hours on end. The question of saving film stock never arose. Ogawa wanted categorically to have everything he needed for the shoot – cameras, sound recorders, editing tables and all kinds of studio equipment. He would deploy his gift of eloquence to obtain them and was as delighted as a child when he succeeded.

In 1975, our Ogawa Productions team left for Yamagata which was to become our group's point of anchor for the following seventeen years. Ogawa wanted to fully grasp the life of those who lived off the land and began to grow his own rice, so as to have first-hand experience and understand the plant's cycle of growth.

Soon after we settled in Yamagata, certain contradictions hitherto unvoiced began to emerge. Some members of Ogawa Productions, who had been working since the collective was set up, left the group. Besides Ogawa's authoritarian behaviour, they found it impossible to bear the frictions between individuals and the group, as well as an uncertain future. Most of them were, by that time, over thirty years old and the hour of their independence had come. As for me, even though I thought my fellow workers were right to leave, I had taken the decision to stay with the group. I felt it was impossible to let everything drop and go off without seeing that our loans were repaid and the equipment returned. Yet, was this the only reason?

One day, Ogawa talked to us about his life as a filmmaker. "For me, what I want to share through my films are the feelings of my contemporaries. With my images, I should like to show the future generations what our epoch was like. Even if the epoch has many faults, there is no reason to hide them. Simply as a man expressing himself, I should like to take part in History." This vision Ogawa had of cinema confirmed my convictions.

Deep inside me was growing a slightly presumptuous kind of pride that made me think my collaboration was indispensable to Ogawa. Without me, he could not have made his films.

Ogawa would speak of his relationship with his team in the following manner: "I would betray myself, and lie to everyone as the film had to be finished at all costs. Do I have enough energy to be a film director? I have to have constant reassurance on that point." He really tried to use the full potential of our small group, taking much upon himself, he, who rather tended to become discouraged and let things get him down. Sometimes, he was over-demanding with the members of the team but thanks to this, he was able to carry out his profession of film director, and stretch the limits of his desires.

He was fifty-five years old when he died in winter 1992.

He left us a legacy of eighteen films, and a hundred million yens in debt.

Hiroo Fuseya

Producer, director of Network films

Shinsuke Ogawa

(Tokyo, 1935 – Tokyo, 1992)

Assistant de Kazuo Kuroki et de Noriaki Tsuchimoto à la Production Iwanami de 1960 à 1963, il se joint au *Groupe bleu*. Devenu indépendant, il réalise en 1963 deux films sur les mouvements étudiants. Il s'installe ensuite à Sanrizuka, où il réalise six films sur la protestation paysanne contre la construction du nouvel aéroport. A partir de 1975, Ogawa part vivre avec son équipe dans le village de Magino, au nord du Japon, et y réalise quatre films sur le mode de vie, les techniques, et le savoir-faire des agriculteurs.

■ *La Mer de la jeunesse (Seinen no umi)*, 1966 ■ *La Forêt opprimée (Assatsu no mori)*, 1967 ■ *Le Rapport d'observation sur place (Gennin hokokusho)*, 1967 ■ *Un Été à Narita (Sanrizuka no natsu)*, 1968 ■ *Sanrizuka : ligne de libération du Japon (Sanrizuka – Nippon kaiko sensen)*, 1970 ■ *Narita : Les hommes de la deuxième forteresse (Sanrizuka – daini toride no hibito)*, 1971 ■ *Sanrizuka – nous avons pu construire une tour métallique sur la montagne rocheuse (Sanrizuka – Iwayama ni tetto da dekita)*, 1972 ■ *Sanrizuka – village Heta (Sanrizuka – Heta buraku)*, 1973 ■ *Le Chant de la bête humaine – Kotobuki le quartier des journaliers (Dokkoi ningen bushi – Kotobuki jiyu rodosha no machi)*, 1975 ■ *Le Clean center : une interview (Clean center – Homonki)* ■ *Narita : le ciel de mai – Mon ancien chemin de campagne (Sanrizuka – Gogatsu no sora – Sato no kayoiji)*, 1977 ■ *Histoire de Magino : le lieu de sériculture (Magino monogatari yosan hen)*, 1977 ■ *Histoire de Magino : le col (Magino monogatari – Toge)*, 1977 ■ *Un village japonais – Furuyashikimura (Nippon koku furuyashikimura)*, 1982 ■ *Histoire de Magino – Cadran solaire à unité de mille ans (Magino mura monogatari – 1000 nen kizami no hidokei)*, 1986

Emergence de nouveaux courants dans le documentaire japonais

Extrait d'un débat organisé pour publication par le Festival de Yamagata 1997

Sadao Yamane : critique de cinéma

Katsuhiko Fukuda : réalisateur

Makoto Sato : réalisateur

Keiko Araki : directrice du Pia Film Festival

Sadao Yamane (S.Y.) : Lors du symposium sur l'édition 1995 du Festival international du film documentaire de Yamagata, nous vous avions demandé, M. Fukuda, de bien vouloir participer à une table ronde. Vous aviez alors évoqué l'évolution des sujets de documentaires du collectif vers l'individuel. Lorsque vous travailliez sur des documentaires pour Ogawa Productions dans les années soixante, il existait des séries comme *Sanrizuka* de Shinsuke Ogawa et *Minamata* de Noriaki Tsuchimoto. A l'origine de cette production documentaire, il y avait des problèmes locaux, touchant des communautés comme celles de Sanrizuka ou de Minamata, qui recoupaient des problèmes sociaux ou nationaux. Mais les années soixante-dix et quatre-vingt ont vu émerger un nouveau courant, incarné par *Mon éros très privé* (*Kyokushiteki eros-Koiuta* 1974) de Kazuo Hara, qui s'attachait moins à la communauté et au collectif qu'à l'individu, au "Je". On pense également à des films plus récents tels que *Ma femme est philippine* (*Tsuma wa filipina*) et *Osaka Story* (*Osaka Story*). J'ai été très frappé par votre remarque.

Katsuhiko Fukuda (K.F.) : Après avoir quitté Ogawa Productions, je suis revenu à Sanrizuka et j'ai commencé à filmer les Youth Action Corps. Je crois que c'était aux alentours des années 80. Le côté "village" des Corps était en train de se disloquer et je ne savais pas comment capter l'aspect collectif. C'était exactement comme le village de Heta, que j'avais filmé pour Ogawa Productions : il s'était divisé en plusieurs clans. Je ne savais pas du tout sur quoi concentrer mon regard. De fait, j'avais l'impression de filmer une vieille femme. Je pense que la sortie de *Minamata* de Tsuchimoto et de *Sanrizuka* d'Ogawa, entre la fin des années soixante et les années soixante-dix, a été le point d'orgue de l'histoire du film documentaire japonais. J'ajoute qu'à l'époque où *Sanrizuka - village Heta* (*Sanrizuka - Heta buraku* 1973) et *La Mer de Minamata* (*Shiranuikai*, 1975) ont été réalisés, l'idée même de la collectivité était en train de s'effriter dans tout le Japon. Entre ces deux films, Hara a réalisé *Mon éros très privé*. De *Adieu CP* (*Sayonara CP*) jusqu'à *L'Armée de l'Empereur s'avance* (*Yukiyukite shingun*), Hara n'a jamais cessé de fixer sa caméra sur des individus particuliers. A cette époque, il est devenu impossible de filmer l'aspect collectif de la vie sociale, et les individus sont progressivement devenus des sujets de

films. Hara faisait équipe avec sa femme. Je travaillais seul, tous les autres aussi travaillaient seuls. Les équipes de tournage s'étaient réduites ; tous les réalisateurs importants d'aujourd'hui, comme Naomi Kawase, travaillent seuls ou à deux. [...] Ainsi, le passage du groupe à l'individu ne touchait pas seulement les sujets, mais aussi le mode de production des films. J'ai l'impression que *Vivre à Aga* (*Aga ni ikiru*) de Sato sera le dernier film collectif dans l'acceptation du terme utilisée jusque-là.

Makoto Sato (M.S.) : Lorsque j'ai commencé à croire que je pourrais peut-être me lancer dans la réalisation de films, deux figures emblématiques, Tsuchimoto et Ogawa, dominaient la scène cinématographique. A mon entrée à l'université en 1977, le mouvement des étudiants touchait à sa fin, mais celui de Sanrizuka, ainsi que celui de Minamata, étaient encore actifs. Je fais partie d'une génération qui s'est engagée dans des mouvements politiques à travers le cinéma. Après avoir vu les films d'Ogawa, j'ai rejoint le combat pour Sanrizuka, puis je suis parti à Minamata. Mais dans les années quatre-vingt, la plupart de ces mouvements étaient sur le déclin et portaient désormais leur attention sur la vie quotidienne. A Sanrizuka, ils s'étaient tournés vers la culture biologique, tandis qu'à Minamata ils avaient créé la *Seikatsu gakko* (Association pour la qualité de vie). Les contestataires de cette période ne luttaient plus contre la maladie de Minamata, mais s'intéressaient davantage à la production d'oranges sucrées en été.

Dans les années quatre-vingt, alors que je travaillais sur *La Mer innocente* (*Mukurunaru umi*), j'ai été accueilli un peu partout dans le pays grâce aux divers réseaux et recommandations d'Ogawa Productions et de Seirinsha 1/. La plupart des gens que j'ai rencontrés étaient de fervents partisans des films réalisés dans les années soixante-dix sur Sanrizuka et Minamata. Ils appartenaient à la génération de M. Fukuda ; ils étaient donc mes aînés d'une dizaine d'années et avaient participé aux actions ouvrières dans leurs villes natales après un passé actif dans le mouvement étudiant. Ils travaillaient dans des coopératives ou s'engageaient sur le plan local, par exemple avec un mandat électif. Voilà ce que furent les années quatre-vingt pour moi, mais à cette époque les mouvements de Minamata et de Sanrizuka touchaient à leur fin. Lors de mon voyage à Tohoku et à Hokkaido en 1984, j'ai été frappé par la fatigue qu'affichaient la plupart des personnages principaux dans les films qui y étaient tournés. En outre, très peu de nouveaux films ont été produits à cette époque. Tsuchimoto cherchait moins à rétablir les dimensions réelles de la catastrophe de Minamata qu'à développer un point de vue artistique dans des films comme *Tableau de Minamata : un récit* (*Minamata no zu monogatari*), *Printemps afghan* (*Yomigaere karezu*) et *La Mer volée - Péninsule de Shimokita* (*Umitori - Shimokita hanto Hamasekine*). C'est avec *La Mer de Minamata* (1975) que Tsuchimoto avait tenté pour la dernière fois une vision d'ensemble de Minamata.

Ogawa avait déjà quitté Sanrizuka pour Yamagata. Il y avait peu de productions nouvelles. En ce sens, je pense que nous étions à un tournant de l'histoire du film documentaire. Nous vivions dans ces régions et nous réalisions des films sur ces régions une dizaine d'années après eux, car nous avions été formés par ces gens, de dix ans nos aînés. La nécessité de

vivre sur le lieu de tournage n'existait plus, mais nous étions emballés par l'idée d'avoir trouvé une perspective tout à fait inédite. Nous avions clairement l'idée que les messages transmis par nos films devaient être différents. Nous ne voulions pas véhiculer une image globale de Minamata, mais filmer la vie au quotidien. Nous pensions que nos films devaient être personnels, mais que nous devrions essayer d'une façon ou d'une autre de décomposer les problèmes sociaux et de nous concentrer sur l'individu et sur la façon dont on peut mener une vie au quotidien. Notre façon de filmer était très « années soixante-dix », au sens où nous travaillions en groupe, même si nous étions farouchement opposés à ce que le travail en collaboration soit une règle absolue, comme il l'a été à Ogawa Productions. Dans notre cas, c'était plus une question de hiérarchie et de manque de moyens. Nous décidâmes de ne pas donner tout le pouvoir au réalisateur et de ne pas faire travailler d'arrache-pied les membres de l'équipe sans leur donner une forme de compensation. Nous étions déterminés à leur payer quelque chose. Nous avons essayé de créer une sorte de communauté, mais au bout de trois ans nous avons fonctionné en fin de compte comme une petite Ogawa Productions. Je ne pense pas que ce type d'expérience puisse vraiment réussir.

S.Y. : Depuis les années quatre-vingt, les réalisateurs ont délibérément tenté de filmer en groupe sans procéder de la même façon qu'Ogawa Productions. *Vivre à Aga* est un bon exemple de cette prise de distance. Après le départ de Shinsuke Ogawa pour Yamagata, quand il réalisait *Un village japonais* (*Furuyashikimura - Nipponkoku furuyashikimura*) et *Histoire de Magino - Cadran solaire à unité de mille ans* (*Sennen kizami no hido-kei*), son regard était littéralement captivé par la vie des paysans, bien qu'il reste tout à fait conscient des problèmes du village et de la communauté.

Mme Araki, en tant que directrice du Pia Film Festival (PFF), vous avez certainement de nombreux contacts avec les jeunes réalisateurs. Comment voient-ils les documentaires dont nous avons parlé ?

Keiko Araki (K.A.) : La plupart des participants au festival PFF sont nés dans les années soixante-dix. Nous aurons des candidats nés dans les années quatre-vingt l'année prochaine. Ce sont généralement des étudiants du secondaire, qui n'ont pas l'occasion de voir de documentaires. Chaque été, le festival PFF organise un pré-festival au cours duquel des réalisations anciennes sont présentées aux nouveaux qui ne connaissent pas le festival. Comme le jeune public n'est pas attiré naturellement par les reprises, nous avons invité de jeunes réalisateurs connus du public, comme Shinya Tsukamoto et Ryosuke Hashiguchi, à programmer des films anciens et à organiser un débat après chaque projection. Les réalisateurs ont sélectionné des films importants pour eux, ou qui ont marqué un tournant dans leur carrière. Hirokazu Koreeda a choisi *Un village japonais - Furuyashikimura* d'Ogawa, et a demandé aux spectateurs s'ils avaient déjà vu d'autres films d'Ogawa. Pratiquement personne n'en avait vu. D'ailleurs, dans le questionnaire que nous leur avons demandé de remplir, un grand nombre d'entre eux ont répondu qu'ils souhaitaient, avoir davantage

d'occasions de voir des documentaires. La première expérience de visionnement d'un film documentaire est une surprise pour la plupart, d'autres la trouvent très intéressante, mais certains ont avoué avoir eu de grandes difficultés à entrer dans le sujet.

S.Y. : Jusqu'à la génération de M. Koreeda, les œuvres d'Ogawa Productions étaient encore faciles à voir, n'est-ce pas ?

K.A. : Oui, on pouvait les rechercher et les visionner. Le fait est que c'est maintenant devenu rare. La majorité des gens mènent leur existence sans se demander ce qu'est un film documentaire, et je pense que la réalité actuelle est qu'ils ne peuvent pas imaginer une époque où cinéma et militantisme politique et social ne faisaient qu'un. Les documentaires de nos candidats répondent à un autre esprit : « Cette grand-mère est adorable » ou « Je me demande à quoi ressemble la vie d'une religieuse, allons voir... » Les candidats se contentent de filmer les gens tels qu'ils sont et complètent leurs formulaires d'inscription en indiquant en commentaire : « Ceci est un documentaire d'une semaine » ou de « trois semaines ». On a vraiment l'impression qu'ils connaissent le terme « documentaire » mais qu'ils en ignorent la signification. Il est vrai pourtant qu'il existe aujourd'hui davantage de films conçus sur le mode du documentaire. Il y a plus de réalisateurs qui font des longs métrages aux confins de la fiction et du documentaire, et d'autres qui réalisent des « faux » documentaires. Ceci est lié au fait que ces réalisateurs ne savent pas mettre de réel dans leurs films. Ce que je sens vraiment, c'est que certaines générations donnent au documentaire une interprétation très différente de son sens véritable. Lorsqu'on se risque pour la première fois à la réalisation d'un film documentaire, on finit par se filmer inlassablement comme dans un miroir parce que les thèmes photographiques se limitent à soi-même et à son entourage. Récemment, lors d'un colloque à l'université de Waseda, on m'a demandé pourquoi tout le monde filmait ses journées à la faculté ou à l'école. En fait, lorsque les gens se lancent dans un premier film, ils commencent par imiter ce qui est le plus en vogue dans ce qu'ils voient. Généralement, ce sont les films hollywoodiens. Après avoir réalisé plusieurs films « imitation », ils se rendent compte qu'ils doivent prendre part de manière active à leur propre travail. Compte tenu de leur manque d'expérience, ils se retournent vers eux-mêmes ou leur environnement (l'université, l'école, etc.). Je pense que toute la réponse est là. La fusion entre le documentaire et une vision revue et corrigée de la vie étudiante produit parfois des films d'un intérêt exceptionnel. Je pense qu'il s'agit là d'une sorte de style intermédiaire entre le documentaire et le film de fiction. [...]

K.F. : Dans les travaux d'Ogawa et de Tsuchimoto, le point de départ de cette fusion fut *Chua Sui Rin, l'étudiant étranger* (Ryugakusei Chua Sui Rin) de Tsuchimoto. Avec ce film, Tsuchimoto rompait avec le style habituel des documentaires qui se voulaient une image objective de la société, ou une présentation d'un thème quelconque, comme les films d'entreprise. Tsuchimoto a d'emblée adopté une attitude de travail subjective. Je veux dire par là qu'il approfondissait les thèmes qu'il avait choisis

et développait son point de vue personnel. Il n'était pas question de faire du journalisme neutre.

