

Compétition internationale



A Alma do Osso

L'Ame des os / The Soul of the Bone

Brésil/70 min./2004/tournage : vidéo et super-8 - projection : 35mm/couleur ●

Réalisation : Cao Guimarães

Image : Marcos Moreira Marcos, Cao Guimarães

Son : Marcos Moreira Marcos

Montage : Cao Guimarães

Production : Beto Magalhães - Cinco em Ponto

Distribution : Grupo Novo de Cinema e TV
Rua Capitão Salomão, 42 Humaitá 22271-040

Rio de Janeiro - Brésil

Tél : +55 (21) 2539 1538

Fax : +55 (21) 2266 3637

E-mail : international@gnctv.com.br

festival@gnctv.com.br

Dominginhos da Pedra vit seul dans les grottes du Minas Gerais brésilien depuis plus de quarante ans. Il y est en perpétuelle activité : il cuisine, il se livre à des rituels mystérieux, il touille dans son chaudron, transvase sable ou eau d'un récipient à l'autre, contrôle les sacs en plastique suspendus un peu partout. Il chante, s'accompagne à la guitare ou lance aux éléments des incantations auxquelles le film donne forme en images sous-marines ou visions colorées. Et puis, comme si le cinéaste et l'ermite s'étaient mutuellement apprivoisés, il raconte le temps où il vivait au milieu des hommes. Le vieil homme n'est plus tout à fait seul car des jeunes gens se réunissent, de loin en loin, pour l'écouter. Quand le

réalisateur lui montre ses images, il rit et en fait l'héritier de son bien le plus précieux, son couteau.

For over forty years, Dominginhos da Pedra has lived alone in the Brazilian caves of Minas Gerais. He never stops: he cooks, engages in mysterious rituals, stirs his cauldron, transfers sand and water from one



pot to another, checks the plastic bags that are hung here and there. He sings, accompanies himself on the guitar or throws out to the elements his incantations, which are brought to life in the film through coloured visions. And then, as if the filmmaker and the hermit had tamed each other, the old man tells of the time when he lived among men. But he is no longer alone, as youngsters gather from far around to listen to him. When the filmmaker shows the old man his images, he laughs and leaves the filmmaker his most precious legacy, his knife.

Cao Guimarães

Cinéaste et artiste vidéo né dans l'état du Minas Gerais, au Brésil. Il est l'auteur de nombreuses installations, courts métrages et vidéos exposés et primés. Il a réalisé, entre autres documentaires : ■ *O Fim do seu fim* (The End of your End), 2001 ■ *Volta ao mundo em algumas paginas*, 2002 ■ *Rua de Mao Dupla* (Two-Way Street), 2004

L'Anno di Rodolfo

L'Année de Rodolfo / Rodolfo All Year Round

Italie/70 min./2005/vidéo/couleur ●

Réalisation : Daniel Ruffino et Federico Testardo Tonozzi

Image : Federico Testardo Tonozzi

Son : Daniel Ruffino

Montage : Daniel Ruffino

et Federico Testardo Tonozzi

Production : Daniel Ruffino
et Federico Testardo Tonozzi - Officine farlavita

Distribution : Officine farlavita

Via S. Massimo 30, Turin - Italie

Tél : +39 333 834 79 36

E-mail : officine.farlavita@katamail.com

Turin : l'empire FIAT se vide, Mirafiori n'est que l'ombre de la citadelle ouvrière des années 70. Et Agnelli, dernier potentat de la dynastie, meurt. Rodolfo et ses camarades de l'atelier 81 de TNT sont en chômage technique. L'entreprise a délocalisé leurs emplois au Sud. Ils luttent en coordination contre la *Cassa Integrazione*, contre l'entreprise, et même contre les syndicats traditionnels. Rodolfo vit seul. Il milite dans la coordination qui s'épuise, il se promène, il écoute ses disques de jazz, il reclasse ses dossiers, il pointe à un emploi temporaire. La « classe ouvrière » n'est plus une catégorie sociologique expédiée par les reportages et les experts. C'est un homme, qui s'accroche à son sens de la justice, à sa dignité d'ouvrier, et à quelques amis.

Turin: FIAT's empire is dying. Mirafiori is but a shadow of the working-class bastion it had been in the 1970s. And Agnelli, the dynasty's last potentate, has died. Rodolfo and his comrades from the TNT workshop 81 have been made redundant, with the firm and jobs being relocated in the South. They carry on fighting through a workers' committee against the Cassa Integrazione, against the company and even against the trade unions. Rodolfo

lives alone. He is an activist in the increasingly weakened committee. he goes for walks, listens to jazz records, sorts his files and clocks in at his temporary job. The "working class" is no longer a social category summarily dealt with by news reports and experts. It is a man, who clings to his sense of justice, to his worker's dignity and a few friends.

Daniel Ruffino

Né en 1976, il étudie le cinéma à l'Université de Turin, au département Discipline dell'Arte, della Musica e dello Spettacolo. Il a réalisé plusieurs courts métrages et vidéo-arts et a participé à la réalisation collective du documentaire : ■ *Sulle Tracce dell'immateriale*, sélectionné par le festival de Turin en 2003

Federico Testardo Tonozzi

Né en 1978, il est diplômé de l'école de cinéma SSCI de Florence (réalisation cinématographique). Il a effectué en parallèle plusieurs stages de formation technique en montage, image et photographie. Il a également co-réalisé ■ *Sulle Tracce dell'immateriale*



El Cielo gira

Le Ciel tourne / The Sky Turns

Espagne/103 min./2004/vidéo/couleur ●
Sous-titres français

Réalisation : Mercedes Álvarez

Image : Alberto Rodríguez

Son : Aurelio Martínez, Amanda Villavieja

Montage : Sol López, Guadalupe Pérez

Production : José María Lara - José M^a Lara PC
et Jordi Ballo, coproduction Alokatu SL

Distribution : Wanda Films

Avenida de Europa 16, Chalet 1 - 28224 Madrid

Tél : +34 913 528 376 / Fax : +34 913 528 371

www.wandavision.com

E-mail : wanda@wanda.es



A La Aldea, sur les collines de Soria au nord de l'Espagne, il ne reste que 14 habitants. Mercedes a été le dernier enfant né dans le village. Accompagnée d'un peintre qui aime à capter la lumière et la brume, elle y retrouve les traces multiples d'une longue histoire. Sur ces collines, les dinosaures ont marché, les Celtibères ont bâti des fermes, les Romains des villas, les Sarrasins un château avec une tour. Les derniers habitants savent toutes les histoires et se racontent toutes les légendes. Peu à peu, le présent envahit le paysage : le château sera un hôtel de luxe, la ligne de crête se hérise d'éoliennes. A la télévision, des nouvelles d'une guerre lointaine ravivent les souvenirs d'une autre, une guerre civile. Une campagne électorale passe sans s'attarder. La prochaine étape est-elle un voyage sur la planète Mars ? Le peintre qui perd lentement la vue commence un nouveau tableau.

At La Aldea, in the Soria hills of northern Spain, only 14 villagers remain. Mercedes was the last baby to be born in the village. Accompanied by a painter, who tries to capture light and

mist, she discovers numerous traces of history. On the hills, dinosaurs once walked, the Celtibers built farms, the Romans their villas and the Saracens a castle with a tower. The last inhabitants know all the stories and can tell all the legends. Little by little, the present has invaded the landscape: the castle will be converted into a luxury hotel, a hill ridge is spiked with wind farms. On television, news of a distant war rekindle memories of another... a civil war. An election campaign flits on and off the screen. Is the next step a trip to Mars? The painter, who is slowly going blind, begins a new painting.

Mercedes Álvarez

Cinéaste et chef monteuse, née en 1966. Elle est diplômée de l'Universidad Pompeu Fabra de Barcelone, département documentaire. Elle a réalisé en 1997 le court métrage ■ *El viento Africano* et a monté le film ■ *En construction* de José Luis Guerin, 2001

Clejani - povesti, histoires, stories

Belgique/France
59 min./2004/vidéo/couleur ●

Réalisation : Marta Bergman et Frédéric Fichet

Image : Laurent Fénart, Antoine-Marie Meert

Son : Gilles Laurent

Montage : Frédéric Fichet, Marie Hélène Dozo

Production : Cyril Bibas - Entre Chien et Loup
et Valérie Boué - TS Production
Coproduction RTBF

Distribution : Entre Chien et Loup
(Ventes internationales)

43 rue de l'Ambly 1160 Bruxelles - Belgique

Tél : +32 2 736 48 13 / Fax : +32 2 732 33 83

E-mail : cyril.bibas@swing.be

TS Production (Ventes France)

73 rue Notre Dame-des-Champs 75006 Paris - France

Tél : +33 (0) 1 53 10 24 00

E-mail : tsproductions@tsproductions.net

« La chance a tourné à Clejani, village du sud de la Roumanie, depuis la mort récente du plus vieux des musiciens, le violoniste Nicolae Neacsu, comme s'il avait emporté avec lui dans l'au-delà les derniers repères d'un monde encore viable. Les jeunes musiciens sans boulot traînent leur cafard. Ils n'ont devant eux qu'une seule rue pour déambuler l'été, battre la semelle l'hiver. « La vie est mal foutue. Un jour tu es gai, un jour tu es triste ». Marius saisit son accordéon et joue un blues tzigane, un air typique de Clejani. Histoire de chasser les idées noires, les usagers qui te réclament jusqu'au dernier sou, histoire d'attirer les belles nanas, et qui sait, Johnny Depp qui paraît-il, aurait promis de venir jusqu'ici, pour être le parrain de son dernier enfant. L'argent. Gagné, volé, emprunté ou échangé, il est l'unique issue pour déjouer le destin qui s'acharne sur la petite communauté tzigane. »

(Marta Bergman et Frédéric Fichet)

street to stroll down in summer and hang around in winter. "Life is screwy. One day you're happy, the next day you're sad". Marius takes up his accordion and plays a gypsy blues, a typical Clejani melody. Just to chase away black thoughts and the money-lenders who would strip you of your last penny. Just to attract the pretty girls and, who knows, Johnny Depp, who had apparently promised to come all the way to be his youngest child's godfather. Money-won, stolen, borrowed or exchanged-is the only way out to elude the fate that grips the small gypsy community." (Marta Bergman and Frédéric Fichet)

Marta Bergman

Née en 1962 à Bucarest, elle est diplômée de l'Insas de Bruxelles, département réalisation. Elle a également une licence de journalisme. Elle a réalisé, entre autres ■ *Faux départs*, 1988 ■ *Un jour mon prince viendra*, 1997 ■ *Heureux séjour*, 2002 et en co-réalisation avec Frédéric Fichet : ■ *La Ballade du Serpent*, une histoire tzigane, 1991 ■ *Bucarest visages anonymes*, 1994.

Frédéric Fichet

Né en 1967 à Charleroi, il est diplômé de l'Insas, département montage. Il a réalisé ■ *Al Qantara*, 1997 ■ *Les Perdants n'écrivent pas l'Histoire*, 2001



"In Clejani, a village in southern Romania, luck has turned since the recent death of the oldest musician, the violinist, Nicolae Neacsu. It is as if he had carried off with him into the beyond the last bearings of a still viable world. Jobless, the young musicians lounge around with their low spirits. They have only one

Les Femmes du Mont Ararat

The Women of Mount Ararat

France/86 min./2004/vidéo/couleur ●

Réalisation : Erwann Briand

Image : Jacques Mora

Son : Erwann Briand

Montage : Guillaume Germaine

Production : Etienne Chambolle

et Christophe Folcher - Flight Movie

Distribution : Doc & Co

13 rue Portefoin 75003 Paris - France

Tél : +33 (0) 1 42 77 56 87

Fax : +33 (0) 1 42 77 36 56

Site : www.doc-co.com

E-mail : doc@doc-co.com

Au Kurdistan, comme dans beaucoup de conflits longs, les femmes sont de plus en plus présentes. En 1996, les combattantes de la guérilla kurde du PKK créent leur propre armée, indépendante de celle des hommes. En constant mouvement, sans autre but que de gravir la prochaine montagne, une unité de six combattantes (un *manga*), guette un ennemi invisible, manœuvre, survit. Les récits des *guerrilleras* sont faits de souvenirs terribles, de convictions longuement forgées, d'espoirs ténus. Leur travail, c'est aussi de parler aux femmes dans les villages, aux épouses trop jeunes et aux vieilles trop résignées.

In Kurdistan, as happens in many drawn-out conflicts, women are increasingly present. In 1996, the women fighters of the PKK Kurdish guerrilla created their own group, totally independent from the men. Constantly on the move, with no other aim than to climb the next mountain, a unit of six fighters (a manga) keeps watch for an invisible enemy, carries out manoeuvres and survives. The guerrillas' stories bring to light terrible

memories and convictions forged over the years, as well as their slender hopes. Their job also involves talking with village women—to far-too-young wives and long-resigned old women.

Erwann Briand

Né en 1971. Après une série de voyages en Europe de l'Est, il s'installe en Pologne où il intègre l'Ecole de Cinéma de Lodz, dont il est diplômé, en mise en scène et réalisation de cinéma et télévision. En France depuis 1996, il a réalisé plusieurs courts métrages et le documentaire : ■ *Des Polaks en Pologne*, 52', 2000



Following Sean

L'Air du temps

Etats-Unis/88min./2004/tournage :
16mm - projection : 35mm/couleur ●

Réalisation : Ralph Arlyck

Image : Ralph Arlyck, Tom Tucker

Son : Dan Gleich

Montage : Malcolm Pullinger

Production et distribution : Ralph Arlyck

et Malcolm Pullinger - Timed Exposures

79 Raymond Avenue, Poughkeepsie,

NY 12603 - Etats-Unis

Tél/Fax : +1 (845) 485 84 89

Site : www.followingsean.com

E-mail : ralph@timedexposures.com

En 1969, Ralph Arlyck réalise un court métrage sur un petit garçon de 4 ans, Sean, qui explore pieds nus le San Francisco hippy et parle des joints, des voisins toxiques et des flics à matraque. On lui demande souvent s'il sait ce que la vie a réservé à Sean.

En 1999, Ralph retourne à San Francisco à la recherche de Sean, de ses parents, de ses grands-parents communistes, mais aussi sur les traces de sa propre vie, auprès de ses parents, New-Yorkais communistes de cœur plus que d'action. Portrait de trois générations d'utopistes américains, recherche sur le devenir des engagements et réflexion sur la filiation.

barefoot, talking about joints, drug-addict neighbours and truncheon-armed cops. The filmmaker was often asked if he knew what had become of Sean.

In 1999, Ralph returned to San Francisco to look for Sean, his parents, his communist grandparents, as well as traces of his own life with his New-Yorker parents, who are communist more in spirit than in action. The portrait of three generations of American utopians, a look into how commitment changes and thoughts on parent-child relationships. "As I listen to Sean talk about his father, and especially the inspiration brought to bear by his grandparents' strong working-class, communist philosophies, I discovered I was examining my own life as much as I was Sean's" (Ralph Arlyck)

Ralph Arlyck

Fervent avocat des *American Independent Producers* auprès des télévisions publiques et des plus hautes autorités américaines. Il a été longtemps membre actif de Input, collaborateur d'une coopérative de distribution (New Day Films) et a enseigné la production à l'université. Il a réalisé, entre autres : ■ *An Acquired Taste*, 26', 1981 ■ *Godzilla Meets Mona Lisa*, 56', 1984 ■ *Current Events*, 55', 1991 (Festivals de New York et Sundance, Meilleur documentaire à Atlanta)



« En écoutant Sean parler de son père, et surtout de l'influence de la forte philosophie ouvrière de ses grands-parents, je découvris que j'examinais ma propre vie autant que celle de Sean. » (Ralph Arlyck)

In 1969, Ralph Arlyck made a short film about Sean, a four-year-old boy who used to explore the hippie San Francisco

Harimano

Belgique/55 min./2004/vidéo/couleur ●

Réalisation : Tanaka Aya

Image : Valentine Paulus

Son : Tanaka Aya

Montage : Michèle Hubinon

Production : Anne Deligne

et Daniel de Valck - Cobra Films

et Michel David - Zeugma Films

Coproduction Voi-Senart, Triangle 7

Distribution : CBA

Maison de la Francité - 19F, avenue des Arts

B-1000 Bruxelles - Belgique

Tél : +32 2 227 22 30 / Fax : +32 2 227 22 39

Site : cinergie.be/cba / E-mail : cba@skynet.fr

« Cela fait dix ans que j'ai quitté le Japon. Chaque année, mon père m'emmenait à Harimano, chez mes grands-parents. Un jour, je lui ai demandé pourquoi il était le seul de la famille à habiter Tokyo. Je fus surprise de découvrir que la raison en était la discrimination politique. »

Sur le chemin d'Harimano, le père raconte enfin à sa fille la rupture d'avec le village encore empreint du féodalisme traditionnel, une vie de militance, la fatigue et les doutes après des années d'engagement. « Confrontée aux mouvements européens qui luttent contre la globalisation, mon côté "militant", longtemps resté latent, s'est éveillé, et avec lui le désir d'affronter les problèmes de la société d'où je me suis enfuie il y a dix ans. »

(Tanaka Aya)

"It's now ten years since I left Japan. Every year, my father used to take me to my grandparents' in Harimano. One day, I asked him why he was the only one in the family to live in Tokyo."

I was surprised to learn that the reason was political discrimination."

On the way to Harimano, the father explains to his daughter why he had broken ties with his village, which still bore the imprint of traditional feudalism. He talks about his militant life, his weariness and doubts after years of commitment. "Faced with the European movements that are fighting against globalisation, my long-dormant "militant" side woke up, as did the wish to confront the problems of the society I had fled ten years ago."

Tanaka Aya

Née en 1974 au Japon, elle vit en Belgique depuis 1993. Elle a une licence d'écriture et d'analyse cinématographiques de l'Université libre de Bruxelles. Elle enseigne le japonais. Elle a réalisé : ■ *Interface*, court métrage documentaire, en 2002.



Kalokerines Astrapes

Eclairs d'été / Summer Lightning

Grèce/Allemagne

80 min./2004/vidéo/couleur ●

Réalisation : Nicos Ligouris

Image : Nicos Ligouris

Son : Stergios Mountsakis

Montage : Stergios Mountsakis

et Nicos Ligouris

Production : Nicos Ligouris

Coproduction Jost Hering Filme

Distribution : Nicos Ligouris

Schlüterstrasse 41, 10707 Berlin - Allemagne

Tél / fax : + 49 30 8812844

E-mail : Wil.Lig@gmx.de

Jost Hering Filme

Winterfeldstrasse 31 - 10781 Berlin - Allemagne

Tél : +49 30 21756856 / +49 30 21756858

Site : www.josthering.de

E-mail : josthering@aol.com

Dans un village de Crète, un petit hôtel oublié des touristes. La famille qui le tient photographie depuis des années la même vue de la mer, dans l'attente obstinée de capter l'éclair d'été, son « rayon vert » à elle. Et voici qu'arrivent les clients, ces êtres curieux, pressés, volages... ces touristes qui ont transformé toute une région.

Quand la saison s'achève, la famille range les parasols et retrouve son oliveraie.

L'été prochain, ils réinstalleront le trépied et l'appareil photo, à la même place, face à la mer.

In a Cretan village, a small hotel forgotten by tourists. For years, the family of owners have been photographing the same seascape in the obstinate hope that one day they will capture summer lightning, their own "green ray". But then the guests arrive—those strange, hurried, fickle beings... the tourists who have transformed an entire region.

At the end of the season, the family put away the parasols and return to their olive trees.

Next summer, they will set up the tripod and the camera in the same spot, facing the sea.

Nicos Ligouris

Cinéaste et critique, il est né en 1952 à Athènes. Il écrit dans la revue *Synchronos Kinitomographos* fondée en 1970 par Theo Angelopoulos. Il vit à Berlin. Il a réalisé, notamment, les deux fictions : ■ *Omixli Kato Apo Ton Ilio* (*Brouillard sous le soleil*), 1980 et ■ *Herz aus Stein* (*Cœur de pierre*), 1994 et de nombreux portraits de cinéastes (Theo Angelopoulos, Paul Vecchiali, Alexandre Sokourov, Dimos Avdeliodis...)



Makhleket Yoldot

Post-partum

Israël/64 min./ 2004/vidéo/couleur ●

Réalisation : Silvina Landsmann

Image : Silvina Landsmann

Son : Shiri Bar On, Keren Finkelshtein

Montage : Lior Elephant

Production : Silvina Landsmann - Comino Films

Coproduction Channel 8,

Noga Communication Ltd

Distribution : Comino Films

Bar Kochva 2, Tel Aviv 63426 - Israël

Tél : +972 3 5288458 / Fax : +972 3 6208736

E-mail : silvina@zahav.net.il

A la maternité, l'oreille collée contre la cloison, la famille guette et commente les cris de l'accouchée. Le nouveau-né est immédiatement retiré à sa mère, examiné, vigoureusement nettoyé et manipulé par un personnel d'une implacable compétence. On félicite le nouveau père. Tandis que la maman se repose ou pleure sur son sort. Elle doit affronter la bougonnerie des puéricultrices, chercher où a été garé le couffin de son enfant ou quémander de l'aide pour donner le sein ou le bain. Deux jours plus tard, il faut quitter la maternité : les infirmières confient à des couples un peu hagards leur bébé, une brochure explicative, un biberon tout prêt et quelques couches...

In the maternity ward, the family strain their ears against the door and comment on the screams of the delivery. The new-born child is immediately taken away from the mother, examined, energetically cleaned and handled by an implacably competent staff. Congratulations are handed to the father, whilst the mother recovers in a daze. She has to face the grumpiness of the nurses, find out where they have parked her baby's Moses basket or beg for help with breast-feeding and bathing. Two days later, it is time to quit the hospital: the nurses hand over to a

somewhat haggard couple the baby, an explanatory brochure, a ready-to-use feeding bottle and a few nappies...

Silvina Landsmann

Née en 1965 en Argentine, elle a une licence de cinéma et télévision de l'Université de Tel Aviv. Son premier film ■ *Collège*, 133', 1998, a été sélectionné en compétition française au *Cinéma du réel* et a reçu le prix des Ecrans Documentaires à Gentilly.



Nachbarn - Vecinos

Voisins / Neighbours

Allemagne/60 min.
2004/vidéo/couleur ●

Réalisation : Rouven Rech

Image : Guido Lublinsky

Son : André Zacher

Montage : Daniel Franz Meiller

Production : Tobi Heck - Filmakademie

Baden-Württemberg

Coproduction AV-Independents, SWR

Distribution : Filmakademie Baden-

Württemberg

Mathildenstr. 20,

71638 Ludwigsburg - Allemagne

Tél : +49 7141 969 132

E-mail : peter.beute@filmakademie.de

« A la périphérie de Buenos Aires se construit l'ambitieux "Projet Nordelta" : une zone résidentielle immense, avec ses rivières, ses lacs et ses bois, entourée d'une haute clôture grillagée et protégée par de nombreux gardes. Bientôt, ce "quartier fermé" sécuritaire abritera 100 000 personnes. A côté de Nordelta, le quartier pauvre de Las Tunas. Certains des habitants traversent chaque jour les «checkpoints» de Nordelta pour y travailler comme domestiques ou jardiniers chez les riches résidents. La peur et les préjugés les séparent du nouveau quartier autant que la clôture de métal. » (Rouven Rech)

every day some of the poor residents cross through the Nordelta checkpoints to work as maids or gardeners for their rich employers. Yet, the barrier of prejudice and paranoia is much stronger than the fence. (Rouven Rech)

Rouven Rech

Né en 1973 à Bochum, en Allemagne, il a étudié le cinéma à Potsdam puis à Buenos Aires avant d'intégrer la Filmakademie Baden-Württemberg. *Nachbarn-Vecinos* est son film de fin d'études de cette école. Il a réalisé plusieurs courts documentaires dont ■ *13+15* produit par l'Escuela Internacional de Cine y Televisión de Cuba et sélectionné par le Festival de Canton en 2004.



"On the outskirts of Buenos Aires, the ambitious Nordelta project is under construction. It is a huge, artificially created residential area, with rivers, lakes and woods, surrounded by a very high wire-netting fence and protected by countless guards. Soon, this "gated community" will house 100 000 people. Adjacent to Nordelta, is the poor neighbourhood, Las Tunas.

Piré marde va baghé sangui ash

Le Vieil homme et son jardin de pierres / The Old Man and His Stone Garden

Iran/52 min./2004/vidéo/couleur ●

Réalisation : Parviz Kimiavi
Image : Parviz Kimiavi
Son : Massoud Esfandiarpour
Montage : Teyfour Bataï, Mastaneh Mohajer
Production et distribution : Parviz Kimiavi - Kimia film
c/o Zanchi
58 avenue de Wagram 75017 Paris - France
Tél : +33 (0) 1 48 34 03 83
+33 (0) 1 42 27 36 83
E-mail : Parvizkimiavi@yahoo.fr

Il y a des années, à l'aube, au milieu du désert au sud-est de l'Iran, un berger sourd et muet assiste à la chute d'une météorite. Darvich Khan Esfandiarpour a aujourd'hui 90 ans. Il a patiemment créé un grand jardin d'arbres secs ornés de milliers de pierres liées par des fils métalliques. Il parle aux pierres, il les tance ou les plaint. Sa famille, qui cultive plantes et arbres, lutte contre la sécheresse. Le vieil homme imite les animaux pour distraire ses petites-filles, il se déguise en loup pour les faire rire, et il cherche encore des pierres extraordinaires, guidé par le don venu du ciel.

Years ago, at dawn, in the middle of the desert in south-eastern Iran, a deaf and dumb shepherd witnessed the fall of a meteorite. Today, Darvich Khan Esfandiarpour is 90 years old. He has patiently created a garden of dry trees decorated with thousands of stones hanging on metal wire. He talks to the stones, scolds them and feels sorry for them. His family grows plants and

trees and struggles against drought.

The old man imitates animals to entertain his granddaughters. He disguises himself as a wolf to make them laugh, and he still looks for extraordinary stones, guided by the gift that fell from heaven.

Parviz Kimiavi

Cinéaste né en 1939 à Téhéran et diplômé de l'Idhec en 1965, il travaille en Iran et en France. Il a réalisé, notamment : ■ *Ô...Protecteur des gazelles*, 1971, (primé à Monte-Carlo), ■ *P... comme pélican* (primé à Nyon) ■ *Le Jardin de pierres*, long métrage de fiction, 1976 (Ours d'argent à Berlin) ■ *OK Mister*, long métrage de fiction, 1978 (primé à Amiens) ■ *Iran Is my Land*, long métrage de fiction, 2000 (primé à Téhéran)



Ravintola Pekingissä

Le Troquet de Zhang / Zhang's Diner

Finlande/56 min./2004/vidéo/couleur ●

Réalisation : Mika Koskinen
Image : Mika Koskinen
Son : Juha Hakanen, Mika Niinimaa
Montage : Samu Kuukka
Production : Kaarle Aho - Making Movies Oy
Coproduction Luxian Productions, YLE TV2, SBS-TV, ETV
Distribution : Making Movies Oy
Linnankatu 7, 00160 Helsinki - Finlande
Tel : + 358 9 6221 3828
Fax : + 358 9 6842 7870
E-mail : mamom@mamo.fi

Zhang Jiangtao et sa femme Xiao Jing ont laissé à leurs parents leur fille de huit ans pour ouvrir un restaurant à Pékin et gagner l'argent devenu trop rare à la campagne. C'est une simple salle avec quelques tables et chaises ouvrant sur la rue dans un quartier populaire. Ils doivent rester discrets car ils n'ont ni permis nécessaire pour habiter hors de leur région ni autorisation d'ouverture pour le restaurant. Les heures passent, inactives et un peu assoupies, à attendre de rares clients. Parmi eux un chauffeur de taxi, un habitué volubile, met à lui seul de l'ambiance. Il drague gentiment la jeune femme, sous le regard mi-amusé, mi-agacé du mari. Moment de trêve pendant lequel ils oublient la peur de la police, la tristesse d'être séparés de leur enfant et leur difficulté à atteindre le but qu'ils se sont fixé.

empty hours go by a little dozily, as they wait for their odd customer. One of the regulars, a voluble taxi-driver, needs no help to liven things up. He flirts harmlessly with the young woman, while her husband watches on half-amused, half-irritated. A moment of respite when they forget their fear of the police, the sadness of the separation with their daughter and their difficulty in reaching the goal they have set for themselves.

Mika Koskinen

Né en 1970, il a étudié le cinéma en Finlande et en Chine, pays où il réside aujourd'hui. Il y réalise des reportages pour la Finnish Broadcasting Company et, en parallèle, ses projets personnels : films de fiction, dont ■ *Konkurssi* (*Bankrupt*), 1992 et documentaires ■ *Ratkesitko ?*, 30', 1994 ■ *Sovitus*, 30', 1996 ■ *Val-koinen panda* (*The White Panda*), 52', 1999



Zhang Jiangtao and his wife Xiao Jing have left their eight-year-old daughter with their parents to open a diner in Beijing and earn the money that is too hard to come by in the countryside. It is a simple restaurant with a few tables and chairs, opening onto the street of a lower-class district. Discretion is required as they have neither the permit authorising them to live outside their own region, nor a license for opening a restaurant. The

Rond-Point Chatila

Shatila Round-About

Liban/51 min./2004/vidéo/couleur ●

Réalisation : Maher Abi Samra

Image : Maher Abi Samra

Son : Mouncef Taleb

Montage : Dina Charara, Dominique Paris

Production : Beirut Center for Research and Information

Coproduction Les Films d'ici, Beur TV

Distribution : Les Films d'ici

12 rue Clavel 75019 Paris - France

Tél : +33 (0) 1 44 52 23 23

Fax : +33 (0) 1 44 52 23 24

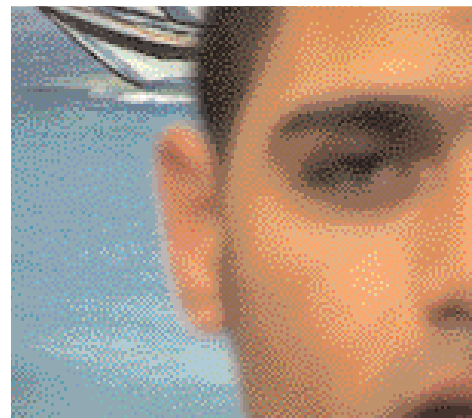
E-Mail : courrier@lesfilmsdici.fr

Le camp de Chatila, à Beyrouth. Les habitants passent dans la rue principale et s'arrêtent un moment à l'épicerie tenue par Halim. Ils égrènent de douloureux souvenirs ou échafaudent d'incertains projets de départ comme si ni leurs pensées ni leurs actions ne trouvaient place dans le présent. Ils apostrophent les observateurs étrangers qui se succèdent dans le camp et ceux qui leur font la visite « pour la commémoration des 20 ans des massacres ». Ils n'apporteront pas de solutions à leurs besoins immédiats. Alors une manifestation spontanée se met en marche, aux cris de : « Nous voulons l'électricité ! »

Shatila camp in Beirut. The inhabitants stroll down the main street and stop awhile at Halim's greengrocery. They go over all their painful memories or put together improbable departure plans, as if neither their thoughts nor their acts had their place in the present. They criticize the NGO visitors and especially those who show them round for the "20-year commemoration of the massacres." They arrive with no solution to the camp's immediate needs. And so, a spontaneous demonstration takes place to shouts of "We want electricity!"

Maher Abi Samra

Cinéaste, il a débuté comme photographe, pour des quotidiens puis pour l'agence Reuters. Il a réalisé : ■ *Chronicle of Returning* (Le Syndrome du retour), 52', 1994 ■ *Aging on Sea Waves* (Bâtir sur des vagues), 26', 1995 ■ *Femmes du Hezbollah*, 50', 2000 ■ *Being in Palestine*, 2001, en co-réalisation ■ *Inhabitant of Shatila Hospital*, 2001 ■ *My Friend*, 7', 2003, essai-vidéo



Tas, kurio nėra

Compte à rebours / Countdown

Lithuanie/45 min./2004/35mm/couleur ●

Réalisation : Audrius Stonys

Image : Vladas Naudzius

Son : Viktoras Juzonis

Montage : Gintas Smilga

Production : Arunas Stoskus - Kino kompanija Litnek

Distribution : Kino kompanija Litnek

Nemencinës pl.4, LT-10102 Vilnius - Lithuanie

Tél : +370 5 2768909 / Fax : +370 5 2784662

E-mail : studija2000@takas.lt

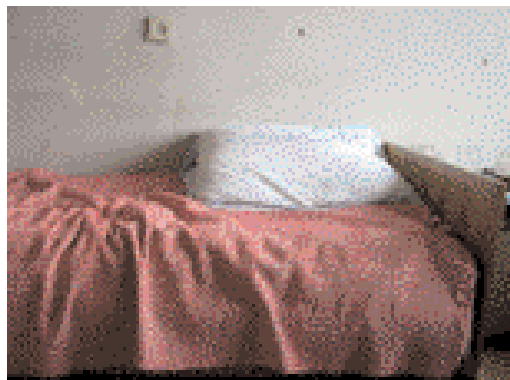
Parti sur les traces d'Augustinas Baltrusaitis, un réalisateur renommé de l'ère soviétique, le cinéaste construit un voyage qui tisse intimement le réel et l'imaginaire. Il confronte à ses propres visions de la disparition des choses et des êtres la mémoire défaillante ou l'ignorance des témoins qu'il rencontre, anciens voisins ou amis du réalisateur qui ne savent même plus s'il est encore en vie. Ainsi, un homme et une époque sont passés. Lorsque, après cette réflexion sur la mémoire et l'oubli, Baltrusaitis est retrouvé, bien vivant, c'est autant une apparition qu'un être de chair que le film révèle.

Following on the tracks of Augustinas Baltrusaitis, a well-known filmmaker from the Soviet era, the cineast constructs a journey that closely interweaves the real and imaginary. He confronts his own visions of the disappearance of things and people with the failing memory or ignorance of the witnesses he meets—the filmmaker's old neighbours and friends, who do not even know whether he is still alive. A man and an epoch have thus gone by. After this exploration of memory and forgetting, when Baltrusaitis is found well and truly alive,

what the film reveals is as much an apparition as a man of flesh.

Audrius Stonys

Né en 1966, il a étudié la réalisation au conservatoire de Vilnius avant de suivre l'enseignement de Jonas Mekas à New York. Il a réalisé et produit une dizaine de films dont : ■ *Open the Door to Him, Who Comes*, 1989 ■ *Earth of the Blind*, 1992, (prix Felix du meilleur documentaire européen de l'année) ■ *Antigravitation*, 1995, (primé à San Francisco et Vilnius) ■ *Fedja, Three Minutes after the Big Bang*, 1999, (primé à San Francisco et au Neubrandenburg DokumentArt) ■ *Alone*, 2000, (primé à Nyon, Gyor et Split)



Tropico de Cancer

Tropique du Cancer

Mexique/52 min./2004/vidéo/couleur ●

Réalisation : Eugenio Polgovsky

Image : Eugenio Polgovsky

Son : Isabel Muñoz

Montage : Eugenio Polgovsky

Production : Centro de Capacitacion Cinematografica

Distribution : Eugenio Polgovsky
Malitzin 17 int 314 del carmen Coyoacan

- Mexico D.F. 04100 - Mexico

Tél : +1 (5255) 55543224

E-mail : eovsky@yahoo.com.mx

Pour survivre, des familles du désert de San Luis Potosi, au Mexique, capturent des animaux sauvages. Les hommes et les enfants piègent les serpents, les rats, les oiseaux... Ils connaissent bien ces animaux avec qui ils partagent l'âpreté du désert. Les femmes écorchent les serpents et préparent leurs peaux. Elles vendent ensuite, le long de l'autoroute 57, la plus importante du Mexique, animaux vivants et peaux tannées. Les camions, les uns après les autres, passent à toute allure, dans un bruit assourdissant. Et puis, de belles voitures s'arrêtent. Les passagers, citadins bien nourris et pressés, marchandent et discutent le modeste prix des animaux.

in Mexico. An endless stream of trucks speeds by with a deafening roar. And then, expensive cars stop. Their well-fed, hurried, city-dwelling passengers bargain and haggle over the modest prices.

Eugenio Polgovsky

Né en 1977 à Mexico, il a étudié le cinéma, la photographie et la réalisation au Centro de Capacitacion Cinematografica de Mexico. Il a été lauréat d'un concours de photographies de l'Unesco. Il a réalisé deux courts métrages : ■ *Goodbye Marina*, 2001 ■ *The Colour of his Shade*, 2003



To survive, some families in the San Luis Potosi desert in Mexico catch wild animals. The men and children trap snakes, rats, birds... animals they know well as they share together the desert's harshness. The women skin the snakes and then sell the tanned skins and live animals at the side of Highway 57, the biggest highway

Weisse Raben - Alptraum Tschetschenien

Les Corbeaux blancs, le cauchemar tchéchène / White Ravens, Nightmare in Chechnya

Allemagne/92 min./2004/vidéo/couleur ●

Réalisation : Tamara Trampe et Johann Feindt

Image : Johann Feindt

Son : Paul Oberle

Montage : Stephan Krumbiegel

Production : Thomas Kufus - Zero film

Coproduction Arte/ZDF

Distribution : Zero film

Lehrter Strasse 57 - 10557 Berlin - Allemagne

Tél : +49 30 390 66 30 / Fax : +49 30 394 58 34

E-mail : malika@zerofilm.de

office@zerofilm.de

Petya et Kyril se sont portés volontaires pour aller en Tchétchénie, poussés par la misère. Katya, l'infirmière, travaillait dans un hôpital de campagne, dans la zone des combats. Aucun d'eux n'est resté le même après son retour. Ils sont brisés, physiquement et mentalement, abandonnés avec leur expérience des mutilations, de la torture et de la mort. Les cinéastes leur montrent des photos de prisonniers tchéchènes. Sur l'une d'elles, un visage de femme est tourné vers l'objectif. Qui est-elle ? Quelle a été sa destinée ? La photographie fait surgir des souvenirs, des peurs et des douleurs cachées. Enfin, l'enquête aboutit et l'histoire de la femme est racontée. L'horreur de la sale guerre prend visage et corps.

makers show them some photos of Chechnya prisoners. On one, a woman turns her face towards the camera. Who is she? What has become of her? The photo brings back a rush of memories, fears and hidden pain. Finally, the inquiry finds the answer and the woman's story is told. The horror of this dirty war takes on a face and flesh.

Tamara Trampe

Elle a été, à partir de 1970, la conseillère en dramaturgie de multiples films de long métrage. Elle enseigne l'analyse de film et l'écriture de scénario à Cologne, Ludwigsburg, Dresde et Berlin. Elle réalise ses propres films depuis 1990. Parmi eux : ■ *Ich war einmal ein Kind* ■ *Der schwarze Kasten*, 1991, co-réalisé avec Johann Feindt, nominé au Deutschen Filmpreis et acquis par le MoMA de New York.

Johann Feindt

Né en 1951 à Hambourg, il a étudié à la Deutsche Film und Fernsehakademie de Berlin. Il est cinéaste, chef opérateur et auteur depuis 1979. Parmi ses nombreux films : ■ *Unversöhnliche Erinnerungen*, 1979, co-réalisation, primé à Leipzig et au Fipresci ■ *Mein Freund, der Minister*, 1998 ■ *Reporter Vermisst*, 2003



Trapped by poverty, Petya and Kyril volunteered to go to Chechnya. Katya, a nurse, worked in a country hospital in the combat zone. After their return, neither of them are the same. They are physically and mentally broken and alone with their experiences of mutilations, torture and death. The film-

Yanmo

Mise en eau / Before the Flood

Chine/147 min./2004/vidéo/couleur ●

Réalisation : Li Yifan et Yan Yü

Image : Yan Yü

Son : Liang Mang

Montage : Li Yifan et Yan Yü

Production : Li Yifan

Distribution : Li Yifan - Sichuan Fine Arts Institute

143#, Chongqing - Chine

Tél (mobile) : +86 130 6230 7676

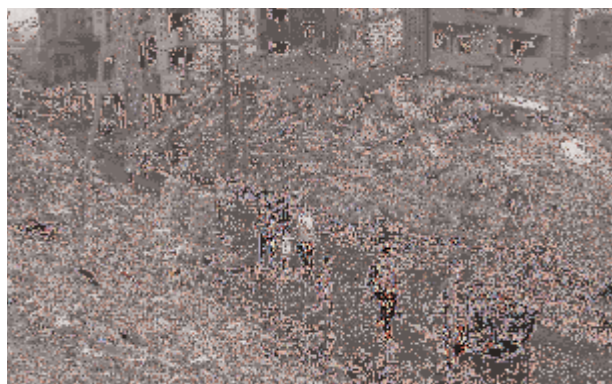
Fax : +86 (0)10 8596 3393

E-mail : lyf6653@yahoo.com.cn

« Nos amis nous suggéraient de faire un film sur la beauté et l'atmosphère de Fengjie, "la ville des poètes" (l'emblème de l'âge d'or de la culture chinoise classique). Certes, la poésie est la clé de notre travail et sera le thème du film... Mais, une fois là-bas, nous n'étions plus très sûrs de savoir comment la poésie pourrait rendre compte de la douleur d'un vétéran, de la vie misérable des dockers traités comme des chiens. Tous n'avaient qu'une obsession : leur maison. Ce n'était de toute part que pauvreté et chômage, injustice sociale et droits civils oubliés. » (Li Yifan et Yan Yü)

L'administration bafoue la dignité de milliers de « déplacés » du barrage des Trois Gorges et les cinéastes le décrivent pas à pas, avec leurs personnages, comme si c'était une guerre.

"Our friends suggested that we should make a film on the beauty and sentiment of Fengjie, "the town of poets" (symbol of the golden age of classical Chinese culture). Certainly, poetry is the key to our art and will be the theme of our film..."



But once we were actually there, we were no longer sure how poetry could render the tears of an aged war veteran or the miserable life of the dockers, who live like dogs. Everybody was thinking about just one thing: their house. Poverty and unemployment were everywhere, and social justice and civil rights were often forgotten." (Li Yifan and Yan Yü)

The authorities flout the dignity of the thousands of people displaced by the Three Gorges dam and the filmmakers, with their characters, give a step-by-step account of the situation, as if it were a war.

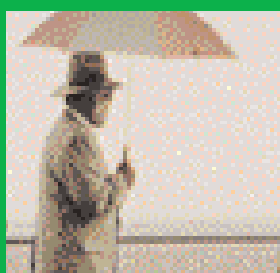
Li Yifan

Né en 1966 à Chongqing, en Chine. Après des études à l'Institut dramatique de Pékin, il travaille comme réalisateur de publicités, traducteur et scénariste. Il est rédacteur en chef du journal de Chongqing de 2000 à 2001, et co-fonde en 2001 le *Fan and Yu Documentary Studio*. *Yanmo* est le premier documentaire réalisé par les deux cinéastes.

Yan Yü

Né en 1971 à Chongqing. Il est journaliste à la télévision de Chongqing et chef opérateur free-lance de documentaires, séries télévisuelles et publicités.

Compétition française



Cargo, récit du pays des ombres

Cargo, Tales from the Land of Shadows

France/90 min./2004/vidéo et super-8/couleur et noir et blanc ●

Deuxième volet d'un film d'une durée totale de 180 minutes

Réalisation : Charlie Rojo

Image et son : Charlie Rojo

Montage : Nathalie Pat, Charlie Rojo

Production : Christophe Gougeon - Atopic
Coproduction Alter Ego, Absynthe production, TV 10 Angers

Distribution : Atopic
39 rue Durantin 75018 Paris
Tél : 01 42 54 04 51
E-mail : atopic@wanadoo.fr

« Pendant deux mois, j'ai accompagné un équipage franco-roumain du Havre à Shanghai et partagé la vie de vingt hommes livrés à eux-mêmes à bord d'un porte-conteneurs de la taille du Titanic. J'ai fait le pari avec ce film (entre cinéma documentaire, fiction et cinéma expérimental) de privilégier des sensations et la poésie du voyage au long cours plutôt que d'expliquer le métier de marin. Filmés en vidéo et super 8 noir et blanc, séquences d'actions, scènes contemplatives, musiques et battements de cœur s'entremêlent et tentent de mettre en scène à la fois la vie en mer et un univers clos. Une figure invisible, le radio du bord (profession de la marine marchande aujourd'hui disparue) monologue ses angoisses, ses démons, ses obsessions, au cours de ce voyage intérieur. »
(Charlie Rojo)

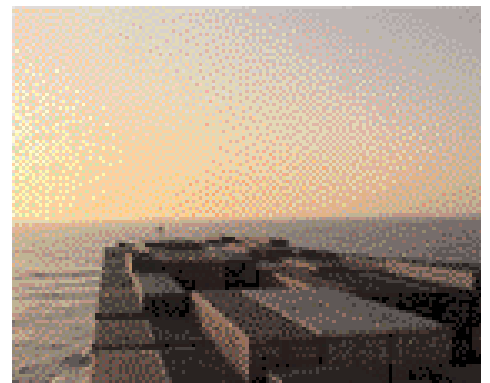
"For two months, I accompanied a Franco-Romanian crew from Le Havre to Shanghai and shared the life of twenty men left to themselves aboard a Titanic-sized container carrier. With this film (between documentary, fiction and experimental film), I had set myself the challenge of giving priority to sensations and the poetic side of this long-haul voyage, rather than explaining a seaman's job. Video, black and white super-8, live sequences, contemplative scenes, music

and heartbeats are intermingled in an attempt to convey life at sea and a confined world. An invisible character, the ship's radio operator (a merchant navy job that has now disappeared), monologues his anxieties, his demons and obsessions during this inner journey."
(Charlie Rojo)

Second part of a film with a total runtime of 180 minutes.

Charlie Rojo

Cinéaste et chef monteur né en 1972. Il a réalisé : ■ *Le Pont*, 13', 1997 (court métrage de fiction, Prix du jury à San Diego) ■ *Images du temps d'avant*, 45', 2000 (Lussas, Clermont-Ferrand, Lyon)



Ceux de Saladillo

People of Saladillo

France/90 min./2005/vidéo/couleur ●

Réalisation : Alberto Yaccelini

Image, son et montage : Alberto Yaccelini

Production : Anne-Marie Marsaguet et Clémence Coppey - Les Films à Lou
Coproduction Cruz del Sur, Image Plus Epinal

Distribution : Doc & Co
13 rue Portefoin 75003 Paris
Tél : 01 42 77 56 87 / Fax : 01 42 77 36 56
Site : www.doc-co.com / E-mail : doc@doc-co.com

Fabio Junco et Julio Midù gagnent l'équivalent argentin du 7 d'Or pour l'une de leurs telenovelas. Dans leur petite ville de Saladillo, au cœur de la pampa, les habitants sont leurs comédiens : le jeune éleveur beau gosse, le guérisseur local, le marchand de journaux, sans oublier bien sûr la famille et les amis, enfants compris. Les réalisateurs passent à la vitesse supérieure avec un grand film de terreur dont la première doit avoir lieu dans le cinéma abandonné. Si toutefois ils trouvent un écran... Ecriture, tournage et montage de romans télévisuels et de films de genre "amateurs" en disent long sur la réalité argentine.

Fabio Junco and Julio Midù have won the Argentinean equivalent of the Grammy Awards for one of their telenovelas. In their small home town of Saladillo, in the heart of the pampas, the inhabitants are their actors: the young, good-looking cattle-breeder, the local healer, the newspaper seller, without forgetting, of course, family, friends and children. The film-

makers change to a higher gear and make a terror film. They plan its opening night in an abandoned film theatre... providing they find a screen. The writing, shooting and editing of the telenovelas and "home-made" popular feature films tell us a great deal about Argentinean reality.

Alberto Yaccelini

Cinéaste et chef monteur (pour Jean Eustache, Edgardo Cozarinsky, Jean-Louis Comolli, Carlos Sorin, Franck Cassenti...). Il a réalisé, notamment : ■ *Le Péril rampant*, 1981 (fiction de 26mn.) ■ *Jockey d'obstacles*, 60', 1995 ■ *Gombrowicz, l'Argentine et moi...*, 85', 1999 (Fipa 2000) ■ *Il y a photo*, 56' (Cinéma du réel 2004)



Les Deux vies d'Eva

The Two Lives of Eva

France/83 min./2004/vidéo/couleur ●

Réalisation : Esther Hoffenberg

Image : Laurent Fenart, Esther Hoffenberg

Son : Benjamin Bober

Montage : Anne Weil

Production : Yaël Fogiel - Les Films du Poisson

Coproduction Lapsus, Arte France

Distribution : Les Films du Poisson

54 rue René Boulanger 75010 Paris

Tél : 01 42 02 54 80 / Fax : 01 42 02 54 72

E-mail : filmsdupoisson@wanadoo.fr

« Polonaise de culture allemande et protestante, élevée dans la grande bourgeoisie industrielle de Sosnowiec, Eva, ma mère, a quitté la Pologne à l'arrivée des Soviétiques en 1945. C'est dans l'Allemagne d'après-guerre qu'elle rencontre Sam, survivant du ghetto de Varsovie. Elle part avec lui à Paris. En épousant Sam, Eva épouse aussi son histoire et son identité et tire un trait sur la sienne. Le bonheur du couple que forment mes parents ne cesse de grandir jusqu'en 1970 où Eva est prise d'une première bouffée délirante. En 1978, Eva traverse une nouvelle crise et se met à me raconter la jeune fille qu'elle était avant de rencontrer mon père. Elle me révèle les tourments de sa conscience, liés à son identité allemande pendant la guerre. Le film est construit à partir de cet enregistrement et des réflexions autobiographiques de ma mère. Amies intimes et cousins nourrissent ce récit d'un destin tragique. » (Esther Hoffenberg)

"Eva, my mother, a Polish woman of German-Protestant culture, was brought up in the high industrialist bourgeoisie of Sosnowiec. She left Poland when the Soviets arrived in 1945. It

was in post-war Germany that she met Sam, a survivor from the Warsaw ghetto. She left with him for Paris. In marrying Sam, Eva also married his history and identity and said goodbye to her own. In their couple, my parents grew increasingly happier until 1970, when Eva had her first fit of delirium. In 1978, she lived through a second attack and began to tell me about the young girl she was before she met my father. She revealed her tortured conscience regarding her German identity during the war. The film is built around this recording and my mother's autobiographical thoughts. Close friends and cousins also helped to enrich this story of a tragic destiny." (Esther Hoffenberg)

Esther Hoffenberg

Cinéaste et productrice, elle est née à Paris en 1950. Elle a co-réalisé, avec Myriam Abramowicz le long métrage documentaire ■ *Comme si c'était hier*, 1980, et a réalisé des séries d'émissions pour les *Nuits magnétiques* de France Culture. En 1989, elle a créé la société Lapsus, avec laquelle elle a produit une cinquantaine de films documentaires.

Les Enracinés

Deep - Rooted

France/52 min./2004/vidéo/couleur ●

Réalisation : Damien Fritsch

Image : Damien Fritsch

Son : Jennyfer Bec, Damien Fritsch

Montage : Christine Benoit, Damien Fritsch

Production : Josiane Schauner

et Laurent Dené - Dora productions

Coproduction France 3 Alsace,

France 3 Bourgogne-Franche-Comté

Distribution : Dora Productions

20 rue de la Plaine des Bouchers 67100 Strasbourg

Tél : 03 88 40 30 30 / Fax : 03 88 39 43 03

E-mail : doraprod@wanadoo.fr

Il suffit de choisir les chemins de traverse pour se retrouver en terre inconnue et rencontrer des contemporains de nos grands-parents, dont le mode de vie n'a pas changé depuis leur jeunesse. Ils ne veulent pas quitter leur terre pour vivre en maison de retraite.

Yvette, l'ancienne garde-barrière, Arlette et Léon, paysans inséparables des arbres, des animaux et des saisons, Catherine et Jean, toujours amoureux, racontent des vies d'attachement, de travail et de douleurs pudiquement dissimulées. Tous refusent la dépendance et la résignation des « vieux ».

You only need to take small side-roads to land up in unknown territory and meet people of our grandparents' generation, whose way of life has not changed since their youth. They do not want to leave their land or move into an old people's home. Yvette, the former level-crossing keeper, Arlette and Léon, farmers whose lives are inseparable from the trees, animals and the seasons, Catherine and Jean, who are still

in love. They all talk about their attachment to their way of life, their work and their carefully hidden sorrows. They all refuse the dependent and resigned existence of the "elderly".

Damien Fritsch

Né en 1963, il est cinéaste, ingénieur du son et chargé de cours (à l'Université Marc Bloch, Strasbourg). Il a réalisé, entre autres : ■ *Anne*, 59', 1995 (sortie au Cinéma l'Ecran de Saint Denis) ■ *Le Bal des veuves*, 61', 1996 (primé à Bâle et Mulhouse) ■ *Le Monde du bout des doigts*, 53', 2000 (Prix Scam du meilleur documentaire de création 2002, Festivals de Bruxelles, Vic-le-Comte, Fipa, Prix Europa) ■ *Mesdames rêvent*, 26', 2000 ■ *En musique*, 52', 2003



Le Grand jeu

The Big Game

France/90 min./2005/vidéo/couleur ●

Réalisation : Malek Bensmail

Image : Malek Bensmail

Son : Hamid Hosmani

Montage : Mathieu Breaud, Jean-Pierre Pruihl

Production : Gérard Collas

et Anne Schuchman - INA

Coproduction So What Now, LCP, TV 10 Angers

Distribution : INA

4 avenue de l'Europe 94360 Bry-sur-Marne cedex

Tél : 01 49 83 29 92 / Fax : 01 49 83 31 82

E-mail : mgautard@ina.fr

« Algérie, 2004 : Ali Benflis, ancien Premier ministre et Secrétaire général du FLN, déterminé et sûr de lui, se lance dans la campagne présidentielle. Parmi les 5 candidats de l'opposition, il est le *challenger* du président sortant Abdelaziz Bouteflika. Sur fond de division au sein du FLN et d'hésitations de la hiérarchie militaire entre les deux candidats, Ali Benflis et son équipe de campagne tentent de re-mobiliser une population qui s'est massivement détournée de la scène électorale, épuisée par le chaos social. »

(Malek Bensmail)

Le système algérien autorise-t-il vraiment le changement ?



"Algeria, 2004: Ali Benflis, former prime minister and FLN secretary general, is determined and self-confident as he sets out on his presidential campaign.

Of the 5 opposition candidates, he is the main challenger to the outgoing president, Abdelaziz Bouteflika. Against the backdrop of division within the FLN and the military hierarchy's hesitation between the two candidates, Ali Benflis and his campaign team try

to re-mobilise a population exhausted by social chaos and who has massively abandoned the electoral scene." (Malek Bensmail)
Does the Algerian system really allow for change?

Malek Bensmail

Né en 1966 à Constantine (Algérie), il a étudié le cinéma à Paris et à Saint-Petersbourg (Lentfilm). Auteur-réalisateur de films documentaires depuis 1990, il a réalisé : ■ *Algerian TV Show*, 13', 1996 ■ *Territoire(s)*, 30', 1996-1997 ■ *Décibled*, 53', 1998 ■ *Boudiaf, un espoir assassiné*, 60', 1999 (avec Noël Zuric) ■ *Des vacances malgré tout*, 70', 2000 ■ *Plaisirs d'eau*, 76', 2001 ■ *Algérie(s)*, 2x80', 2003 (primé à Pessac, Palerme, Montréal - Vues d'Afrique) ■ *Aliénations*, 95', 2003 (Prix des Bibliothèques du Cinéma du réel 2004, Festival de Vienne).

La Maison neuve

The New House

France/54 min./2004/vidéo/couleur ●

Réalisation : Ariane Doublet

Image : Ariane Doublet

Son : Graciela Barrault

Montage : Sophie Mandonnet

Production : Patrick Winocour

et Juliette Guigon - Quark Productions

Coproduction Arte France

Distribution : Quark Productions

22 rue du Petit Musc 75004 Paris

Tél : 01 44 54 39 50 / Fax : 01 44 54 39 59

E-mail : quarkprod@wanadoo.fr

Le champ est grand. Sur les hauteurs, deux vaches. C'est ici, dans cet herbager, que Philippe et Annick Olivier ont fait paître leur troupeau pendant presque quarante ans. Juste à côté du corps de ferme. Depuis un peu plus d'un an, Philippe vit seul. Annick est morte brutalement. Cette année, Philippe prend sa retraite et va quitter la ferme dont il n'est que locataire. Il vend les machines et se sépare de ses bêtes. Et dans l'herbager, juste à côté, il fait construire sa maison. Il est difficile de parler aux entrepreneurs, de prévoir que les meubles rentreront dans les surfaces standardisées, d'être sûr que la famille viendra en vacances et que les économies d'une vie auront été bien employées.



The field is a big one. At the top of the slope, two cows. This is the meadow where Philippe and Annick Olivier milked their herd for almost forty years. Nearby is the main farm building. For just over a year, Philippe has lived alone. Annick died suddenly. This year, Philippe will retire and give up the ten-

ancy of the farm. He sells the machinery and parts with his animals. In the meadow just nearby, he is having his new house built. It is difficult to talk with the builders, to plan so that his furniture will fit into the standardised floor areas, and to ensure that the family will come there at holiday time and that his life's savings are well spent.