Le style de Tsuchimoto était fondé sur le fait que lui, ou toute personne qui filme, étaient également des sujets. Comme la personne qui filmait participait elle-même au sujet du film, un film devenait en principe une œuvre absolument personnelle. C'est pourquoi je pense qu'une fiction et un documentaire sont apparentés par le fait qu'ils sont personnels. C'est très proche de Katsu Kanai et des autres. Je crois me souvenir qu'un terme-clé du documentaire de cette époque était « religion du peuple ». Je pense que la relation de confiance entre le documentaire et le public s'est casée dans les années soixante-dix et quatre-vingt et que le mouvement lancé par Tsuchimoto s'est éteint à la fin des années quatre-vingt. Les documentaires japonais ont disparu. Je pense aussi que Naomi Kawase et Oki Hiroyuki sont issus d'un monde complètement différent. Je me demande si nous devrions même utiliser le terme de « documentaire » à propos de leur travail.

M. Sato, lorsque vous avez débuté, il existait tout un courant de cinéastes qui organisaient eux-mêmes leurs projections. Mais cela s'est totalement arrêté, et c'est à cette époque qu'un monde dominé par Pia a émergé. Pia œuvre pour promouvoir l'indépendance des films. En d'autres termes, si l'acte de présenter leurs propres films faisait pénétrer ces réalisateurs dans le tissu de la société, j'ai comme l'impression que Pia a séparé les deux mondes, en posant la spécificité de l'acte « un film est un film ». Dans les années quatre-vingt-dix, les films de fiction et les documentaires personnels ont fusionné, générant des films tels que *2 Duo*. Les mondes fictifs de ces films semblaient plus vrais que nature. Les documentaires et les films personnels sont à nouveau une seule et même chose, mais d'une façon différente. C'est ainsi que je comprends le mouvement du documentaire militant lancé par *Chua Sui Rin, l'étudiant étranger* de Tsuchimoto. Ce mouvement fut poursuivi par ceux qui reconnaissaient une violence inhérente à la caméra, et ne s'effondra qu'avec l'avènement de *Histoire de Magino - Cadran solaire à unité de mille ans* et *L'Armée de Empereur s'avance*. [...]

M.S. : Par ailleurs, en parlant de films plus centrés sur l'individu, nous évoquions la jeune génération qui commence par filmer ce qui lui reste en mémoire de la vie d'étudiant. Même si ces souvenirs ne sont que des faits légers et anodins, ces jeunes, une fois mariés et engagés dans la vie, sont pris dans des faits de la vie quotidienne qui peuvent représenter autant de sources possibles d'engagement personnel. Ces éléments n'ont pas nécessairement une forme évidente comme la terre ou la société, car il existe dans la vie de nombreuses difficultés qu'on ne remarque pas tant qu'on est étudiant, et qu'on découvre quand on doit gagner sa vie et élever ses enfants. C'est alors qu'on se cogne aux problèmes du monde, et plus on s'y plonge, plus on en est marqué, et plus on a de blessures à soigner. A partir de là, si on repense à son passé d'étudiant, on appréhende ce monde plus en profondeur, me semble-t-il. Lorsqu'on décide de prendre une caméra, qu'il s'agisse d'une caméra fixe ou d'une portative 8 mm, je pense qu'il y a toujours une force qui mène quelque

part. Même s'ils n'ont pas l'intention de chercher ce lieu qui leur est destiné et de filmer un thème social qui lui corresponde, je pense que la plupart des individus trouveront sur leur chemin plusieurs endroits dignes d'intérêt où ils auront envie de retourner filmer des relations humaines personnelles, à l'instar de la génération des jeunes photographes qui prennent pour sujet leur cercle d'amis. Peu importe le support : caméra 8 mm, camescope, appareil photo, etc... Il n'y a aucun mal à être léger, superficiel. J'ai le sentiment que des travaux intéressants jailliront de tout cela.

K.A. : Depuis que j'ai commencé ce type de travail, j'ai délibérément utilisé le terme « indépendant » pour établir la présence de l'individu. Pour dire : que l'on est tout ce qu'on a. Lorsque j'ai commencé à tourner, je n'ai pas pu le faire sans élargir ma conscience de ce que je filmais. J'ai délibérément utilisé le terme « indépendant » pour amener l'« individu » au premier plan. C'est ce que j'entendais par « établir la présence de l'individu ». Pour certaines personnes, c'est devenu purement et simplement du narcissisme. Mais si on ne dépasse pas le narcissisme, le film ne sera pas assez riche et il ne sera pas intéressant. Une fois qu'on en a pris conscience, la question se pose en termes de devenir du film. Je pense que quelqu'un qui traverse les désaccords inhérents à la réalisation de films avec des personnes animées des mêmes sentiments a le potentiel de créer quelque chose de bon. Je crois que les réalisations que nous recherchons sont celles qui sont créées dans une période de désaccord au sein d'une dynamique de groupe. [...]

K.A. : De nombreux films réalisés en tant que documentaires sont centrés sur les thèmes « Pourquoi suis-je devenu ce que je suis? », « Qui en est responsable? ». Par exemple : « Je m'appelle untel, j'ai trente ans, voici ma situation actuelle, voici ma vie, je suis malheureux. » Et le film tente de révéler l'origine de ce mal-être. Il existe un nombre assez important de films de ce genre. C'est intéressant. Nombre de gens, je crois, se débattent avec le fait qu'ils ne savent pas comment gérer leurs relations avec leurs parents ou avec d'autres personnes. Et je crois que leur sentiment est qu'il a été très facile pour Ogawa et ses contemporains de communiquer avec les autres.

S.Y. : Cela n'a pas été facile du tout, me semble-t-il. Ils ont plutôt aggravé les désaccords.

K.F. : A mon avis, c'est dans ce domaine que nous avons le moins réussi. Pendant l'ère *Sanrizuka*, Ogawa Productions souhaitait réaliser des films, mais il y avait aussi de la part de l'équipe cette tentative extraordinaire de créer une communauté au sein de la société de production elle-même. A cette époque, il s'y mêlait une bonne dose de hiérarchie et de religion. Pendant les dix-huit mois qu'il a fallu pour réaliser *Sanrizuka : ligne de libération du Japon (Nihon kaiho sensen Sanrizuka)*, il y eut vingt personnes mobilisées à des périodes différentes, et celles qui n'arrivaient pas à suivre le cours des discussions étaient évincés du projet ! C'est comme cela que nous fonctionnions en réalité. Aujourd'hui, lorsque j'essaie de comprendre comment nous avons pu faire une chose pareille, je ne me l'explique



Le Chant des pierres DR



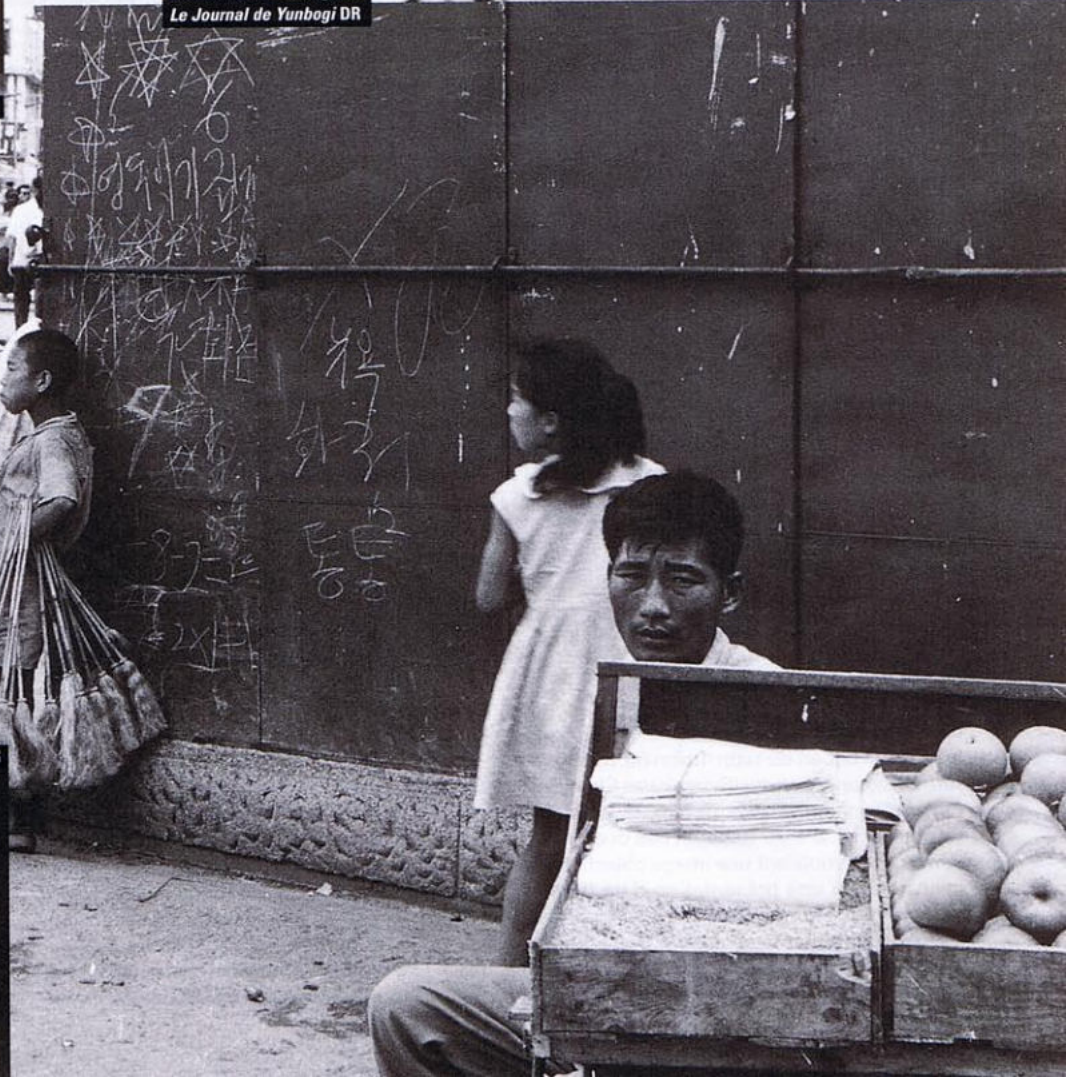
Le Journal de Yunbogi DR
Le Journal de Yunbogi DR

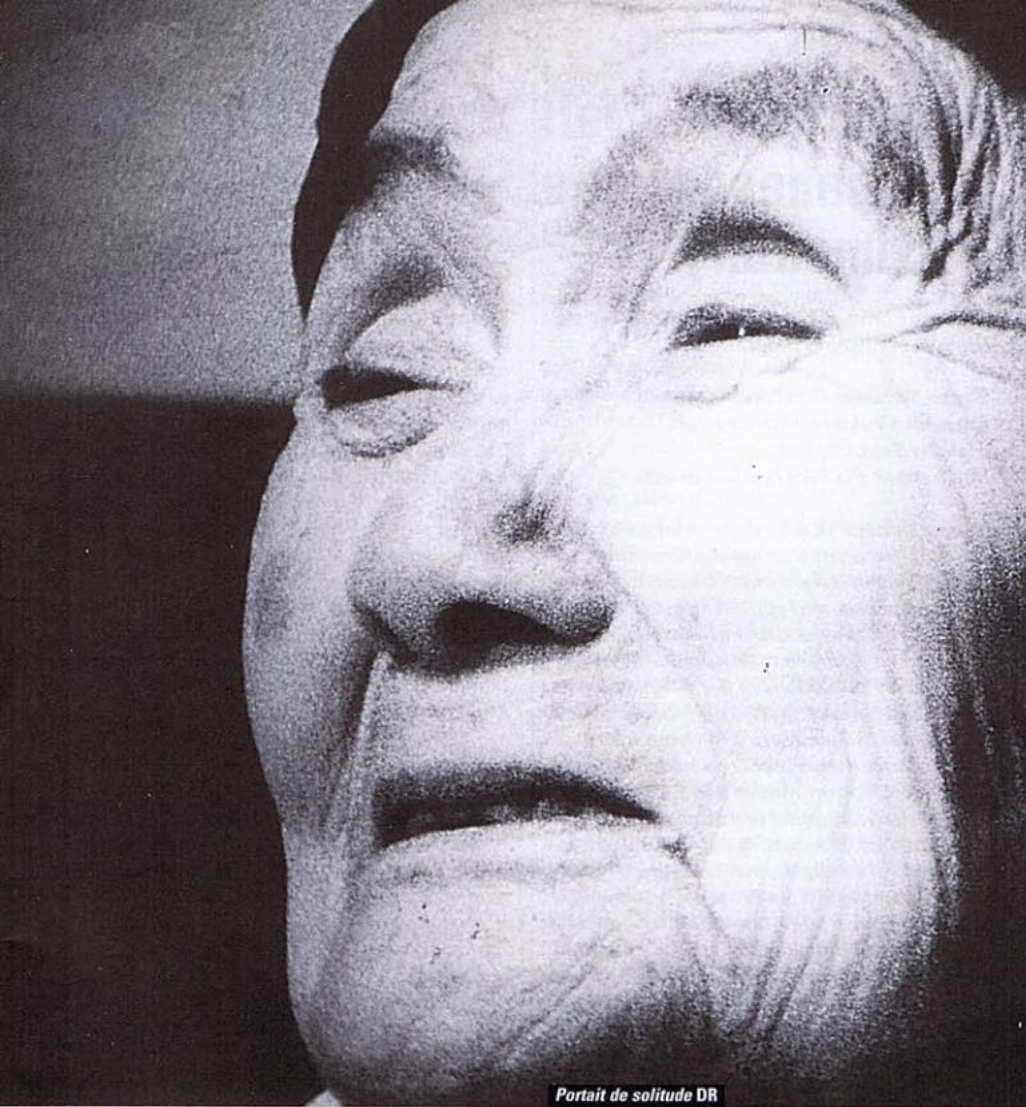


Ma femme est philippine



Nishijin DR

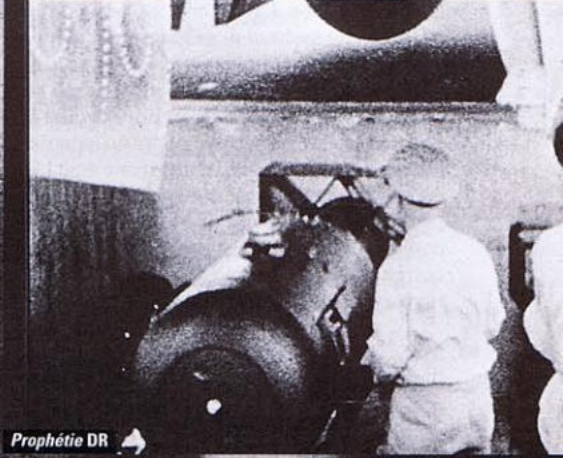




Portrait de solitude DR
Un village japonais DR



Prophétie DR



Prophétie DR



pas. Mais il est vrai qu'à l'époque tout cela reposait sur une sorte de mythe, je crois. Si les gens étouffent leurs émotions et les disciplinent durement, on peut obtenir un groupe idéal. Mais maintenant que tout est fini, tout ce que je peux en dire c'est : comment se fait-il qu'il n'en reste rien ? Il est sûr que la génération suivante ne voudra pas faire les choses comme nous. De sorte que si nous devons passer à l'étape suivante, nous n'aurions pas la moindre idée. Le fait que les jeunes d'aujourd'hui ne sachent pas comment dialoguer avec les autres était inévitable. Ceci m'amène à penser que notre génération a créé cette situation et que nous en portons la responsabilité. On ne peut pas porter un jugement sur les années soixante et dire que c'était bien ou mal. Il y avait une atmosphère d'introspection propre à cette époque ; nous étions convaincus qu'une fois ce travail intérieur accompli, la société deviendrait meilleure. Ce rêve a complètement disparu.

M.S. : A l'époque, on ne pouvait pas faire un film correctement si on n'arrivait pas à transmettre ses convictions aux membres de l'équipe, car c'était un travail de groupe. Mais si la génération introvertie actuelle n'est pas capable de s'exprimer collectivement, certains jeunes savent utiliser une caméra pour exprimer des sentiments légers et candides, et aussi une irritation face à leur incapacité à communiquer avec les autres. Comme ils ne peuvent pas verbaliser cette irritation face à d'autres, ils font des films vidéo ou 8 mm comme nous pourrions écrire une lettre. Aujourd'hui, si on commence par un travail de base dans cette veine de films, puis qu'on approfondit ses connaissances, je crois qu'il y aura plus de probabilités de rupture avec l'histoire que de construction à partir de l'histoire. Un peu plus, me semble-t-il. [...]

K.F. : Dans tous les cas, si le documentaire est centré sur la réalité, cette réalité elle-même est un produit fabriqué. Je pense que nous avons atteint un stade où les relations entre la réalité et le documentaire ont été renversées. Mais je pense aussi que la source de ce courant se situe dans les documentaires des années soixante. A cette époque, nous avions confiance dans la substance, nous pensions que si nous faisons notre chemin à travers la réalité, la vérité apparaîtrait. Peut-être que réalité et production ont aujourd'hui retrouvé des rapports authentiques. C'est une manière de voir les choses ; nous sommes arrivés à un point où nous pouvons saisir la situation dans son ensemble, c'es-à-dire que lorsqu'un documentaire traite de la réalité pour la première fois, réalité et production sont les deux faces d'une même pièce. J'ignore si vous qualifiez les travaux actuels de films documentaires ou non, mais en ce sens les années quatre-vingt-dix sont la passerelle menant à une ère nouvelle, car les documentaires dans l'ancien style, qui les ont précédés, n'existent plus.