Ariane Doublet

Née en 1965, elle est diplômée de la Fémis, section montage. Elle a co-réalisé ■ *Terre-Neuve*, 63', 1992 (primé à Nyon, Douarnenez, Lorient) ■ *Jours d'été*. Elle a réalisé ■ *La Petite parade*, court métrage, 1995 ■ *Stop la violence*, 60', 1999 ■ *Les Terriens*, 84' (Cinéma du réel 2000) ■ *Les Bêtes*, 67', 2001 ■ *Les Sucriers de Colleville*, 90' (Cinéma du réel 2003, Acid/Festival de Cannes 2003, Festival de Vienne 2004)

Les Meilleures intentions

The Best Intentions

France/57 min./2005/vidéo/couleur ●

Réalisation : Jean-Marc La Rocca
Image : Jean-Marc La Rocca
Son : Josefina Rodriguez
Montage : Laurence Bazin
Production : Patrick Winocour
 et Juliette Guigon - Quark Productions
 Coproduction Forum des Images, Telesonnet
Distribution : Quark Productions
 22 rue du Petit Musc 75004 Paris
 Tél : 01 44 54 39 50 / Fax : 01 44 54 39 59
 E-mail : quarkprod@wanadoo.fr

A l'ouverture de la crèche parentale, le père trentenaire qui prononce le discours inaugural parle de générosité et de tolérance, applaudi par de jeunes couples bien intentionnés. Mais au fil des réunions (car tout se décide « en collectif »), les fondateurs de la crèche cherchent plus à tenir leur rôle d'employeurs, à licencier une cuisinière, ou même à exclure des parents, qu'à travailler à leur « projet pédagogique ».

At the opening of the parent-run nursery, the young father who makes the inaugural speech talks of generosity and tolerance and is applauded by all the young well-intentioned couples. But as meetings go by (as "group" decisions are the rule), the founders of the nursery are more occupied by how they can assume their role as employers, dismiss a cook or even exclude some parents, than by working on their "educational project".

Jean-Marc La Rocca

Cinéaste, chef opérateur et chef monteur. Il a réalisé ■ *Deux frères*, 94', 1994 (*Cinéma du réel*, Vic-le-Comte, Figuera Da Foz) ■ *Elle(s) et moi*, 75', 1998 ■ *Le Gymnase*, 52' (Prix du Patrimoine du *Cinéma du réel* 2002)



Odessa... Odessa !

France/Israël/96 min.
 2004/35 mm/couleur ●

Réalisation : Michale Boganim
Image : Jakob Ihre
Son : Barnaby Templer, Antoine Brochu,
 Philippe Ciompi
Montage : Valerio Bonelli, Kobi Nathanael
Production : Frédéric Niedermayer
 pour Moby Dick Films
 Coproduction Transfax
Distribution : Moby Dick Films
 72 rue de Dunkerque 75009 Paris
 Tél : 01 53 20 02 09 / Fax : 01 53 20 08 12
 E-mail : mobydickfilms@club-internet.fr

« En lisant les nouvelles d'Isaac Babel qui se passent à Odessa, j'ai découvert l'exubérance et l'humour de ses habitants. La première partie du film, qui se déroule en trois mouvements, s'attache à cette communauté d'origine et montre ce qu'est devenue la ville aujourd'hui. Elle était somptueuse et cosmopolite, mais sa beauté est désormais fanée et la vie même s'en éloigne, de même que la communauté juive ne se réduit plus qu'à quelques personnes. Les deux autres mouvements racontent l'émigration et l'exil.

Sur les pas de ceux qui ont quitté la ville, je suis arrivée à Little Odessa à New York et à Ashdod en Israël. Dans ces deux endroits, plutôt que de s'adapter à leur nouveau lieu de vie, les immigrants n'ont eu de cesse de recréer une Odessa imaginaire. »

(Michale Boganim)

film deals with the remnants of this community, and shows Odessa as it is today. In the past it was magnificent and cosmopolitan, but its beauty had now faded and its life is disappearing, like the Jewish community that now counts only a few people. The other two parts deal with immigration and exile. Following those who left the city, I arrived at Little Odessa in New York and Ashdod in Israel. In both these port cities, rather than adapting themselves to a new life, they have created an imaginary Odessa. (Michale Boganim)

Michale Boganim

Cinéaste qui vit en France et en Israël, elle est diplômée de la National Film and Television School de Londres. Elle a réalisé ■ *Venice*, 15', 2001 ■ *Dust*, 29', 2001 (sélectionné par de très nombreux festivals dont : Berlin, Rotterdam, Munich, Chicago, *Cinéma du réel* et primé, entre autres, à Cracovie, Leeds, Tel Aviv et Kiev...) ■ *Mémoires incertaines*, 37' (Festival de Cannes - Quinzaine des réalisateurs 2002, Palm Spring, Rotterdam, Festival dei Popoli, Sheffield...) ■ *Macao sans retour*, 50', 2004

"When I read Isaac Babel's short stories about Odessa, I found a city enriched with exuberant characters full of humour. The first "movement" of this three-part



Le Rêve de São Paulo

São Paulo's Dream

France/90 min./2004/vidéo/couleur ●

Réalisation : Jean-Pierre Duret
et Andréa Santana

Image et son : Jean-Pierre Duret

Montage : Catherine Rascon

Production : Patrick Sobelman - Ex Nihilo
Coproduction Arte France

Distribution : Doc & Co
13 rue Portefoin 75003 Paris

Tél : +33 (0) 1 42 77 56 87

Fax : +33 (0) 1 42 77 36 56

Site : www.doc-co.com / E-mail : doc@doc-co.com

São Paulo attire les paysans pauvres du Sertão dans le Nordeste brésilien comme l'Eldorado de toutes les chances. C'est pour rejoindre ses frères dans cette ville que José quitte ses parents. En chemin, les cinéastes rencontrent le Brésil pauvre. Deux tailleurs de pierre qui travaillent comme des forçats pour quelques sous. Une famille de sans terre, abritée par une misérable cabane de plastique, qui exploite comme elle le peut un lopin en friche. Des pêcheurs qui draguent les eaux boueuses d'un lac avec un filet de fortune. En ville aussi tous luttent pour survivre. Comme ces éboueurs qui hâlent acrobatiquement d'énormes charrettes de détritus ou cet homme qui recompte chaque centime tiré de la vente de ses tickets de transport. José a en-

fin rejoint ses frères. Ils regrettent leur terre et leur famille. Ils rêvent de retourner au Nordeste pour y vivre de la terre qu'ils y achèteraient. Chimère ?

São Paulo attracts the peasants from Sertão in the Brazilian Nordeste like an El Dorado, the mythical land of gold. José leaves his parents to

join his brothers in the city of all hopes. On the journey there, the filmmakers encounter the poor side of Brazil. Two stonemasons working like slaves to earn a few pennies. A landless family housed in a miserable plastic hut, working a fallow plot of land as best they can. Fishermen, dredging a muddy lake with a makeshift net. In the city too, everyone struggles to survive. The dustmen acrobatically hauling huge waste bins around or the man carefully counting up each cent he has made from selling his transport tickets. José finally finds his brothers. All regret leaving their countryside and family. They dream of going back to Nordeste to live off the land they hope to buy. Just a pipe-dream?

Jean-Pierre Duret

Cinéaste et ingénieur du son (notamment pour Agnès Varda, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, Luc et Jean-Pierre Dardenne...). Il a réalisé ■ *Un beau jardin*, par exemple, 52', 1986 ■ *Les Jours de la lune*, fiction de 52', 1990 et en co-réalisation avec Andréa Santana : ■ *Romances de terre et d'eau*, 52', 2001 (Cinéma du réel 2002)

Andréa Santana

Architecte et géographe de formation, elle est originaire du Nordeste du Brésil. ■ *Le Rêve de São Paulo* est son second film, après ■ *Romances de terre et d'eau*, en co-réalisation avec Jean-Pierre Duret.



Urgences, les nuits des villes

Emergency, Towns at Night

France/52 min./2004/vidéo/couleur ●

Réalisation : Pierre Maïllis-Laval

Image et son : Pierre Maïllis-Laval

Montage : Esther Frey

Production et distribution : Femis

6 rue Francœur 75018 Paris

Tel : 01 53 41 21 10 / Fax : 01 53 41 02 80

E-mail : pascale.borenstein@femis.fr
femis@femis.fr

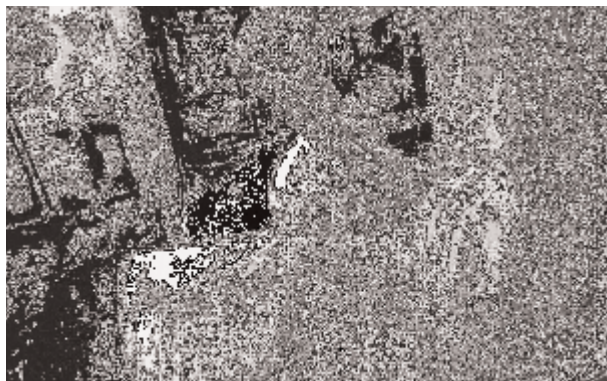
Une équipe du Samu commence sa course de vitesse dans la nuit. Dès le démarrage du véhicule, chacun remplit le rôle qui lui est dévolu. Pilote, conducteur et médecin sont tendus vers l'objectif, parvenir le plus rapidement possible sur le lieu de l'appel, puis déployer toute l'efficacité dont ils sont capables pour porter secours et retenir le souffle de la vie. Les paroles se font rares et les gestes s'enchaînent avec précision, selon un protocole maintes fois répété mais que chaque nouvelle situation met à l'épreuve. Au milieu des soignants, un jeune homme dans le coma, une vieille dame qui est tombée, une femme qui donne naissance à un enfant dans son appartement en-

vahi de pompiers, une autre dont le massage cardiaque s'éternise avant de réussir. Dans la camionnette du retour, l'équipe, soulagée, se détend enfin, le temps d'une chanson.

The Samu (mobile medical emergency service) team start their race into the night. As soon as their van starts up, each enters his allotted role. The navigator, driver and doctor are concentrated on their mission: getting to the emergency as fast as possible, then using all their skill to provide aid and maintain the breath of life. They rarely speak and their gestures are precisely co-ordinated, following a procedure known by heart. Yet, each new situation is a trying one. In the midst of these health carers, a young man in a coma, an old lady who has fallen, a woman giving birth in her flat full of firemen, someone else whose cardiac massage seems endless before it finally succeeds. On the return journey, the much-relieved team relax with a song.

Pierre Maïllis-Laval

Diplômé de la Femis, section image. Il est le chef opérateur et cameraman de nombreux courts métrages, pour la plupart de fiction. ■ *Urgences, les nuits des villes* est sa première réalisation.



Compétition courts métrages



Anneler ve Çocuklar

Mères et enfants / Mothers and Children

Turquie/28 min./2004/vidéo/couleur

Réalisation : Orhan Eşiköy

Image et son : Orhan Eşiköy

Montage : Aslı Soyumert, Özgür Doğan

Production : Hidir Eşiköy et Ugur Yıldız

Distribution : Orhan Eşiköy

Yazgan sok. 16/12 Cebeci - Ankara - Turquie

Tél : +90 532 624 34 84

E-mail : orhaneskikoy@yahoo.com

Leurs enfants partis à la ville, les grands-parents du réalisateur se sont retrouvés seuls dans leur village d'Erzincan. Chaque année, ils passent un mois à Istanbul et à chaque fois, la grand-mère ne veut plus quitter ses enfants, alors que le grand-père n'a qu'une envie, retrouver le calme de sa maison. A la campagne, le vieux couple a peu à faire pour occuper ses journées. Ils profitent de la fraîcheur du jardin, se chamaillent un peu, se réconcilient assez vite. La grand-mère téléphone fébrilement à ses enfants qui lui manquent tant ou attend impatiemment que la sonnerie retentisse pour se précipiter sur l'appareil.

Now their children have gone to live in the city, the filmmaker's grandparents find themselves alone in the village of Erzincan. Each year, they spend a month in Istanbul and, each time, comes the grandmother's ritual reluctance to leave her children, while the grandfather cannot wait to return to the calm of his house. In the countryside, the elderly couple have little to occupy their time. They enjoy the garden shade, quarrel a little and soon make up. The grandmother feverishly calls the children she so misses or waits impatiently to pounce on the phone as soon as it rings.



Azrak-ramadi

Bleu gris / Blue-Grey

Syrie/23 min./2004/16 mm/couleur

Réalisation : Mohamad Al Roumi

Image : Meyar Al Roumi

Son : Ali Kâaf

Montage : Gabriel Humeau

Production : Mohamad Al Roumi

Distribution : Sésame Films

22 impasse Mousset 75012 Paris - France

Tél : +33 (0) 1 43 45 15 25

Fax : + 33 (0) 1 43 45 00 21

E-mail : contact@sesamefilms.fr

« J'avais quatorze ans quand nous avons traversé l'Euphrate sur le bac avec mon père et la voiture chargée de notre mobilier. Nous quittons le village de Tell Abiad, en Mésopotamie du Nord, pour nous installer à Alep. J'ai voulu filmer ce bac, la région dans laquelle j'ai vécu, les gens, les enfants qui ressemblent à ce que nous étions, mes frères, mes amis et moi. J'ai voulu filmer les sites archéologiques où je suis souvent revenu travailler comme photographe.

J'ai voulu filmer ce qui m'était cher avant que tout ne soit englouti. »
(Mohamad Al Roumi)

"I was fourteen when we crossed the Euphrates on a raft-shaped ferry, together with my father and the furniture-laden car. We had left the village of Tell Abiad in northern Mesopotamia to settle in Alep. I wanted to film the ferry, my home region, its people and its children, who were much like the kids my brother, my friends and myself had

Orhan Eşiköy

Né en 1980 à Istanbul, il est diplômé du département Communication de l'Université d'Ankara (2004). ■ *Anneler ve çocuklar* est son second film sélectionné par le *Cinéma du réel*, après ■ *Hayaller birer kırık ayna* (*Un rêve qui se brise/Each Dream is a Shattered Mirror*), 30', en 2002.

once been. I wanted to film the archaeological sites where I had often gone back to work as a photographer.

I wanted to film what I held dear before it was all swallowed up by the dam."

(Mohamad Al Roumi)

Mohamad Al Roumi

Photographe, né en 1945 à Alep, en Syrie. Après l'obtention de son diplôme des Beaux-Arts, en 1972, il devient photographe de missions archéologiques. Ses photographies font l'objet d'expositions personnelles et collectives. Une partie d'entre elles a été acquise par le Louvre, l'Institut du Monde arabe, l'Unesco et les Ministères de la culture et du tourisme syriens. ■ *Azrak-ramadi* est son premier film.



Home Video Argentina

Chine/France/18 min./2004/vidéo/couleur

Réalisation : Cheng Xiaoxing

Image, son et montage : Cheng Xiaoxing

Production et distribution : Cheng Xiaoxing

E-mail : chengxiaoxing@yahoo.com

Xiaoxing n'a pas revu son oncle, parti pour l'Argentine, depuis des années. La dernière fois qu'ils devaient se croiser, ils n'ont pu se voir qu'à travers une vitre d'un aéroport de Paris, faute de visa. Xiaoxing peut enfin aller lui rendre visite. Il trouve un homme dont la vie est en faillite. Sa femme l'a laissé seul pour rentrer en Chine avec leur fille. Il vit dans une chambre au-dessus du magasin dont il s'occupe. Xiaoxing et sa mère lui offrent un rêve à leur portée à tous les trois : une balade au Perito Moreno, le plus grand glacier du monde.

For years, Xiaoxing has not seen the uncle who settled in Argentina. Last time they were sup-

posed to meet, they only saw each other through a glass partition at Paris airport, for lack of a visa. Xiaoxing finally manages to visit his uncle. He finds a man whose life is bankrupt. His wife has left him to return to China with their daughter. He lives in a room over the shop he looks after. Xiaoxing and his mother offer the uncle a dream the three of them can make come true: a trip to the world's largest glaciers at Perito Moreno.

Cheng Xiaoxing

Cinéaste et scénariste, il prépare son premier long métrage de fiction. Il a réalisé des installations et des courts métrages de fiction dont : ■ *Le Destinataire*, 29', 2001 (Clermont-Ferrand, Pantin, Fipresci de Troia) ■ *Roméo peut attendre*, 21', 2002 (Acquisition par le Centre Pompidou) ■ *A22*, 5', 2003



Igra

Le Grand jeu / Lucky Draw

Serbie-Monténégro/23 min.
2004/vidéo/couleur

Réalisation : Jelena Jovicic

Image : Jelena Jovicic

Son : Marija Asanovic, Srdjan Keca, Barbara Tolevska, David Solomon, Stanislav Tomic et Radosav Petrovic

Montage : Aleksandar Stojanov

Production : Ateliers Varan / Intervenant

Jean-Noël Christiani

Coproduction ministère des Affaires étrangères

Distribution : Ateliers Varan

6 impasse Mont-Louis 75011 Paris - France

Tél : +33 (0) 1 43 56 64 04

Fax : +33 (0) 1 43 56 29 02

E-mail : contact@ateliersvaran.com

clotilde.vidal@ateliersvaran.com

A Belgrade, dans la famille de Jelena, trois générations habitent sous le même toit. Jelena a 27 ans et veut partir. L'appartement n'est peut-être pas minuscule mais elle a la sensation de se cogner aux murs. Son père renâcle à lui donner l'argent d'un loyer et blague pour ne pas lui répondre. Sa grand-mère semble la soutenir mais reste muette. Sa mère découpe les bons imprimés sur les paquets de café. La marque organise une loterie et si elle gagne le gros lot, c'est promis, Jelena pourra prendre son indépendance...

In Belgrade, in Jelena's family, three generations live under the same roof. Jelena is 27 and wants to leave. The flat is perhaps not so tiny but she feels hemmed in. Her father is reluctant to give her money for rent elsewhere and his only reply is to joke. Her grandmother apparently supports her but remains silent. Her mother cuts out the coupons from the back of coffee packets. The brand has organised a lottery and if she wins the jackpot – it's a promise – Jelena will take her independence...

Jelena Jovicic

Artiste plasticienne, elle a participé à de nombreuses expositions. Elle a également travaillé comme journaliste de télévision et de radio. Elle est chargée de travaux d'écriture et d'organisation pour des expositions, festivals et journaux culturels. ■ *Igra* est son premier film.



To Kouti

La Boîte / The Box

Grèce/11 min./2004/vidéo/couleur

Réalisation : Eva Stefani

Image et son : Eva Stefani

Montage : Alekos Sampsonidis, Takis Gorgorinis

Production : Eva Stefani

Coproduction New Greek Television

Distribution : Eva Stefani

18 Panagi Benaki St. - Athens 11471 - Grèce

Tél/Fax : +30 210 6441505

E-mail : evastef@theatre.uoa.gr

La vieille dame dit d'elle-même qu'elle est « à l'âge de la neige », qu'elle a oublié le français qu'elle connaissait si bien, qu'elle ne lit plus, d'ailleurs, ce qui est bien dommage. Mais elle regarde la télévision. Le visage éclairé par la lumière de l'écran, qu'elle scrute de très près, elle attend fébrilement le journal. Chaque jour, elle converse avec le présentateur, caresse l'écran et s'intéresse plus à son visage et à sa tenue qu'à la litanie des nouvelles et des catastrophes qu'il annonce, indifférent.

The old lady says of herself that she is "in the snow age", that she has forgotten her formerly well-spoken French and that, besides, she no longer reads, which is a pity. But she watches television. With her face lit by the light of the screen, she stares intently at the set, feverishly waiting for the news. Each day, she talks with the anchorman, caresses the screen and takes more interest in his



face and his attire than in the litanies of events and catastrophes that he reels off indifferently.

Eva Stefani

Née en 1964, elle a étudié le cinéma aux Ateliers Varan de Paris et à la New York University avant d'intégrer le département de documentaire de la National Film and TV School de Londres. Elle enseigne le cinéma à l'Université d'Athènes. Elle a réalisé : ■ *Gutters*, 1987 ■ *La Vie en vert*, 1989 ■ *Moirololi*, 1991 ■ *Paschalis*, 1993 ■ *Athene*, 1995 ■ *Letters from Albatross*, 1995 ■ *Closed Spaces*, 1998 ■ *Prison Leave*, 2001 ■ *Akropolis*, 2001 ■ *Avraam and Iakovos*, 2001

Madame B.

France/ 10 min./2004/vidéo/couleur

Réalisation : Thomas Sipp

Image, son et montage : Thomas Sipp

Production et distribution : Thomas Sipp

7 boulevard Jules Ferry 75011 Paris - France

Tél : +33 (0) 1 43 38 37 04

E-mail : thomassipp@wanadoo.fr

« J'ai voulu restituer ce qui m'a touché dans la villa B., une villa moderniste perchée sur une des collines de l'est de Caracas, au Venezuela. La beauté de l'architecture de la villa et celle de madame B., la propriétaire très âgée qui habite toujours la maison, la présence fantomatique de Rodrigo le fils disparu dont l'image orne les murs, la dimension emblématique de ce palais, un "éléphant blanc" aujourd'hui entouré de bidonvilles au fil de la détérioration politique et économique du pays. » (Thomas Sipp)

"I wanted to recreate what I had found touching in the villa B., a modernist building perched high on one of the hills east of Caracas in Venezuela. The beauty of the architecture and of the very elderly Mrs. B., who still lives there. The ghostly presence of her missing son, Rodrigo, whose image decorates the walls. The emblematic size of this palace, now a "white elephant" surrounded by shanty towns that have sprung up with the country's political and economic decline." (Thomas Sipp)

Thomas Sipp

Cinéaste et réalisateur de radio, il a réalisé les films ■ *ACD*, 14' (Prix Louis Marcorelles du Cinéma du réel 1997) ■ *Hôtel Humboldt*, 52', 2000 ■ *La Villa B*, 10', 2003 ■ *La Maison de C*, 10', 2003 et, en 2004, les documentaires sonores ■ *Un homme disparaît*, 90' ■ *Quelque chose plutôt que rien*, 90', tous les deux pour France Culture, *Surpris par la nuit*



November

Novembre

Apatride/25 min./2004/vidéo/couleur

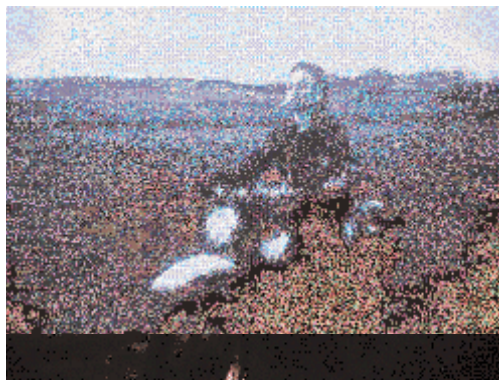
Réalisation : Hito Steyerl
Image et son : Hito Steyerl
Montage : Stefan Landorf
Production : Hito Steyerl
Distribution : sixpackfilm
Neubaugasse 45/13, P.O.Box 197, A-1071
Wien - Autriche
Tél : +43 (1) 526 09 90 - 0
Fax : +43 (1) 526 09 92
Site : sixpackfilm.com
E-mail : office@sixpackfilm.com

Andrea Wolf était la meilleure amie de la réalisatrice depuis l'adolescence. Elles ont tourné ensemble des *gongfu films* féministes. Andrea a été soupçonnée un temps d'appartenir à la Fraction Armée Rouge mais c'est dans l'armée du PKK (parti des travailleurs kurdes) qu'elle s'est engagée en 1996. Assassinée alors qu'elle était prisonnière de l'armée turque, elle est devenue une icône de la résistance kurde. Cinéma, icônes, mythes, vrais destins et films-prophètes : l'histoire d'Andrea comme "situation".

Andrea Wolf had been the filmmaker's best friend since their teenage years. Together, they had made feminist gongfu films. For a time, Andrea was suspected of belonging to the Red Army Fraction. But it was the army of the PKK (Kurdish worker's party) that she joined in 1996. Shot dead while she was a prisoner of the Turkish army, she has now become an icon of the Kurdish resistance. Cinema, icons, myths, real destinies and prophetic films: a "situationist" approach to Andrea's story.

Hito Steyerl

Cinéaste, artiste vidéo, auteur et critique culturelle, elle travaille aux frontières du cinéma et des arts plastiques. Elle enseigne aujourd'hui au Goldsmiths College de Londres. Elle a réalisé ■ *Deutschland und das Ich* (Germany and Identity), 1994 ■ *Land des Lächelns* (Land of Smiles), 1998 ■ *Babenhäuser* 1997 (1997) ■ *Die leere Mitte* (The Empty Centre), 1998 ■ *Normality 1-X*, 2000-2001



Pour vivre, j'ai laissé

To Live, I Left Behind

Belgique/30 min./2004/vidéo/couleur

Réalisation collective des participants aux ateliers : Fatma Bilgic, Myriem Dölek, Ergün Elelci, Zeki Gürarslan, Zenabou Ibrahim, Umar Jibirin, la famille Lapadji, Ferdinand Lawson, Mustafa Mahaman, Mohamed le coiffeur, Masoumeh Mousazadeh et Koffi Zandji.

Intervenantes écriture et réalisation :

Güldem Durmaz, Bénédicte Liénard et Valérie Vanhoutvinck

Image : Fatma Bilgic, Güldem Durmaz, Zeki Gürarslan, la famille Lapadji, Bénédicte Liénard, Mustafa Mahaman, Masoumeh Mousazadeh, Koffi Zandji

Intervenante photographie :

Dominique Gastout

Son : Omar Perez

Montage : Hervé Brindel et Bénédicte Liénard

Production : Gsara, à l'initiative de Présence et Action Culturelle

coproduction Fonds Européen pour les Réfugiés

Distribution : Gsara

Rue du Marteau, 26 - 1210 Bruxelles - Belgique

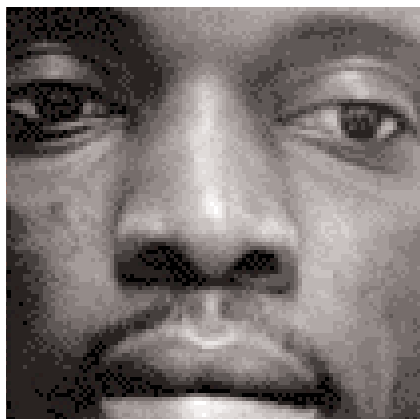
Tel. : +32 2 218 58 85 / Fax : +32 2 217 29 02

Site : www.gsara.be / E-mail : info@gsara.be

sandra.demal@gsara.be

En septembre 2004, des cinéastes rencontrent un groupe de demandeurs d'asile. Ces derniers s'emparent de la caméra et filment leur quotidien : des couloirs du foyer à la ville interdite à celui qui n'est encore rien. Leurs intuitions, leurs récits, leur lyrisme et leur humour transforment l'exercice «d'atelier» en acte de cinéma expressif et poétique.

In September 2004, some filmmakers met a group of asylum seekers. The latter take over the camera and film their everyday life: from the hostel corridors to the town forbidden to those who are still "nobodies". Their intuitions, their stories, their lyricism and their sense of humour turn the "workshop" exercise into an expressive and poetic act of filmmaking.



The Tenth Planet "A Single Life in Baghdad"

La Dixième planète, une célibataire à Bagdad

Etats-Unis/Irak/Turquie/
38min./2004/vidéo/couleur

Réalisation : Melis Birder

Image : Melis Birder

Son : Jay Tran

Montage : Melis Birder et Simon Kerr

Production et distribution : Melis Birder

Atakoy H5 21/10, Istanbul 34710 - Turquie

E-mail : melisbirder@aol.com

Dans le Bagdad d'après-guerre, rencontrer la charmante secrétaire Kawkab est une divine surprise. Elle guide la réalisatrice dans ses lieux favoris. Elle lorgne les sous-vêtements féminins des vitrines, en se lamentant de n'avoir personne à qui les montrer, évoque sa vie de célibataire et son idéal d'homme. Elle flirte avec le disquaire : « Je m'appelle Kawkab (planète) : il y a neuf planètes dans l'univers et je suis la dixième ! ». Soudainement, elle s'écrie dans le taxi qui croise un véhicule militaire : « Les Américains, baisse la tête ! ». Les conversations, au salon de coiffure ou en famille, prennent une tournure plus grave, quand une femme interpelle la réalisatrice : « Bush did not do a good job. »

and I'm the tenth!" As our taxi passes another vehicle, she gives the warning: "Americans! Head down!" The conversations, at the hairdresser's or in her family, take on a more serious tone, when a woman calls out to the filmmaker, "Bush did not do a good job."

Melis Birder

Après des études dans son pays natal, la Turquie, elle est diplômée du New School Communications Department de New York. Elle a réalisé et produit plusieurs films de commande, sur des sujets sociaux, pour la Bibliothèque publique de Brooklyn et diverses associations. ■ *The Tenth Planet* est son premier film personnel.



In post-war Baghdad, meeting the charming secretary, Kawkab, is a divine surprise. She shows the filmmaker around her favourite haunts. She gazes longingly at the women's underwear in the shop windows, complaining that she has no-one to show them off to, talks about her life as a single woman and her ideal man. She flirts with the record seller, "I'm Kawkab (Arab for 'planet'). There are nine planets in the universe

Za wydma

Derrière la dune / Behind the Dune

Pologne/18 min./2004/vidéo/couleur

Réalisation : Jerzy Kowynia

Image : Dariusz Jarzyna

Montage : Krzysztof Ridan

Production : Jerzy Kowynia - Alfa Sagittarius

Distribution : Alfa Sagittarius

Ul Tatarska 5/11, 30 103 Krakow - Pologne

Tél : +48 12 422 96 12 / Fax : +48 12 427 14 74

E-mail : ALFASAGIT@WP.PL

En Pologne, au bord de la Baltique. Les vagues menacent les barques de pêche, giflent la proue, on pourrait se sentir transpercé par le vent froid. Sur la dune, les familles guettent. Après le retour des marins, tous se mettent au travail, lavent et trient le produit de la pêche. Les enfants observent, attentifs et silencieux. Puis la communauté prépare la fête et célèbre le baptême d'un nouveau bateau...

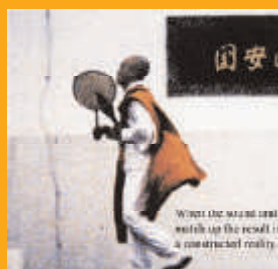
Jerzy Kowynia

Né en 1959 à Cracovie, il a réalisé une dizaine de films dont plusieurs en co-réalisation avec Jerzy Ridan, entre autres : ■ *Lenin Z Krakowa* (*Lenin from Krakow*), 1994 ■ *Rysie* (*The Lynxes*), 1998 ■ *Wisla Gola* (*Wisla Goal !*), 2002

In Poland, on the shores of the Baltic. Waves threaten the fishing boats, whip their bows and we seem to feel the piercing icy wind. On the dune, the families keep watch. Once the seamen are back home, everyone sets to work on the fishing catch. The children look on attentively without a word. Then come the preparations for the celebration to baptise a new boat...



Détour



When the world and I
put up the result is
a constructed reality.

Sous ce mot de promeneur, *Cinéma du réel* rassemble quelques courts métrages d'auteurs d'horizons différents, confirmés ou non, dont le point commun est de nous inviter à explorer le documentaire par des chemins inattendus, mais nécessaires. Car en effet, ces réalisateurs (photographes, vidéastes, cinéastes, opérateurs, artistes de l'image) composent autant de travaux qui sont à la fois des récits, des essais, des documents et des réflexions sur la fabrication et l'assemblage des images. Leurs œuvres, graves ou ludiques, toujours troublantes, ne cachent pas l'histoire de leur naissance. Au contraire, elles la livrent au spectateur, pour qu'il trouve plaisir et sens à écouter et voir l'auteur approcher le réel, douter, tenter, faire et refaire, reprendre à son compte images toutes faites ou images banales. Tous ces auteurs entraînent le spectateur dans de véritables aventures : aventures de la perception et de l'imaginaire, qui dialoguent avec toutes les écritures documentaires, dans une même curiosité généreuse pour les autres et dans un même engagement dans le monde.

Séance suivie d'une rencontre animée par Raymond Bellour

Using a word made for wanderers, Cinéma du réel has brought together some short documentaries by filmmakers from different horizons and of various levels of experience. What they have in common is that they invite us to explore the documentary along unexpected, yet necessary, paths. All of them (photographers, videasts, cineasts, camera operators, visual artists) have composed works that are at the same times stories, essays, documents, thoughts on how images are made and put together... Their works, which are serious or playful but always disturbing, do not conceal the story of how they came into existence. Quite the opposite. They reveal it to the spectator, so that he/she can find enjoyment and meaning in listening to and watching the authors approach reality, have doubts, try something else, do and redo and make ready-made or ordinary images their own. All the authors draw the spectator into real adventures: adventures of perception and imagination that dialogue with all documentary creation, showing the same generous curiosity towards others and the same commitment to the world.

Session followed by a discussion hosted by Raymond Bellour

Cell Stories

Etats-Unis/10mn/2004/vidéo/couleur

Réalisation : Edward Lachman

Image : Edward Lachman

Son : Roger Phoenix

Montage : Steve Covello

Production : Don Fallor - Double Wide Media

Distribution : Double Wide Media

43 East 20th Street 4th floor - New York 10003 - USA

Tél : +1 (212) 4774679 / Fax : +1 (212) 4777576

Site : www.doublewidemedia.com

E-mail : don@doublewidemedia.com

Premier documentaire filmé en téléphone portable ?

Histoires courtes, drôles ou graves, où le portable tient le rôle principal.

Le chien : « Je suis rentré chez moi, j'avais un message sur le répondeur. J'espérais que c'était elle, alors j'ai appuyé sur play... et j'ai entendu : Grrrrrrrrrr... »

Le taxi : « Quand je suis arrivée de mon Alabama natal, je n'imaginai pas tomber amoureuse d'un New-Yorkais, mais mon portable m'y a aidée. »

Faux numéro : « Il faut que je lui dise qu'elle ne laisse pas ses messages à son copain, mais à moi ! Une semaine plus tard, elle me dit qu'ils sont fiancés. Résultat : elle a reçu une carte pour la Saint-Valentin, et moi, je suis restée seule avec mon petit portable. »

L'ours : « Il va nous bouffer ! J'ai tâté ma poche et je n'y ai trouvé que mon portable. J'ai crié « Va-t-en, l'ours ! ». Il est parti, il n'avait jamais dû entendre de sonnerie. J'aime à penser que le portable nous a sauvé la vie. »

L'artiste : « J'aime employer les images qui nous entourent, surtout celles des médias, parce que tout le monde les connaît. »

Fiona : « Ce portable est mon bébé, vraiment.

Si je sors sans lui, je me sens perdue, déconnectée du monde, parce que tout est dedans. »

Le PMU : « J'appelle mon portable Big Baba parce que j'ai toujours voulu être grand et fort, mais une fois, Big Baba m'a trahi... »

The first documentary filmed by a mobile phone? Short, funny and serious stories, with the mobile in the lead role. By the famous cinematographer, co-director of Ken Park (Larry Clark, 2002).

Dog : "I went home and I had a message on my answering machine and I was hoping it was her and I press play and I hear: Grrrrrrrrrr..."

Taxi : "When I moved up from Alabama I never thought I would fall in love with a New Yorker but my cell phone helped me do it."

Wrong Number : "I have to tell her that she is not reaching her boyfriend with all these messages she's reaching me! She calls me about a week and a half later and tells me that they got engaged. So it was really sweet, she ended up with a valentine and I ended up with my little cell phone."

Bear : "He is going to eat us! I patted my pockets and I found my cell phone and that's all I found and I go like "Hey, hey, get away bad bear!". It ran away, it probably never heard a sound like this, so I like to think that the cell phone saved our lives."

Artiste : "I like using images that belong to our surroundings, especially media images because they are images that everyone knows."

Fiona : "This cell phone is my baby, really it is. If I ever go out without it, I feel like I am completely like lost, like I'm completely disconnected with the world, because everything is in this phone, like my entire social network."

OTB : "You know I call my phone big Baba and I always wanted to be a big guy when I was a kid but once big Baba betrayed me."

Edward Lachman

Cinéaste et chef opérateur (de Wim Wenders et Sofia Coppola notamment). Il a réalisé : ■ *A Family Affair*, 1971 ■ *Report from Hollywood*, 1982 ■ *Imaging America: Get your Kicks on Route 66*, 1989 ■ *Songs for Drella*, 1990 et, avec Larry Clark : ■ *Ken Park*, 2002



L'Ile éphémère

The Fleeting Island

France/30mn/2004/vidéo/couleur

Réalisation : Luang Kiyé Simon

Image : Luang Kiyé Simon

Son : Emmanuelle Taurines

Montage : Luang Kiyé Simon

Musique originale : Aurélien Richard

Production et distribution : Luang Kiyé Simon

- Les Films du Faible

13 rue Maréchal Foch 13360 Roquevaire - France

Tél : +33 (0) 4 42 04 25 51

E-mail : lefaible2002@yahoo.com



Au Laos, le Mékong en eaux basses. Sur une plage de terre, des hommes, des femmes et des enfants marchent, courent, pêchent ou jouent. Déplacement de la perspective, durée des plans, focale et vitesse transforment des scènes quotidiennes en une aventure de la perception.

« C'est un film dont j'ai été tout de suite, en même temps que je filmais, le premier spectateur. Caméra en main, l'œil collé au viseur, ignorant tout de ce qui pouvait advenir, je ne voulais rien en perdre. C'est ainsi que j'ai tenu le plan, un plan-séquence de 50 minutes. Rien n'était prémédité, j'avais seulement pour guide l'évidence de la beauté des instants, fruit mûr tombé de l'arbre des passions : film souverain dont je ne sais pas encore comment j'en suis devenu l'auteur. Au départ, il y a un homme qui marche dans l'eau du Mékong, à le suivre mon regard cherche sa raison d'être, c'est une ouverture à la manière de celle des opéras qui permet au spectateur d'embrasser en esprit l'espace thématique de ce qui se présente. Ici : l'espace grand ouvert. »

(Luang Kiyé Simon)

Laos. The waters of the Mekong are at a low ebb. On a mud beach, men, women and children walk, run, fish or play. Shifts in perspective, the timing of shots, focus and speed transform these

everyday scenes into an adventure of perception.

"As I was actually filming, I immediately became the first spectator of the film. With camera in hand, my eye stuck to the viewfinder and not knowing what on earth would happen, I didn't want to miss a thing. That's how I held the shot – a long take of 50 minutes. Nothing was thought out in advance. My only guide was the self-evident beauty of the moments, like a ripened fruit fallen from the tree of passions. The film as my master – and I don't yet know how I became its author. At the beginning, there is a man walking in the waters of the Mekong. As I follow him, my eye begins to search for his raison d'être. An overture, like an opera overture, that enables the spectator to take in the thematic space of what is presented. Here: a wide open space".

(Luang Kiyé Simon)

Luang Kiyé Simon

Né en 1966 à Ban That Luang, au Laos, il réside en France depuis l'âge de 10 ans. Il a un DEA d'arts plastiques et a été instituteur pendant 7 ans. Depuis 2000, il se consacre au cinéma. Il a réalisé ■ *Hors la ville*, court métrage de fiction, 2003 en co-réalisation avec Sébastien Diesner et le documentaire ■ *Journal du retour*, 90', 2004

Phantom Fremdes Wien

Le Fantôme d'une Vienne étrangère / Phantom Foreign Vienna

Autriche /27mn/2004/tournage : super-8
- projection : 35mm/couleur

Réalisation : Lisl Ponger

Image : Lisl Ponger

Son : Dietmar Schipek

Montage : Lisl Ponger

Production : Amour Fou Filmproduktion

Distribution : sixpackfilm

Neubaugasse 45/13, P.O.Box 197, A-1071 Wien

- Austria

Tél : +43 (1) 526 09 90 - 0

Fax : +43 (1) 526 09 92

Site : sixpackfilm.com

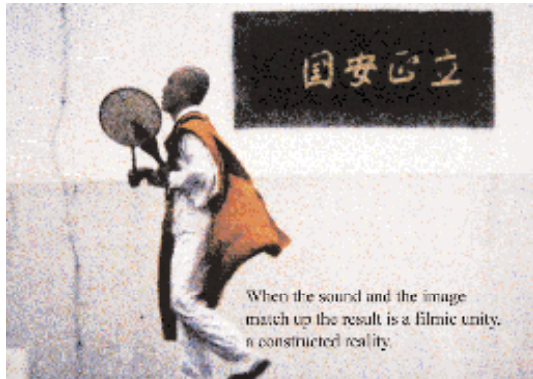
E-mail : office@sixpackfilm.com

En 1991-1992, Lisl Ponger a entrepris une recherche systématique sur les communautés étrangères de la capitale autrichienne. Séquences colorées de costumes, de fêtes et de musiques, filmées en super-8. Elle a consigné ses rencontres dans un journal intime. Onze ans plus tard, quand elle décide d'ordonner et monter ce matériau, elle se souvient des tournages, raconte avec malice les possibles du montage, la réalité d'un film en train de se faire - film qui est aussi un voyage dans une autre Vienne.

In 1991-1992, Lisl Ponger did regular research on the foreign communities living in the Austrian capital. Colourful sequences with costumes, celebrations and music, filmed in super-8. She wrote her encounters down in a diary. Eleven years later; when she decides to sort and edit her material, she thinks back to the shoots, and mischievously talks about all the editing possibilities and the reality of a film as it is being made. The film then takes us on a journey through a "different" Vienna.

Lisl Ponger

Photographe et cinéaste née en 1947 à Nuremberg. Depuis 1993, son travail a été exposé à de multiples occasions, au sein d'expositions personnelles ou collectives. Elle a obtenu le National Prize for Film Art en 1994. Elle a réalisé quinze films dont : ■ *Space equals time - far freaking out*, 1979 ■ *Souvenirs*, 1982 ■ *Substantial Shadows*, 1987 ■ *Passagen*, 1996 ■ *déjà vu*, 1999

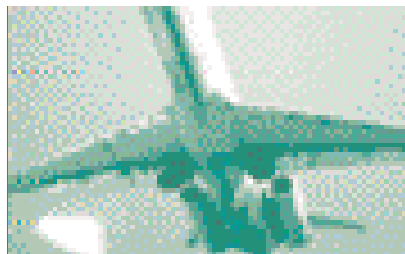


When the sound and the image match up the result is a filmic unity, a constructed reality.

The PSA Project (No 1 - 6)

Etats-Unis /21mn/2004/vidéo/couleur

Réalisation : Cynthia Madansky et Elle Flanders
Image : Cynthia Madansky et Elle Flanders
Son et musique : Zeena Parkins
Montage : Cynthia Madansky
Production : Cynthia Madansky et Elle Flanders - Bmad productions
Distribution : Bmad productions
273 Carroll Street, Brooklyn, New York 11231 - USA
Tél : +1 718 852 2917
Site : www.madansky.com
E-mail : cmad@pipeline.com



Chaque mois et tant que durera la présence militaire américaine en Irak, Cynthia Madansky et Elle Flanders réaliseront de nouveaux «tracts citoyens» pour mettre en question le nationalisme et l'hypocrisie militariste.

Each month and for as long as the US army is in Iraq, Cynthia Madansky and Elle Flanders will continue to make their "political service announcements", to challenge nationalism and militaristic hypocrisy.

PSA project No1 : Color Theory
PSA project No2 : Euphemism
PSA project No3 : Glory
PSA project No4 : Homeland
PSA project No5 : Crude
PSA project No6 : Simulation

Cynthia Madansky

Cinéaste, artiste vidéo et graphiste, née en 1961 à Los Angeles. Elle a étudié à la Rutgers University. Elle prépare son premier long métrage intitulé ■ *A Death in Chinatown*. Elle a réalisé les courts métrages : ■ *We At Her*, 1996 ■ *Treyf*, 1998 ■ *Past Perfect*, 2001 ■ *Devotion*, 2004 ■ *Still Life*, 2004

Elle Flanders

Cinéaste et photographe, née en 1966 à Montréal. Elle a étudié à la Rutgers University. Elle a réalisé : ■ *Surviving Memory*, 1996 ■ *Once*, 2002 (court métrage) ■ *Zero Degrees of Separation*, 2005

What I'm Looking For

Etats-Unis /16mn/2004/vidéo/couleur

Réalisation : Shelly Silver
Image : Shelly Silver
Mixage : Willi Seery
Montage : Shelly Silver
Production : Shelly Silver
Distribution : Electronic Arts Interim
535 West 22nd Street, Fifth Floor,
New York - NY 10011 - USA
Tél : +1 (212) 337 0680 / Fax : +1 (212) 337 0679
Site : www.eai.org / E-mail : info@eai.org

« "Je cherche des personnes qui aimeraient être photographiées en public en dévoilant quelque chose d'elles-mêmes (physique ou autre). Ceci est destiné à un projet artistique. Aucune autre relation n'existera en dehors du fait d'être photographié. "

J'ai reçu de nombreuses réponses à mon annonce, surtout des hommes. Le contact engagé, j'organisais un rendez-vous au cours duquel je tentais de photographier ce qu'ils voulaient me montrer. Assez vite, je me suis rendu compte que la photographie ne permettait pas de capter tout ce qu'ils souhaitent me dévoiler et j'ai commencé à intégrer ces photos dans un film. Cette vidéo de 15 mn est une variation sur cette aventure, une ver-

sion quelque peu fictionnée de cette étrange intimité et des relations entre mes sujets et moi. Cela fait vingt ans que je fais des films et passer à l'image fixe m'a donné à penser sur la nature de la photographie, le désir de contrôler le temps et la persistance de la vision.

What I'm Looking For est la première vidéo que je réalise en utilisant l'internet, comme sujet et comme outil et j'ai été étonnée par l'incroyable richesse des échanges possibles sur le web, le jeu inattendu de l'imaginaire, des attentes et du désir, et par comment les frontières entre public et privé se déplacent d'une autre manière que dans le monde réel. Lorsque je passe, avec mon appareil photo, de l'espace virtuel à l'espace réel, je me focalise très vite sur les signes les plus importants du monde physique, jouissant de l'inépuisable intimité du détail : les rides d'une oreille, les vaisseaux dans le blanc d'un œil, la courbe élégante d'une nuque, les irrégularités d'une rangée de dents en mauvais état. » (Shelly Silver)

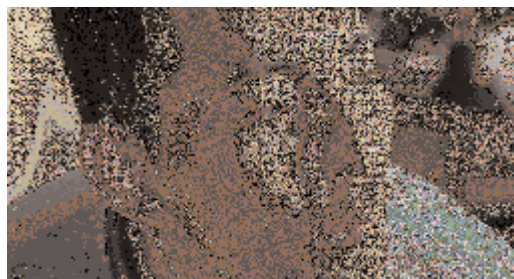
"I am looking for people who would like to be photographed in public revealing some part of themselves (physical or otherwise). This is for an art project. No other relationship will take place outside of being photographed."
"My ad received many responses, mostly from men. After they initiated contact, I would set up a meeting where I would try to capture photographically whatever these people wanted to show me. Early on I realized that much of what they wanted to reveal couldn't be contained in still photos, and I started integrating these images into a video. The fifteen-minute video is a riff on this adventure, a somewhat fictionalized version of the strange in-

timacies and connections formed between my subjects and I. I have been working with the moving image for the past twenty years and the move to the still image has pushed me to ruminate on the nature of photography, the desire to control time, and the persistence of vision.

What I'm Looking For is the first video I've made utilizing the internet, both as subject and resource and I was amazed by the incredible richness of interaction possible on the web, the unexpected play of fantasy, projection and desire as well as how boundaries between public and private are navigated differently than in actual physical space. When I moved, with my camera, from virtual to the actual space, I found my focus turning to the central importance of evidence of the physical world; exulting in the lush intimacy of details, the wrinkles on an ear, the spidered veins in the white of an eye, the elegant curve of the nape of the neck, the irregular rhythm of crooked front teeth." (Shelly Silver)

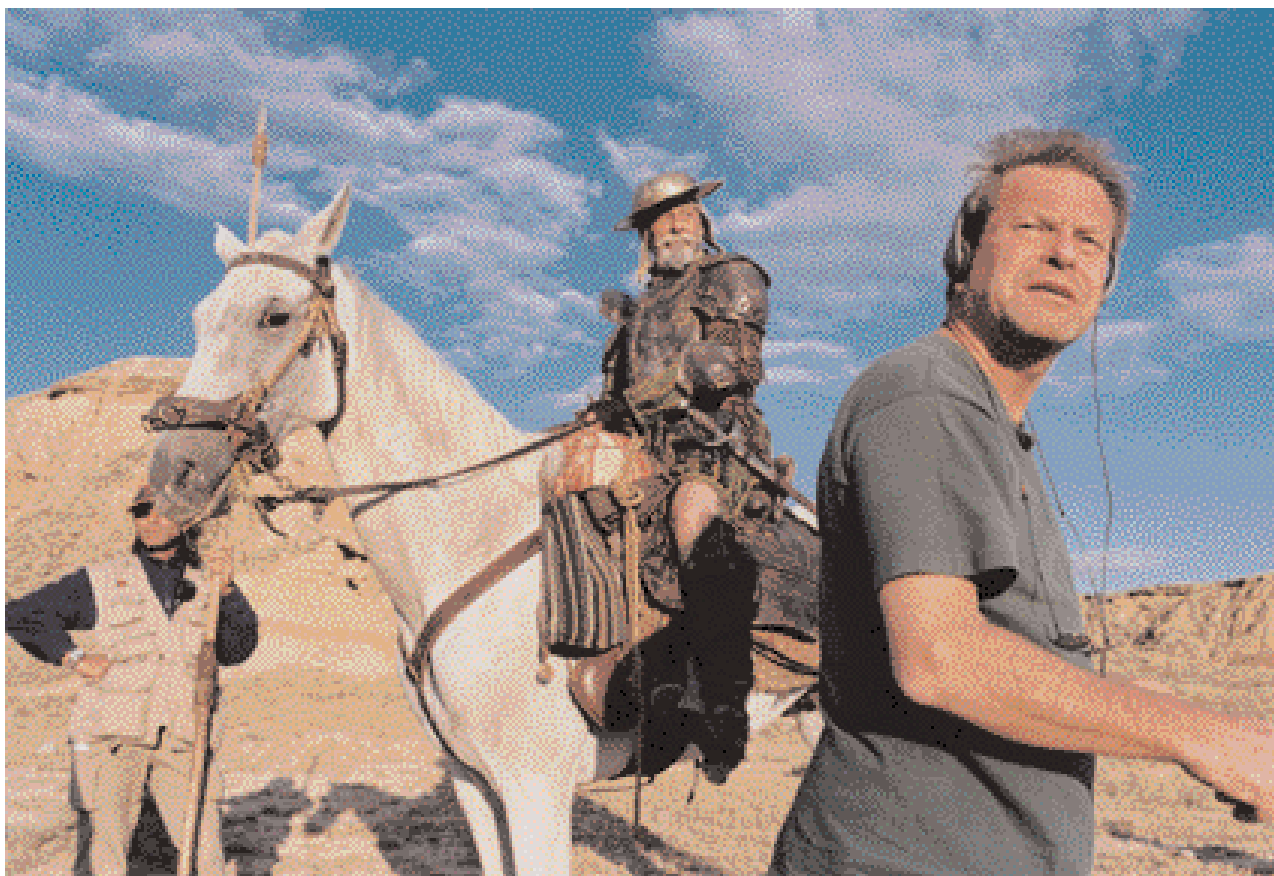
Shelly Silver

Photographe, vidéaste et cinéaste, ses travaux ont été présentés par des institutions telles que le MoMA, le MoCA de Los Angeles, le Centre Pompidou, le Musée de Kyoto, l'ICA de Londres et les festivals de Berlin, Londres, New York, Singapour... Elle enseigne à la School of Visual Arts de New York. Elle a réalisé, notamment, les installations : *ROOSTER*, 2001-2002 et, avec Nika Spallinger, *Hidden Among the Leaves*, 2000-2001 et les films : ■ *Are We All Here ?*, 50', 1984 ■ *Meet the People*, 17', 1987 ■ *The Houses That Are Left*, 51', 1991 ■ *April 2nd*, 10', 1994 ■ *Former East/Former West*, 62', 1994 ■ *37 Stories About Leaving Home*, 52', 1996 ■ *suicide*, 70', 2003



Ateliers et rencontres





Pour un anniversaire de Don Quichotte

Lost in La Mancha

The un-making of Don Quixote

Grande-Bretagne/Etats-Unis
89 min/2001/35mm/couleur

Réalisation : Keith Fulton et Louis Pepe

Image : Louis Pepe

Montage : Jacob Bricca

Avec : Terry Gilliam, Jean Rochefort, Johnny Depp

Production : Keith Fulton et Louis Pepe
pour Low Key Pictures production
Coproduction Quixote Films, Eastcroft Production

Distribution : Haut et Court
38 rue des Martyrs, 75009 Paris - France
Tél. : +33 (0)1 55 31 27 27
Fax : +33 (0)1 55 31 27 28
E-mail : info@hautetcourt.com

Lost in La Mancha est probablement le premier film sur la non-réalisation d'un film, l'histoire d'un film qui n'existe pas.

Madrid, été 2000 : Terry Gilliam prépare le tournage de *L'Homme qui tua Don Quichotte*, une ambitieuse version personnelle de l'œuvre de Miguel de Cervantes, avec Jean Rochefort, Johnny Depp et Vanessa Paradis dans les rôles principaux. Malgré des conditions de production difficiles, Gilliam reste enthousiaste. Après dix ans de combat acharné, il est sur le point de réaliser son rêve. Il demande à Keith Fulton et Louis Pepe de réaliser le making-of.

Les deux réalisateurs exécutent joyeusement la commande jusqu'au moment où, de petites contrariétés en problèmes de santé, de conflits personnels en tempêtes mémorables, ils deviennent les premiers témoins du naufrage du film. Ne dit-on pas que toute adaptation du chef-d'œuvre de Cervantes est vouée à la malédiction ?

Lost in La Mancha is probably the first film on the "non-making" of a film: the story of a film that does not exist.

Madrid, summer 2000: Terry Gilliam is preparing the shoot of The Man Who Killed Don Quixote, a personal and ambitious version of Miguel de Cervantes' masterpiece, starring Jean Rochefort, Johnny Depp and Vanessa Paradis. Despite difficult production

conditions, Gilliam remains enthusiastic. After a tough ten-year struggle, his dream is finally about to come true. He asks Keith Fulton and Louis Pepe, who are specialised in documentaries about the making of films, to make one on his own film. The adventure begins but calamities soon befall the production – from minor setbacks to health problems, from personal conflicts to memorable flash storms – the documentarists witness first-hand the collapse of the film.

Keith Fulton et Louis Pepe

ont travaillé ensemble pour la première fois pendant leurs études de cinéma à l'Université de Philadelphie, il y a dix ans. Après leur premier documentaire *The Hamster Factor and Other Tales of Twelve Monkeys* (1995), ils se sont spécialisés dans la production et la réalisation de documentaires sur le tournage des films (notamment pour Warner Bros., MGM et Castle Rock Entertainment).



La Nébuleuse du cœur

The Heart's Nebula

Suisse/90 min./2005/35mm/couleur

Réalisation : Jacqueline Veuve

Image : Stefan Bossert

Son : Blaise Gabiaud

Montage : Edwige Ochsenbein

Production : Pierre-André Thiébaud

pour PCT cinéma - télévision sa

Coproduction Aquarius Film Production

Distribution : PCT cinéma - télévision sa

Les Rappes, 1921 Martigny-Combe - Suisse

Tél. : + 41 27 723 60 15 / Fax : + 41 27 723 60 16/

E-mail : info@pctprod.ch

Site: www.jacquelineveuve.ch

E-mail : info@jacquelineveuve.ch

« En 2001, mon cœur, qui jusque-là ne me causait pas de soucis, s'est mis à battre la chamade, à s'arrêter. J'ai eu des malaises, c'était comme des petites morts. Après avoir mis ça sur le compte de ma sensibilité « d'artiste », mon médecin s'est finalement résolu à me faire passer un test : une nuit, mon cœur s'était arrêté de battre durant douze secondes. De quoi me faire perdre définitivement la tête ! La pose d'un pacemaker s'imposait en urgence. L'opération, censée ne m'immobiliser que pour 24 heures, provoqua de nombreuses complications. Pour exorciser ma peur, je me suis mise à réfléchir à un sujet qui me hantait depuis plusieurs années, un sujet qui me tenait désormais particulièrement à cœur... » (Jacqueline Veuve)

Le sujet « cœur » emmène Jacqueline auprès de multiples personnages qui ont vécu greffe ou transplantation, ou qui connaissent le cœur comme métaphore des émotions et de la pensée.