1/ Structure de production des films sur Minamata

Recent trends in Japanese documentary

Extracts from a debate held for the Yamagata Festival publishing programme

Sadao Yamane: Film critic
Katsuhiko Fukuda: Film director
Makoto Sato: Film director
Keiko Araki: Pia Film Festival director

Sadao Yamane (Y.S.): *At the symposium for the 1995 Yamagata International Documentary Festival, we asked you, Mr. Fukuda, to be one of the panellists, and you talked about a change from collectiveness to the individual. When you were involved in making documentaries for Ogawa Productions in the 1960s you had films like Shinsuke Ogawa's Sanrizuka series and Noriaki Tsuchimoto's Minamata series. Documentaries were produced when problems in specific communities like Sanrizuka or Minamata overlapped with social and national problems. But then, in the 1970s and 80s, a new trend emerged, symbolised by Kazuo Hara's Extreme Private Eros: Love song 1974 (Kyokushiteki ersu Koiuta 1974), of concentrating on the individual, the "I", rather than community and collectiveness. More recent films also come to mind, like My Wife is a Filipina (Tsuma wa filipina) and Osaka Story. I was really struck by your observation.*

Katsuhiko Fukuda (F.K.): *After I quit Ogawa Productions, I went back to Sanrizuka and started filming the Youth Action Corps. I think this was around 1980. The Corps' village-oriented qualities were disintegrating, and I didn't know how to capture collective aspect on film. Much like Heta Village, which I had filmed for Ogawa Productions, it had broken up into several sects. I had no idea what to focus on. In fact, I felt as if I were filming an old woman. I think that the period from the late 1960s to the 70s, when you had Tsuchimoto's Minamata and Ogawa's Sanrizuka, was a high point in Japanese documentary film. I must say that around the time when Narita Heta Village (Sanrizuka, Heta buraku, 1973) and Shiranui Sea (Shiranuikai, 1975) were made, the collective spirit itself was in the process of dying out throughout Japan. In 1974, between these two works, Hara made Extreme Personal Eros: Love Story 1974. Since his previous film, Good bye CP (Sayonara CP) through to The Emperor's naked army marches on (Yukiyukite shingun), Hara has consistently focused on the individual. At that time it was becoming impossible to film communally, and individuals were increasingly becoming subjects for films. Hara teamed up with his wife, I worked alone and everyone else worked alone too.[...] Filming units have become smaller, with all the main filmmakers, such as Naomi Kawase, working either alone or as a couple. Documentary filmmakers no longer get a film crew together to shoot movies. Thus, it is not only the film subjects, but also the way people make films, that has shifted from the group to the individual. I have the feeling that Sato's Living on the River Agano (Aga ni ikiru) will be the last collective film in this sense.*

Makoto Sato (S.M.): *When I first started thinking I might make films, two prominent figures, Tsushimoto and Ogawa, dominated the film scene. When I began college in 1977, the student movement had ended but the Sanrizuka movement was still active, as was the Minamata movement. My generation became involved in this general movement via movies. I saw Ogawa's film and joined the Sanrizuka struggle; I saw movies about Minamata and then went to Minamata. Yet, by the 1980s, most of these movements were past their peak, and had shifted their focus to everyday subjects. In Sanrizuka they had turned to organic farming, and in Minamata they had come up with the Seikatsu gakko (Life School). Instead of struggling against Minamata illness, people in this period were more interested in how to produce sweet summer oranges. In the 1980s when I worked on The Innocent Sea (Mukurunaru umi), I made visits all over the country via the networks and introductions of Ogawa Productions and Seirinsha 1/. Most of those I met were key supporters of the 1970s films made about Sanrizuka and Minamata.*

They were of the same generation as Mr. Fukuda, about ten years older than me, and had participated in labour movements in their home towns after having been active in the student movement, or they worked on co-operatives, or were involved in various community activities such as becoming local representatives. This was what the 1980s represented for me, but at that time the Minamata and Sanrizuka movements were coming to a close.

When I toured Tohoku and Hokkaido in 1984, it struck me how exhausted most of the main people working in local films seemed to be. In fact, there were very few new films being produced at that time. Rather than trying to capture Minamata's true dimensions, Tsuchimoto was looking at Minamata from an artistic viewpoint as, for example, in his film The map and story of Minamata (Minamatano zu monogatari). He then went on to make Afghan spring (Yomigaere karezu) and Umitori – Robbing of the Sea: Shimokita peninsula (Umitori – Shimokita hanto Hamasekine).

The last time Tsuchimoto had attempted an overall portrayal of Minamata was with Shiranui Sea in 1975.

By that time Ogawa had left Sanrizuka to go to Yamagata, and not many new productions were coming out. In this sense, I think there was a fundamental change in direction.

We were living in and making films about these areas 10 years late, because we were associating with people ten years older than us. The system of actually living and working somewhere no longer existed, but we were taken by the idea that we had found an opening that no one else had explored. We were very clear that the messages in our films should be different. We didn't want to convey all the different aspects of Minamata, but rather to film its daily life. We thought that our film should have a personal dimension, that we should try somehow to break down social problems and focus on how individual lives can be lived. Our way of filming was very much in '70s manner to the extent that we worked in groups but, on the other hand, we in no way wanted collaborative work to be the hard and fast rule that it had been at Ogawa Productions. There, it was a matter of hierar-

chy and poverty. We decided not to give the director all the power, and not to exhaust film crew members without giving them some kind of reward. We were therefore determined to pay them at least something. We were trying to create some kind of community, but after three years, we found that we had become exactly like a miniature Ogawa Productions. I don't believe that this kind of approach will really succeed.

S. Y.: Since the 1980s, people have consciously tried to film in groups without reproducing the way Ogawa Productions worked. Living on the river Agano is a good example of how a certain distance was taken with respect to this. Shinsuke Ogawa then went to Yamagata, and when making *A Japanese Village-Furuyashikimura* (Nipponkoku furuyashikimura) and *Magino Village – A Tale* (Sennen kizami no hidokei), his eye was simply caught by the farmers' lives – although, of course, he was well-aware of village and community matters.

Ms. Araki, as director of the Pia Film Festival (PFF), you must have a great deal of contact with young filmmakers. How do they view the kinds of documentaries we have been talking about?

Keiko Araki (A.K.): Most of the applicants to the PFF were born in the 1970s. Next year, we will certainly have some 1980s-generation applicants who are currently high-school students. Frankly speaking, they have almost no opportunity to see documentary films. Every summer PFF organises a pre-festival in which it screens past works for people new to the PFF. As no-one will come simply to see a lineup of old films, we put together a programme of films selected by young popular directors. These directors chose films that were important to them or that had marked a turning point for them, and they discussed each film after it was screened. Hirokazu Koreeda chose Ogawa's *A Japanese Village – Furuyashikimura* and asked the audience if they had ever seen any other film by Ogawa – almost no one had.

Y.S.: Up to Mr. Koreeda's generation, works by Ogawa Productions had been undeniably present, hadn't they? You could search them out and watch them. The fact is, now, we don't have so many opportunities. The vast majority of people go through life without thinking about what documentary films are. In my opinion, they cannot really imagine a time when film was one and the same as political and social activism. Documentary films by our applicants are inspired by thoughts such as, "This grandmother is adorable", or, "I wonder what kind of life nuns are living? Why not take a look at them". The applicants simply film people as they are, and on the entry forms they fill out we find comments such as, "This is a documentary over a period of one week" or "three days". You really have the impression that they are acquainted with the word documentary but not what it means. It is true, however, that there are more documentary-like films being made at the present time. More people are making feature films where the borderline between documentary and fiction is somewhat blurred, or even making "fake" documentary films. This interrelates with the fact

that these directors do not know how to include realism in film. What I really feel is that people from certain generations interpret documentary films very differently from what they really mean. There is definitely a genealogy of single-person film. When you first try to make a film, you end up repeatedly filming yourself in a mirror because your only photographic subjects are yourself and the people around you. In a symposium at Waseda University recently, I was asked why everyone films their own high-school or college days. When people try to make a film for the first time, they start by imitating the most fashionable films they have seen, which are usually Hollywood productions. After making several "imitations", they realise that they have to take an active role in making their own work. As they lack experience, what they focus on is their high-school days. I think that is the basic reason. Fusing documentary films with high-school days revisited sometimes produces extraordinarily interesting films. I think that this is sort of a bridging style between documentary and fictional film.[...]

K. F.: In works by Ogawa and Tsuchimoto, the starting point of that fusion was Tsuchimoto's Chua Swee Lin, exchange student (Ryugakusei Chua Sui Rin). With this film, Tsuchimoto broke with past documentary styles which filmed society objectively or presented audiences with works such as industrial PR movies. His approach was to work subjectively. In other words, he went inside his subjects and found his own perspective. There was no question of neutral journalism.

Tsuchimoto's style recognised that he and other filmmakers are also living subjects. Since the person filming takes part in the film's subject, the film would become in principle an absolutely personal movie. That is why I believe personal movies and documentaries were connected. This was very similar to Katsu Kanai and others. I seem to remember that a key expression in documentaries at that time was popular religion. I think that the trusting relationship between documentaries and people collapsed in the 1970s and 80s, and the documentary movement begun by Tsuchimoto came to a close at the end of the 1980s. Japanese documentaries became extinct. And I think Naomi Kawase and Oki Hiroyuki came from a completely different place. I wonder, in talking about their works, if we should even use the term "documentary".

Mr. Sato, when you started working, there was a wave of people screening their own works. But then that totally collapsed, at which point a world dominated by Pia emerged. Pia functioned to encourage the independence of films. In other words, while the act of screening one's own movies wove them into the fabric of society, I feel as if Pia split the two apart, creating an ethos of "a movie is a movie" [...] In the 1990s, personal movies and documentaries have fused, producing films like *2 Duo*. The fictional worlds of these films seem more real than reality. Documentaries and personal films are one again, but in a different way. This is how I understand the participatory documentary film movement that began with Tsuchimoto's Chua Swee Lin, exchange student. This movement was continued by those who recognised that there was violence inherent in cameras, and it did not collapse until the advent of *Magino Village –*

A Tale and The Emperor's naked army marches on.

[...] There are still a lot of places where you can feel you are taking part in something. I think it is just that the methodology of taking part in something has collapsed.

M. S.: And then, when we speak about movies becoming a matter of the individual, the younger generation starts filming what they remember of their high-school days. Yet, even if these high-school memories are only fluff, when they get married and their lives get under way, there are many areas in their daily existence in which they can become involved. These subjects may not take a clear form such as the earth or society, but there are many troublesome things that you didn't perhaps notice when a student, but that come to light when you earn a living and have children. You then see first hand a world that is difficult, and the more deeply entrenched in it you become, the more you are stained by it and the more wounds you bear. From that vantage point, if you look then back at your high-school days, I think you will see a much deeper world. When you decide to pick up a camera, whether a still-camera or an 8 mm, there is always the impulse to really get into a place. Even if you aren't deliberately looking for a given place and intending to film a socially relevant theme, most individuals seem to come across a number of interesting places if they become intimately involved in going back and filming intimate human relationships, or like the younger generation of photographers, take pictures of one's own circle of friends. The medium doesn't matter – it may be 8 mm camera, a camera or a video. It is OK to be fluffy. I have the feeling that some interesting works will come of it all.

K. A.: Since I began doing this kind of work, I have consciously used the word "independent" to establish the presence of the individual. To mean, you are all you have. When I begin filming, I cannot do that without becoming more aware of the fact that I am filming. I consciously used the word "independent" to bring the "individual" to the forefront. This is what I mean by establishing an individual presence. For some people this turns into a simple narcissism. But if you don't go beyond simple narcissism, your film will not be sufficiently rich or interesting. Once you realise this, the issue is of how the film will turn out. I think that someone who goes through the discord that comes with making films with like-minded individuals has a potential to produce something good. It seems to me that the works we are aiming for are forged through a process of discord, within a group dynamic.

[...] **K. A.:** Many films that are made as documentary focus on "Why I became what I am", "Whose responsibility is it?" For instance: "My name is so and so, I am thirty years old, these are my present circumstances, this is my life. I am unhappy". And the film tries to discover the cause of that unhappiness. There are quite a few such movies. It's interesting. There are a lot of people, who are struggling with not knowing how to deal with their parents, or with other people. And I think that they believe Ogawa and his contemporaries had a very easy time dealing with others.

S. Y.: *It wasn't easy at all, I think. They emphasised discord.*

F.K.: *I think that was what we were the worst at. In the Sanrizuka era, Ogawa Productions wanted to make movies, but they were also making an extraordinary attempt to create a community within the production company itself. At that time, there was a great deal of hierarchy and religion mixed in, and in the year and an half it took to make Winter in Narita (Nihon kaiho sensen Sanrizuka) a total of 20 people were involved at different times. If they were not able to keep up with the debate, they would find themselves fired. That was the way we did it, in reality. Now when I try to understand how we could have done that, I feel mystified, but at that time it was a kind of mythology. If people censure their internal feelings and repress them, you can have an ideal group. But in the end, all I can think of now is how nothing came of it. And the next generation is sure that they do not want to do things the way we did. So if we wanted to think of the next step, we couldn't think of anything. Certainly, the fact that young people today do not know how to deal with other people was inevitable. I have to believe that our generation created that situation, and that we bear the responsibility. You can't make a judgement about whether the 1960s was good or bad. There was special introspective atmosphere about the time, and we dreamed that once we had succeeded, society would become better. And that dream has completely disappeared.*

M. S.: *It used to be that you couldn't make a film properly if you couldn't get your assertions past your film crew, because filming was work that you did in a group. But while the current introverted generation may not be able to express themselves in a group, some people are able to use a camera or a video to express their own fluffy feelings, or rather, express their irritation at not being able to communicate with other people. Because they cannot verbalise their irritation with other people, they make videos or 8-mm films in the way we would write a letter. Nowadays, if you start with the basics as regards this kind of movie, and then do a certain amount of studying, I think that there are real possibilities to depart from history rather than build on it. Just a little, perhaps.[...]*

K. F.: *In any case, if documentaries focus on reality, reality itself is a fabrication. As far as I can see, we have reached a time when these relationships have been turned inside out. But I really think that this trend is also embedded in the 1960s documentaries. At that time, we had faith in substance, thinking that if you pushed your way through reality the truth would appear. So perhaps reality and fabrication have been brought back into their true alignment. We can see it in this way: that we've come to a point when we can grasp the whole picture, that when documentaries first deal with reality, reality and fabrication are two sides of the same coin. I am not sure if you would call such films documentaries or not, but in this sense the 1990s are the gateway to a new era, and the old-style documentaries that preceded them no longer exist.*

1/ Production company of the Minamata films

Un apprenti cheminot Aru kikan joshu

37 min./1963/16 mm/noir et blanc

Réalisation : Noriaki Tsuchimoto
Image : Sakae Negishi
Son : Tetsuo Yasuda
Production : Iwanami Production
Distribution : Siglo

Entre Ueno et Mito, la dernière tranche non électrifiée de la ligne Joban, le train à vapeur transporte encore quotidiennement des milliers de passagers.

La journée du conducteur et de son assistant qui, dans leur étroite cabine, se partagent les tâches et les soucis, sert de trame au récit.

Between Ueno and Mito lies the only section of non-electrified track on the Joban line. The steam engine still transports its daily trainload of thousands of passengers. A day in the life of the train-driver and his assistant who, in their cramped cabin, share both work and worries.

L'Armée de l'Empereur s'avance Yukiyukite shingun

122 min./1987/16 mm/couleur
sous-titres anglais

Réalisation : Kazuo Hara
Image : Kazuo Hara
Son : Toyohiko Kuribayashi
Montage : Jun Nabeshima
Production : Shisso Productions

Kenzo Okuzaki est un des rares survivants parmi les soldats japonais qui se trouvaient en Nouvelle-Guinée pendant la guerre. Rapatrié au Japon, il tient un petit commerce à Kobe, mais ne peut pas oublier le destin subi par ses camarades pendant la guerre. En 1969, pour attirer l'attention sur leur histoire, il lance des balles de pachinko sur l'Empereur Hirohito.

Kenzo Okuzaki is one of the rare survivors of the Japanese soldiers who were posted in New Guinea during the war. Repatriated, he runs a small business in Kobe, but is unable to forget the fate that befell his fellow soldiers. In 1969, to draw attention to their story, he throws balls of pachinko at the Emperor Hirohito.

Black Emperor, Gods speed you

91 min./1976/16 mm/noir et blanc
sous-titres anglais

Réalisation : Mitsuo Yanagimachi
Image : Katsutoshi Iwanaga
Son : Shinpei Kikuchi, Kazuhara Urata
Montage : Tomoyo Ushima
Production : Gunro Productions

Chaque samedi soir, des centaines de motards se rassemblent pour foncer en bande dans les

rues de Tokyo. Pendant plus de deux ans, l'équipe du film a suivi une de ces bandes, les *Black Emperor*. Elle a vécu avec les motards et loin de s'identifier au regard critique des citoyens ordinaires, elle a réussi à décrire avec justesse leur vie de groupe.

Every Saturday evening, hundreds of bikers band together to hurtle through the streets of Tokyo. For more than two years, the film crew follows one of these gangs, known as the Black Emperor. After sharing the bikers' existence, the crew gives an accurate picture of the group's life – a picture which is far removed from the critical view of the man-in-the-street.

Le Chant des pierres Ishi no uta

30 min./1963/16 mm/noir et blanc

Réalisation et montage : Toshio Matsumoto
Image : Ernest Sato
Production : Tokyo hoso/Tokyo TV Eiga
Distribution : Image Forum

Le village de Agi, à Shikoku, est entouré de carrières de granit. Le réalisateur a choisi de filmer en banc-titre un montage de photos, qui reflètent les dures conditions de travail des ouvriers qui travaillent dans ces carrières. Georges Sadoul considérait ce film comme le précurseur de *La Jetée* de Chris. Marker.

The village of Agi in Shikoku is surrounded by granite quarries. The filmmaker has chosen to film a photomontage with caption inserts, showing the difficult working conditions of those who toil in the quarries. Georges Sadoul considered this film to be the forerunner to Chris. Marker's film The Jetty.