"In 2001, my heart, which until then had given me no trouble, began beating wildly, then stopping. At times, I felt faint as if experiencing "small deaths". After putting it down to my "artist"s sensitivity, my doctor finally decided to send me for tests: one night my heart had stopped beating for twelve seconds. Enough to make me go

really crazy! A pacemaker was urgently required. The operation, which was supposed to have laid me up for only 24 hours, led to numerous complications. To exorcise my fear, I began to think about a subject that had haunted me for several years, one that I now held close to my heart..." (Jacqueline Veuve)

Jacqueline Veuve

La cinéaste suisse a réalisé une soixantaine de documentaires, notamment ■ *La Mort du grand père ou le sommeil du juste*, 87', 1978 ■ *Chronique paysanne en Gruyère*, 100', 1990 ■ *L'Homme des casernes*, 90', 1994 (Festivals de Munich, Leipzig, Namur, Cinéma du Réel) ■ *Chronique vigneronne*, 84', 1999 ■ *Delphine Seyrig. Portrait d'une comète*, 52', 2000 (Festivals de Locarno, Namur, Paris) ■ *Jour de marché*, 90', 2002. Elle a réalisé la fiction : ■ *Parti sans laisser d'adresse*, 90' (Semaine de la critique, Cannes 1982)

Théâtre du Réel

Avec le soutien de The Florence Gould Foundation

With the support of The Florence Gould Foundation

Cinq séquences du film *Welfare* (L'Aide sociale) de Frederick Wiseman, deviennent textes de théâtre :

- Un chouette petit couple
- Le chef de bureau et le militant associatif
- Celui qui croit en l'Amérique
- Le policier noir et l'homme du Sud
- Le Juif errant

Les comédiens Marianne Basler, Jean-Philippe Puymartin, Jacques Martial et François Barbin s'approprient (en français) les dialogues du film. Ils composent librement leur approche des situations et des personnages. Ils n'ont pas vu le film. Ils ne verront les séquences qu'après avoir donné au public « leur » *Welfare*.

Comédiens, réalisateur et public mettent en jeu la confrontation entre comédie et documentaire.

Séance animée par Jean-Michel Frodon, directeur de la rédaction des *Cahiers du Cinéma*

Five sequences from Frederick Wiseman's film, Welfare, become theatre texts:

- *A Great Little Couple*
- *The Office Boss and the Association Activist*
- *He Who Believes in America*
- *The Black Policeman and the Man from the South*
- *The Wandering Jew*

The actors Marianne Basler, Jean-Philippe Puymartin, Jacques Martial and François Barbin make the film dialogues (in French) their own. They give a free interpretation of the situations and characters.

They have not yet seen the film and will only see it once they have performed "their" *Welfare* for the public.

Actors, director and audience take part in this confrontation between acting and documentary.

Session hosted by Jean-Michel Frodon, Editor in Chief of *Cahiers du Cinéma*

Extraits :

Dans la salle d'attente.

« Un homme 1 : Vous n'avez nulle part où aller ?

Un homme 2 : Non, je n'ai pas de chez moi. C'est pour ça que je suis ici à l'Aide sociale, pour voir si je peux avoir un endroit pour vivre comme un être humain. C'est pas que je pense y avoir forcément droit, mais je crois que quand on vit dans ce pays, on y a droit, qu'on soit Américain oder pas. Et j'y crois, vous savez. »

Dans un bureau.

« Le Chef de bureau : Allez vous asseoir, d'accord ?

Un homme : Certainement. Je vais m'asseoir. Me taire. Pourquoi pas. C'est vous la loi, c'est vous le maître. Tout le monde est le maître de celui qui n'a rien. Tout le monde est le patron de celui qui est fauché. Il va falloir que ça change, et vite, parce que si rien ne change dans les quinze ans à venir, en 1998 il n'y aura plus d'États-Unis d'Amérique. »

Marianne Basler

Comédienne de cinéma et de théâtre, nominée au César du meilleur jeune espoir féminin pour *Rosa la Rose, fille publique* de Paul Vecchiali en 1987, au Molière de la révélation théâtrale pour le rôle de Chimène dans *Le Cid* en 1988, elle a reçu le prix Suzanne Bianchetti en 1988. Elle a joué Molière, Corneille, Euripide, Harold Pinter ou Arthur Schnitzler et a tourné avec Andrzej Zulawski, Jacques Rivette, Coline Serreau, Jean-Pierre Mocky, Marion Hansel, Cheik Doukouré...

Jean-Philippe Puymartin

Elève de Michel Bouquet au Conservatoire, Jean-Philippe Puymartin a été pensionnaire de la Comédie Française de 1981 à 1984. Il a joué dans de nombreuses pièces du répertoire classique (Molière, Beaumarchais, Ma-

rivaux...) ou contemporain (Marguerite Duras, Aimé Césaire,...). Au cinéma, il a tourné avec Alain Resnais, Coline Serreau ou encore Jean-Louis Bertucelli. Il a réalisé plusieurs documentaires, sur le théâtre ou portraits d'artistes (Ed Moses, Yves Saint-Laurent...).

Jacques Martial

Jacques Martial a joué au cinéma pour des réalisateurs tels que John Berry, Claire Devers, Samuel Fuller, Robert Kramer et au théâtre sous la direction d'Irina Brook, Jean-Paul Roussillon ou Georges Wilson. En 2000, il a créé sa compagnie de théâtre « La compagnie de la Comédie Noire » et a mis en scène, en 2003, *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire qu'il a joué en Guadeloupe, en Australie, à New York, à Paris...

François Barbin

Il est comédien de théâtre et a été pensionnaire à la Comédie Française de 1986 à 1991. Il interprète des auteurs aussi variés que Molière, Marivaux, Feydeau, Shakespeare, Victor Hugo, Harold Pinter, Goldoni, Bernard Shaw, Arthur Schnitzler... dans des mises en scène de Bernard Murat, Jean-Michel Ribes, Jorge Lavelli, Simon Eine, José Valverde, Christophe Lidon...

Frederick Wiseman

Après une carrière juridique, Frederick Wiseman devient cinéaste indépendant à partir de 1967. Il a réalisé : ■ *Titicut follies*, 1967 ■ *High School*, 1968 ■ *Law and Order*, 1969 ■ *Hospital*, 1970 ■ *Basic Training*, 1971 ■ *Es-sene*, 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 ■ *Public Housing*, 1997 ■ *Belfast, Maine*, 1999 ■ *Domestic Violence*, 2001 ■ *Domestic Violence 2*, 2003 ■ *The Garden*, 2004

Welfare

L'Aide sociale

Etats-Unis/167 min.

1975/16 mm/noir et blanc

Réalisation : Frederick Wiseman

Image : William Brayne

Montage, son : Frederick Wiseman

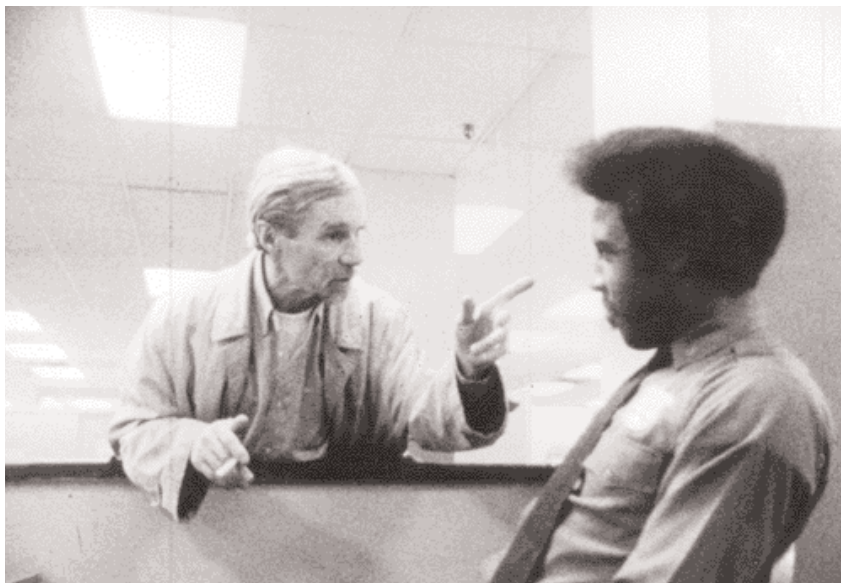
Production : Zipporah Films

Distribution France : Idéale Audience International

55, rue des Petites Ecuries, 75010 Paris

Tél. : +33 1 48 01 95 / Fax : +33 1 48 01 65 36

E-mail : distribution@ideale-audience.com



Lecture de scénario

Le cheminement d'un projet de film passe par l'écrit : sous des formes variantes, codifiées ou inventées, descriptibles ou non, selon les circonstances ou les personnalités. Cet «état» du film à faire qu'est le texte doit (aussi) pouvoir transmettre l'urgence du projet, en faire comprendre les liens avec l'univers de l'auteur, repousser d'avance ambiguïtés et objections.

Quand enfin, comme dans le cas du projet de Vincent Dieutre *Sur la Grâce* (*Fragments jansénistes*), le projet de film échappe de fait à ses premières définitions, il se fait parfois journal de sa propre élaboration.

Au long de ce parcours, l'auteur s'inscrit dans ce qu'on appelle «développement», non point forcément une amplification de son idée, mais son «déroulement».

Mathieu Amalric (personnage, ami, comédien...) lit des extraits du scénario *Sur la Grâce* (*Fragments jansénistes*). Exercice apparemment paradoxal qui consiste à transformer le scénario en un «objet» encore nouveau, un texte lu qui serait une part d'un film.

A l'issue de cette lecture, le débat portera sur le passage du projet au film, sur la nature et le rôle des soutiens que l'auteur reçoit au fil de son travail, les étapes de l'élaboration et leurs conséquences esthétiques et pratiques.

Le projet de Vincent Dieutre a bénéficié de l'Aide à l'écriture et à la préparation de documentaires de création du Centre national de la cinématographie, en avril 2003. Puis ce projet, dont Christian Baute est le producteur pour Movimento et Laurent Roth le conseiller historique, a obtenu l'Avance sur recettes du Centre national de la cinématographie en mai 2004.

L'Aide à l'écriture et à la préparation de documentaires de création du Centre national de la cinématographie, créée en 1984, a pour objectif d'accompagner les auteurs et les producteurs de projets de création ambitieux qui nécessitent une écriture élaborée et un important travail de développement. Une cinquantaine de projets par an sont sélectionnés par des professionnels et un représentant du Centre national de la cinématographie, et reçoivent des primes d'écriture. Dans l'année qui suit, une aide complémentaire peut être délivrée au producteur qui s'engage à accompagner le développement du projet notamment pour les repérages, l'écriture finale du scénario et la recherche de partenaires financiers.

All film projects go through a writing stage in some form or other, whether codified or invented, depending on circumstance or temperament. This textual "state" of the future film must (also) be able to give an understanding of how it relates to the author's universe and forestall any ambiguities and objections.

Mathieu Amalric (character, friend and actor...) reads excerpts from Vincent Dieutre's film script Sur la Grâce, fragments jansénistes. An apparently paradoxical exercise that involves transforming the script into a newly created "object", a text read aloud that could be part of a film.

The reading will be followed by a discussion on how one goes from an idea to a film, on the kind and role of the support the author receives throughout the project, the various steps in making a film and the aesthetic and practical consequences.

In April 2003, Vincent Dieutre's film recei-

ved the Centre national de la cinématographie (National Film Centre) grant to aid writing and developing creative documentaries. The project—with Movimento's Christian Baute as producer and Laurent Roth as historical advisor—was granted help from feature film fund of CNC in May 2004.

Vincent Dieutre

Diplômé de l'Idhec, Vincent Dieutre enseigne l'esthétique filmique à Paris 8 et à la Fémis. Lauréat de la Villa Médicis hors les murs en 1989, c'est dans ce cadre qu'il réalise son premier long métrage ■ *Rome désolée* (Festival de Berlin 1995). Suivront ■ *Leçons de ténébres*, 2000 ■ *Mon voyage d'hiver*, 2003. Il a également réalisé les documentaires et courts métrages ■ *Londres, janvier 1985*, 1985 ■ *The Charm of Confusion*, 1989 ■ *Bonne Nouvelle*, 2001 ■ *Entering Indifference* (Quinzaine des réalisateurs, Cannes 2002). Son film le plus récent, ■ *Bologna Centrale*, 61', 2004, était à l'origine une pièce sonore pour l'Atelier de création radiophonique de France Culture.

Mathieu Amalric

Comédien et cinéaste, Mathieu Amalric a joué dans une trentaine de films pour André Téchiné, Olivier Assayas, Iotar Iosseliani ou Jean-Claude Biette. Sous la direction d'Arnaud Desplechin, il a joué notamment dans *Rois et Reine* (Mostra de Venise 2004) et a obtenu le César du meilleur espoir masculin en 1997 pour *Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)*. Il a réalisé les longs métrages ■ *Mange ta soupe*, 1997 ■ *Le Stade de Wimbledon*, 2001 (Locarno, 2001 et Mar del Plata, Argentine, 2002) ■ *La Chose publique* (Quinzaine des réalisateurs, Cannes 2003).

Minutes Lumière

Projection de "Minutes Lumière" d'étudiants de cinéma, présentées par Claire Simon et Alain Bergala.

Alain Bergala a choisi de montrer une séquence de son film *Le Cinéma, une histoire de plans* (1985) sur *Attelage d'un camion* (1896) des frères Lumière. Le plan est vu comme sur une table de montage, et cette vision est commentée par les voix de Fanny Ardant et Michel Piccoli. Puis le plan est montré dans son intégralité.

"Minutes Lumière" : premier temps du cinéma, débuts du documentaire, à la source de la représentation filmique du réel : de futurs cinéastes composent avec le temps, l'espace, l'événement et les personnes.

«Ces "minutes Lumière" réalisées par des étudiants (dont des étudiants de première année de la Fémis) continuent un exercice mis en place auprès de lycéens et d'écoliers à l'occasion de la commémoration du centenaire du Cinématographe. Il est apparu passionnant de reprendre ces contraintes

pour s'essayer au mode documentaire du cinéma.

Filmer avec des contraintes comme un jeu : plan fixe d'une minute sans post-production. Les minutes sont tournées sur place ou plutôt, dehors, sur la place publique. Cent ans après les Lumière, la commande est-elle toujours de mettre la géographie en image? Peut-être.

Quel cadre pour raconter quoi ? A quel moment déclencher, puisqu'on sait qu'au bout d'une minute on doit s'arrêter.

Cet exercice est l'apprentissage d'une non-maîtrise. Se soumettre à ses contraintes, c'est comme monter dans un train sans savoir où il va, tout en étant sûr que c'est là qu'on veut aller. C'est comme entrer dans une histoire pour en connaître la fin. Cette fin, connue et inconnue, on la désire, on l'attend, comme le sens de son propre geste, comme un salut du monde qui se reconnaît dans l'attention qu'on lui porte.

Le plaisir de voir ces minutes est de découvrir combien l'ordinaire peut-être un miracle.

Un quai de gare, un train. Un type marche, il a une serviette à la main, c'est un passant, un voyageur, qui sait ? En tête du train, il s'arrête, monte dans la cabine, et finalement allume les feux du train, le train s'ébranle. Miracle, hasard, ce passant était le conducteur du train. Le plan a commencé à temps pour que nous le voyions. Que le train ait un conducteur n'a rien d'un miracle, mais ce qui peut nous bouleverser, c'est ce qui se passe entre notre regard, notre questionnement, sur lui, sur le sens du plan, sur ce que ce cadre veut nous dire, maîtrise, et ce qui se passe effectivement. Rien ou quelque chose. Qu'est-ce que rien ou quelque chose ? Et qu'est-ce que cela veut dire ?

C'est une minute, et en même temps, cette minute-là ne se répètera pas. Le plan est le théâtre du dialogue entre notre regard, nos questions, et ce qui s'y passe. Est-on bien sûr de ce qu'on voit ? Une minute, c'est court, mais ça peut être très long, ou encore un récit avec ses creux et ses pleins, ses rebondissements. Déjà dans les films des frères Lu-

mière, il y avait comme un emballement d'événements, de rebondissements dans ce temps si court (50 secondes), comme si l'opérateur et le spectateur, sachant d'avance la brièveté du film, avaient la faculté d'éprouver toutes sortes de temporalités à l'intérieur de cette durée, donnant même une idée de l'avant et de l'après, hors du film. Toutes les questions du cinéma se posent ainsi directement, à partir de la croyance qui

préside au fait de filmer, et qui est : si je filme là, maintenant, il y aura là une histoire de et pour tous les hommes. » (Claire Simon)

Screening of "Minutes Lumière" by film students, presented by Claire Simon and Alain Bergala.

With a sequence from Alain Bergala's film Le cinéma, une histoire de plans.

The sequence of Le cinéma, une histoire de plans (1985) that Alain Bergala has chosen is about Attelage d'un camion (Lumière film, 1896). The shot is seen as if on an editing table with a commentary spoken by Fanny Ardant and Michel Piccoli.

Cinema's early days, the birth of documentary, the origins of representing reality on film: future filmmakers come to terms with time, space, events and characters.

Harun Farocki ou l'ami des dictionnaires

Depuis ses premiers films des années soixante, le cinéaste berlinois Harun Farocki poursuit de film en film un travail de déconstruction critique des images qui compose, avec un sens toujours aigu et très précis de « l'actualité » des sociétés et de leurs médias, une sorte d'encyclopédie permanente des représentations contemporaines. Voir ou revoir les films de Harun Farocki, c'est approcher, grâce au travail rigoureux du cadre, du montage et du texte, les "conditions de production" des images : conditions économiques, historiques et technologiques, marquées par les guerres et les nécessités pratiques des oppressions. C'est les faire échapper, enfin, aux illusions de l'objectivité, au sentiment magique de leur évidence, aux facilités de leur usage, qu'il s'agisse de vendre ou de "prouver".

Les sujets des films de Farocki disent assez à quel point il est un inlassable analyste (auquel ne manquent ni l'humour distancié ni le goût de filmer) de notre monde quotidien et de son histoire.

Citons, parmi ses œuvres récentes : les jeux de rôles pour formations professionnelles (*Leben BRD – La Vie RFA*, 1990), la fabrication d'images publicitaires et la nature morte hollandaise (*Stilleben – Nature morte*, 1997), la mise au point d'un centre commercial (*Die Schöpfer der Einkaufswelten – Les Créateurs des mondes de consommation*, 2001), la conception d'une campagne publicitaire (*L'Apparition – Der Auftritt*, 1996), le contrôle vidéo de prisonniers (*Gefängnisbilder – Images de prisons*, 2000) et aussi les entretiens d'embauche, les profils d'emploi, l'image militaire, l'image de surveillance... N'oublions pas enfin *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (*Images du monde et inscription de la guerre*, 1988)* et *Videogramme einer Revolution* (*Vidéogrammes d'une révolution*, coréalisé avec Andrei Ujica, 1992), remarquables et indispensables travaux d'histoire des images de ce qui devient Histoire.

**Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (*Images du monde et inscription de la guerre*, 1988) est distribué dans le réseau culturel par Images de la culture.

Arbeiter verlassen die Fabrik (*Les Ouvriers quittent l'usine*), 30', 1995; *Videogramme einer Revolution* (*Vidéogrammes d'une révolution*) 107', 1992; *Stilleben* (*Nature morte*) 58', 1997, sont consultables dans les bibliothèques publiques en France.

A lire :

Harun Farocki – *Reconnaître et poursuivre*, textes réunis et introduits par Christa Blümlinger, suivis d'une filmographie commentée, Théâtre Typographique, 2002

A consulter : <http://www.farocki-film.de>

Since his first films, in the 60s, and with each new film, the Berlin filmmaker Harun Farocki, has been critically deconstructing the images and built up what could be called a permanent encyclopaedia of modern-day representation, and this he does with a consistently acute and extremely precise understanding of the «news» of societies and their media. Seeing Harun Farocki's films means getting close—thanks to his rigorous work on framing, editing and text—to the "production conditions" of images: the economic, historical and technological conditions, marked by war and the practical needs of oppression.

Ein Bild

Une image / An Image

Allemagne/25 min./1983/16 mm/couleur

Réalisation : Harun Farocki

Image : Ingo Kratish

Son : Klaus Klingler

Production : Harun Farocki FilmProduktion / SFB

Une séance de prise de vue en studio pour le magazine « Play Boy ». Le corps nu de la femme est le centre aveuglant de la fabrication d'une image commerciale.

A studio photo session for Playboy magazine. The female nude is the dazzling focus in the fabrication of a commercial image.

Nicht Ohne Risiko

Nothing ventured / Rien sans risque

Allemagne/52 min./2004/vidéo/couleur

Réalisation : Harun Farocki

Image : Ingo Kratish

Son : Mathias Rajmann

Montage : Max Reimann

Production : Harun Farocki FilmProduktion / SFB

Harun Farocki FilmProduktion

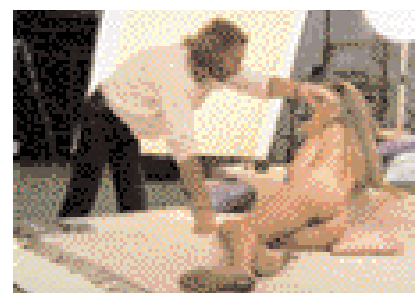
Pfarrstrasse 96, 10317 Berlin, Allemagne

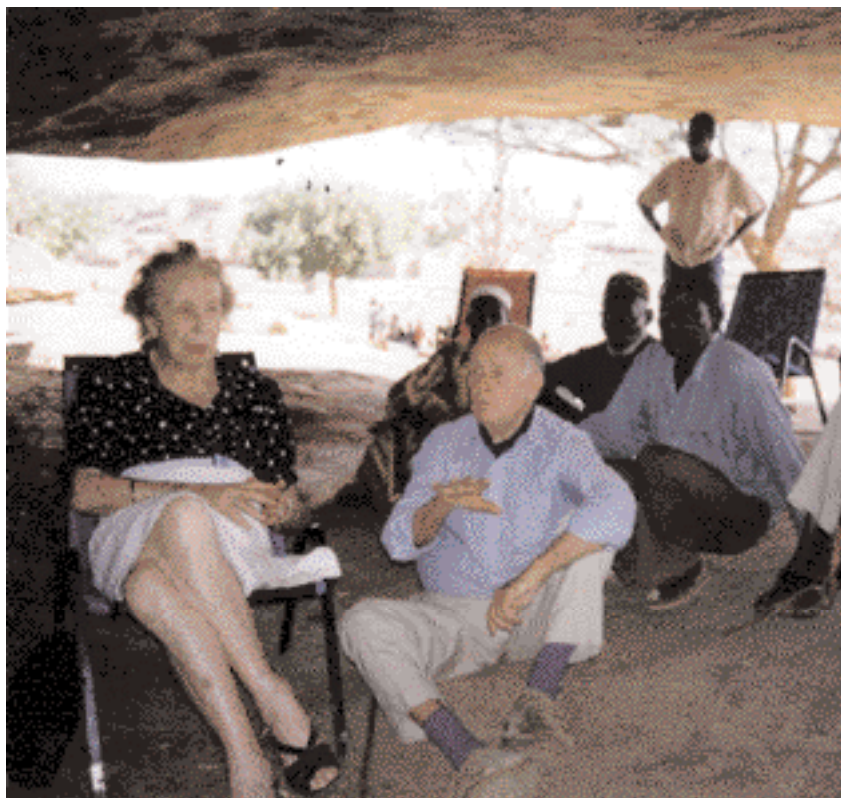
Tél : +49 30 553 36 43 / Fax : +49 30 577 940 19

E-mail : hfarocki@compuserve.com

Les négociations entre une société de capital-risque et une entreprise qui a besoin d'argent pour un nouveau produit dévoilent la voracité des investisseurs. Ou comment les entreprises sont aujourd'hui confrontées à la pression de l'innovation permanente.

The film reveals some of the pressure that companies face in this post-industrial era, when it comes to innovation.





Hommage à Jean Rouch

Jean Rouch et Germaine Dieterlen, l'Avenir du souvenir

France/54 min./2004/vidéo/couleur

Réalisation : Philippe Costantini

Image : Philippe Costantini

Son : Jean-Pierre Féné

Montage : Catherine Catella

Production : Xavier Carniaux pour Amp

Coproduction CNRS Images

Distribution : Doc & Co

13 rue Portefoin, 75003 Paris, France

Tél : +33 1 42 77 39 92

Fax : +33 1 42 77 36 56

E-mail : doc@doc-co.com

En 2003, Jean Rouch se rend au Mali. Depuis la mort de Germaine Dieterlen, il souhaitait que des funérailles traditionnelles dogon lui soient célébrées comme ce fut le cas pour Marcel Griaule. Jean Rouch retrouve à Sangha les fils des informateurs avec qui Germaine et lui travaillèrent tout au long de ces années de tournage et de recherche. Il évoque avec eux le souvenir de cette relation singulière poursuivie soixante ans durant par celle que les Dogon appellent Madame l'Eternelle.

Fidèles au souhait de Jean Rouch, disparu brutalement avant la cérémonie prévue, les Dogon rendent leur hommage en inhumant un mannequin dans une grotte funéraire et élèvent ainsi Germaine Dieterlen au rang d'ancêtre.

In 2003, Jean Rouch went to Mali. Since the death of Germaine Dieterlen, he had hoped that she would be given a traditional Dogon funeral, as was the case for Marcel Griaule. In Sangha, Jean Rouch found the sons of the informants whom Germaine and he had worked with over the long years of filming and research. With them, he talks about the singular relationship that had lasted sixty years with the lady they had called "Madam Eternal".

True to the wish of Jean Rouch, who suddenly died before the planned ceremony, the Dogons pay tribute to her by lifting Germaine Dieterlen up to the status of ancestor.

Philippe Costantini

Né en 1947 à Paris, il est cinéaste et chef opérateur. Membre fondateur des ateliers Varan, il enseigne également à la Fémis. Il a travaillé avec Jean Rouch sur plusieurs films dont *Dyonisos* et *La Folie ordinaire d'une fille de Cham*. Il a réalisé : ■ *Terra de Abril*, 1977 ■ *Une deuxième vie*, 1981 ■ *Les Cousins d'Amérique*, 1985 ■ *Brigade de nuit*, 1987 ■ *Pedras de Saudade*, 1989 ■ *Droit au but*, 1990 ■ *Ceux de Saint Cyr*, 1993 ■ *Rugby, Palombes et Chocolat*, 1994 ■ *Tango, le Temps d'une danse*, 2000 ■ *Résistants de la première heure*, 2003

Précédé de :

Preceded by

VW Voyou

Niger/25 min./1973/16mm/couleur

Réalisation : Jean Rouch

Production : Société Commerciale de l'Ouest

Africain SCA

Avec Damouré Zica et Lam Ibrahima Dia

Publicité de la célèbre « Coccinelle » de Volkswagen, où la petite voiture se fait fantôme africain capable d'ubiquité dans le temps et l'espace.

Advertising for Volkswagen's "Beetle", where the little car becomes an African spirit with the gift of ubiquity.

Cette séance est accompagnée d'une présentation de la démarche éditoriale des Editions Montparnasse pour leur édition DVD de 13 films de et sur Jean Rouch.

« Cette édition Jean Rouch est partie d'un constat : son œuvre, universellement connue, est très peu vue. Nous travaillons donc depuis 2 ans à l'édition d'une anthologie qui serait une introduction subjective au travail de Jean Rouch, avec *Moi un Noir*, *Les Maîtres fous*, *La Chasse au lion à l'arc...* autour de thèmes inspirés par la démarche de leur réalisateur, dix films sont rassemblés : *Ciné-transe*, *Ciné-conte*, *Ciné-plaisir* et *Ciné-rencontre*.

Enfin, une séquence *Ciné-Rouch* propose un long entretien avec Jean Rouch, et un "dialogue" avec son ami Bernard Surugue. »

DVD Documentary—an edition published on the initiative of Editions Montparnasse This Jean Rouch edition was inspired by realisation that Jean Rouch's work, although known the world over, is very little seen. We have therefore been working for two years now to edit an anthology that will be a subjective introduction to Jean Rouch's work, with Moi un noir (I, a Negro), Les Maîtres fous ("The Mad Masters"), La Chasse au lion à l'arc (Hunting the Lion with Bow and Arrow)... ten films are grouped into themes inspired by the filmmaker's own approach: Ciné-transe, Ciné-conte, Ciné-plaisir and Ciné-rencontre. Finally, a sequence Ciné-Rouch with a long interview with Jean Rouch, and a "dialogue" with his friend Bernard Surugue.

Le 24^e Bilan du film ethnographique s'ouvrira par une séance « Rouch vu par... » (samedi 12 mars de 10h à 13h) avec entre autres la projection du film *Jean Rouch et Germaine Dieterlen, l'Avenir du souvenir* et consacrera une table ronde (samedi 19 mars) au DVD, support de diffusion de la recherche en anthropologie visuelle.

Rencontre au Centre Wallonie-Bruxelles

"Se construire une image"

Cette présentation de trois ateliers de réalisation documentaire en direction des populations marginalisées de nos sociétés s'accompagne de la projection de films et de la rencontre avec les animatrices de ces ateliers.

This presentation of three documentary-film-making workshops-focusing on populations excluded from our societies-will also include film screenings and discussion with the workshop trainers.

« Peut-être entrons-nous ainsi dans une perspective inverse de celle du principe de productivité qui gouverne notre monde ; une autre logique, où la pratique de l'expérience collective devient plus précieuse que les films qui en sortent ; où ces films, qui ne portent que partiellement l'histoire de leur fabrication, prennent place dans un récit plus vaste, celui de leurs conditions d'existence, de nos conditions d'existence ? » (Jean-Louis Comolli et Gérard Collas, à propos de *Cinéma en prison*, Etats généraux du documentaire, Lussas, 2004)

Güldem Durmaz, Béatrice Liénard, et Valérie Vanhoutvinck présentent *Pour vivre, j'ai laissé* (sélectionné en compétition courts métrages, *Cinéma du réel* 2005) et leur atelier.

Septembre 2004, Bruxelles, des cinéastes rencontrent un groupe de réfugiés, demandeurs d'asile. Ceux-ci s'emparent de la caméra et filment eux-mêmes leur intimité. Ils nous font partager leur vie, dans le centre où ils résident, et lors de leurs rares sorties dans la ville.

Le film est une réalisation collective, produit par le GSARA (Groupe Socialiste d'Action et de Réflexion sur l'Audiovisuel), coproduit par le Fonds Européen pour les Réfugiés, à l'initiative de Présence et Action Culturelle.

Manuela Frésil

présente un choix de films réalisés par les patients de l'Hôpital de jour de Reims.

« Au cours de quelques week-ends de l'année dernière, j'ai animé, c'est-à-dire organisé, un atelier documentaire avec des patients de l'hôpital psychiatrique de jour à Reims. Dès le premier soir, je savais – nous savions – qu'ils s'étaient emparés avec bonheur de ma proposition. Plus tard et alors que le médecin me mettait en garde : « Vous confondez le délire avec la poésie », ils m'émerveillaient. Inventant des formes de récit que je ne connaissais pas. Ils faisaient du cinéma et donc de la poésie. Enfin certains d'entre eux et pas tous les jours, mais jamais par hasard. » (Manuela Frésil)

Projet organisé au sein du service 51 G 05 du Docteur Michel Tartar et de l'Association Alovix, porté et coordonné par François-Xavier Letournelle, artiste plasticien, Association La Vertamande (Reims) sur une idée d'Anne-Isabelle Vignaud, directrice du Centre culturel Saint-Exupéry de Reims.

Anne Toussaint

présente l'atelier qu'elle anime et des extraits de son film, en cours de réalisation, *L'Image, ça nous regarde*.

Depuis 1999, l'association « Les Yeux de

l'ouïe » anime un atelier où des cinéastes et plasticiens travaillent avec des personnes détenues à la prison de la Santé, à Paris. Ensemble, ils mènent une réflexion sur l'image, proposent une programmation de films sur le canal intérieur de télévision *Espace Public* et expérimentent des écritures cinématographiques.

Le film *L'Image, ça nous regarde* témoigne de ce travail : durant une année, des étudiants en sciences politiques sont venus chaque semaine à la prison travailler avec le groupe de détenus de l'atelier. Ensemble, ils ont regardé des images et fait l'expérience du tournage d'un film.

Anne Toussaint propose deux séquences, d'une durée totale de 30 minutes, de ce film dont la finalisation est prévue pour la fin de 2005 :

Le cadre d'Anna : Anna, étudiante, s'est filmée au travers d'un cadre doré. Les prisonniers commentent ses images. Parle-t-on de la même façon lorsque le cadre est choisi ou subi ?

Ebullition : Khalid, prisonnier, réalise une séquence pour questionner le sens du temps de la peine.

L'association « Les Yeux de l'ouïe », réseau de diffusion et de créations sonores et visuelles, anime l'atelier « En quête d'autres regards » à la Maison d'arrêt de la Santé à Paris.

Centre Wallonie-Bruxelles

7 rue de Venise 75004 Paris
Tél : +33 (0)1 53 01 96 96
Fax : +33 (0)1 48 04 90 85

Rencontre Eurodoc

Quels sont, aujourd'hui, les moyens et les parcours de la coproduction de documentaires de création ? De l'accompagnement des auteurs à la recherche de partenaires et de diffuseurs, les producteurs défendent une conviction et un projet devant un marché complexe. Le programme *Eurodoc* offre aux producteurs européens de documentaires une structure de formation spécialisée, assurée par des professionnels.

Produire des documentaires à un niveau d'exigence créative élevé demande des moyens de plus en plus difficiles à rassembler au seul niveau national, quelle que soit la taille du pays. Le paysage bouge vite, très vite. Se former sans relâche est donc vital. Après seulement cinq ans d'existence, *Eurodoc* est un réseau professionnel fort, influent et solidaire, qui partage une même passion : donner naissance à des œuvres documentaires.

Autour du cas d'étude : *Clejani – povesti, histoires, stories* de Marta Bergman et Frédéric Fichet (en compétition internationale *Cinéma du réel* 2005), un film produit

par Cyril Bibas pour Entre Chien et Loup et Valérie Boué pour TS Production, rencontre avec Cyril Bibas (promotion *Eurodoc* 2002), Anne-Marie Luccioni (directrice) et Jacques Bidou (directeur des études). En présence de Françoise Maupin, Mediadesk France.

Today, what financial aids and circuits exist for the co-production of creative documentaries? Whether by accompanying authors or finding partners and distributors, producers now find themselves defending their convictions and projects in a complex market. The Eurodoc programme offers European documentary producers a structure for specialised training dispensed by professionals.

Producing documentaries with high standards of creativity requires the kind of financial aid that is increasingly difficult to raise within a national context, however big the country. The landscape is changing with breath-taking speed. On-going training is thus vitally important.

Created only five years ago, Eurodoc is a strong, influential and supportive professional network with a common passion: bringing documentary works into being.

Le programme *Eurodoc* est soutenu par le programme MEDIA de la Communauté Européenne, le Centre National de la Cinématographie et la Procirep.

Jacques Bidou, Producteur (JBA Production) est le Directeur des Études du programme.
Eurodoc - 4 Rue Astruc - BP 2060 - F 34000 Montpellier cedex 1
tél : 33 (0) 4 67 60 23 30
eurodoc@wanadoo.fr

Addoc

Rencontre des cinéastes de l'Addoc avec Jia Zhangke

Encounter between filmmakers of the association Addoc and Chinese filmmaker Jia Zhangke

La rencontre débutera par la projection du film *In Public*, réalisé par Jia Zhangke en 2001.

Elle sera précédée par une présentation des bourses aux documentaires de création du ministère des Affaires étrangères.

« J'essaie de fabriquer quelque chose que je sens mais qu'on ne voit pas » (Jia Zhangke)
La Chine dans un hall de gare. Il faudra attendre le train, puis le bus, puis son trajet dans un paysage soumis au labeur, aux uniformes, aux silences des solitudes. Nous sommes projetés là, dans la même attente et la même solitude que les personnages, quelque part, dans un espace-temps suspendu, entre lumière et pénombre, espérant un jour nouveau.

Ni dialogue, ni commentaire. Un cinéma qui s'étire et tisse des liens entre des êtres plutôt que de s'attacher à un sujet. Aucune trace des recettes éprouvées du documen-

taire calibré par les télévisions occidentales. Et pourtant, ou justement à cause de cela, une universalité se dégage d'emblée. Dans le contexte économique et politique singulier de la Chine aujourd'hui, le cinéma de Jia Zhangke nous rappelle à notre humanité. Il nous offre du vide et du plein qui nous concernent et nous laissent libre de construire notre espace de spectateur.

Manières de faire, forme de pensée

Quel regard Jia Zhangke porte-t-il aujourd'hui sur le documentaire ? Qu'est-ce qui l'anime en tant que cinéaste, en tant que spectateur ? Comment son œuvre peut-elle nourrir nos pratiques de cinéastes et notre réflexion de spectateur ?

Entre documentaire et fiction, le cinéma de Jia Zhangke porte un regard neuf, libre et attentif sur le monde. Nous interrogerons les conditions dans lesquelles ses films ont été produits, le poids et le prix de l'indépendance économique, les perspectives.

Nous interrogerons sa manière de relier l'homme et le monde, de mettre en scène l'invisible, le mystère et la complexité des relations humaines. Ce mouvement caractéristique de son travail, qui va du singulier au collectif, nous touche là où nous sommes, parce qu'il va bien au-delà des mots, et qu'il ne cherche pas à montrer ni à démontrer. « Je me sens calme, libre et sentimental » nous a-t-il dit.



In Public

Chine/Corée/32 min./2001/vidéo couleur

Réalisateur : Jia Zhangke

Image : Yu Lik Wai, Jia Zhangke

Son : Yi Ling

Montage : Jia Zhangke

Production : Sidus Corporation

Distribution France : Heliotrope Films

39 Bld. de Reuilly 75012 Paris

Tél : 01 43 58 08 97

Site : www.heliotropefilms.com

E-mail : heliotrope6@wanadoo.fr

Jia Zhangke est membre du jury international de *Cinéma du réel* 2005

Addoc

Association des cinéastes documentaristes

14 rue Alexandre-Parodi 75010 Paris

Tél : +33 (0) 1 44 89 99 88

Fax : +33 (0) 1 44 89 99 60

Site : www.addoc.net

E-mail : courrier@addoc.net

Séance spéciale au Cinéma Le Latina

Mahaleo

France/Madagascar
102 min/2005/vidéo/couleur

Réalisation : Cesar Paes et Raymond Rajaonarivelo

Auteurs : Marie-Clémence et Cesar Paes, Raymond Rajaonarivelo

Image : Cesar Paes et Raymond Rajaonarivelo

Son : Eric Bouillon, Bruno Hoff-Blanc, Andry Ranoarivony

Montage : Agnès Contensou

Production : Marie-Clémence Paes

pour Laterit Productions

Coproduction Cobra Films/Arte France/RTBF

Contact : Laterit Productions,

9 rue de Terre-Neuve, 75020 Paris, France

Tél. : +33 (0)1 43 72 74 72

Fax : +33 (0)1 43 72 65 60

E-mail : laterit@magic.fr

Mahaleo est la formation musicale la plus populaire de Madagascar. Son succès ne se dément pas depuis 30 ans. Ces précurseurs du blues malgache sont aussi médecin, chirurgien, agriculteur, sociologue ou député... « A travers les Mahaleo et leur musique, le film propose de faire un état des lieux de Madagascar à un moment charnière de son histoire, après une crise politique qui a mené le pays au bord de la guerre civile. » (Marie-Clémence Paes)

Mahaleo is the most popular music group in Madagascar with thirty years of unbroken success. Moreover, these forerunners of the Malagasy blues also have jobs: doctor, surgeon, farmer, sociologist and parliamentary deputy...

"Through Mahaleo and their music, the film takes a look at the situation in Madagascar at a critical moment of its history, after a political crisis that almost plunged the country into civil war."

(Marie-Clémence Paes)

Cesar Paes

Il a réalisé entre autres : ■ *Angano...Angano... Nouvelles de Madagascar*, 63' (grand prix du festival dei Popoli et prix des Bibliothèques du *Cinéma du réel* 1989) ■ *Aux Guerriers du silence*, 54', 1992 (primé à Leipzig et Fribourg) ■ *Le Bouillon d'Awara*, 70', 1996 (primé au festival dei Popoli et au festival de Montréal - Vues d'Afrique) ■ *Saudade do futuro*, 94' (*Cinéma du réel* 2000)

Raymond Rajaonarivelo

Il a réalisé : ■ *Tabataba*, 84' (Quinzaine des réalisateurs, Festival de Cannes 1988) ■ *Le Jardin des corps*, 10', 1994 ■ *Quand les étoiles rencontrent la mer*, 86' (Cannes junior, Festival de Cannes 1996)



Documentaire en Espagne





Repères

Les rêves sont le premier cinéma que l'homme a inventé, et avec davantage de moyens encore que le cinéma lui-même.
(Luis Buñuel)

D'Espagne viennent depuis quelques années des signes. Des signes en forme de films ou de redécouvertes de films, relayés par les festivals, dans toutes les régions du pays. Des signes que font, aussi, des cinéastes, des cinéphiles, des producteurs et des étudiants. Même si quelques succès, critiques et/ou commerciaux, ne doivent pas cacher la réalité de la production et des écritures, ces signes ont suffi à croire possible de tracer, dans les limites d'une section de festival, et « pour commencer », une histoire. Trente ans tout juste après la mort de Franco et le début de la transition démocratique.

Voici donc rassemblé un choix de films, des débuts du cinéma à aujourd'hui, qui propose aux spectateurs de prendre ou reprendre des repères dans une cinématographie en mouvement.

Au fond, une rétrospective du documentaire en Espagne devrait pouvoir se continuer.

On rêve de montrer ce qui, dans les années qui précèdent la Guerre civile, et dans les marges du pouvoir franquiste, dans les courts métrages par exemple, a pu échapper à la censure, ou a su trouver le chemin du cinéma entre deux impératifs idéologiques, dépasser la malédiction folklorique et touristique. Il faudrait raconter le cinéma de la clandestinité, courts métrages et essais politiques. Rassembler les grandes sommes de la Transition, qui ont proposé aux Espagnols de « retrouver une mémoire volée », ou d'entendre la voix des exclus de l'histoire officielle, de *La Vieja memoria* de Jaime Camino (1978) au *Proceso de Burgos* de Imanol Uribe (1979) ou *Informe general...* de Pere Portabella (1977) ; les grandes enquêtes politiques et sociales, *Después de...* (Cecilia et Juan José Bartolomé, 1981), *El Asasino de Pedralbes* (Gonzalo Herralde, 1978), *Rocío* (Fernando Ruiz, 1978) ; revoir les travaux ethnographiques de Pio Caro Baroja et ceux sur l'émigration de Llorenç Soler. Il faudrait revenir sur les courts métrages des auteurs du Nuevo Cine, et reprendre le chemin ouvert par ceux qui nous apportèrent José Val del Omar et l'Ecole de Barcelone. Il faudrait enfin retracer les innovations de la télévision nationale ou des télévisions autonomes (de TV3 Catalunya à Canal Sur ou ETB) depuis les années 80, sans parler des réalisateurs qui depuis les années 90, trouvent un succès inédit en salles, en Espagne comme à l'étranger (*Asaltar los cielos*, de Javier Ríoyo et José Luis López Linares, 1996 ; *La Espalda del mundo* de Javier Corcuera, 2000).

Les documents de la Deuxième République et de la Guerre civile ont fait l'objet de remarquables programmations^{1/}, ainsi bien sûr que l'œuvre de Luis Buñuel. Des cinéastes comme Basilio Martín Patino, ou José Luis Guerín^{2/}, ont rencontré le public du documentaire grâce à quelques subtils découvreurs. Et le cinéma de Víctor Erice^{3/} continue son chemin, longtemps après la première vision, chez les spectateurs qui l'approchent.



De nombreux festivals français, comme ceux de Toulouse ou Montpellier, permettent de découvrir régulièrement le documentaire espagnol, de production ancienne ou récente, aux côtés de la production de fiction. Et nous savons pouvoir compter sur le travail rigoureux de critiques et chercheurs espagnols, ce dont témoigne l'initiative du Festival de Malaga^{4/} en 2001.

Ne pas simplement répéter ces découvertes, mais en rendre compte comme des étapes fondamentales d'une histoire en cours est aussi tenter d'y rattacher des œuvres récentes, signes de continuité dans des filmographies déjà construites et travaux de jeunes cinéastes.

On pourra peut-être voir dans ce parcours quelques caractéristiques qui rejoignent la réflexion contemporaine sur le documentaire. Le sens du temps, de l'histoire, celle qui imprègne le quotidien des pratiques, et les paysages, celle aussi qui fonde les tourments d'aujourd'hui ; le constant travail de la mise en scène du « réel » et de la parole, le questionnement du « vrai » par le « faux », de la « réalité » par la fiction ; une certaine cruauté dans la confrontation avec le réel, un

certain refus de la compassion, un humour souvent noir, une saine colère contre les clichés.

Le spectateur de *Cinéma du réel* pourra, à l'occasion de cette rétrospective, rencontrer de nombreux cinéastes et spécialistes et composer, avec eux, avec les films, et avec les autres films du festival, un paysage espagnol personnel, en cette année 2005 où se fête le 400^e anniversaire d'une immense fiction, de son temps et du nôtre, *Don Quichotte*.

^{1/} Consulter notamment le site de la Cinémathèque de Toulouse

^{2/} Le Forum des Images propose une carte blanche à José Luis Guerín le 16 mars.

Le Centre des Arts d'Enghien-les-Bains lui rend hommage du 17 au 19 mars.

^{3/} Le Centre Pompidou prépare pour la fin 2005 une rétrospective du cinéma de Víctor Erice accompagnée d'une sélection de films choisis par le cinéaste.

^{4/} *Imagen, memoria y fascinación : notas sobre el documental en España*, sous la dir. de Josep Maria Català, Josetxo Cerdán et Casimiro Torreiro.- Madrid, Ocho y medio, 2001

Landmarks

Dreams are the first films invented by man, and with even more resources than cinema itself.
(Luis Buñuel)

From Spain, over the last few years, signs have been coming. Signs in the form of films or re-discoveries of films, relayed by festivals, all over the country.

Signs also from filmmakers, cinephiles, producers and students. Although the success of certain films, in the critics' eyes and/or at the box office, must not gloss over the reality of production and writing, these signs are

enough to have one believe that it is possible—within the limits of a festival and as a “first step”—to trace out a history. Just thirty years after Franco's death and the beginnings of democratic transition. So here is a small selection of films that could help spectators to discover the landmarks of a cinema in movement. For a retrospective of Spanish documentary film should not stop here.

We hope for future opportunity to show what, prior to the Civil War and behind the scenes of Franquist power—in short documentaries for example—managed either to escape censorship or steer a cinematic course

between two ideological imperatives, and go beyond the bane of popular myth and tourism. What should be told is the story of underground cinema, the political short films and essays. We could dream of showing all the films of the Transition years, which gave Spain an opportunity "to recover a stolen memory" or to hear the voices banished from official history, such as Jaime Camino's *La Vieja memoria* (1978), Imanol Uribe's *Proceso de Burgos* (1979) or Pere Portabella's *Informe general...* (1977); the great political and social inquiries, such as *Después de...* (Cecilia and Juan José Bartolomé, 1981), *El Asasino de Pedralbes* (Gonzalo Herralde, 1978) or *Rocio* (Fernando Ruiz, 1978); *Pio Caro Baroja's ethnographical works* or *Llorenç Soler's studies on emigration*. We should look again at the short films of the New Cinema authors and return to the path opened up by those who brought us *José Val del Omar* and the Barcelona School. And finally we should go back to the innovations made by Spain's public television and independent channels (TV3 Catalunya, Canal Sur, ETB...) since the 1980s, without forgetting the filmmakers, who have known unprecedented success in film theatres since the 1990s, both in Spain and abroad (*Asaltar los cielos*, by Javier Riuoy and José Luis López Linares, 1996; *La Espalda del mundo* by Javier Corcuera, 2000).

Documents from the Second Republic and the Civil War, and of course Buñuel's work, have already been screened in many excellent programs.

Filmmakers like Basilio Martín Patino or José Luis Guerin were made known to documentary film-lovers thanks to a few discoverers. And Víctor Erice's films are making their way, long after their first vision, in the mind of those who have a chance to see them.

Many French film festivals, like Toulouse or Montpellier, offer regular opportunities to discover recent or older Spanish documentaries and feature films. And we know we can count on the discerning work of Spanish critics and researchers, as shown by the initiative of the Malaga Film Festival in 2001. Not simply rescuing these discoveries, but also making sense of them as essential steps in an ongoing history also means trying to include those recent films that may be signs of continuity in long-term filmographies, or works of young filmmakers.

This path reveals, perhaps, some aspects that converge with contemporary thinking on the documentary. A sense of time and of the history that not only permeates our daily practices and landscapes, but is also at the origin of today's torments; the constant work on the mise en scène of the "real" and the spoken word, the questioning of "truth" by "un-truth", of "reality" by fiction; a certain cruelty in the way of dealing with reality, a certain rejection of compassion, an often black humour and a healthy anger against cliché.

During this Spanish retrospective, the Cinéma du réel spectators will have the opportunity to meet many filmmakers and specialists. With them, the films and the festival's other films, they will be able to compose their own Spanish landscape for 2005, which is also the 400th anniversary of a great piece of fiction, pertinent to its own time and ours : Don Quixote.

Regards documentaires espagnols

On pourra toujours trouver des exemples, y compris très anciens, qui étayeront la thèse contraire, dans une acception très large et très vague du mot « documentaire ». On pourra invoquer à l'appui de semblable affirmation, comme substrat culturel « vraisemblable », explicatif et même légitimant, la si commode et si communément acceptée (bien que discutable) « tradition réaliste » de l'art espagnol (en peinture et en littérature). Mais je ne crois pas que, sérieusement, avec un minimum de rigueur, et avec une idée du cinéma et de ce que nous appelons – en général, avec bien peu de précision – « la réalité », qui ne précèdent même l'invention du cinéma, on puisse affirmer que, dans la mal connue et peu appréciée (en Espagne même, sans parler de l'extérieur) cinématographie espagnole, existe une « tendance réaliste » très solide ou très tenue. Ni qu'abondent dans son histoire les tentatives réussies, originales, ou en quelque manière « exemplaires », d'aborder cinématographiquement la réalité, de s'y confronter, ou de restituer certains de ses aspects non apparents à première vue, ce pour quoi la caméra peut être un instrument utile.

Il en a été et il en est ainsi, et il est probable qu'il continuera largement à en être ainsi. En premier lieu, pour des raisons que nous pourrions qualifier d'économiques, valables à une échelle universelle et pratiquement permanente, depuis le moment, qu'on peut situer vers 1917, où le long métrage de fiction triompha définitivement comme format dominant. Ne sont rentables : ni un film d'un métrage de moins d'une heure et quelque, ni un film – même dramatico-narratif – sans « stars » (ni même, au minimum, d'acteurs), non plus qu'un film qui ne suit pas une péripétie dramatisée (si possible classable dans un genre).

Même si l'on considère qu'il est un genre et non une catégorie ou un projet éthico-esthétique, le « documentaire » – pour employer la formulation la plus répandue et éprouvée – a presque toujours été une étiquette peu attractive, de faible capacité de séduction. Ce qui a limité la production de films de cette sorte, ou en a affaibli le caractère de fidélité à la réalité ou d'analyse du réel, dans l'intention (souvent vaine) de rendre le produit plus vendable.

En second lieu, il en a été ainsi pour des causes que je qualifierais de politiques, idéologiques ou même « morales », dans la mesure où l'état, et certaines de ses institutions, s'arrogent le rôle de veiller à la santé mentale et spirituelle des citoyens, auxquels ils désirent éviter toute rencontre avec le déplaisant, le déprimant, l'inquiétant, dès qu'on peut soupçonner qu'ils ne sont pas le pur produit de l'imagination fébrile des créateurs.

Pendant le bon siècle d'existence du cinéma, rares ont été, jusqu'à 1978, les périodes de la vie espagnole où a existé un régime véritablement démocratique, et moins nombreuses encore ont été les périodes où n'a existé aucune forme de censure sur ce qui est projeté en public.

Même pendant la brève et tant regrettée

Deuxième République, entre 1931 et 1936 (je ne crois pas qu'on puisse la dire en vigueur pendant la Guerre civile même si elle a formellement duré jusqu'à 1939), ont hélas abondé les interventions répressives – hystériques et chauvines aussi, je le crains – de la censure gouvernementale. Non seulement contre Paramount, en représailles pour la vision d'un garde civil que se permit Josef von Sternberg dans *La Femme et le pantin* (*The Devil Is a Woman*, 1935), mais aussi, et très significativement, contre le premier film espagnol de Luis Buñuel, son seul documentaire précisément, *Las Hurdes*, et pour cela plus connu comme *Terre sans pain* (1932), avec commentaire en français.

On imaginera ce qui se passa pendant l'interminable franquisme, où la réalité fut proscrite et remplacée par une image des situations acritique comme il en fut peu, aussi conformiste et idyllique que possible, sinon carrément hagiographique, vulgairement propagandiste et flagorneuse, sans craindre le ridicule auquel peut conduire l'oubli total de la plus élémentaire vraisemblance.

Si l'on exclut les documents de guerre et de propagande (bien que cette dernière finalité, la plus fréquente, ait contribué à les dénaturer, ne serait-ce que par omission et distorsion partisane) tournés pendant la Guerre civile (1936-1939), de plus largement dus à opérateurs étrangers, il ne reste plus qu'à admettre que les exemples intéressants de documentaires ou de films de « non fiction » ont toujours été en Espagne, comme dans le domaine de la fiction, les produits de l'effort individuel et solitaire, quasi suicidaire et très rarement doté d'un minimum de continuité, de quelques fous résistants et obstinés.

Il est facile d'en déduire que les exemples de valeur n'ont guère été nombreux, certes, mais cela ne signifie pas qu'ils n'ont pas existé, ni qu'ils ont été impossibles. Curieusement, ils existent, plus nombreux – et bien plus intéressants – que ce qu'on pourrait supposer. Et il en apparut même aux pires moments, dans les périodes les moins propices. Certains ont été réalisés sous une forme quasi clandestine, ou n'ont pu être montrés que très longtemps après. Pour d'autres, l'objectif ou la puissance première ont été perdus, dégradés ou appauvris par les interventions de la censure, presque toujours irréversibles et irréparables, de par la destruction des négatifs.

Autre facteur ayant empêché, en Espagne, la création d'un cinéma attentif à la réalité : une sorte de « concurrence déloyale » de la part de l'Etat, normalement intéressé à monopoliser l'image du réel et l'information en général, sans oublier la pratique assidue de la désinformation. De la fin de la Guerre civile à l'année qui suivit la mort de Franco, les actualités « No-Do », leurs pluri-éditions hebdomadaires et leur « revue illustrée » *Imágenes*, dont la projection était obligatoire à toutes les séances de tous les cinémas de toute l'Espagne, ont occupé la place qu'auraient pu leur disputer courts métrages de fiction et documentaires, et constamment

imposé, par un commentaire triomphaliste ou dégradant, un sens unique à des images qui pouvaient parfois être neutres ou intéressantes. À partir de 1960 environ, s'y ajoute la concurrence de la télévision publique, seule télévision jusqu'à la fin des années 80. Il n'y eut guère, en somme, d'espace libre à disposition d'initiatives privées à caractère documentaire, de réflexion, de montage d'archives, ou d'essai.

Comme si tout cela ne suffisait pas, et dans l'intention d'interdire que des œuvres trop bon marché ou cannibales de matériel pré-existant, ou de simples reportages touristiques purement conventionnels tournés en série et sans le moindre soin, n'accaparent les subventions institutionnelles, le Décret Miró, qui modernisa les aides au cinéma fin 1983, exclut vigoureusement tout film documentaire, comme put le vérifier Cecilia Bartolomé – entre autres imprudents – quand elle eut l'excellente idée de filmer ce que la télévision ne montrait pas pour réaliser *Después de...* (1981), sa chronique aujourd'hui toujours dérangeante de la Transition.

Entre une expérience dissuasive et une autre, il n'est pas étonnant que le cinéma espagnol ait opté pour la comédie et oublié la réalité, malgré le succès artistique, critique et même commercial de quelques œuvres exceptionnelles comme *El Desencanto* (1975).

Il y eut naturellement quelques théoriciens du documentaire et du cinéma de non fiction, presque toujours marginalisés par l'industrie et la critique, de Val del Omar au Javier Aguirre des débuts, en passant par José López Clemente, mais la majorité de ceux qui osèrent mettre en pratique leurs ambitions en ce domaine se heurtèrent aux mutilations, aux interdictions, au boycott des distributeurs ou au rejet du public, et bien peu se risquèrent à tenter le sort une deuxième fois.

Ce n'est que dans les dernières années du siècle passé et au début de celui-ci, que les tentatives semblent s'être multipliées, et que quelques films – toujours minoritaires – étrangers au domaine de la fiction sont parvenus à sortir du ghetto dans lesquels ils auraient dû rester enfermés. Mais la réaction du gros de l'industrie ne s'est pas fait attendre. En quelques années, et parfois à une vitesse stupéfiante, ont été créées catégories et sections dans les prix corporatifs (les Goya) et dans les festivals, comme s'il était de la plus grande urgence d'empêcher qu'un de ces films puisse mettre en déroute les «vrais», c'est-à-dire les produits de fiction industriels avec acteurs et techniciens «professionnels», et que de simples «amateurs» ou «débutants» dépossèdent les vétérans de leurs récompenses en son, montage ou image.