Chronique d'un coureur de marathon Aru marathon runner no kiroku

63 min./1964/35 mm/couleur

Réalisation et montage : Kazuo Kuroki
Image : Takamoto Ezure
Son : Ichiro Kato
Production : Iwanami Production

Kenji Kimihara, un marathonien, est sélectionné aux Jeux Olympiques de Tokyo en octobre 1964. Quelques mois avant la compétition, Kimihara ressent des douleurs au genou. Malgré ce handicap, il court, il court... des champs de course aux ruelles de sa ville natale. Pendant six mois la caméra l'accompagne, le filme, solitaire, et témoigne au-delà de la peine physique, des défaillances et de l'angoisse, de sa détermination et de sa persévérance. Le point de vue personnel du réalisateur n'a pas plu au commanditaire, ce qui provoqua à l'époque un conflit important.

Kenji Kimihara, a marathon runner, is selected for the Tokyo Olympic Games in October 1964. A few months before the competition, Kimihara experiences knee pains but, despite this handicap he runs and runs... on the race

tracks and in narrow streets of his home village. For six months the camera stays with him, films his solitude and shows that, above and beyond the physical pain, all the shortcomings and worry, he remains determined and persevering. The film was not to the liking of the company that commissioned it, which gave rise to serious conflict.

Dans les rues Documento : Rojo

54 min./1964/35 mm/noir et blanc

Réalisation : Noriaki Tsuchimoto
Image : Tatsuo Suzuki
Son : Koichi Asanuma
Production : Toyo Cinema
Distribution : Siglo

En 1963, Tokyo est en pleins travaux avant les Jeux Olympiques de 1964. Un an avant l'événement, les quartiers sont encore dans la boue, dans les ruelles les égouts sont à ciel ouvert, et les routes importantes ne sont même pas pavées. La réhabilitation de la ville bat son plein, elle doit aboutir coûte que coûte. Les chauffeurs de taxi participent à l'effort de transformation de Tokyo.

In 1963, Tokyo is in full reconstruction so as to prepare the city's infrastructure for the 1964 Olympic Games. One year prior to the event, various districts are still under mud, the street sewers still above ground and the main streets are not even paved. The reconstruction work is in full swing and must imperatively be finished on time. The taxi-drivers lend a hand in this effort to transform Tokyo.

Les Enfants dans la classe Kyoshitsu no kodomotachi

30 min./1954/16 mm/noir et blanc

Réalisation : Susumu Hani
Image : Shizuo Komura
Production : Iwanami Production
Distribution : Iwanami Audio Visual Media Inc.

Rompant avec les méthodes conventionnelles de tournage de films documentaires, Susumu Hani installe sa caméra dans une classe. Les enfants l'oublient très vite. Sans scénario, l'équipe filme les enfants en classe, en récréation, sur le chemin de l'école. Grâce à ce dispositif, qui respecte leur spontanéité, le réalisateur dévoile à merveille la personnalité, les sentiments et l'univers propre des enfants.

Breaking away from the traditional methods of shooting documentary films, Susumu Hani sets up his camera in a classroom. Its presence is very soon forgotten by the children. The crew films the children during lessons, at playtime, on their way to school... with no supporting scenario. Thanks to his way of filming, which respects the children's spontaneity, the filmmaker succeeds wonderfully in revealing the personality and the feelings of the children's world.

Les Enfants qui dessinent E o kaku kodomotachi

38 min./1956/16 mm/noir et blanc et couleur

Réalisation : Susumu Hani
Image : Shizuo Komura
Son : Kiichiro Sakurai
Production : Iwanami Production
Distribution : Iwanami Audio Visual Media Inc.

L'équipe suit une classe de première année d'école primaire de la rentrée scolaire à la sortie des classes neuf mois plus tard. Elle s'intéresse particulièrement à la classe de dessin.

The film crew follows a first-year class of primary school children, from their first day at school until the end of the year nine months later. The focal point of interest is the art lessons.

En suivant ces soldats qui ne sont pas revenus – Version Malaisie Mikikanhei o otte - Marei hen

60 min./1971/16 mm/couleur
sous-titres anglais

Réalisation : Shohei Imamura
Image : Masahisa Himeta, Hiroyuki Enomoto
Son : Senichi Benitani
Montage : Hajime Okayasu
Production : Imamura Production

Imamura débarque en Malaisie à la recherche d'anciens soldats japonais qui n'auraient jamais été avertis de la fin de la guerre et vivraient cachés dans la jungle. Imamura tente de recueillir des informations auprès de Japonais qui sont restés et se sont installés là-bas après le conflit. Le cinéaste poursuit ses recherches. Après ce film, il partira en Thaïlande pour les mêmes motifs.

Imamura lands in Malaysia in search of former Japanese soldiers who were supposedly never informed that the war was over and who are still living hidden away in the jungle. Imamura tries to gather information from the Japanese who settled down and stayed there after the end of the hostilities. The filmmaker continues his search... After this film, he intends to go on searching in Thailand.

L'Été à Narita Nihon kaiho sensen-Sanrizuka no natsu

108 min./1968/16 mm/noir et blanc
sous-titres anglais

Réalisation : Shinsuke Ogawa
Image : Koshiro Otsu, Masaki Tamura
Son : Yukio Kubota
Production : Ogawa Productions
Distribution : Network Films (Hiroo Fuseya)

En 1967, le gouvernement décide la construction d'un nouvel aéroport international à Narita. Mais la population locale n'est pas consultée

au cours du processus de décision. Lorsque les autorités procèdent à l'inspection des terres des agriculteurs favorables au projet, les habitants du village de Sanrizuka protestent. Commencent alors de nombreuses années de violents combats. Ce film est le premier d'une série de sept documentaires au cours desquels Ogawa élabore une approche cinématographique originale en partageant la vie des paysans protestataires, en suivant leur cheminement et en accompagnant leur action.

In 1967, the government decides to build a new international airport at Narita. However, the local population has not been consulted in the decision-making process. When the authorities arrive to inspect the land of those farmers in favour of the project, the inhabitants of Sanrizuka village protest. This starts off a conflict that is to last many years. This film is the first in a series of seven documentaries in which Ogawa follows the actions and lives of the protesting farmers. At the same time, he develops an original cinematographic approach, sharing these farmers' daily lives.

L'Évaporation d'un homme Ningen johatsu

130 min./1967/16 mm/noir et blanc
sous-titres anglais

Réalisation : Shohei Imamura
Image : Kenji Ishiguro
Son : Kunio Takeshige
Montage : Mutsuo Tanji
Production : Imamura Productions

Imamura et son équipe se rendent à la préfecture de police où se trouvent quelques 30 000 fiches de disparus. Ils choisissent la fiche d'un certain Monsieur Oshima, agent commercial, disparu après avoir empoché une modique somme qui devait revenir à son entreprise. C'était six mois avant la date de son mariage avec Yoshie, employée dans un autre bureau. Imamura propose à la jeune fille de partir à la recherche de son fiancé. Elle quitte son emploi et participe au tournage du film.

Imamura and his crew visit the police station where some thirty thousand missing persons files are kept. They choose the file of a certain Mr. Oshima, a sales representative who disappeared after pocketing a modest sum of money that was due to his company. Oshima went missing six months before his wedding with Yoshie who works as clerk in another office. Imamura proposes to the young woman to go in search of her fiancé. She quits her job and takes part in the filming.

Les Filles de la guerre Senso daughters

55 min./1989/16 mm/couleur
sous-titres anglais

Réalisation : Noriko Sekiguchi
Image : Chris Owen, Toshio Shimizu
Son : Noriko Sekiguchi, Osamu Takizawa
Montage : Les McLaren
Production : Siglo Co., Ltd.

Noriko Sekiguchi, anthropologue en Australie, étudie les conséquences de l'exploitation sexuelle des femmes pendant la seconde guerre mondiale. A partir d'interviews, elle retrace les expériences des femmes d'un village de Papouasie Nouvelle-Guinée, mises de force à la disposition des soldats japonais, mais aussi des Coréennes et Japonaises obligées de se prostituer, sous la pression de l'armée.

Noriko Sekiguchi, an anthropologist in Australia, is studying the consequences of the sexual exploitation of women during the Second World War. On the basis of her interviews, she retraces the experiences of the women from a Papua village in New Guinea, who were given over to the Japanese soldiers, as well as of Korean and Japanese women obliged to prostitute themselves under the pressure of the army.

L'histoire du Japon d'après-guerre racontée par une hôtesse de bar Nippon sengoshi -Madamu Onboro no seikatsu

105 min./1970/35 mm/noir et blanc
sous-titres français

Réalisation : Shohei Imamura
Image : Masao Tochizawa
Son : Yoshio Hasegawa
Production : Nihon Eiga Shinsha
Distribution : Films sans frontières

Dans une salle de cinéma, Imamura projette pour madame Onboro des bandes d'actualités sur les principaux événements sociaux qui ont secoué le pays et les autres parties du monde depuis la Seconde Guerre Mondiale. L'ancienne hôtesse de bar et prostituée semble peu concernée par tout cela, l'Histoire officielle n'aurait pas d'influence sur son histoire personnelle...

In a film theatre, Imamura shows Madame Onboro news-reels covering the main social events that have shaken Japan and other parts of the world since the Second World War. The former bar-hostess and prostitute seems little concerned with all that, the official version of History does not appear to have affected her own personal history...

Le Journal de Yunbogi Yunbogi no nikki

25 min./1965/16 mm/noir et blanc
sous-titres anglais

Réalisation : Nagisa Oshima
Image : Takashi Kawamata
Montage : Keiichi Uraoka
Production : Sozosha
Distribution : Oshima Nagisa Productions

Un film à la fois poétique et politique, à partir du journal d'un jeune Coréen et de photos

sur la Corée de l'époque, dont certaines ont été prises par Oshima lui-même. L'enfant, confronté à la misère, au chômage, et à la guerre, lance un appel à sa mère disparue.

In 1965, Nagisa Oshima made a film that was both political and poetic, based on the diary of a young Korean boy and photos of Korea at that time, some of which he had taken himself. Faced with poverty, unemployment and war, the child makes an appeal to his missing mother.

Karayuki-san - Ces dames qui vont au loin Karayuki-san

70 min./1973/16 mm/couleur
sous-titres anglais

Réalisation : Shohei Imamura
Image : Masao Tochizawa
Son : Senichi Benitani
Production : Imamura Productions

Imamura interroge une ex-prostituée de 74 ans d'origine japonaise, vendue à l'âge de 17 ans par ses parents à des trafiquants de Singapour. Elle est restée vivre dans cette ville. Elle fait, sans pathos, le récit de l'enfer que fut sa vie et conduit le réalisateur chez d'anciennes consœurs.

Imamura questions a former 74-year-old Japanese prostitute who was sold by her parents at the age of 17 to traffickers from Singapore, the city where she has stayed ever since. She recounts her life of hell without emotion and takes the filmmaker to visit some of her old colleagues.

Ma femme est philippine Tsuma wa filipina

100 min./1993/16 mm/couleur
sous-titres français

Réalisation : Yasunori Terada
Image : Hirotsuka Matsune
Son : Daisuke Suzuki
Montage : Tsuyoshi Imai
Production et distribution : Manpukuji Cinema

Avec le développement de l'économie japonaise, le nombre d'étrangers venant travailler au Japon croît de manière considérable. Terada, le réalisateur, épouse Theresa, une Philippine qui travaille dans un bar avec des hôtesse, elles aussi philippines. Leur mariage a lieu à Manille.

With Japan's economic growth, the number of foreigners coming to Japan to work increases considerably. Terada, the filmmaker, marries Theresa, a Filipino woman, who works in a bar with Filipino hostesses. Their wedding is held in Manila.

La Mer de la jeunesse Seinen no umi

56 min./1966/16 mm/noir et blanc
sous-titres anglais

Réalisation : Shinsuke Ogawa
Image : Yuji Okumura
Son : Yukio Kubota
Production : Ogawa Productions
Distribution : Network Films

En 1965, le Ministère de l'éducation projette une réforme universitaire qui va allonger les études et alourdir les programmes. Les quatre protagonistes sont des étudiants pauvres qui travaillent à plein temps le jour et prennent des cours du soir. Ils se sentent discriminés par cette politique gouvernementale. Ogawa se penche sur la vie du campus, sur les attentes et les espoirs des jeunes ainsi que sur les difficultés des étudiants à s'engager dans une action.

In 1965, the Ministry of Education plans to modify the university system, which will mean longer studies and heavier programmes. The four protagonists of the film are poor students who work full time during the day and follow evening classes. They feel that they are discriminated against by this government policy. Ogawa takes a look at life on the campus, at young people's hopes and expectations, as well as at the difficulties they have in moving into action.

Minamata Minamata - Kanjasan to sono sekai

96 min./1971/16 mm/noir et blanc
sous-titres français

Réalisation : Noriaki Tsuchimoto
Image : Koshiro Otsu
Son : Yukio Kubota
Montage : Noriaki Tsuchimoto, Takako Sekizawa
Production : Seirinsha (Ryutarō Takagi)

En 1971, ce film sera le premier à rendre compte du drame de Minamata. Depuis longtemps, une grosse usine de produits chimiques de la Société Chisso est installée dans cette ville située sur l'île de Kyushu, au sud du Japon. Les déchets de l'usine, renfermant des composés mercuriques, sont rejetés à la mer.

Les premiers cas de la maladie de Minamata sont enregistrés en 1956. Pendant des années, les cas se multiplient, de nombreux enfants naissent malformés. La Société Chisso refuse pourtant de reconnaître ses responsabilités. Des comités de soutien aux victimes s'organisent et les manifestations se multiplient.

In 1971, this film was the first to deal with the tragedy of Minamata. For many years, a large chemical factory belonging to the Chisso company had been located in the town on Kyushu island in the south of Japan. Factory waste containing mercury compounds

were discarded into the sea. The first cases of the Minamata sickness are recorded in 1956.

Over the years, there is an increasing number of cases and many babies are born with malformations. Yet the Chisso Company refuses to admit its responsibility. Support committees for the victims are set up and an increasing number of demonstrations are held.

Le Monde des vieillards Chihosei rojin no sekai

84min./1986/16mm/couleur
sous-titres anglais

Réalisation : Sumiko Haneda
Image : Kiyoshi Nishio
Son : Yukio Kubota, Osamu Takizawa
Production : Iwanami Production

Des personnes souffrant des atteintes du grand âge sont soignées dans une maison spécialisée. Les infirmières interviennent plus ou moins selon le tempérament, la demande et les goûts des patients. A l'occasion de la fête du nouvel an, la plupart des pensionnaires retournent à leur foyer pour partager la joie des fêtes avec leur famille.

Elderly people suffering from various degrees of senility are cared for in an old people's home. The nurses intervene more or less depending on the patient's character, demand and tastes. For the New Year's celebration, most of the patients return home to share the festive spirit with their families.

Mon éros très privé Kyokushiteki eros -Koiuta 1974

110 min./1974/16 mm/noir et blanc
sous-titres français

Réalisation : Kazuo Hara
Image : Kazuo Hara
Son : Yukio Kubota
Production : Shisso Productions

Miyuki, ex-petite amie du réalisateur Hara, le quitte, pour aller vivre à Okinawa, avec l'enfant né de leur liaison. Elle s'intéresse aux conditions de vie des femmes japonaises vivant sur cette île et s'occupe d'enfants métis. Elle partage sa vie avec un soldat noir américain quand, un jour, elle annonce à Hara qu'elle est enceinte, et lui demande de filmer son accouchement.

Miyuki, the filmmaker Hara's former girlfriend, leaves him to go and live in Okinawa with the child born of their couple. She is interested in the living conditions of the Japanese women on the island and helps take care of half-breed children. She shares her life with a black American soldier and one day informs Hara that she is pregnant and would like him to film the birth.

Le Mur de la mer Kaiheki

60 min./1959/35 mm/couleur

Réalisation : Kazuo Kuroki
Image : Kazuo Kato
Son : Zenichiro Sakurai
Production : Iwanami Production

Ce documentaire est le premier film japonais réalisé en cinémascope, avant même que le procédé ne soit adopté par le cinéma de fiction. L'équipe du film a suivi pendant dix-huit mois l'évolution des travaux de construction d'une centrale thermique à Yokosuka au sud de Tokyo. Un barrage abandonné par la marine sert à construire une digue sur la mer. Les travaux de remblai, la lutte contre le typhon, la démolition par dynamitage offrent des images particulièrement spectaculaires.

This film is the first Japanese documentary to be made in cinémascope, even before the process was used for fiction films. For eighteen months, the film crew followed the construction of a thermal power plant at Yokosuka, south of Tokyo. A dam, abandoned by the Navy, is used to help build a sea wall. The embankment work, the struggle against the typhoon and the dynamiting give rise to particularly spectacular images.

La Petite Nao Nao-chan

98 min./1995/16 mm/couleur
sous-titres anglais

Réalisation : Shinichi Ise
Image : Junichi Segawa
Son : Katsuhide Kimura
Montage : Koichi Atsumi
Production : Deki Kikaku Co. Ltd

En 1983, Nao, la nièce du réalisateur, a huit ans. Handicapée mentale, elle souffre de surcroît de crises d'épilepsie. Pendant dix ans, l'équipe du film va suivre sa croissance. Entourée par une famille affectueuse et la compréhension des voisins. Son avenir d'adulte est au centre des préoccupations de ses parents.

In 1983, Nao, the filmmaker's niece, is 8 years old. Mentally handicapped, she also suffers from epileptic fits. For ten years, the film crew follows her growing up. Surrounded by an affectionate family. Her future adult life is a major source of worry for her parents.