Cependant, *Le Songe de la lumière* (*El Sol del membrillo*, Víctor Erice, 1992) se faufila, et *En construction* (*En construcción*, José Luis Guerín, 2000) un peu aussi, mais la situation a déjà changé.

Nouveauté remarquable, les premiers films de certains cinéastes sont des documentaires. Il en est même qui ne se proposent pas, pour le moment du moins, de passer à la fiction, et qui semblent se spécialiser dans le documentaire, même s'il faut reconnaître qu'il s'agit là, presque toujours, de films qu'il serait plus juste de qualifier de reportages ou qui traitent, avec des moyens peu distincts de ceux qu'emploie le cinéma de fiction le

plus conventionnel, de questions réelles ou d'événements récents.

De fait, cette prolifération d'œuvres qui se présentent comme des documentaires n'a pas contribué à clarifier le concept, devenu une étiquette générique de plus, qui se vend mieux en ce moment qu'avant, du moins tant que le filon ne tarit pas, puisqu'aucun discours clair n'existe sur le sujet, ni de la part des réalisateurs, ni de celle de la critique.

Plus encore, on peut soupçonner que cette brutale augmentation de la production de films prétendument documentaires ne soit partiellement due à la difficulté croissante de réunir le financement nécessaire au cinéma de fiction, et au contrôle plus grand qu'un «nouveau» peut exercer sur des non acteurs ou des interprètes occasionnels que sur des stars, avec souvent plus d'expérience et de pouvoir qu'un réalisateur «chevronné».

Miguel Marías



Looking at Spanish Documentary

Assuming a very broad and vague understanding of the word "documentary", examples, including very old ones, can always be found to underpin the affirmation that a "realist current" exists in Spanish cinema. To support such a claim, one could cite the much bandied and commonly accepted (yet questionable) "realist tradition" of Spanish art—particularly in painting and literature—as constituting a "true", explanatory and even legitimising cultural substrate. Yet with a minimum of rigour and a certain idea of what constitutes both cinema and what we term—most often very imprecisely—"reality", I do not think that it can be affirmed that a very solid or long-lasting "realist current" exists in Spanish cinema, which is so little known and appreciated either in Spain or abroad. Nor do I think that its history abounds with attempts that have succeeded, at least in an original, not to say exemplary way, in their filmic approach of reality, in confronting it or restoring certain of its aspects that are not apparent at first sight, which is why the camera can be a useful tool.

This was and still is the case, and will probably remain largely so.

Firstly, for reasons that can be qualified as economic and which are of almost universal and permanent validity from the moment (around 1917) that the feature film triumphed as the dominant form. Profitability is not envisage-

able for a film that runs less than one hour or so; nor for a film—even with dramatised narrative—without "stars" (or even, at least, actors); nor for a film without a dramatised event (if possible, classifiable as a genre).

Even if one considers it as a genre, rather than a category or an ethico-aesthetic project, "documentary" to employ the most widely-used and time-tested term – has almost always been a rather unattractive label with little power of seduction, a fact which has limited production of this type of film or somewhat deformed its essential quality of faithfulness to reality or analysis of what is real, with the (often vain) intention of making the product easier to sell.

Secondly, for reasons that I would qualify as political, ideological or even "moral", insofar as the state has given itself the mission to keep watch over the mental and spiritual health of its citizens, and is eager to spare them any encounter with things unpleasant, depressing or disturbing, as soon as it is suspected that such things are not the pure product of the creators' feverish imagination.

Over the full hundred years of cinema's existence, and until 1978, the periods of Spanish life that have known a truly democratic regime are rare. Rarer still are the periods without any form of censorship of what was shown in public.

Even during the brief and much regretted Sec-

ond Republic from 1931 to 1936 (I do not believe we can consider it effective during the Civil War, even though it officially lasted until 1939), there are sadly numerous cases of government censorship which were repressive—and, I fear, hysterical and chauvinist. Not only against Paramount, in reprisal for the portrayal of a civil guard that Josef von Sternberg had dared to show in *The Devil Is a Woman* (1935), but also, and very significantly, against Louis Buñuel's first Spanish film and his only documentary, *Las Hurdes*, which for this reason was better known as *Terre sans pain* (1932), with a commentary in French.

One can imagine what happened during the interminable years of Franquism, when reality was banned and replaced by images devoid of any critical aspect, as conformist and idyllic as possible—if not blatantly hagiographic, vulgarly propagandist and fawning—with even no fear of the ridiculousness that can result from total neglect of the most elementary aspects of *vraisemblance*.

If we leave aside documents on war and propaganda (although the latter, more frequent finality helps deform them, if only by omission and partisan bias), filmed during the Civil War (1936-1939), mainly by foreign cameramen, it has to be admitted that interesting examples of documentaries or “non-fiction” films have always been the result of the individual, solitary, almost-suicidal and extremely sporadic efforts of a few resistant and stubborn madmen.

It is easy to deduce from this that examples of worthwhile films are few and far between, but it does not mean that they did not exist, or that they were impossible. Curiously enough, they do exist and are more numerous—and more interesting—than could be supposed. Some even appeared at the worst of times, during the least favourable years. Some were made in semi-clandestine conditions or could not be shown until long afterwards. For others, their purpose or original force has been lost, degraded or weakened by censorship measures, now irreversible or irreparable as the negatives were destroyed.

A further factor in Spain that prevented the creation of a cinema attentive to reality was a kind of “unfair competition” by the state, which is naturally interested in monopolising the image of reality and information in general—without forgetting the never-tiring practice of disinformation. From the end of the Civil War until the year following Franco's death, the “No-Do” news, with its multiple weekly editions and illustrated magazine *Imágenes*,—compulsorily shown throughout Spain at each film-theatre seance—occupied a place that short feature films and documentaries could have vied for. These news projections were constantly imposed with their triumphant and degrading commentaries, giving a single meaning to images that could sometimes be neutral or interesting. From around 1960, there was also competition from the public television, which remained the only television until the end of the 1980s. In short, there was hardly any free space available to private initiative for documentary-related projects, reflection, archive-editing or experimentation.

As if all that were not enough, in order to prevent institutional grants from being snatched up by films with excessively low budgets or which cannibalise existing material, or by to-

tally conventional tourist films, shot in series with no real care, *Pilar Miro's Law* in late 1983, which aimed at modernising film aid, vigorously excluded any documentary film, as Cecilia Bartolomé found out—like other unwary souls—when she had the excellent idea of filming what television did not show for *Después de...* (1981), a still disturbing chronicle of the Transition years.

Caught between one dissuasive experience and another, it is not surprising that Spanish filmmaking opted for comedy and forgot reality, despite the artistic, critic-acclaimed and even commercial success of a few exceptional films, such as *El Desencanto* (1975).

There were of course some theoreticians of documentary and non-fiction film, although these were almost always marginalised by the industry and critics: from *Val del Omar* to the early Javier Aguirre, without forgetting José López Clemente. Moreover, most of those who dared to put their ambitions into practice in this area came up against mutilation of their work, bans, boycotts by distributors or rejection by the public, and very few took the risk of tempting fate a second time.

It is only during the final years of last century and at the beginning of this one that attempts seem to be growing in number, and that a small minority of films, foreign to the world of fiction, have managed to escape from the ghetto where they should have remained shut up. But the mainstream industry was quick to react. In the space of a few years, and sometimes with breath-taking speed, special categories and sections were created for festival and industry awards (the Goyas), as if it were extremely urgent to prevent one of these films from routing “real” films—in other words, industrial products of fiction with «professional» actors and technicians - and to prevent mere “amateurs” or “beginners” from depriving the veterans of their rewards for sound, editing and camera.

However, *The Dream of Light* (*El Sol del membrillo*, Víctor Erice, 1992) has made its way, and *En construcción*, José Luis Guerín (2000) to some extent, but the situation has already changed.

Some filmmakers are now making documentaries for their first films. There are even some who have no intention, at least for the time being, to move on to feature films, and who seem to be specialising in documentary, even though it must be said that some of these films would be more accurately described as “current affairs” films or as films that use the same rather poorly-defined means as those used for most conventional fiction films, to deal with real questions and recent events. As a result, the growing number of films that present themselves as documentaries has not helped to clarify the concept, which is now just another generic label that sells better than it did, at least as long as the gold vein does not run out, as there is no clear discussion on the subject by either filmmakers or critics.

What is more, there is a suspicion that this sharp rise in the production of supposedly documentary films may be partly due to the increasing hardship in raising the necessary funding for feature films, and to the fact that “newcomers” have greater control over non-actors or casual performers than over stars, and often have more experience and power than a “fully-fledged” director.

Miguel Marías

Les cinéastes et les films

Riña en un café

(août 1897)

(Bagarre dans un café / Brawl in a Café)

Réalisateur : Fructuoso Gelabert

35 mm, 1 mn



Procesión de las hijas de María de la iglesia parroquial de Sans

(1902)

(Procession des filles de Marie de l'église de Sans)

Réalisateur : Fructuoso Gelabert

35 mm, 1 mn 50 s.



Photographe et mécanicien, **Fructuoso Gelabert** (Barcelone, 1874-1955) voit les films Lumière en 1896. En 1897, il achète une caméra Lumière, l'étudie, puis en fabrique une, la première caméra espagnole. Pionnier du reportage, c'est aussi lui qui réalise, filme et interprète la première fiction du cinéma espagnol, *Riña en un café*. Gelabert se livrera, comme tant de pionniers, à la gamme des activités du cinéma. Il réalise son dernier film en 1928.

A photographer and mechanic, Fructuoso Gelabert (Barcelona, 1874-1955) saw the Lumière films in 1896. In 1897, he bought a Lumière camera, studied it and then made his own—the first Spanish camera. He pioneered news reporting and also wrote, directed and acted in the first Spanish feature film, Riña en un café. Like many pioneers, Gelabert worked in a wide range of early cinema activities. He made his last film in 1928.

Calles de Zaragoza

(1909)

(Rues de Saragosse)

Réalisateur : Ignacio Coyne

35 mm, 3 mn 58 s.



L'Aragonais **Ignacio Coyne** sut, à partir de 1905, bâtir une entreprise de reportages et bandes filmées capables de rivaliser avec les initiatives de l'industrie barcelonaise.

From 1905, Aragon-born Ignacio Coyne built up a company making news reports and film reels, which rivalled with the Barcelona industry's initiatives.

Esencia de verbena

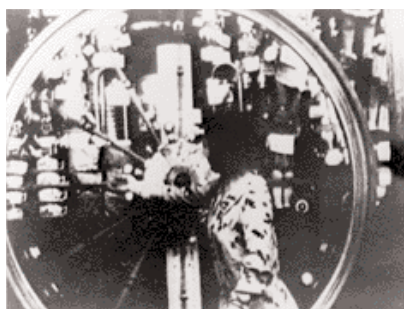
(1929)

Réal. et prod. : Ernesto Giménez Caballero

Image : S. Pérez de Pedro

Acteurs « de passage » : Ramón Gómez de la Serna, Samuel Ros, Goyanos, Pérez Ferrero, Polita Bedrosan

35 mm, n. et bl., 12 mn, muet



« Poème documentaire de Madrid en 12 images », projeté en France au Studio des Ursulines sous le titre *Fêtes espagnoles* et à San Sebastian en avant-programme d'*Un chien andalou* de Buñuel. On y retrouve les caractéristiques des avant-gardes cinématographiques : raccords graphiques du mouvement, goût de la vitesse et de la vie "telle qu'elle est", humour (plus ou moins noir), figures du surréalisme et musicalité.

En 1947, le réalisateur lui ajouta une voix off typique du folklorisme franquiste.

"A documentary poem about Madrid in 12 images", screened at San Sebastian as the short film before Buñuel's An Andalusian Dog. The work bears the imprint of avant-garde cinema: graphic continuity of movement, a liking for speed and life "as it is", humour (more or less black), figures of surrealism and musicality. In 1947, the filmmaker added a voice-over extolling the national myths typical of Franco's regime.

Ernesto Giménez Caballero dit « Gécé »

(Madrid 1899-1988)

Journaliste, écrivain, polémiste, co-fondateur de *La Gaceta Literaria*, il est un des animateurs de l'avant-garde espagnole des années 20. La revue accueille des textes de Buñuel, Dalí, Machado, Neruda et García Lorca. En 1928, il fonde le premier ciné-club espagnol, qui projette *Un chien andalou* de Buñuel en 1929. En 1930, il réalise *Noticiario del Cine-club* (*Actualités du Ciné-club*), où figurent de nombreux artistes, et *Esencia de verbena*.

Giménez Caballero abandonne le surréalisme pour se mettre au service du franquisme.

En 1933 il contribue à fonder la Phalange espagnole, et en 1936 organise la propagande de Franco. Il ne fera plus de cinéma.

A journalist, writer, polemicist and co-founder of La Gaceta Literaria, he is one of the members of the 1920s Spanish avant-garde. The review published texts by Buñuel, Dalí, Machado, Neruda and García Lorca. In 1928, he set up the first Spanish film club, which screened Buñuel's An Andalusian Dog in 1929. In 1930, he made Noticiario del Cine-club, in which many well-known artists appeared, and Esencia de verbena. Giménez Caballero abandoned surrealism to serve Franco's regime. In 1933, he helped found the Spanish Phalanx and in 1936 organised Franco's propaganda. His filmmaking came to an end.

Carlos Velo

Almadrabas, la pesca del atún en Isla Cristina (1934)

Réalisateurs : Carlos Velo, Fernando G. Mantilla

Image : José María Beltrán

Musique : Regino Sáenz de la Maza (guitare)

Production : J.L. Zabala, Ángel Esteban
pour la République

35 mm, n. et bl., 23 mn



La pêche au thon au large de Cadix au moyen des *almadrabas*, grands filets tendus en piège par les pêcheurs. Le film documente ensuite les processus de transformation de la pêche, de la conserverie et de la distribution. Seul court métrage de Velo conservé en entier, dont le cinéaste racontait un tournage si mouvementé, à bord des barques, qu'il s'en évanouissait de mal de mer. Sur le conseil de Federico García Lorca, et sans renoncer à quelques extraits de Schumann, il contacte un maître de la guitare et « transi de peur, marie les images du film à ses accords ». Il s'inspire, pour la structure du film, du court métrage d'Eisenstein *Romance sentimentale*.

Tuna-fishing off the Cadix coast using almadrabas, traditional nets laid out by the fishermen. The film follows the processes for transforming the catch, preserving and distributing it. This is Velo's only short film to have survived in its entirety. On Federico García Lorca's advice, and without relinquishing some Schumann excerpts, he contacted a guitar maestro and "paralysed by fear, married the film's images to the guitar chords".

Galicia – Finis Terrae (1936)

Réalisateur : Carlos Velo

avec la collaboration de Fernando G. Mantilla

Image : Cecilio Paniagua

Son : Lucas de la Peña

Musique : Rodolfo Halffter

Avec la collaboration de : Castela, Xaquín Lourenzo « Xocas » (ethnologue), Rafael Dieste (scénario), Bal y Gay et Torner (musicologues).



Tourné en septembre 1935, le film, dont il ne reste aujourd'hui qu'un fragment, devait montrer le travail des pêcheurs après celui des paysans. Considéré comme le premier film « galéguiste », il témoigne surtout de la communauté de cinéma des années 30 influencée par Flaherty, Eisenstein et Dovjenko, et constitue aussi un manifeste *Frente popular* pour la justice sociale.

Filed in September 1935, the film was to show the daily labour first of the peasants and then the fishermen, but today only fragments of the work remain. Influenced by Flaherty, Eisenstein and Dovjenko, it also constitutes a Frente Popular manifesto for social justice.

Torero

(1956)

(Toro)

Réalisateur : Carlos Velo

Scénario : Hugo Mozo (Hugo Butler), Carlos Velo

Conseillers en tauromachie : Rafael Solana,

Arturo Fregoso

Image : Ramón Muñoz et extraits d'actualités filmées

Son : Adolfo de la Riva

Montage : Miguel Campos

Production : Manuel Barbachano Ponce, George Werker (Mexique)

Avec : Luis et Angel Procuna, leur famille, Antonio Fayat, Paco Malgesto, Alfonso Ramirez « Calesero » et Manuel Rodríguez « Manolete »

35 mm, n. et bl., 80 mn



Le torero Luis Procuna raconte ses origines modestes, sa vie et sa carrière, sa passion des taureaux, et la peur de la mort qui précède chaque corrida. De triomphes en échecs, d'une vie de famille où la peur ne doit pas se faire voir aux coulisses de l'immense arène de Mexico, le torero côtoie ses collègues, célèbres ou obscurs. La mort de l'immense « Manolete » le trouble tant qu'il est blessé dans l'arène. Il traverse l'épreuve de la crainte (de la bête, du public, et de lui-même) avant de retrouver le succès. Reconstitutions et actualités se mêlent pour ce qui est parfois considéré comme le meilleur film sur la corrida.

« J'avais étudié la biologie à l'université de Madrid, et j'appartenais à cette minorité d'Espagnols qui voient en la corrida une preuve du retard culturel et social de l'Espagne.

Au Mexique, en tant que réalisateur d'actualités et de documentaires, je dus filmer et monter des corridas, pendant 10 ans, tous les dimanches. Un jour, un torero, Luis Procuna, et un taureau, « Polvorito », exécutèrent une *faena* que les *aficionados* qualifièrent d'inoubliable.

En voyant et revoyant sur l'écran le risque de mort qu'affrontait cet homme qui, avec calme et précision, soumettait le courage du taureau jusqu'à lui donner, au juste moment, une mort foudroyante sous les acclamations du public, je commençai à comprendre l'irrépressible émotion du spectacle taurin. En cherchant dans les cinémathèques les moments forts des triomphes et des échecs de Procuna et de son maître, le Cordouan « Manolete », il me vint l'idée d'un film. »

(Carlos Velo)

The matador Luis Procuna talks about his humble origins, his life and career, his passion for bulls and his fear of death before each corrida. From triumph to defeat, from family life where fear is not to be shown, to behind the scenes in the huge bull-ring in Mexico City, the torero works alongside famous and less famous colleagues. The death of the great "Manolete" worries him so much that he falters in one of the corridas and is wounded. He lives through the test of fear (of the bull, the public and himself) before reaching success. Reconstitution and news events are mingled in what is generally considered to be the best film on bullfighting.

Carlos Velo

(Cartelle 1909-Mexico 1988)

Diplômé de biologie de l'Université de Madrid, le Galicien Velo découvre le ciné-club de Luis Buñuel, avant d'en fonder un pour les Missions pédagogiques de la République. Il réalise avec son complice Fernando G. Mantilla de nombreux documentaires pour la République, dont beaucoup sont perdus (*La Ciudad y el campo*, 1934, *Castillos de Castilla*, 1935, *Saudade / Santiago de Compostela*, 1936...).

L'issue de la Guerre civile le fait s'exiler au Mexique. Il y travaille aux actualités filmées, et participe au célèbre *Raíces* (*Racines*) de Benito Alazraki (1954) avant de devenir réalisateur.

A biology graduate from Madrid university, the Galicia-born Velo discovered Luis Buñuel's Film Club and went on to create one for the Republic's Pedagogical Missions. With his partner, Fernando G. Mantilla, he made many documentaries for the Republic. The outcome of the Civil War forced him into exile in Mexico, where he worked on news films. He took part in Benito Alazraqui's famous film, Raíces (Roots, 1954), and later became a filmmaker himself.

Vous avez dit « Carlos Velo » ?

« Combattants loyaux à la République – la voix du président Lazaro Cardenas résonne dans les haut-parleurs du camp de concentration de Saint Cyrpin – le Mexique vous attend à bras ouverts ! ».

Carlos Velo Cobelas, Galicien de Galice du sud, là où la terre s'appelle Lobeira et se continue jusqu'au Portugal, là où l'image collective s'articule autour des paysages qui transforment le lin en toile et en draps pour le trousseau, parvient à sortir du camp et à retrouver sa femme à Paris. Aidé par l'écrivain Fernando Gamboa, le couple rejoint Veracruz.

Génération mondaine et brechtienne, de pessimistes actifs, qui croit profondément en la réalité, qui s'identifie tant avec son temps qu'elle le dépasse, et porte dans ses bagages trimalbés dans mille et une batailles une consigne unique : le premier acte créatif, c'est choisir.

Carlos Velo naît en 1909 dans une famille de caciques. Son père, médecin de campagne, est peut-être le dernier d'une caste de l'ancien régime (droit de cuissage implicite dans le *status* et le comportement), caste destinée à être niée et dévorée par ses rejetons, de manière radicale : inadaptés, anti-autoritaires, ouverts à la nouveauté, d'un appétit brûlant d'expérimenter tout ce qui est nouveau. Ils seront, dans notre cas, l'*intelligentsia* de Galice, petite bourgeoisie éclairée qui perpétue les mots d'ordre de la renaissance littéraire et politique et les fond dans le XX^e siècle, en tissant l'idéologie (le nationalisme), la théorie du progrès (le chemin de fer), le *leadership* de la paysannerie, la construction culturelle (édition, théâtre, beaux-arts, chorales) avec l'action politique. Ils participent, bien évidemment, à l'Assemblée constituante de la République espagnole et s'organisent en Parti Galicien.

C'est la lignée qui marque le jeune Velo, lignée qui s'apprête elle aussi à transgresser la loi pour pouvoir défendre la justice. Transgresser, c'est parfois évoquer le passé, celui de Velo à Ourense, dans ses années de lycée, les années vingt, quand avec ses camarades, il fait des essais de macrophotographie dans le laboratoire de Sciences nat', en plaçant un objectif devant le viseur du microscope.

Dans ses années de jeunesse, Velo développe aussi une capacité d'observation unique, qu'il aiguise à l'auberge où il côtoie voyageurs, fonctionnaires et curés. Irrésistiblement attiré par tout ce qui a à voir avec l'image technique : un de ses amis organise des tournages amateur, lui permettant ainsi de passer de spectateur de *serials* mélodramatiques à acteur du dimanche.

Il est aussi dans l'apprentissage des corps, du

désir, du sexe fabulé, de l'affût, de la rencontre avec le féminin, rencontre qui lui vient des marges, des quartiers populaires, des filles qui se rendent en classe depuis l'autre côté du pont romain - celui qui sépare village et beaux quartiers, centre et périphérie -, des lavandières à la jupe retroussée.

La chair, tout d'abord

La première des émotions, pour le jeune Velo, a été l'émotion charnelle qu'il unit à la construction du rythme, au mouvement que créent ses yeux, en allant toujours vers le plan rapproché, vers le changement d'axes qui s'accorde au balancement des hanches, le retournement inespéré, le sourire, le signe, le soupçon, le rendez-vous, le suspense, l'obsession, et, à l'occasion, l'échec (demoiselles provinciales d'Ourense), finales tragiques inventées, rites d'initiation, jouissance de la prise, la spirale du mouvement latéral, le panoramique qui s'inscrit dans la mémoire. L'attente s'étire, plan large aux arrière-plans actifs que la silhouette marque de son souffle concret. Dovjenko viendra plus tard porter au carré cette culture matérielle et environnementale qui fait de Carlos Velo un panthéiste, attaché à la vie comme passage et comme attente.

A 22 ans, il part pour Madrid, il y développe son goût pour les relations, les processus invisibles, le paradoxe. Il s'écarte du mandat paternel, la médecine, pour se rapprocher de la biologie, des séances de cinéma de la *Residencia de Estudiantes* (Maison des Etudiants où opèrent Lorca et Buñuel) et, avec l'avènement de la République, de la *Federación Universitaria Escolar* où, produit par Filmfono et avec Fernando G. Mantilla, il organise le Cinéclub comme partie intégrante du programme éducatif des Missions pédagogiques. On y analyse encore et encore certains films "pour voir comment ils sont faits". D'un voyage à Paris pour y chercher des films, il rapporte une admiration fascinée pour Jean Painlevé.

Son travail comme cinéaste au sein de la République dure à peine deux ans, de *La Ciudad y el campo* en 1934 à *Finis Terrae-Galicia*, dont il tourne les derniers plans en 1936, et qu'il ne verra plus avant la fin des années soixante, quand son opérateur, Cecilio Paniagua, lui remettra, au Mexique, les fragments d'une copie conservée par les services de propagande franquistes.

La Guerre civile le rattrape à Cartelle où le soir, quand fleurit le lin, se promènent les gens bien et les « Rouges ». Il part en train pour Séville se cacher chez des parents de sa femme. Là, le producteur de droite Domínguez Rodino, l'embarque pour Tétouan, pour la réalisation d'un film de production allemande, *Yebala*, qui sous le titre *Romancero marroquí* sera monté à Berlin, et fera, en 1940, partie de la campagne d'exaltation du Général Franco. En 1938, alors qu'il doit partir pour l'Allemagne finir le film, et que tout indique que la guerre va être perdue, Velo doit décider s'il se range du côté des vainqueurs – comme le feront beaucoup de collègues de sa génération – ou du côté de la République. A Tanger, il saute dans un taxi avec sa femme et va à l'Ambassade de la République. De là il part pour Paris, puis, seul, pour Valence et Barcelone, qu'il quittera avec les derniers convois, tandis que les troupes fascistes entrent à Pédralbes, et que la liberté s'enfuit par les sentiers de montagne. Enfin, une plage. Moins une plage qu'un non lieu baptisé Saint-Cy-

prien. Carlos Velo arrive avec une boîte de pellicule qu'il accroche à un piquet pour, au nom du cinéma, rassembler autour de lui d'autres réfugiés. Un matin, il écoute attentivement le message de Cardenas.

Regardons son deuxième film *Almadrabas* et le matériel sauvé de *Finis Terrae-Galicia*, médaille d'or à l'Exposition internationale de Paris en 1937, dont le programme avait été Luis Buñuel. Revoyons *Torero*, sa signature au sein du nouveau cinéma mexicain, dans le fil du néo-réalisme, avec Luis Procuna, matador le plus célèbre du Mexique. Un homme qui n'a jamais ressenti dans l'arène d'autre sensation que celle, suicidaire, d'y entrer pour tuer, au grand enthousiasme du public, et qui, au faite de la gloire, se rend compte qu'il a peur et qu'il a toujours eu peur sans le savoir, comme le dira Velo. L'écrivain Carlos Fuentes qui plus tard collaborera avec notre cinéaste au scénario de *Pedro Paramo* tiré du roman de Juan Rulfo – qui se passe en Nouvelle Galice – reconnaît le regard de Velo et sa patte d'auteur dans la manière de traiter son sujet : « La vie de Procuna n'est pas observée de derrière les grilles comme si le héros était un chimpanzé, mais de son côté, dans ses expressions quotidiennes de faim, de lutte, d'assurance, de peur, de vanité. »

Torero nous donne le réalisme comme effet, et le dépassement des conventions, en faisant usage, au montage, d'un ensemble d'images documentaires qui lui permettent, grâce à des enregistrements d'autres corridas, la mise en scène de certaines séquences.

L'époque de Velo, celle de l'Europe du Front populaire, contient la promesse du pain quotidien et la liberté comme pratique sociale, comme intervention et comme expression. Et un postulat : le monde existe, il est visible. Le ciné-monde. La vie comme espace de la joie, le cinéma comme espace de l'émotion. S'émouvoir de la vision et de l'élan du nouveau, de la nouvelle organisation de la production, des relations entre ville et campagne, de l'accès au savoir, du banal (la pêche au thon). Réel transformé en œuvre cinématographique, en cinéma du nécessaire : c'est *Almadrabas*. Les critiques y voient l'école de Grierson du personnage collectif (les pêcheurs), du culte de l'effort, de la confrontation avec la nature (à son point le plus dur) et de la fin heureuse, avec l'entrée du produit de la pêche dans la chaîne de conserverie, et la voix off par laquelle le réalisateur conduit notre regard vers ce que nous devons voir. Comme source créative, Velo se réfère à un Eisenstein tendre, celui de la *Romance sentimentale*, qui l'incite à monter le finale d'*Almadrabas* comme une partition musicale, fondant chaque plan avec les accords du guitariste andalou Sainz de la Maza.

Galicia comme modèle

Velo voulait « voir Cartelle sur l'écran » et en faire son cinéma le plus personnel : entre *La Terre* de Dovjenko, pour les glissements entre sentiment d'appartenance et option esthétique, entre le paysan et la nature comme parties d'un même cycle, avec le corps féminin comme geste sexué. Proche de la *Ligne générale* d'Eisenstein pour les effets choraux et de classe, plus le Flaherty de *L'Homme d'Aran*, son grand modèle réaliste. Le projet s'appellera *Finis Terrae-Galicia*, et le matériel non monté était, détail significatif, destiné à un autre film, sur l'invisible la *Saudade*. Velo vou-

lait y travailler l'atmosphère comme figure filmique grâce à la sensation qu'elle communique au spectateur et qui a à voir – comme le titre même de ce film sans traces – avec la perte.