Nishijin

27 min./1961/16 mm/noir et blanc

Réalisation : Toshio Matsumoto
Image : Yoshio Miyajima
Son : Mikio Katayama
Montage : Miyuri Miyamori
Production : Association pour les documentaires de Kyoto
Comité pour la production de Nishijin
Distribution : Image Forum

Le quartier de Nishijin, à Kyoto, est un quartier ancien, plein de ruelles, habité par des artisans spécialisés dans le tissage de la soie pour les kimonos. Toshio Matsumoto construit une vision esthétique de la vie du quartier et nous invite à la partager dans ce ciné-poème.

Riddled with narrow streets, Nishijin is one of the old districts of Kyoto. Here live craftsmen who are skilled in weaving silk cloth for kimonos. Toshio Matsumoto builds up an aesthetic vision of the district's life and, through his cine-poem, invites us to share it.

Nous sommes vivants ! Ikiteite yokatta

53 min./1956/16 mm/noir et blanc
sous-titres anglais

Réalisation : Fumio Kamei
Image : Kiyomi Kuroda, Hiroshi Segawa
Son : Shigenosuke Okuyama, Tetsuo Ohashi
Montage : Haruo Niho, Fusako Morizui
Production : Nippon Document Film

Fumio Kamei décrit l'horreur des séquelles des bombardements d'Hiroshima et de Nagasaki, en filmant la vie quotidienne des victimes dix ans après la tragédie.

Les personnes irradiées s'inquiètent de leur avenir, alors que nombre d'entre elles souffrent de leucémie.

Les familles les entourent et vivent avec angoisse et préoccupation un quotidien entre l'effroi d'une mort annoncée et le plaisir de vivre malgré tout.

Fumio Kamei describes the horror caused by the bombing of Hiroshima and Nagasaki, filming the daily life of the victims ten years after the tragedy.

Those who were exposed to radiation are worried about their future, and many of them are suffering from leukaemia.

Their families are ever-present, anguished and concerned by a daily existence that hovers between the horror of certain death and the joy of living... despite everything.

Un portrait de solitude Kodori no rinkaku

53 min./1996/16 mm/couleur

Réalisation : Miura Junko
Distribution : Image Forum

A 92 ans, seule chez elle, une femme s'invente son propre monde, imaginaire. Elle continue de parler comme à la radio lorsqu'elle y était directrice, et part en pique-nique en Mandchourie en famille. Une solitude très habitée par la parole, pleine d'imagination.

Aged 92 and living alone, a woman invents her own imaginary world. She continues to talk as she did when she was director of a radio station and leaves for a family picnic in Manchuria. A solitude full of words, brimming with imagination.

Prophétie Yogen

43 min./1982/16 mm/noir et blanc

Réalisation : Susumu Hani

Image : Yuji Okuyama

Son : Koji Okamoto

Montage : Umeko Numazaki

Production : Film Production Committee of Hiroshima, Nagasaki Publishing Committee

Distribution : The Japan peace museum

Le second volet d'une série de trois films destinés à dénoncer les effets de l'arme nucléaire. Le film se compose de séquences tournées juste après la destruction d'Hiroshima et de Nagasaki, et de témoignages sur la vie des survivants plus de trente ans après.

La musique pour instruments à cordes, signée par le célèbre compositeur Toru Takemitsu, donne au film un ton dépouillé et douloureux.

The second of a three-part series intended to denounce the harmful effects of nuclear weapons, the film shows the victims of the atomic bombs just after the destruction of Hiroshima and Nagasaki, and listens to the survivors give account of their lives thirty years after.

The music for strings was written by the famous composer Toru Takemitsu and lends the film an ascetic and painful note.

Soldats impériaux oubliés Wasurerareta kogun

25 min./1963/16 mm/noir et blanc

Réalisation : Nagisa Oshima

Image : Sadanori Shibata, Masaki Suzawa

Son : Takao Morimoto

Production : Nav

Des Coréens, invalides de guerre, vivant au Japon, et ayant combattu comme soldats de l'Armée impériale, organisent des manifestations de rue afin d'obtenir les mêmes avantages sociaux que les anciens combattants japonais. Le gouvernement estime que ce problème ne le concerne plus puisqu'il a versé une indemnité au gouvernement coréen à la fin de la guerre.

Disabled Korean war veterans having fought in the Imperial army and now living in Japan organize demonstrations so as to obtain the same social benefits as the Japanese war veterans. The government no longer feels concerned by the problem, since it paid an indemnity to the Korean government at the end of the war.

Un village japonais – Furuyashikimura Nipponkoku Furuyashikimura

210 min./1982/16 mm/couleur
sous-titres anglais

Réalisation : Shinsuke Ogawa

Image : Masaki Tamura

Son : Nobuyuki Kikuchi

Production : Ogawa Productions

Distribution : Network Films (Hiroo Fuseya)

Furuyashiki est un petit village au nord du Japon où vivent seulement huit familles de paysans.

Ogawa et son équipe analysent les raisons des mauvaises récoltes de riz dans la région. Ils mènent d'abord une recherche sur les aspects scientifiques du phénomène, mais découvrent aussi les aspects historiques en recueillant les témoignages des villageois les plus âgés. Ils évoquent l'évolution de la région au gré des blessures, des séparations, et des pertes de la guerre.

Furuyashiki is a small village in North Japan where only eight farming families live.

Ogawa and his crew examine the reasons that could account for the region's poor rice harvests. They first look into the scientific aspects of the problem, but also discover from the accounts given by the village elders that there are historical reasons. The older villagers talk about how the region's development has been shaped by the wounds, separations and losses brought on by war.

En complément au programme de films japonais

Heart of the country

90 min./1997/Beta SP/couleur

Réalisation : Leonard Kamerling, William Parrett

Image et montage : Leonard Kamerling

Son : William Parrett

Production et distribution : Alaska Center for Documentary Film

PO Box 81323, Fairbanks, Alaska 99708 USA

Tél : (1) 907 474 4737

Télécopie : (1) 907 474 7279

Tout au long de l'année scolaire, Monsieur Yasutomo, principal de l'école élémentaire de Kamayana, et son équipe de professeurs tentent de créer une atmosphère idéale autour des enfants dont ils ont la responsabilité. Au-delà de l'observation délicate de ce petit village d'Hokkaido au rythme des journées et des saisons, de la gymnastique du matin à la cérémonie du diplôme, le film tente de faire comprendre les valeurs essentielles de la culture japonaise, et montre que l'école, la famille, et l'ensemble de la communauté sont liées par une relation durable fondée sur les devoirs, la responsabilité commune et la confiance mutuelle.

Throughout the school year, Mr Yasutomo, the headmaster of Kanayama elementary school, and his team of teachers try to create an ideal atmosphere for the children they care for. Beyond delicate observation of everyday life in this little village in Hokkaido, from morning gymnastics to the graduating ceremony, the film takes the viewer into the world of Japanese values, revealing how the school, the family and the community are bound together in a self-perpetuating relationship based on obligation, mutual responsibility and trust.

Leonard Kamerling

a réalisé :

■ *On the spring ice*, 1978 ■ *From the first*

people, 1980 ■ *Every day choices*, 1985

■ *From the Elders*, a three film series, 1985

■ *The drums of winter*, 1990

Biofilmographie des réalisateurs

Sumiko Haneda (Dailan, Chine, 1926)

Entrée à la Production Iwanami en 1949, elle débute comme assistante de Susumu Hani et réalise son premier film en 1957. Passée des films éducatifs aux documentaires, c'est une des rares femmes cinéastes dont l'activité est continue depuis 40 ans.

Susumu Hani (Tokyo, 1928)

Il entre à la Production Iwanami dès sa formation. Jusqu'en 1960, il y réalise neuf documentaires ainsi que son premier film de fiction *Mauvais garçons*. Suivront onze films de fiction et de nombreuses séries pour la télévision.

Kazuo Hara (Yamaguchi, 1945)

Ce réalisateur s'engage dans un nouveau style de documentaire en réalisant en 1971 *Sayonara CP*, sur la vie des handicapés. En 20 ans, il n'a réalisé que quatre long-métrages documentaires, mais il a obtenu, pour chacun de ses films, un succès commercial et un accueil critique chaleureux. En 1988, il a reçu le Grand Prix du Cinéma du Réel pour son film *L'Armée de l'Empereur s'avance*.

Shohei Imamura (Tokyo, 1926)

Il entre à la Shochiku en 1951 comme assistant-réalisateur, mais la quitte pour entrer à la Nikkatsu en 1954. Il fonde sa propre société de production en 1965. Il a réalisé une quinzaine de longs-métrages de fiction, dont *La Ballade de Narayama* en 1983 et *L'Anguille* en 1997 pour lesquels il a obtenu la Palme d'Or du Festival de Cannes, ainsi que plusieurs films documentaires pour la télévision dans les années 70, dont les quatre présentés ici.

Shinichi Ise (Tokyo, 1949)

Il a commencé sa carrière de documentariste au milieu des années 70 et réalisé beaucoup de films documentaires pour la télévision ainsi que des films publicitaires. *Nao-chan* est son premier long-métrage documentaire.

Fumio Kamei (Fukushima, 1908 - Tokyo, 1987)

Il fait ses études de 1928 à 1931 à l'Institut cinématographique de Leningrad, et entre en 1933 au Photo Chemical Laboratory (P.C.L.) qui deviendra la Toho en 1936. Après la guerre, il réalise quelques films de fiction et fonde en 1954 sa société de production pour s'engager dans la voie du documentaire. Il était considéré comme le chef de file du documentaire de société des années 30 aux années 50.

Kazuo Kuroki (Miyagi, 1930)

De 1954 à 1961 il travaille pour la Production Iwanami. En 1961, il devient indépendant et réalise des courts et moyens métrages documentaires. A partir de 1966, il fera une dizaine de films de fiction, sans pour autant abandonner le documentaire.

Toshio Matsumoto (Nagoya, 1932)

Dès 1956 et durant les années soixante, il réalise beaucoup de films documentaires poétiques. Son film *Les Mères* (1967) obtient le Grand Prix du Festival de films documentaires à Venise. Auteur d'écrits théoriques et critiques sur le cinéma documentaire et d'avant-garde. Depuis 1969, il se consacre surtout au vidéo-art.

Junko Muria

Née en 1960 à Yokohama, elle est diplômée de l'Université d'Art de Tama et a réalisé : *Le Jour où grand-père planta des tomates* (Grand prix au Festival Image Forum de 1992), *En suivant la pleine lune*, et *Le Cocon qui chante*.

Noriko Sekiguchi

Née en 1957, elle fait ses études d'anthropologie, est assistante-monteuse pour des cinéastes anthropologues en Australie, et travaille à son film *Les Filles de la guerre (Senso Daughters)* de 1985 à 1989. Depuis elle a réalisé en 1992 *When Mrs Hegarty comes to Japan*.

Yasunori Terada (Aichi, 1964)

Il a réalisé la première partie de *Ma femme est philippine* pendant ses études de cinéma à l'Académie japonaise d'art visuel, et terminé la deuxième grâce à la bourse du Festival de films d'étudiants.

Mitsuo Yanagimachi (Ibaragi, 1945)

Il est remarqué dès son premier documentaire *Black Emperor* et fera cinq films de fiction avant de réaliser *Pao Jiang Hu (Par monts et par vaux)* présenté au Cinéma du Réel en 1996.

Producteurs distributeurs

Deko Kikaku Co. Ltd

(Hideko Otsuki)
301 Matsumoto bldg.
Uguisudanicho
Shibuya-ku Tokyo Japon
Tél. : (81 3) 34621744 /Télécopie : (81 3) 34645582

Films sans frontières

70 bd Sébastopol 75003 Paris
Tél. : (33 1) 42 77 21 84
Télécopie : (33 1) 42 77 42 66

Gunro Productions

Rene Goyen Plaza
1-24-7 Shinjuku Shinjuku-ku Tokyo
Tél. : (81 3) 53790537
Télécopie : (81 3) 33417396

Image Forum

Fudosan bldg.
3-5 Yotsuya Shinjuku-ku Tokyo Japon
Tél. : (81 3) 33581983
Télécopie : (81 3) 33597532

Imamura Productions

3-8-5 Nishihara Shibuyaku Tokyo Japon
Tél. : (81 3) 54541250
Télécopie : (81 3) 54541260

The Japan peace museum

Tél. : (81 3) 34545859
Télécopie : (81 3) 34549800

Network Films (Hiroo Fuseya)

Peace Ogikubo 505
2-31-12 Kamiogi Suginami-ku Tokyo Japon
Tél. : (81 3) 33966521
Télécopie : (81 3) 33987810

Nippon Audiovisual Library

3-2 Kanda Jimbocho
Chiyodaku Tokyo Japon
Tél. : (81 3) 32342727
Télécopie : (81 3) 32343008

Manpukuji Cinema

c/o Office Shirouz (Mariko Arai)
Akasaka Toshio Bldg
5-1-38 Akasa Minato-Ku Tokyo Japon
Tél. : (81 3) 35858807
Télécopie : (81 3) 35856859

Oshima Nagisa Productions

3-15-7 Akasaka Minato-ku Tokyo Japon
Tél. : (81 3) 35852702
Télécopie : (81 3) 35859727

Shisso Productions

Kaizuka bldg. 502
1-34-13 Shinjuku Shinjuku-ku Tokyo Japon
Tél. : (81 3) 33507812
Télécopie : (81 3) 53601669

Siglo

Nakano Dai-2 Coop
5-24-16 Nakano Nakano-ku Tokyo Japon
Tél. : (81 3) 53433101
Télécopie : (81 3) 53433102

Générique

La sélection de la rétrospective a été effectuée par Suzette Glénadel, déléguée générale du festival Cinéma du Réel avec la collaboration de Hiroko Govaers, et l'aide de la Fondation du Japon, de la Maison de la culture du Japon, du Festival international de films documentaires de Yamagata, de l'Institut franco-japonais à Tokyo, et d'Argos film.

Les textes ont été écrits pour le catalogue par :
Hiroo Fuseya
Nagisa Oshima
Noriaki Tsuchimoto
Yoshio Yasui

Traductions :
Naomi Nagasawa
révisées par Monique Laroze-Travers
et Catherine Ley-Thonet

La discussion *Recent trends in Japanese documentary* a été publiée par le festival de Yamagata, dans son complément de programme *The pursuit of Japanese documentary : The 1980s and beyond* (1997).

Sont particulièrement remerciés :
l'Ambassade de France au Japon
la Cinémathèque française
Deko Kikaku Co. Ltd
Image Forum
Imamura Productions
Iwanami Audiovisual Media Inc.
Japan Peace Museum
Office Shirouz
Nippon Audiovisual Library
Siglo

Mesdames et Messieurs :
Mathieu Béjot
Anatole Dauman
Hiroo Fuseya
Yasuko Ichioka
Hisa Iino
Kazuyuki Yano
Masamichi Matsumoto
Marie-Christine de Navacelle
Nagisa Oshima
Hayao Shibata
Katsue Tomiyama
Noriaki Tsuchimoto
Mitsuo Yanagimachi
Mr et Mme Yamagani

**Reprise de certains films
du programme à la Maison
de la culture du Japon à Paris,
les 1er, 2 et 3 avril 1998.
101 bis, quai Branly
75015 Paris**

**Bilan du film
ethnographique**

Arcane 17 : L'étoile de la Canicule

L'arcane 17, chère à André Breton : c'est dans la « constellation du chien », Sirius qui se lève en même temps que le soleil : c'est la canicule, l'entrée dans une ère nouvelle.

Le Bilan a dix-sept ans, et, à dix-sept ans, tout est permis : les jeunes filles ne seront jamais plus belles que Judy Garland chantant à dix-sept ans pour *Broadway Melody* "Over the rainbow" et les jeunes garçons ne seront jamais plus ardents que Laurence Olivier, à dix-sept ans, jouant Shakespeare. On comprend alors le conseil de cette mère grecque à sa jeune fille : « Méfie-toi des garçons qui marchent sur les routes du soir avec des reflets d'or dans leurs cheveux ailés. » (Pierre Louÿs)

Faut-il donc considérer que les précédents Bilans n'étaient que des plaisanteries de *Zazie dans le métro* ? Non, car il y aura toujours quelques Raymond Queneau pour en raconter l'histoire et nous ravir.

Déjà les arrogants vidéastes ont commencé à céder une place (qu'ils croyaient conquise) au *vrai cinéma* tel que l'a défini Freddy Buache : « Le cinéma c'est partager la même émotion dans un même lieu ».

Les films d'école ont été obligés d'abandonner le Super 8, mais le magazine *Bref* du printemps 1998 nous donne un nouvel espoir par la voix tonitruante de Jean-Paul Combe : « *Le Super 8 n'est pas mort car il bande encore* malgré les menaces qui pèsent sur lui. A suivre... ».

Enfin nos camarades ethnologues sont nombreux dans ce programme : ils ont enfin compris que le cinéma était le seul outil qui permet de pratiquer l'ethnographie avec ceux que l'on étudie en leur présentant les films réalisés sur eux, comme l'avait inventé, dans les années 20, Robert Flaherty en développant et en projetant ses films à Nanook et à sa famille.

De nouveau donc tout est permis, et en particulier de placer ce renouveau sous le patronage du *kamikaze* Junichi Ushiyama qui, inspiré sans doute par le mois de mai 1968, convoqua au mont Fuji Joris Ivens, Richard Leacock, Jacques-Yves Cousteau, le directeur de la BBC et moi-même, pour parrainer la création d'un nouveau programme de télévision japonaise sous le titre de *Our Wonderful world (Notre monde merveilleux)*, passant le dimanche en fin d'après-midi à l'antenne, mais programmé toute la semaine suivante dans une salle de cinéma de Tokyo. Nous ouvrirons et fermerons ce dix-septième Bilan par une sélection de films réalisés, dans le monde, par Ushiyama et son équipe.

Jean Rouch

Arcanum 17: The Dog Star

Arcanum 17, so dear to André Breton: part of the Canis Major constellation, the star Sirius rises and sets at the same time as the sun: it is the canicula, the entry into a new era.

The Panorama has now reached its seventeenth year and, at seventeen, everything is permitted: young girls will never be lovelier than the seventeen-year-old Judy Garland singing "Over the Rainbow" for Broadway Melody, and young men will never be more passionate than Laurence Olivier, aged seventeen, acting Shakespeare. The Greek mother's words of advice to her daughter thus take on their full meaning "Beware of boys who walk the evening streets with gold glimmering in their winged hair." (Pierre Louÿs)

Does this mean that the previous Panoramas were no more than pranks from Zazie dans le métro? Of course not, as there will always be a Raymond Queneau to tell the story and delight us.

Already, the arrogant video-makers have begun to relinquish a place (which they deemed conquered) to the true cinema in the sense given by Freddy Buache: "Cinema is sharing one and the same emotion in one and the same place."

Films made at film-school have had to abandon the Super 8, but the 1998 spring issue of Bref magazine gives us new hope in the form of the thundering voice of Jean-Paul Combe "Super 8 is not yet dead since it still turns on, despite the threats that hang over it. To be continued..."

Finally, our fellow ethnologists are present in number for this year's programme; they have at last understood that film is the only tool which makes it possible to carry out ethnographic work together with the people being studied, by showing them the films made about them, as Robert Flaherty did in the 1920s when he developed and projected his films for Nanook and his family.

So now, anew, everything is permitted and, not least, the placing of this renewal under the patronage of the kamikaze Junichi Ushiyama. Doubtless inspired by May '68, he invited Joris Ivens, Richard Leacock, Jacques-Yves Cousteau, the director of the BBC and myself to Mount Fuji to preside over the creation of a new Japanese television programme called Our Wonderful World, broadcast on late Sunday afternoons but which was then programmed for the whole of the following week in a Tokyo film theatre. We shall open and close this seventeenth Panorama with a selection of films made throughout the world by Ushiyama and his team.

Jean Rouch

Dix-septième bilan du film ethnographique

23 au 27 mars 1998
Musée de l'Homme

Salle de cinéma (1er étage)
Entrée libre

Samedi 21 mars
de 10h à 13h

Ouverture du Bilan
Hommage à Junichi Ushiyama, pionnier du cinéma documentaire à la télévision japonaise.
Présentation de plusieurs films.

Lundi 23 mars
de 10h à 13h

Chamans du toit du monde
Les tambours divins de l'Amdo (Chine 1998) - Marie-Claire Quiquemelle (France) - 120' - *Transex tambourinées de la liberté ?*

de 14h30 à 18h30

Les grandes écoles du film ethnographique : Leiden - Göttingen
Sacrifice of Serpents : the festival of Indrayani, Kathmandu, Nepal 1992/94 (Népal 1997) - Dirk Nijland, Bert van den Hoek (Pays-Bas) et Balgopal Shrestha (Népal) - 108' - *Un bûcher, qu'en dirais-tu Jeanne d'Arc ?*
Patamban, a village of potters - Daily life and work of a family, Michoacan, Mexico (Mexique 1997) - Beate Engelbrecht et Manfred Krüger (Allemagne) - 88' - *Chez les Michoacan, un demi pot de terre plus un demi pot de terre égale un pot à eau.*

à 20h30

Les grandes écoles du film ethnographique : Sydney - Paris
Conversations with Dundiway Wanambi (Australie 1996) - Ian Dunlop (Australie) - 50' - *Paris découverte lan Dunlop avec Desert People, aujourd'hui il nous apporte une mémoire cinématographique totale*, The Yirkala Film Project.
A l'ombre du soleil, funérailles et intronisation du Hogon d'Arou (Mali 1997) - Nadine Wanono et Philippe Lourdou (France) - 80' - *Mort d'un chef religieux dogon et nomination de son successeur.*

Mardi 24 mars

de 10h à 13h
Copier, c'est bien jouer !
Red Sands, Blue Seas (Australie/Indonésie 1997) - Oren Siedler (Australie) - 26' - *De part et d'autre de la mer d'Aratura, rencontre de potières, catégorie Art premier.*
Cracks in the mask (Australie/Europe 1997) - Frances Calvert (Australie) - 57' - *Nouvel épisode en 1998, des Statues meurent aussi.*
Mascarades blanches (Croatie 1997) - Drazen Piskoric (Croatie) - 30' - *Une fois de plus, le cinéma est la mémoire du monde.*

de 14h30 à 18h30

Minorités chinoises d'un milliard d'hommes
Die Salzmannen von Tibet (Tibet - Chine 1997) - Ulrike Koch (Allemagne) - 110' - *Le sel de la terre : rites et industrie.*
Fading Reindeer Bell (Chine 1997) - Sun Zengtian (Chine) - 75' - *La petite fille d'une chamane entre passé et futur.*

à 20h30

Minorités chinoises d'un milliard d'hommes, suite
La Mei Hua (Chine 1996) - Li Yahui (Chine) - 50' - *Réussite de la nouvelle vague à l'opéra de Plein Air.*
Hakka, les Chinois tels qu'en eux-mêmes... (Chine 1997) - Patrice Fava (France) - 80' - *Nouvel épisode du Journal d'un ethnologue en Chine, les Chinois ont-ils inventé le marxisme il y a deux mille ans ?*

Mercredi 25 mars

de 10h à 13h
Films d'école
Les amants du feu (France) - Caroline Richter (France) - 39'
Montage de la peau du tambour djembé (France) - Thierry Vidon (France) - 33'
Le temps du pain partagé (France) - Caroline Lardy (France) - 33'
Maison de farine à Tapulo (Brésil) - Antonio Borges Neto (Brésil) - 38'

de 14h30 à 18h30

«Toutes choses belles viennent d'Afrique»
Njembé, l'initiation des filles chez les Nzébi (Gabon 1997) - Annie Dupuis (France) - 19' - *Ce rituel féminin peut-il être vu par des spectateurs masculins ?*
Walé Chantal, femme ékonda (Zaïre 1996) - Hélène Pagezy (France) - 52' - *«Pour donner à leur chute la grâce d'un envol».*
Mort et naissance de Masiki (République Centrafricaine 1997) - Alain Epelboin et Didier Boclet (France) - 59' - *De la loi des emmerdemements maximum, chez les Pygmées d'Akungu.*
Donne-moi des pieds pour danser (Guinée-Bissau 1997) - Claude-Pierre Chavanon (France) - 52' - *Le prêtre initiateur avait vingt-quatre doigts et le petit tailleur a pris tous les risques.*

à 20h30

Presque un siècle de fidélité musicale
En collaboration avec le musée Albert-Kahn
Dahomey 1930, images de la musique et de la danse - hors compétition - Gilbert Rouget (France) - *Le magicien Gilbert sonorisé aujourd'hui des films tournés par un missionnaire en 1930. Essai parfaitement synchrone.*

Judi 26 mars

de 10h à 13h
Gutenberg et Charlemagne rencontrent Nadar
Le jour où j'ai découvert Victor Hugo... (Mali 1997) - Martine Lancelot (France) - 52' - *Dans les gares du Dakar Niger, c'est Gutenberg qui a inventé le chemin de fer.*
Khol sa steng, la rentrée des classes (Chine 1997) - Yann Lardeau (France) - auteur : Victoire Surio (France) - 29' - *Au Tibet, à 3000 m d'altitude, apprendre est une joie.*
Future remembrance, photography and image arts in Ghana (Ghana 1998) - Tobias Wendl (Allemagne) et Nancy du Plessis (Etats-Unis) - 53' - *Au Ghana, tirer le portrait, c'est métamorphoser n'importe qui en Ashanti ou en businessman...*

de 14h30 à 18h30

Vous avez chanté tout l'été, dansez maintenant !
Polifonias - Paci e Saluta, Michel Giacometti (Portugal 1997) - Pierre-Marie Goulet (France) - 82' - *«Pueblo que canta no puede morir», cette chanson anarchiste de la guerre d'Espagne fut, en 1970, le nom de l'émission de Michel Giacometti.*
La voix de Sofia (Bulgarie 1997) - Philippe Cornet (Belgique) - 52' - *«Héritier de 45 années d'hégémonie soviétique et de siècles de métissage culturel, le Choeur Angelite invente peut-être une nouvelle façon de vivre à l'Est.»*
Los reyes criollos de la Champeta (Les rois créoles de la Champeta) (Colombie 1997) - Lucas Silva (Colombie) et Sergio Arria (Venezuela) - 30' - *Aller-retour de la musique «West Indies» d'Accra à Carthagène. De la Calypso au High-life, du High-life à la Champeta.*

à 20h30

Croyants de tous pays, à vos rêves !
Les Zuruwaha (Brésil 1992) - René Dumas (Suisse) - 42' - *Épithaphe lyrique pour une culture indienne menacée.*
Yo soy hechicero (Je suis un sorcier) (Etats-Unis 1997) - Ron Stanford et Ivan Drufovka (Etats-Unis) - 48' - *Saint Michel n'en finit pas de tuer le dragon : «Synchrétisme», priez pour nous !*
Mamissi Kokoé, Voodoo priest in Lomé (Togo 1997) - Steef Meyknecht et Willemien Oosterveld (Pays-Bas) - 57' - *Le Vaudou est toujours d'or. Et après tout, Paris accueillit les sirènes sous le pont Mirabeau.*

Vendredi 27 mars

de 10h à 13h
Conservatoire supérieur d'Afrique
Ango, une leçon de musique africaine (France 1998) - Jérôme Blumberg et Africa Arom (France) - auteur : Simha Arom - 36' - *Nouvelle expérience d'ethnomusicologie, hors terrain, du professeur Simha Arom.*
La Sodina (Madagascar 1997) - Camille Marchand (France) - 18' - *«Il s'en allait jouant son air, il s'en allait terriblement.» (Guillaume Apollinaire)*
N'gonifola, la musique de la confrérie des chasseurs en pays Mandingue (Côte d'Ivoire 1997) - Idrissa Diabaté (Côte d'Ivoire) - 40' - *Pas de frontière pour l'épopée de Soundjata, répertoire favori des musiciens bambara du nord de la Côte d'Ivoire.*

de 14h30 à 18h30

Black singers
Can't U hear me singin' (Etats-Unis 1997) - Walter Stokman (Pays-Bas) - 73' - *A travers les portraits de quatre musiciens afro-américains, on découvre ce que cela signifie d'être un artiste noir aux Etats-Unis.*
Mama (Afrique du Sud 1997) - Véronique Patte-Doumbé (France) - 45' - *Trois voix contre l'apartheid.*

à 21h

Séance de clôture
Proclamation du palmarès
The Spirit doesn't come anymore (Népal 1997) - hors compétition - Tsering Rhitara (Népal) - 38' - *Lorsque l'on est chaman, est-on pour autant un saint homme ?*

Samedi 28 mars

de 10h à 13h
Hommage à Junichi Ushiyama, suite.

Un jury composé de :
Germaine Dieterlen (France), Présidente du Comité du Film Ethnographique
Patrice Bauchy (France), Responsable-Adjoint des programmes courts à Canal +
Vincent Dehoux (France), CNRS, Président de la Société Française d'Ethnomusicologie
Yasuhiro Omori (Japon), ethnologue, Musée d'Ethnologie d'Osaka
Marc-Henri Piaux (France), Réalisateur et Directeur de Recherche CNRS
Jean Rouch (France), Secrétaire Général du Comité du Film Ethnographique
et une bibliothécaire.

décernera 5 prix :

Prix Bartok
Société Française d'Ethnomusicologie : 10 000 francs.
Prix du Court Métrage
Canal + : Achat des droits et diffusion.
Prix Mario Ruspoli
Direction du Livre et de la Lecture (Ministère de la Culture) : 10 000 francs.
Prix Nanook
Ministère des Affaires étrangères : 10 000 francs.
Prix Planète : 10 000 francs.

Avec la participation du Ministère des Affaires étrangères : Direction de l'action audiovisuelle extérieure et du Secrétariat d'Etat à la Coopération et à la Francophonie (Bureau des médias), de la Direction du Livre et de la Lecture du Ministère de la Culture, du Centre National de la Cinématographie, du CNRS Images/Media Femis, du Cinéma du Réel, du Service de Muséologie du Musée de l'Homme et de la Société des Amis du Musée de l'Homme.

Renseignements :
Françoise Foucault, Laurent Pellé
Tél. : 01.47.04.38.20
Fax : 01.45.53.52.82

Programme établi sous toute réserve

Comment peut-on anticiper le réel ?

*Premiers éléments de réflexion pour un débat organisé au Cinéma du Réel par **Addoc**, réunissant notamment Anne Baudry, Claudine Bories, Dominique Cabrera, Patrice Chagnard, Dominique Gros, Philippe Harel (Coordination : François Caillat).*

Depuis quelques années, un certain nombre de films documentaires sortent en salle après avoir été produits sur le mode traditionnel des films de fiction (avance sur recettes, filiales cinéma de chaînes de télévision, etc.) Or ces documentaires, avant d'être des films, ont été des scénarios déposés dans des commissions ou auprès de différentes instances décisionnaires, et il leur a fallu - au même titre que les projets de fiction passant par ces circuits - se montrer évocateurs, intentionnels, parfois même détaillés, et annoncer avec plus ou moins de certitude ce qu'ils prévoyaient de montrer. Ils ont dû, avant tournage, déjà donner à voir. Mais comment est-ce donc possible d'écrire un film documentaire ? Alors qu'un réalisateur de fiction invente ex nihilo la réalité dont il fera la matière de son film, comment un documentariste peut-il décrire à l'avance un réel qui n'est pas encore advenu et qui, de ce fait, demeure imprévisible, voire indéterminé ? Lorsqu'un cinéaste doit se résoudre à un tel descriptif, afin par exemple de trouver le financement de son film, comment peut-il s'y prendre ? Est-ce par le biais d'artifices ou d'intentions ambiguës ? Est-ce au prix d'affirmations dont il sait fort bien qu'il ne pourra pas les tenir ? Peut-il se contenter de présenter un « dispositif » assez lâche au sein duquel la réalité serait ensuite captée et retenue prisonnière ? Et s'il s'agit seulement de cette sorte de filet, y a-t-il de quoi écrire des dizaines de pages de scénario ? En somme, comment donner l'idée de tout ce qui surviendra ensuite : dialogues, réactions vivantes, positions physiques et mouvement de corps... Voilà les questions que nous voulons poser à des documentaristes de films longs. Notamment à ceux qui ont tourné des films dont le contenu demeurerait encore très incertain au stade de l'écriture. Ainsi **Hervé Le Roux** (*Reprise*), partant à la recherche d'une femme dont, avant la fin de son tournage, il ne pouvait garantir qu'il la retrouverait (et qu'il n'a finalement pas trouvée...) Ainsi **Claudine Bories** (*Monsieur contre Madame*), dont le projet de filmer des confrontations de couples, semaine après semaine au gré des événements, ne pouvait évidemment pas être complètement raconté avant le tournage. Pourtant ces deux cinéastes ont écrit en détail leurs projets et, sur la base de cette écriture, ils ont ensuite trouvé de quoi réaliser leurs films. Comment ont-ils donc fait ? Ont-ils écrit une histoire comme si elle était inventée et qu'on pouvait ainsi en parler longuement à l'avance ? Ont-ils, pour ce faire, « copié » la présentation habituelle aux scénarios de fiction (continuité, traitement, etc.) ? Ont-ils au contraire souligné la spécificité documentaire en

développant un mode d'écriture singulier ? Et, si c'est le cas, faut-il alors conclure qu'il existe deux modes d'écriture si distincts qu'on doive clairement se signaler comme relevant de l'un ou de l'autre ? Ici, nous interrogerons **Dominique Cabrera** qui, en peu de temps, est passée d'un documentaire au contenu imprévisible (*Demain et encore demain*, journal personnel filmé sur une année) à une fiction (*De l'autre côté de la mer*) ayant exigé, avant tournage, un descriptif scénaristique conséquent.

De telles questions, à vrai dire, ne concernent pas seulement les réalisateurs de films destinés aux salles. Elles concernent tout cinéaste de documentaire qui se pose ce problème crucial : comment faire pour anticiper le film qu'on projette ? Comment l'écrire, ou au moins le décrire ? Qu'il s'agisse d'un projet d'une heure trente ou de quelques minutes, comment le présenter d'une manière qui ait quelque rapport avec ce que sera le film ? Peut-on y réussir et comment ? Le scénario n'est-il pas juste une façon commode de se rassurer - réalisateur, producteur, parfois diffuseur, réunis dans une communion d'intention assez mythique, dans une sorte de malentendu à trois où chacun sait bien, sans trop oser le dire, que le « vrai » film, de toutes façons, pourra encore se faire plus tard au montage... De fait, on entend souvent qu'un film documentaire se décide au montage. Est-ce si vrai ? Oui, probablement, pour les réalisateurs qui tournent de longues heures de rushes avec l'idée de découvrir le sens en chemin. Mais qu'en est-il des autres, ceux qui s'astreignent volontairement à suivre un canevas préétabli ? Afin d'avoir un point de vue « stratégique » sur cette question sensible, nous interrogerons la monteuse **Anne Baudry**.

Gageons que ces différentes questions - par-delà les problèmes spécifiques au métier de cinéaste - devraient intéresser tout spectateur. Elles soulèvent en effet un problème de fond : dans quelle mesure la réalité montrée dans un documentaire est-elle anticipée, prévue, préparée ? Avait-on déjà tout couché sur le papier ? Comment tel événement filmé, telle réponse entendue ou tel geste montré, ont-ils pu advenir durant le tournage ? Les a-t-on obtenus par force, ruse, persuasion ? Est-ce un hasard, une opportunité de tournage, une surprise, un miracle - « le cadeau qui m'a été fait », comme disent avec préciosité certains auteurs ? Est-ce le fruit d'une bonne anticipation, d'une capacité à prévoir puis gérer l'imprévu ? Ou peut-être seulement une certaine forme de maîtrise : le métier, la « bouteille », les bonnes intuitions au moment opportun...

On dit parfois : être réalisateur, c'est savoir anticiper. Mais comment faire pour anticiper le réel ?

François Caillat

Débat : samedi 21 mars à 10h30/Salle 3

How can one anticipate reality?

Some preliminary lines of thought prior to the discussion organised by **Addoc** at the Festival du Réel, in which Dominique Cabrera, Claudine Bories, Anne Baudry, Patricia Chagnard, Dominique Gros, Philippe Harel will be taking part. (Coordination: François Caillat).

For several years now, a number of documentary films produced in much the same manner as feature films (advances on box-office revenues, television companies' film production subsidiaries, etc.) are being shown in film theatres. In fact, before seeing the light of day, these documentaries existed in scenario form and were submitted to the various commissions and decision-making bodies. And, like any other feature film channelled through these production circuits, they were required to give some idea of the work's content, intention – sometimes in detail – and state in more or less certain terms what was going to be seen. This meant that, even before making the film, the filmmakers had to define what was going to happen. Yet, how, is it possible to write a documentary film? Whereas someone who makes fiction films conjures up from nothing the reality that will give substance to their film, how can a documentary filmmaker describe ahead of time a reality that is still to come about and, which, as such, is necessarily unpredictable and indeterminate? When a filmmaker is obliged to produce this kind of description in order to obtain finance for their film, for example, how does he or she set about it? Do they have recourse to artificial or intentionally ambiguous devices? Do they pay the price of making statements they know full well cannot be honoured? Does it suffice to present a structure that is flexible enough to capture and fix the reality they will meet? And if no more than this kind of fine thread is required, why go to the bother of writing scenarios dozens of pages long? In a word, how can one convey the idea of all that is to happen at some later moment: dialogues, live reactions, physical positions and body movements...

*Those are the questions we should like to ask those who make feature-length documentary films – especially those filmmakers whose films had a very uncertain content in the early stages of their conception. For example, **Hervé Le Roux** (Reprise) sets out in search of a woman whom, at the start of the shooting, he was not sure of finding (and, in fact, he never finds her...). And again, **Claudine Bories** (Monsieur contre Madame), whose project was to film conflictual relationships within couples week by week with the stream of events, could obviously not predict everything prior to her shooting. Both these filmmakers, however, wrote a detailed description of their project and, on this basis, managed to obtain the resources necessary for making their films. How, therefore, did they go about it? Did they write a story as if they were inventing it, which thus enabled them to talk at length about it beforehand? And to this end, did they "copy" the usual presentation style used for feature films (continuity, treatment, etc.)? Or, on the contrary, did they emphasise the particular*

*nature of documentary film by developing a specific approach to the writing? If so, can we conclude that there are two approaches to writing that are so distinct it is necessary to make it totally clear which approach you have adopted? We shall be asking **Dominique Cabrera** about this point, as she has in a short lapse of time gone from the making of a documentary, whose content was unpredictable (Demain et encore demain, a personal journal filmed over one year), to a feature film (De l'autre côté de la mer) which demanded an extensive descriptive scenario ahead of the shoot.*

*These questions, in fact, do not only concern those who make films for film-theatre distribution, but also any documentary filmmaker who poses himself the crucial question of how to anticipate the film that he or she has in mind. Whether this involves a 1h30-long project or one lasting only a few minutes, how does one present the project in a way that relates to what the film will eventually turn out to be? Can one succeed in this and how? Could it be that a scenario is simply a convenient way of providing reassurance for the filmmaker, the producer and sometimes the distributor, who find themselves united in a communion-like and somewhat mythical purpose, or a sort of three-cornered misunderstanding in which each party knows, yet dare not voice the fact that the "real" film, in any case, can be put together after the shoot at the time of editing... Certainly, it is often said that a documentary film is ultimately made during the editing. Is that really the case? The likely answer is yes for those filmmakers who take hours and hours of rushes believing that they will thus discover their direction in the course of the shooting. But what about the others who deliberately confine themselves to following a pre-established canvass? To obtain a "strategic" point of view on this sensitive issue, we shall be talking with the editor **Anne Baudry**.*

We can expect that these different questions – over and beyond the problems which specifically interest filmmakers – will also interest any film-goer. They certainly raise the basic question of to what extent the reality shown in a documentary film is anticipated, predicted or prepared? Was everything already laid down in writing? How did an event filmed, an answer recorded or a gesture conveyed, come about during the shoot? Were they obtained by force, cunning, persuasion...? Is it matter of chance, the right opportunity during the shoot, by surprise, a miracle – a gift offered to me as some authors coyly claim. Is it the result of an ability to anticipate correctly, to foresee and then manage the unexpected? Or perhaps merely a certain form of mastery: the trade, being an old hand at the game or the right intuition at the right time...

It is sometimes said that being a filmmaker is knowing how to anticipate.

But how do you go about anticipating reality?

François Caillat

« Born to Be Bright »

**Nouveaux projecteurs forte puissance
BARCO
L'équipement complémentaire de vos
salles de cinéma**



développez le potentiel de vos salles

**Projection vidéo sur grand écran (jusqu'à 15 m de base)
sous titrage / sur titrage.**

Diffusion d'événements en direct.

Animation des espaces d'accueil.

Vidéo transmission.

PRODUITS	UTILISATION	LUMINOSITÉ ANSI	COMPATIBILITÉ
BARCOVISION 8200	data & vidéo	2500 lumens	750 x 550 pixels
BARCODATA 8200	data & vidéo	2500 lumens	1024 x 768 pixels
BARCOGRAPHICS 8200	graph, data, vidéo	2000 lumens	1280 x 1024 pixels
BARCOVISION 9200	data & vidéo	4500 lumens	750 x 550 pixels
BARCODATA 9200	data & vidéo	4500 lumens	1180 x 900 pixels
BARCOGRAPHICS 9200	graph, data, vidéo	3500 lumens	1280 x 1024 pixels

Demande de documentation

A remplir ou à accompagner de votre carte de visite
Ou nous retourner par fax au 01 48 20 03 26

Nom _____

Prénom _____

Adresse _____

Ville _____ Code postal _____

Tél. _____ Fax _____

Démonstration

BARCO

Leader mondial de la vidéoprojection

6, bd de la Libération - ZA Urbaparc 1 - 93206 SAINT-DENIS CEDEX
Tél. 01 48 13 59 00

* Expression anglo-saxonne retenue pour qualifier la nouvelle série 200, difficilement traduisible en français. Elle synthétise cependant les raisons de sa création par BARCO et ses exceptionnelles qualités de brillance et de luminosité.



Documentaire sur grand Écran

Tous les dimanches au **Cinéma des Cinéastes**

7, avenue de Clichy 75017 Paris

Séances à 11h00, 14h00, 18h00, 21h30

Débat chaque dimanche après la séance de 18h00

Prolongation du cycle :

Le travail pour quoi faire ?

du dimanche 29 mars au dimanche 19 avril 1998

**Good News, vendeurs de journaux, chiens morts
et autres Viennois**

de Ulrich Seidl

L'Île aux fleurs

de Jorge Furtado

et **Genèse d'un repas**

de Luc Moullet

Metal y Melancholia

de Hedy Honigmann

Du nouveau à Wittstock

de Volker Koepp

La Saga des Massey Ferguson

de Jérôme de Missolz et Gilles Balbastre

et **Une poste à la Courneuve**

de Dominique Cabrera

Le dimanche 26 avril, inauguration d'un nouveau cycle sur l'Amérique Latine :

Entre dictatures et révolutions, où en est l'Amérique Latine ?

Tentative d'inventaire.

Documentaire sur Grand Ecran a pour but d'organiser et d'animer un espace de diffusion de programmes documentaires par la présentation en salles de films d'auteurs, d'œuvres du répertoire et de productions récentes françaises et étrangères, peu ou pas diffusées.

Documentaire sur Grand Ecran 6 rue Francœur 75018 Paris - Tél. : 01 42 62 92 52 - Fax : 01 42 62 92 48

PROCIREP

Société des producteurs de cinéma et de télévision

regroupe

- plus de 500 sociétés de production françaises
- l'ensemble des organisations professionnelles de producteurs :
 - Cinéma : CSPEFF – UPF – SPI – AFPF
 - Télévision : USPA – SPI – SPFA – SATEV
- les producteurs allemands, autrichiens, belges, espagnols, danois, néerlandais et français à travers EUROCOPYA, fédération européenne de sociétés collectives de producteurs gérant la copie privée en Europe, dont la PROCIREP est membre fondateur.

Gestion collective du droit à rémunération pour Copie Privée

La Loi de 1985 sur le droit d'auteur et les droits voisins a instauré un mécanisme de rémunération pour copie privée alimenté par une redevance sur les cassettes vidéo vierges [2,25 F/Heure] servant à indemniser les ayants-droits : Auteurs, Artistes-interprètes, et Producteurs, en compensation des torts financiers, engendrés par le copiage des œuvres audiovisuelles et cinématographiques sur cassettes vidéo vierges, réalisé par le public à l'occasion de leur diffusion sur les chaînes de télévision.

La PROCIREP a en charge la gestion de la rémunération pour copie privée revenant aux Producteurs, soit environ 180 MF pour 1997 [perçus en 1996] et 1,5 Milliard de francs depuis 1988.

Des études sur le taux de copiage, réalisées par MÉDIAMÉTRIE, fournissent le taux de copiage-magnétoscope œuvre par œuvre. La PROCIREP a ainsi indemnisé le copiage de plus de 30 000 œuvres.

Aides à la Création

Dans le cadre des dispositions législatives sur la copie privée, la PROCIREP doit affecter 25% des sommes qu'elle perçoit à ce titre à des actions d'aide à la création, soit, pour 1996, 52 MF répartis entre une Commission d'Aide à la Création Télévision et une Commission d'Aide à la Création Cinématographique :

La Commission Cinéma

[20 MF en 1996]

composée de 12 producteurs et 2 diffuseurs, a mis en place 3 types d'aide :

long métrage

[à l'écriture]

attribuée aux sociétés de production de longs métrages, en fonction de leur politique d'investissement et de développement sur l'écriture de scénario : aides de 50 à 300 KF, 70 projets aidés en 96, pour un montant global de 10,7 MF. Depuis le 01.01.97, cette aide est remboursable à 50%.

court métrage

[aux sociétés de production]

attribuée en fonction de la qualité de leur politique de production : subvention de 20 à 120 KF, 30 à 40 sociétés aidées par an, subventions moyenne de 60 KF, pour un montant global de 2MF.

intérêt collectif

attribuée à des projets favorisant le développement et la promotion du métier de producteur et du secteur de la production cinéma dans son ensemble : une trentaine de projets aidés en 1996 pour un montant global de 7 MF.

&

La Commission Télévision

[32 MF en 1996]

composée de 12 producteurs et 7 diffuseurs, a mis en place 4 types d'aide :

documentaire

[à la production et au développement]

270 documentaires aidés en 96 par des subventions de 30 à 200 KF, pour une enveloppe totale de 18,5 MF

fiction

[au développement et à l'écriture]

69 projets aidés en 96, par des subventions de 50 à 250 KF, pour une enveloppe totale de 3,3 MF.

animation

[au développement et au pilote]

25 projets aidés en 96, par des subventions de 50 à 250 000 F, pour une enveloppe totale de 1,4 MF.

intérêt collectif

attribuée sur des projets intéressant le développement et la promotion du secteur de la production télévisuelle : une trentaine de projets aidés en 96 pour un montant global de 7,5 MF.

Le volume des droits gérés et l'importance de ses actions d'aide à la création font de la PROCIREP l'un des partenaires importants du secteur de la production cinématographique et audiovisuelle.

IMAGES documentaires

Revue trimestrielle

Le **cinéma documentaire** : histoire, auteurs, formes, questions techniques, économie, rapports avec la télévision. Chaque livraison est conçue comme un numéro spécial qui aborde un thème de réflexion ou l'œuvre d'un documentariste. Des rubriques régulières complètent chaque numéro. **Films** : sélection de documentaires choisis dans la production récente et dans l'actualité de l'édition vidéo. **Parti pris** : prises de position sur la vie du documentaire, textes de réflexion et d'analyse de l'image, notes d'intention de réalisateurs éclairant la genèse des œuvres. **Notes de lecture** : sélection d'ouvrages récents et d'articles de revues apportant des perspectives nouvelles dans le domaine de l'image.

n°15 (1993) : Chris. Marker (épuisé)

n°16 (1994) : Cinéma du réel

n°17 (1994) : Le montage (épuisé)

n°18/19 (1994) : Marcel Ophuls

n°20 (1995) : Retour sur images

n°21 (1995) : Le cinéma direct, et après ?

n°22 (1995) : La parole filmée

n°23 (1995) : Filmer l'ennemi ?

n°24 (1996) : Filmer le travail

n°25 (1996) : Le singulier

n°26/27 (1997) : **Ken Loach**

Questions de censure, par Julian PETLEY. Parole ouvrière, mémoire ouvrière, avec Jim Allen, par Philippe PILARD. Le zoom ou l'entrave des corps (*Cathy come home*), par Laurent ROTH. La femme, figure de la compassion chez Loach, par Annick PEIGNÉ-GIULY. *Land and freedom*, le passé imparfait, par Gérald COLLAS. *Land and freedom*, les marges rouges d'un cahier d'histoire, par François PORCILE. Filmographie de Ken Loach. **Films. Parti pris** : Questions documentaires, par Gérard MORDILLAT. Télévision, par Bernard CUAU. A propos d'*Amsterdam Global Village*, note d'intention de Johan VAN DER KEUKEN. (90 F.)

n°28 (1997) : **Images d'amateurs**

Récupération / restitution : la chasse aux archives privées, par François PORCILE. Projection de la mémoire, à propos de *Free Fall* de Péter Forgács, par Catherine BLANGONNET. Amateurs à l'avant-garde : éloge de la vidéo-lettre, par Alain MOREAU. La grève filmée par les grévistes eux-mêmes, par Jean-Louis COMOLLI. **Films. Parti pris** : A propos de *La Montagne de la Vérité*, note d'intention de Henry COLOMER. **Notes de lecture.** (60F.)

n°29/30 (1997/1998) : **Johan van der Keuken**

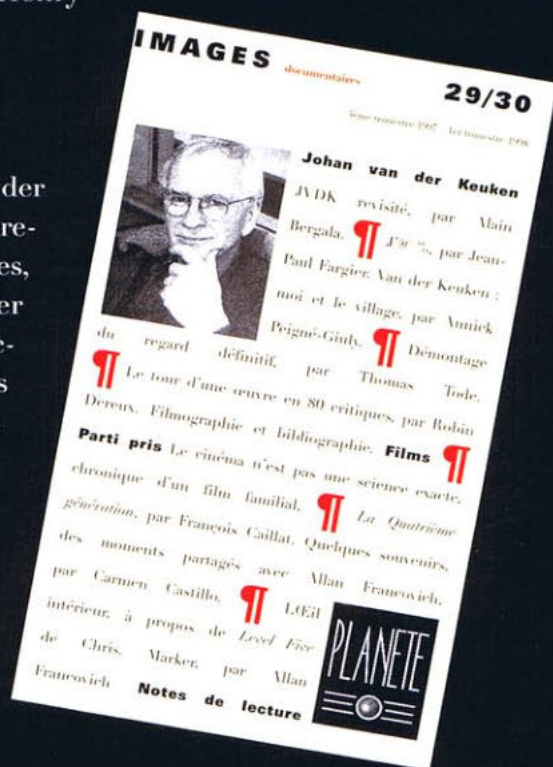
JVDK revisité, par Alain BERGALA. J'@%, par Jean-Paul FARGIER. Van der Keuken : moi et le village, par Annick PEIGNÉ-GIULY. Démontage du regard définitif, par Thomas TODE. Le tour d'une œuvre en 80 critiques, par Robin DEREUX. Filmographie et bibliographie de Johan van der Keuken. **Films. Parti pris** : Le cinéma n'est pas une science exacte, chronique d'un film familial, *La Quatrième génération*, par François Caillat. Quelques souvenirs, des moments partagés avec Allan Francovich, par Carmen CASTILLO. L'Œil intérieur, à propos de *Level Five* de Chris. Marker, par Allan FRANCOVICH. **Notes de lecture.** (90F.)

Diffusion en librairie et abonnements:

Dif'Pop², 21 ter, rue Voltaire, 75011 Paris.

Tél. : 01 40 24 21 31 — Fax : 01 43 72 15 77

Abonnement (4 numéros) : 200 F. (France); 280 F. (étranger)





ASSOCIATION DES
AUTEURS- RÉALISATEURS-PRODUCTEURS



L'ARP et le Cinéma des cinéastes
souhaitent la bienvenue au 20ème Cinéma du Réel

Le Cinéma des Cinéastes

Un Festival permanent de cinéma à Paris

Rétrospectives

Panoramas

Avant-Premières

Festivals

Documentaires Sur Grand Ecran

Ciné-Club Junior

Vendredi du Court

Ciné-concerts...

7 avenue de Clichy 75017 Paris

M° Place de Clichy

Tél. : 01 53 42 40 20

CinémAction

directeur : Guy Hennebelle

Vient de paraître



Depuis 1991, *CinémAction* publie chaque année, sous la direction de Christian Bosséno, un panorama de plusieurs centaines d'émissions programmées par les six chaînes françaises. Sous quatre rubriques : fictions, documentaires, magazines, variétés, chaque émission est traitée en trois volets : générique, résumé, courte analyse critique.

320 pages

150 F



Promotion exceptionnelle : Les 7 Saisons télévisées de 1991 à 1997 pour 500 F au lieu de 960 F : des milliers d'émissions répertoriées et analysées.

Récemment parus...



240 pages

150 F



240 pages

150 F

Et encore...



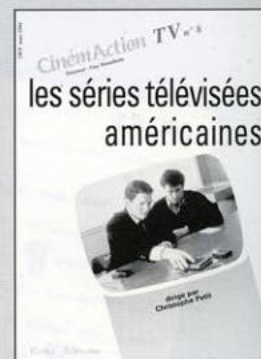
120 F



150 F



150 F



150 F

BON DE COMMANDE

Je commande le(s) n°(s) coché(s) et je joins un chèque de F + 20 F de port (sous 48 heures)

Je commande les 7 Saisons télévisées et je joins un chèque de 500 F + 20 F de port à *CinémAction*, Éditions Corlet, route de Vire, 14110 Condé-sur-Noireau. Tél. : 02 31 59 15 15

Nom et prénom (en lettres capitales) :

Adresse :

Code postal : Localité :

Le Technicien

FILM & VIDEO



LE MAGAZINE DES PRODUCTIONS AUDIOVISUELLES



La bibliothèque du cinéaste

à votre disposition aux **EDITIONS DUJARRIC** (envoi gratuit du catalogue sur demande)

Plus de 50 ouvrages de formation aux métiers de l'audiovisuel

E-mail : dujarric@dujarric.com - <http://www.dujarric.com>

L'outil du cinéaste

Dans ce magazine mensuel, des professionnels parlent de leur métier, de l'écriture, de l'image de la mise en scène, de la direction d'acteurs, de l'évolution des techniques de l'image et du son...

Abonnement au tarif de 390 F par an (11 numéros). Joindre un chèque à l'ordre de **if diffusion** ou par CCP (Paris 8043 62 M) à l'adresse suivante :

if diffusion 33, avenue des Champs-Élysées, 75008 Paris.

Tél.: 01 43 59 24 84

Fax: 01 42 25 59 97

L'AVANT-SCÈNE
cinéma

Le film de Dominique Cabrera
L'Autre Côté de la Mer

Mensuel - Novembre 1997 - N°466

L'Avant-Scène Cinéma

Depuis 1961, plus de 600 titres de films édités !
Tous les mois, le découpage plan à plan d'un film, le dialogue intégral parfois en bilingue, le dossier autour de l'œuvre du réalisateur et les photogrammes du film.

Altman — Almodóvar — Antonioni
Bergman — Bresson — Buñuel — Cavalier
Carné — Cassavetes — Chahine — Cocteau
Corneau — Fellini — Godard — Greenaway
Grémillon — Kazan — Keaton — Kurosawa
Louguine — Losey — Malle — Mankiewicz
Mikhalkov — Ophuls — Pialat — Renoir
Resnais — Rohmer — Sautet — Tacchella
Tarkovski — Tavernier — Truffaut — Wajda
Welles — Wenders — etc.

L'AVANT-SCÈNE CINÉMA
6, rue Gît-le-Cœur 75006 PARIS
© 01.46.34.28.20

Index des films

- Allez Vervins
- Aru kikan joshu
Un apprenti cheminot
- Aru marathon runner no kiroku
Chronique d'un coureur de marathon
- Black Emperor, Gods speed you
- Bletzi, bletzi - attends, attends
- Cabanes
- Cas limite
- Cathédrale
- Cercle de vie/Full circle
- Charbonniers de surface(Les)
- Chihosei rojin no sekai
Le Monde des vieillards
- Chronique de la forêt des Vosges
- Collège
- Combattants de l'ordre (Les)
- Connu de nos services
- Coro di Bosa
- Cunmin de xuanze
Le Choix des villageois
- Da habt ihr mein Leben :
Marieluise, Kind von Golzow
Marieluise
- Do you remember revolution ?
- Documento : Rojo *Dans les rues*
- Drake and son
- E o kaku kodomotachi
Les Enfants qui dessinent
- Fabrique des juges
ou les règles du jeu (La)
- Heart of the country
- Héros désarmés
- Hiver
- Ikiteite yokatta
Nous sommes vivants
- Ishi no uta *Le Chant des pierres*
- Jahr nach Dayton (Das)
L'année après Dayton
- Kaiheki *Le mur de la mer*
- Karayuki-san – *Karayuki-san*
Ces dames qui vont au loin
- Kisangani diary
- Kodoru no rinkaku
Portrait de solitude
- Kyokushiteki eros – Koiuta 1974
Mon éros très privé
- Kyoshitsu no kodomotachi
Les Enfants dans la classe
- La drum *Sur la route*
- Leven met je ogen *Vivre avc les yeux*
- Makom, avoda
- Matti ke lal - fils de la terre
- Mikikanhei o otte – Marei hen
En suivant ces soldats qui ne sont pas revenus – Version Malaisie
- Minamata – Kanjasa
to sono sekai *Minamata*
- Molla Khadijeh va bachehayash
Molla Khadijeh et ses enfants
- Moment of impact
- Mystère du papier amoureux (Le)
- Nao-chan *La Petite Nao*
- Nihon kaiho sensen-Sanrizuka
no natsu *L'Été à Narita*
- Ningen johatsu
L'Évaporation d'un homme
- Nippon sengoshi – Madamu Onboro
no seikatsu *L'Histoire du Japon
d'après-guerre racontée
par une hôtesse de bar*
- Nipponkoku Furuyashikimura
Un village japonais – Furuyashikimura
- Nishijin
- Nos amis de la Banque
- Ondergronds orkest (Het)
L'Orchestre souterrain
- Pareven furmighi
On aurait dit des fourmis
- Patania (La)/I patania
- Paul
- Public housing
- Quatrième génération(La)
- Rolling
- Rough shed (The)
- San jie cao
L'Épouse du dernier seigneur
- Seinen no umi *La Mer de la jeunesse*
- Senso daughters
Les Filles de la guerre
- Shalosh ahayot *Trois soeurs*
- Shayton köpürö *Le Pont du diable*
- Smirennaja zizn' *Une vie paisible*
- Spirit doesn't come anymore (The)
- Terre et la peine (La)
- To Sang fotostudio
- Tribu Akbal (La)
- Tribuna especial
– un dia en las carreras
Tribuna especial
–un jour aux courses
- Tsuma wa filipina
Ma femme est philippine
- Vie de château (La)
- Vision man
- Wasurerareta kogun
Soldats impériaux oubliés
- Where did forever go ?
- Working for the enemy
- Yogen *Prophétie*
- Yukiyukite shingun
L'Armée de l'Empereur s'avance
- Yunbogi no nikki
Le Journal de Yunbogi

Index par pays

Les films japonais sont classés au titre français

Allemagne

Da habt ihr mein Leben :
Marieluise, Kind von Golzow p. 22

Australie

Rough (The) shed p. 30

Autriche

Jahr (Das) nach Dayton p. 23
L'Année après Dayton
Kisangani diary p. 23

Belgique

Bletzi, bletzi - attends, attends p. 21
Do you remember revolution ? p. 15

Chine

Cunmin de xuanze p. 22
Le Choix des villageois
San jie cao p. 30
L'Épouse du dernier seigneur

Danemark

Coro di Bosa p. 21

Etats-Unis

Heart of the country p. 80
Moment of impact p. 27
Public housing pp. 15-16
Where did forever go ? p. 35

France

Allez Vervins p. 39
Cabanes p. 39
Cas limite p. 39
Cathédrale p. 40
Charbonniers de surface (Les) p. 40
Chronique de la forêt des Vosges p. 41
Collège p. 41
Combattants de l'ordre (Les) p. 41
Fabrique des juges
ou les règles du jeu (La) p. 44
Héros désarmés p. 44
Hiver p. 44
Matti ke lal – fils de la terre p. 45
Mystère du papier amoureux (Le) p. 45
Patania (La)/I patania p. 48
Paul p. 48

Quatrième génération (La) p. 48
Terre et la peine (La) p. 49
Tribu Akbal (La) p. 49
Tribuna especial
– un dia en las carreras
Tribuna especial
– un jour aux courses p. 34
Vie de château (La) p. 49

France/Etats-Unis

Cercle de vie/Full circle p. 40

France/Israël

Makom, avoda p. 26

France/Grande-Bretagne

Nos amis de la Banque p. 45

Grande-Bretagne

Drake and son p. 23
Working for the enemy p. 35

Iran

Molla Khadijeh va bachehayash p. 26
Molla Khadijeh et ses enfants

Israël

Shalosh ahayot *Trois soeurs* p. 31

Italie

Pareven furmighi p. 27
On aurait dit des fourmis

Japon

Apprenti cheminot (Un) p. 76
Aru kikan joshu p. 76
Armée de l'Empereur s'avance(L') p. 76
Yukiyukite shingun p. 76
Black Emperor, Gods speed you p. 76
Karayuki-san Ces dames
qui vont au loin Karayuki-san p. 78
Chant des pierres (Le) Ishi no uta p. 76
Chronique d'un coureur de marathon
Aru marathon runner no kiroku p. 76
Dans les rues Documento : Rojo p. 77
En suivant ces soldats qui ne sont
pas revenus – Version Malaisie
Mikikanhei o otte – Marei hen p. 77
Enfants(Les) dans la classe
Kyoshitsu no kodomotachi p. 77
Enfants qui dessinent (Les)
E o kaku kodomotachi p. 77
Été à Narita (L') Nihon kaiho sensen
– Sanrizuka no natsu p. 77
Evaporation d'un homme (L')
Ningen johatsu p. 77

Filles de la guerre (Les) p. 77-78
Senso daughters
Histoire du Japon d'après-guerre
racontée par une hôtesse de bar (L')
Nippon sengoshi – Madamu
Onboro no seikatsu p. 78
Journal de Yunbogi (Le)
Yunbogi no nikki p. 78
Ma femme est philippine
Tsuma wa filipina p. 78
Mer de la jeunesse(La)
Seinen no umi p. 78
Minamata Minamata
– Kanjasan to sono sekai pp. 78-79
Mon éros très privé Kyokushiteki
eros – Koiuta 1974 p. 79
Monde des vieillards (Le)
Chihosei rojin no sekai p. 79
Mur de la mer (Le) Kaiheki p. 79
Nishijin p. 79
Nous sommes vivants !
Ikiteite yokatta p. 79
Petite Nao (La) Nao-chan p. 79
Portrait de solitude (Un)
Kodoru no rinkaku p. 79
Prophétie Yogen p. 80
Soldats impériaux oubliés
Wasurerareta kogun p. 80
Un village japonais – Furuyashikimura
Nipponkoku Furuyashikimura p. 80

Kirghizistan
Shayton köpürö *Le Pont du diable* p. 31

Népal
Spirit doesn't come anymore (The) p. 34

Pays-Bas
Leven met je ogen p. 18
Vivre avec les yeux
Ondergronds orkest (Het) p. 27
L'Orchestre souterrain
To Sang fotostudio pp. 15-17

Roumanie
La drum *Sur la route* p. 26

Russie
Smirennaja zizn' *Une vie paisible* p. 31

Suède
Vision man p. 34

Suisse
Connu de nos services p. 21
Rolling p. 30

Index des réalisateurs

Aginsky, Carrie	p. 40	LIANG Bibo	p. 30
Aginsky, Yasha	p. 40	Loktev, Julia	p. 27
Aviv, Nurith	p. 26	Long, William	p. 34
Ballyot, Sylvie	p. 44	Luke, Colin	p. 35
Baudoin, Xavier	p. 40	Matsumoto, Toshio	pp. 76, 79
Bealcovschi, Simona	p. 26	McAllister, Sean	p. 35
Bertuccelli, Julie	p. 44	McLeod, Janet	p. 30
Bianconi, Loredana	p. 15	Mokhtari, Ebrahim	p. 26
Birnazarov, Temirbek	p. 31	Ogawa, Shinsuke	pp. 77, 78, 80
Bron, Jean-Stéphane	p. 21	Oshima, Nagisa	pp. 78, 80
Budrala, Dumitru	p. 26	Parrett, William	p. 80
Caillat, François	p. 48	Rasmussen, Ulla Boje	p. 21
Chappell, Peter	p. 45	Reibenbach, Tsipi	p. 31
Ghilowicz, François	p. 41	Rhitar, Tsering	p. 34
Clements, Timothy John	p. 23	Sauper, Hubert	p. 23
Corteggiani, Bernard	p. 49	Segre, Daniele	p. 27
Démétriadès, Michel	p. 41	Sekiguchi, Noriko	p. 77-78
Djemai, Cheikh	p. 40	Sokurov, Aleksandr	p. 31
Dupety, Thierry	p. 39	Terada, Yasunori	p. 78
Dwass, Michael	p. 35	Tsuchimoto, Noriaki	pp. 76, 78-79
Entell, Peter	p. 30	van der Keuken, Johan	p. 15, 17
Gard, Michèle	p. 44	Vandekeybus, Lut	p. 21
Gaultier, André Pascal	p. 48	Vedel, Jean-Pierre	p. 39
Geyrhalter, Nikolaus	p. 23	Vieira, José	p. 45
Gieling, Ramon	p. 18	Wiseman, Frederick	pp. 15-16
Guiraud, Marie	p. 39	Yanagimachi, Mitsuo	p. 76
Hadjizachariou, Christina	p. 48		
Haneda, Sumiko	p. 79		
Hani, Susumu	p. 77		
Hara, Kazuo	pp. 76, 79		
Honigmann, Heddy	p. 27		
Imamura, Shohei	pp. 77, 78		
Ise, Shinichi	p. 79		
Jarach, Andrés	p. 34		
Junge, Barbara	p. 22		
Junge, Winfried	p. 22		
Junko, Miura	p. 79		
Kamei, Fumio	p. 79		
Kamerling, Leonard	p. 80		
Kordon, Béatrice	p. 44		
Krausz, Stéphane	p. 41		
Kuroki, Kazuo	pp. 76, 79		
Landsmann, Silvina	p. 41		
Legrand, Jean-Yves	p. 49		
Létang, Frédéric	p. 49		
Leuvrey, Elisabeth	p. 45		
Li, Tong	p. 22		

Table des matières

Historique	p.2
Jurys	p.12
Scéances spéciales	p.13
Compétition internationale	19
Compétition française	37
Le documentaire japonais	p.51
Bilan du film ethnographique	p.83
Index des titres	p.96
Index des pays représentés	p.97
Index des réalisateurs	p.98

Comité de direction :

Jean-Michel Arnold, président du Camera
 Directeur du CNRS/Images Média
 Martine Blanc-Montmayeur, Directeur de la BPI
 Jean Rouch, Président du CIFH

Déléguée générale :

Suzette Glénadel

Equipe de réalisation :

Marie Chevais, Claire Doussot, Guillaume Dreyfus,
 Pierre Dupuis, Andreina Forieri, Bernard Fleury,
 Dominique Follet, Philippe Guillaume,
 Monique Laroze-Travers, Catherine Ley-Thonet,
 Dominique Théron, Caroline Uhland, Véréna Uhland

Comité de sélection :

Suzette Glénadel
 Monique Laroze-Travers

Pré-sélection française :

Claire Doussot (Responsable)
 Arlette Alliguié
 Françoise Bordonove
 Gisèle Burda
 Danielle Resche
 Dominique Richard

Programme : Le documentaire japonais

Suzette Glénadel
 Hiroko Govaers

Catalogue :

Monique Laroze-Travers
 Catherine Ley-Thonet
 Gil Gladstone

Conception graphique :

Jérôme Oudin

Presse :

Colette Timsit
 assistée de Céline Briet et Cathy Reinold

Accueil réalisateurs :

Véréna Uhland

Merci à tous les traducteurs qui ont participé activement à cette 20ème édition.

Cinéma du Réel

Bibliothèque Publique d'Information
 25, rue du Renard
 75197 Paris Cedex 04
 Téléphone : 01 44 78 45 16
 Télécopie : 01 44 78 12 24
 Site web : <http://www.bpi.fr>

60 F



9 782842 460259

Sont particulièrement remerciés :

L'Ambassade de France en Chine
 L'Ambassade de France au Japon
 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'Arp
 La Sept-Arte
 Barco

ainsi que tous les membres et correspondants de l'association
Les amis du Cinéma du Réel, dont la liste figure p.8 et,
 pour la rétrospective du documentaire japonais,
 les personnes citées p.82.

Australian Film Commission
 Austrian Film Commission
 L'Agence du court-métrage
 Centre Bruxellois de l'Audiovisuel
 Ciné libre
 CMI Teheran
 Czech Television
 La Direction générale des Douanes
 Dokfestival Leipzig
 Le Festival de Clermont-Ferrand
 Finnish Film Foundation
 La Fondation du Japon
 L'Institut National de l'Audiovisuel
 Magyar Filmunio
 La Maison de la culture du Japon à Paris
 Norsk Filminstitut
 L'ONF
 NFTS
 Poltel
 Statens Film Central, Copenhague
 Zero Film, Berlin

Mesdames et Messieurs

Mathieu Béjot
 Haroutioun Bezdjian
 Marie Bonnel
 Anatole Dauman
 Karin Farnworth
 Françoise Foucault
 Barbara Fundalinska
 Ilse Hughan
 Katalin Kovacs
 Anne Laurent
 Sophie Laurent
 Isabelle Lebout
 Annette Lønvang
 Laurent Pellé
 Marie-Claire Quiquemelle
 Frederick Wiseman

Le Président du Centre Georges Pompidou
 La Direction des manifestations et des spectacles
 Le Service Audiovisuel du Centre Georges Pompidou
 Les agents d'accueil, techniciens, projectionnistes, caissiers non mentionnés dans la liste.

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

La vie en face tous les mardis à 20.45 sur ARTE



arte

Au bout de l'enfance de Denis Gheerbrant **mardi 24 mars à 20.45**