Cartelle sur l'écran : le respect par la caméra, outil que Velo aborde après la photographie, est aussi le respect pour le sujet, pour la réalité et pour le mode de relation qu'il entretient avec l'authenticité des «acteurs naturels, héros endogènes : les Galiciens (synecdoque de « peuple ») s'y reconnaissent sans complexes», écrira-t-il plus tard. Il transmute la sensation physique en composition plastique. Parfois en partant de la convention du portrait, il façonne un double modèle de représentation pour ces deux êtres, homme / femme, qui sont chez lui les deux faces irréciliables d'une même pièce. Le cadre en plongée, emphatique, le plan fixe comme duré, l'image-souvenir, c'est le masculin. La séquence en temps réel, le goût de la contemplation, le plan d'ensemble et la figure inscrite dans la terre, c'est le féminin. Le Velo qui reproduit les valeurs ancestrales est dans la pose, le Velo artiste laïque est dans la photogénie. Le Velo agitateur est dans les scènes, dans les tableaux. Et dans les scènes collectives, là où nous sommes un et multiple, où le cinéaste engage toute sa virtuosité pour que la réalité s'exprime dans son rythme intérieur, sa répétition, sa forme parfaite.

La défaite de la Guerre civile emporte un film qui, plus que sa valeur symbolique, conserve dans son caractère fragmentaire même, dans sa facture incomplète, le signe tragique d'une époque et des anticipations que le cinéaste déroulera dans ses films mexicains.

Dans l'Espagne franquiste, certains films de Velo seront remontés et leur signification détournée (*Philippe II* et *l'Escorial*). D'autres (comme le film d'avant-garde *Infinitos*) ont disparu. *Châteaux de Castille*, dont les critiques signalent le grand intérêt en matière d'innovation dans le mode de récit, est conservé au Bundesarchiv. Et Velo lui-même, au début de la Transition espagnole déposa à la Cinéma-thèque ce qui lui restait de sa production républicaine, ce que nous pouvons voir aujourd'hui.

Pour ses camarades d'exil, Velo était la preuve que le cinéma pouvait exister.

L'artiste Luis Seoane insistait d'ailleurs sur le fait qu'alors même que le cinéma galicien était impossible, des films les représentaient : *La Ligne générale* d'Eisenstein, *La Source* de Bergman et *L'Homme d'Aran* de Flaherty. Ses articles ou ses commentaires radiophoniques, à Buenos Aires, parlaient de Velo et de l'exil, de « l'homme anonyme galicien », et du « drame du travail quotidien » comme « haute forme esthétique » de l'œuvre du cinéaste. Produit d'un pays paradoxal, entre une nature implacable et une hiérarchie sociale de caciques en soutane ou complet veston, le Carlos Velo de l'exil ne s'autorisa pas le luxe de s'avouer vaincu. Dans son antre mexicain, parfaitement classés, s'accumulaient projets, requêtes et rapports destinés à convaincre le pouvoir de l'utilité du cinéma. Et son Graal, la Galice : au Mexique, c'est le rassemblement de l'exil autour d'une entité, le *Padroado da Cultura Galega*, l'édition dans les années 60 de *Vieiros*, revue « en instance d'autorisation », et les programmes radiophoniques d'agit-prop.

En 1956, l'année où *Torero* est projeté à

Cannes, salué par Lindsay Anderson dans *Sight and Sound*, Carlos Velo est à Buenos Aires au « Premier Congrès de l'émigration galicienne », en représentant du *Padroado*, et défend sa « Proposition de création d'un Centre cinématographique galicien ». Dans son intervention, il déclare à nouveau sa foi totale en le cinéma comme « instrument le plus puissant de notre temps pour la communication entre les hommes et la propagande pour le progrès », et sa proposition concerne toutes les branches de l'industrie cinématographique, dans trois genres – éducatif, documentaire et d'information – sans compter un possible *Noticiero galego* mensuel « qui établirait son propre réseau de diffusion en Amérique et en Espagne et ses systèmes d'échanges avec les autres actualités mondiales », ainsi que l'organisation de « Groupes de Ciné-action rurale qui porteraient aux villages et hameaux de Galice le message culturel du cinématographe ».

Dans les « Dispositions transitoires », Velo demande au Congrès « d'ordonner immédiatement le tournage des débats en 35 mm noir et blanc. »

Une partie de ces images figure dans mon premier documentaire, *Santa Libertade* (2004). Des images où l'on voit, représentant le Venezuela, un autre exilé, cousin du cinéaste, Xosé Velo, qui formera avec le capitaine portugais Henrique Galvao et Xosé Fernandez, autre Galicien exilé, membre de l'armée républicaine, le triumvirat qui, en 1961, s'emparera du transatlantique *Santa María* sur son trajet entre La Guaira et Vigo, dans le but de crier au monde le scandale des deux dictatures d'Europe, celle de Franco et celle de Salazar, qui jouissent de la complicité des démocraties occidentales, et d'où partent de nouveaux contingents de main-d'œuvre émigrée.

Lettre à de jeunes poètes

En 1962, Carlos Velo écrit au Grupo Brais Pinto, eux aussi de jeunes poètes en colère. Juste intuition encore, puisqu'une partie de ce groupe créera en 1964 la première organisation, frontiste et marxiste du nationalisme de gauche contemporain, l'Union du Peuple galicien (UPG). Il ne cessait de dire ce qu'il fallait faire : au Ministère de la Culture espagnol, une série sur les Républicains en exil (1982) ; à la Galice, un Centre de formation au cinéma (1985). Il ne reçut aucune réponse du Gouvernement autonome.

Il mourut dans sa ville d'accueil, Mexico, en 1988, dans ce pays où il réalisait du ciné-vérité (des actualités), dans lequel il avait été cinéaste attitré du président Etcheverría, où il faisait des films commerciaux et où il plongeait dans *Pedro Paramo*.

Il était allé avec Zavattini au Mexique et à Cuba, il avait organisé des centres d'enseignement du cinéma et réalisé des documentaires-portraits (*Hommage à León Felipe*, 1973-1975), des documentaires ethnographiques, historiques et, ainsi qu'il aimait à le dire, un documentaire politique, *Université engagée* (1973) avec Salvador Allende.

A l'approche de la mort, il décida que ses cendres seraient dispersées dans les eaux de Veracruz afin que les courants du Gulf Stream les emportent jusqu'au « Finis Terrae des Celtes ».

En 1968, le dernier numéro de *Vieiros* publie

« Images pour un film », une série de notes « recueillies par un cosmonaute brésilien du nom de Guevara en l'an 2368 ». Ces notes, qui paraissent venir d'un cinéaste ancien, de l'époque où l'on gravait images et sons, se sont conservées dans un vase d'argile noire, originaire de l'Atlantide galico-portugaise, disparue sous les eaux en l'an 2000 dans une catastrophe technologique. Ces notes contiennent l'histoire d'un film dans lequel le héros tombe amoureux, affronte mille difficultés, perd sa terre, émigre à Cuba, revient, et est récompensé par les retrouvailles avec sa bien-aimée. Et le temps, naturellement, passe. Au moment de mettre le point final, dans une scène où des fossoyeurs recouvrent le cercueil, l'auteur dit : « Il y a toujours de la terre en trop quand un Galicien meurt. Terre humide et légère. Bonne pour les vergers de Cartelle où ce soir-là, à nouveau, fleurit le lin. »

Margarita Ledo Andión

Universidade de Santiago de Compostela

Université de Saint Jacques de Compostelle

Did you say "Carlos Velo"?

"Combatants loyal to the Republic—rings out the voice of president Lázaro Cárdenas over the loudspeakers of Saint Cyprien internment camp—Mexico awaits you with open arms!". Carlos Velo Cobelas, born in southern Galicia—where the land called Lobeira rolls down to Portugal, where the country women compose the image of collective life, transforming the flax harvest into linen and sheets for their trousseaux—manages to leave the camp and join his wife in Paris. With the help of the writer Fernando Gamboa, the couple make their way to Veracruz.

Carlos Velo was born in 1909 into a family of local caciques. His father, a country doctor, was perhaps the last member of one of the castes from the old order (where the right of primae noctis was deeply ingrained in status and behaviour). It was a caste that was to be radically disowned and devoured by its offspring, who were maladjusted, anti-authoritarian, and open to novelty, with a burning desire to experiment with everything new. This is the heritage that marked the young Velo, who spent his high-school years in the Ourense of the 1920s. It was during these youthful years that he developed an original sense of observation, whether it was in the science laboratory experimenting macrophotography with lenses and microscopes, or at the local inn rubbing shoulders with travellers, local government employees or priests. He was irresistibly attracted to anything related to technical images and eagerly became a Sunday actor in the amateur films made by one of his father's friends.

The young Velo experienced before all else the emotion of the flesh. It is something he uses to construct his rhythm and in the movement he creates with his eyes. He is constantly drawn to close-ups, to shifts in camera angles that follow swaying hips, to the unexpected twist, to smiles, signs, suspicion, rendez-vous, suspense, obsession and, at times, failure, tragic finales, initiation rites, the pleasure of the shot, the spiral of lateral movement, the panorama that leaves its imprint on memory. The wait is long and drawn-

out, a wide-angle shot with an active background, which the silhouette marks with its concrete breath. Later, Dovzhenko would bring to the frame this physical and ambience-filled culture that makes Carlos Velo a pantheist, attached to life as a time of passage and waiting.

At the age twenty-two, he settled in Madrid, where he developed his taste for invisible processes and paradox. Ignoring the paternal dictate in favour of medical studies, he took up biology and attended film showings at the Residencia de Estudiantes (Students' Residence) where Lorca and Buñuel were active. Then, with the arrival of the Republic, he organised the Cineclub at the Federación Universitaria Escolar as an integral part of the Pedagogical Missions' educational programme. There certain films were repeatedly analysed "to see how they are made". From one visit to Paris to bring back films, he returned with a fascinated admiration for Jean Painlevé.

His job as filmmaker for the Republic lasted less than two years, from La Ciudad y el campo in 1934 to Finis Terrae-Galicia, with the last shots filmed in 1936. He was not to see this film again until the late 1960s, when his cameraman, Cecilio Paniagua, gave to him in Mexico the fragments of a copy conserved by Franco's propaganda services.

The Civil War caught up with him in Cartelle. He then left for Seville to go into hiding at his wife's parents. There, the right-wing producer, Domínguez Rodiño, recruited him for a trip to Tetouan to make the German-produced film, Yebala, later edited in Berlin as Romancero Marroquí and released in 1940 as part of the campaign exalting General Franco. In 1938, as he was about to leave for Germany to finish the film and all the signs were pointing to defeat, Velo faced the choice of siding with the victors—as many colleagues of his generation chose to do—or with the Republic. In Tangiers, he jumped into a taxi with his wife and headed for the Republican Embassy. From there, he went to Paris, and then on alone to Valencia and Barcelona. From there, he left with the last convoys, as the fascist troops were entering Pedralbes and freedom was taking to the mountains. And finally... a beach which was, in fact, more of a no-man's land called Saint-Cyprien. One morning, his throat tightened as he listened carefully to the message of Lázaro Cárdenas.

Let's look at his second film, Almadrabas, and the saved footage of Finis Terrae-Galicia, which won a gold medal at the 1937 Universal Exhibition in Paris, where Buñuel had organised the film programming. Let's take another look at Torero, his signature within the New Mexican Cinema. A film on Mexico's legendary matador, Luis Procuna, who at the height of fame came to the realisation that he was and had always been afraid in the bullring. The writer Carlos Fuentes, who later worked with Velo on the script for Pedro Páramo based on Juan Rulfo's novel—and set in New Galicia—recognised Velo's singular vision and cinematic hallmark in the way he treated his subject: "Procuna's life is not observed from the other side of the fence, as if the hero were a chimpanzee, but from Procuna's side, in his everyday expressions of hunger, struggle, self-assurance, fear and vanity."

Velo's era, the Europe of the Popular Front, carried away with it the promise of daily bread and freedom as a social right and form of ex-

pression. And the decision to choose as a first creative act. The world, the cine-world. Life as a place of pleasure and cinema as a place of emotion. Being moved by the vision and impulse of what is new. The new organisation of production, the relations between town and country, access to knowledge, everyday life (tuna-fishing), reality transformed into a cinematic work, into the cinema of necessity: Almadrabas. In this film, the critics see Grierson's school of the collective character (the fishermen), the cult of effort, confrontation with nature (at its most difficult time) and the happy ending, with the catch entering the production chain, plus the voice-over which the director himself uses to lead us to what we are to see. For a creative source, Velo refers to the tender Eisenstein of Sentimental Romance, which leads him to edit the finale of Almadrabas like a musical score, melting each shot into the chords of the Andalusian guitarist Sainz de la Maza.

Galicia as a model

Velo wanted "to see Cartelle on the screen" and tend towards a more personal film: somewhere between Dovzhenko's Earth, for the shifts between the feelings of belonging and an aesthetic choice, between peasants and nature as part of the same cycle, and the female body as sexuated gesture. With Eisenstein's The General Line for the choral and class effects, and Man of Aran by Flaherty, who was his great realist model. His film was called Finis Terrae-Galicia. A significant detail—the surplus film cuttings were to be used in another film, one about the invisible, Saudade, in which Velo chose to work on atmosphere as a filmic figure, due to the sensation it conveys to the spectator and which is related to loss.

Cartelle on the screen: the camera's respect is a respect for the subject, for reality and the kind of relationship he had with the authenticity of "natural actors, the endogenous heroes: the Galicians (synecdoche of "the people") recognise themselves with no sense of embarrassment", as he later wrote.

Using the convention of the portrait, he shapes a double model to represent the two beings, man/woman, which for Velo are the two irreconcilable sides of the same coin. The high shot, emphatic, the ecstatic image made to last like a memory-image, is the masculine. The real-time sequence, the enjoyment of contemplation, the long shot and the figure inscribed in the earth, is the feminine. The Velo that reproduces ancestral values is to be found in the pose. Velo the secular artist is present in the photogenics. Velo the agitator is in the scenes, in the tableaux. And in the group scenes, where we are collective subjects, single and multiple, where the filmmaker engages all his virtuosity so that reality can find expression in its inner rhythm, its repetition, its perfect form.

The defeat of the Civil War brings a film that, over and above its symbolic value, retains—through its fragmentary nature and its incomplete fracture—the tragic sign of an era and the expectations that the filmmaker was to unfold in his Mexican films.

In Franco's Spain, some of Velo's films were re-edited and their signification was perverted (Felipe II y El Escorial), while others disappeared, as was the case with his avant-garde film, Infinitos. Castillos de Castilla, noted

by the critics as being of great interest for its innovative approach to narrative, is conserved at the Bundesarchiv. At the beginning of the Transition, Velo himself deposited what remained of his Republican films at the Cinemathèque, and they can be seen today.

The product of a paradoxical region, torn between relentless nature and the social hierarchy of local caciques in cassocks or three-piece suits, the exiled Carlos Velo could not allow himself the luxury of admitting defeat. In his perfectly organised and well-tidied Mexican arsenal, there was a constantly growing pile of projects, requests and reports to convince the state of cinema's usefulness.

In 1956, the same year that Torero was screened at Cannes and praised by Lindsay Anderson in Sight & Sound, Carlos Velo was in Buenos Aires at the "First Congress of Galician Emigration", as a representative for the Mexico-based Padroado da Cultura Galega, defending his proposal for the creation of a Galician Film Centre. In his talk, he again declared his complete faith in cinema as "the most powerful instrument of our times for communicating between men and for propaganda for progress". His proposal focuses on four branches of the film industry: production, acquisition and exchange, distribution and broadcasting, for three film genres—educational, documentary and informational—along with the idea for a monthly Noticiero galego, which would build up its own network in Latin America and Spain and a system of exchanging other world news, and the organisation of "Cine-action groups who would spread the cultural message of cinema to Galicia's farms and hamlets".

Letter to young poets

Carlos Velo never tired of saying what had to be done: to the Spanish Ministry of Culture, a series on exiled Republicans, 1982; to Galicia, an eventual Centre for Film Studies (1985)—he never received a reply from the region's Autonomous Government.

He died in 1988 in Mexico City, the city that had welcomed him and where he had undertaken his cinéma-vérité (shooting newsreels), where he had been president Etcheverría's filmmaker, where he had made commercial films and where he had immersed himself in Pedro Paramo.

He had gone with Zavattini to Mexico and Cuba, organised centres for film studies and made documentaries: a portrait (Homenaje a León Felipe, 1973-1975), ethnographical and historical films and, as he used to say, a political film, Universidad comprometida (1973) with Salvador Allende. As his last days approached, he decided that his ashes were to be scattered in the waters off Veracruz so that the Gulf Stream would carry them to "Finis Terrae des Celtes".

Margarita Ledo Andion

Universidade de Santiago de Compostela

Luis Buñuel

Las Hurdes Tierra sin pan Terre sans pain

(1933-1936)

Scénario et réalisation : Luis Buñuel

Assistant à la réalisation : Rafael Sánchez Ventura

Image : Eli Lotar

Commentaire : Pierre Unik, Ramón Acín, Luis Buñuel

Sonorisation : Charles Goldblatt, La Propagande par le Film et Pierre Braunberger, Société du Cinéma du Panthéon, 1936

Production : Ramón Acín

Distribution : Les Films du Jeudi

35 mm, n. et bl., 32 mn



Tourné en 1933, sur une période de deux mois, dans les villages des Hurdes au sud de Salamanque, le film fut interdit de sortie (« insultant pour l'Espagne ») après la victoire de la droite aux élections de la République (les « Deux années noires »).

En 1937, à Paris, lui fut ajouté un « épilogue républicain » qui faisait de l'œuvre un manifeste de soutien à la République en danger. Premier film de Buñuel tourné entièrement en Espagne, « étude de géographie humaine », portrait cruel d'êtres misérables et abandonnés, hanté par la mort, la sécheresse, et implacablement mis en scène, Las Hurdes dérange et questionne ses spectateurs depuis bientôt 70 ans.

« Ce qui fait de Las Hurdes un exemple unique de société humaine, ce n'est pas la misère, mais la permanence de cette misère. Ce n'est pas la souffrance, mais la pérennité de cette souffrance. » (Luis Buñuel en 1942)

Séance commentée

par Jean-Louis Comolli

« S'il est vrai qu'au cinéma le désir de voir pousse à ne pas voir ce qu'il en est de ce désir, et que c'est à la forme et au sens de notre écoute que nous restons sourds ; s'il est vrai, encore, que ce qui peut ou ne veut pas être vu n'est autre, très exactement, que l'avidité elle-même de voir, c'est bien dans une position de voyeurisme exacerbé que nous place *Terre sans pain*, jusqu'à l'insupportable. Hyperréalisé, notre propre désir de voir nous apparaît ici de plus en plus étranger, déplacé, retourné contre nous-mêmes. Tel est le prix à payer de la curiosité du voy(ag)eur. La visite n'est pas gratuite. Mieux : elle est dangereuse. »

(in : *Les Années pop*, « Cinéma et politique 1956-1970 », Bpi - Centre Pompidou, 2000)

Shot in 1933 over a two-month period in the villages of Las Hurdes south of Salamanca, the film was banned from release (as "insulting to Spain") after the right-wing victory in the Republican elections (the "two black years").

In 1937, in Paris, a "Republican epilogue" was added to the film, turning the work into a manifesto for the endangered Republic. As the first film shot entirely in Spain, this "study of human geography" is a cruel portrayal of poverty-stricken and abandoned people. Haunted by death and drought, Las Hurdes has disturbed and raised questions in its audiences' minds for nearly 70 years. "What makes Las Hurdes a unique example of human society is not poverty, but the everlastingness of this poverty. It is not suffering, but the permanence of this suffering." (Luis Buñuel in 1942)

Screening followed

by Jean-Louis Comolli's comments.

"If it is true that the desire to see leads to not seeing what this desire is about, and that it is to the form and meaning of our hearing that we remain deaf; again, if it is true that what cannot or does not want to be seen is very precisely none other than the actual greed of seeing, then Land Without Bread indeed puts us in a position of exacerbated voyeurism, to the limits of what is bearable. Hyper-fulfilled, our own desire to see seems to us here to be increasingly alien, misplaced, turned against us. This is the price to pay for the voy(ag)eur's curiosity. The visit is not free. Better still, it is dangerous." (Jean-Louis Comolli - in : Les Années pop, « Cinéma et politique 1956-1970 », Bpi - Centre Pompidou, 2000)

Bibliographie :

Tierra sin pan, Luis Buñuel y los nuevos caminos de las vanguardias, sous la dir. de Mercè Ibarz.- Catalogue de l'exposition de 1999-2000, IVAM Centre Julio Gargallo Valencia / Generalitat Valenciana

España 36

(1936)

(Espagne 36 / Spain 36)

Réalisateur : Jean-Paul Dreyfus - Le Chanois

Production : Luis Buñuel pour le Subsecretaría de Propaganda

35 mm, noir et blanc, 34 mn



En septembre 1936, le ministre des Affaires étrangères de la République confie à Luis Buñuel le service de propagande de son ambassade parisienne. Dans ce contexte, il refait la version française de *Las Hurdes / Terre sans pain*, et produira *España 36*, ainsi que *España leal en armas* (1937). Il sera aussi le programmateur du Pavillon espagnol de l'Exposition universelle de 1937.

Montage de documents et de photos, « grand reportage cinématographique » issu d'opérateurs variés, *España 36* veut « présenter objectivement les deux côtés » : il fait l'impasse sur toute orientation révolutionnaire pour combattre la « non intervention » des démocraties dans la Guerre civile et l'interventionnisme des dictatures allemande et italienne. Portrait d'une République courageuse, « au travail », qui résiste (Bataille de Madrid et visite de La Pasionaria Dolorès Ibaruri à Paris) et accueille les Brigades internationales. Pour mieux « parler » au public français, le film conclut que « Madrid est devenu le Verdun de l'Europe » et appelle à mettre fin à une guerre qui menace la paix en Europe.

In September 1936, the Republic's Ministry of Foreign Affairs entrusted Luis Buñuel with its propaganda services at the Paris embassy. It was during this period that he made the French version of Las Hurdes / Land Without Bread, and produced España 36 (Spain 36) and España leal en armas, 1937. He was also in charge of film programming for the Spanish Pavilion at the 1937 Universal Exhibition. As a montage of documents and photos and films by various cameramen, España 36 avoids any revolutionary position in order to fight the democracies' "non-intervention" in the Civil War and the interventionism of the German and Italian dictatorships. The portrayal of a courageous Republic "at work", continuing to resist (Battle of Madrid and the Paris visit of La Pasionaria, Dolorès Ibaruri) and welcoming the International Brigades. To "speak" more effectively to the French public, the film concludes: "Madrid has become the European Verdun" and calls for the end to a war that threatens peace in our time.



Duende y misterio del flamenco

(1952)

Scénario et réalisation : Edgar Neville

Image : Enrique Gerner

Son : Torrens Conejo

Montage : Sara Ontañón

Production : Edgar Neville pour Cesáreo González Suevia Films

Avec : Antonio «El Bailerín», Pilar López et sa troupe, Roberto Ximénez, Alejandro Vega, Manolo Vargas, Alberto Lorca, Elvira Réal, Rosita Ruiz, Rosario Escudero, Pacita Tomás, Mariluz Galicia, Juanita Acevedo, Nely Jardines, Merceditas Broco, Juana Loreto, Carmen Bernal, Rosario Arriaza, Aurelio de Cádiz, Antonio Triana, Rafael de Jerez, «El Titi», Moraíto Chico, «El Poeta», Conchita Montes, Juan Belmonte.

35 mm, couleur, 85 mn

Présenté en compétition au Festival de Cannes en 1953

Avertissement : la version restaurée par la Cinémathèque de Madrid ici présentée provient d'une copie de distribution américaine, seule version en couleur (procédé Cinefotocolor) du film. Elle comporte des sous-titres ajoutés à l'époque pour permettre au public anglophone de se repérer dans les genres musicaux décrits.

Le flamenco qu'explore Neville en une vingtaine de « tableaux » est aussi bien celui des Gitans ou des musiciens populaires, que celui, académique et organisé, des ballets professionnels et de la musique d'Albeniz. Chaque tableau est traité différemment : séquences documentaires en extérieur, mises en scène des paroles du *cante*, studio quasi hollywoodien des ballets. Le voyage emmène le spectateur à Cordoue, Séville, Cadix, Malaga, Grenade, Jerez, Madrid. Chaque genre est indiqué par des cartons intégrés à la mise en scène : peints sur des tables ou des murs, portés par des personnages, effacés par la mer...

Il s'agit clairement pour le film d'échapper au cinéma de son temps, qui cantonne le flamenco à un folklore bien peigné, négateur de ses sources populaires et gitanes, et méprisant l'approche documentaire. Neville entend faire du film une véritable et exacte "introduction à un art" complexe, divers et vivant.

The flamenco that Neville explores in twenty or so "tableaux" is as much that of the gypsies and popular musicians as the more academic and organised flamenco of professional ballet and Albeniz's music. Each tableau is treated differently: from outdoor documentary sequences or the mises en scène of the words of the cante, to the almost Hollywoodian sets of the ballets. The film takes us on a journey to Cordoba, Seville, Cadix, Malaga, Grenada, Jerez, Madrid.

Each genre is indicated by cartons that are incorporated into the action—painted on tables or walls, carried by a character, washed away by the sea...

The film clearly sets out to escape the cinema of the time, which limited the flamenco to a well-groomed myth that denied its popular and gypsy origins and scorned the documentary approach. Neville wanted to make the film into a true and exact "introduction to an art" that is complex, varied and alive.

Edgar Neville

(Madrid, 1899-1967)

Aristocrate polygraphe (diplomate, réalisateur, scénariste, producteur), admirateur de Ortega y Gasset, Federico García Lorca, Ramón Gómez de la Serna et Manuel de Falla, il passe à la réalisation de films après avoir été superviseur de versions espagnoles de films américains.

Bien qu'ayant, au moment de la Guerre civile, choisi le nationalisme franquiste, il reste constamment distancié. Sa filmographie alterne films historiques teintés de fantastique (*La Señorita de Trevelez*, 1935), comédies (*La Vida en un hilo*, 1945) et réalisme à l'italienne (*El Último caballero*, 1950) toujours à la recherche des sources populaires de la culture et fuyant obstinément la vulgarité des productions dominantes de son temps.

An aristocrat of many talents (diplomat, filmmaker, scriptwriter, producer) and an admirer of Ortega y Gasset, Federico García Lorca, Ramón Gómez de la Serna and Manuel de Falla. After supervising Spanish versions of American films, he went on to become a filmmaker. Although he had sided with Franquist nationalism during the Civil War, he always kept his distance.

Bibliographie :

J. Pérez Perucha.- *El Cinema de Edgar Neville*, Semaine internationale de cinéma de Valladolid, 1982

Site : www.grancanariaweb.com

José Val del Omar

Triptico elemental de España

(Tryptique élémentaire de l'Espagne)



Films projetés avec l'aimable autorisation et la généreuse collaboration de Trafico de Ideas (Mme Píluca Baquero Val del Omar), de M. Gonzalo Sáenz de Buruaga, Archivo Maria José Val del Omar.

Projet de Fondation José y María José Val del Omar : gonbura@eresmas.net

José Val del Omar (Grenade 1904 - Madrid 1982)

José Val del Omar réalise son premier film dans les années 20, avant de révéler ses trois premières « techniques éclairées ». Inventeur imaginatif, visionnaire, proche des poètes, écrivains et artistes de l'avant-garde des années républicaines, Val del Omar réalise plus de 50 documentaires et reportages au service des Missions pédagogiques de la République. On a perdu sa vision des Hurdes tournée en 1936, trois ans après *Terre sans pain* de Buñuel. Exilé intérieur du franquisme, Val del Omar continue d'inventer procédés optiques et sonores, jusqu'à la vidéo et au laser des années 70, et de croire passionnément au cinéma. Ses films des années 50, retravaillés jusqu'à sa mort, sont à la fois des démonstrations de son inventivité et de sa puissante conception poétique du cinéma.

« Le cinéma est, par-dessus tout, *lanterne magique*. Lanterne magique qui, aujourd'hui, tend à utiliser l'électronique pour être diffusée à la télévision. Le technicien qui vit la magie du cinéma doit prendre conscience de sa responsabilité. Le technicien anime et connecte un grand spectacle de *conversion*, de *suggestion*, d'*enchantement* et de *conquête*. On ne peut contraindre la liberté du spectateur que lorsqu'il existe une raison poétique majeure. » (José Val del Omar)



Acariño galaico ou De barro

(Amour galicien) (D'argile)
(1962-1982)

Production : Rafael R. Tranche
35 mm, n. et bl., 24 mn



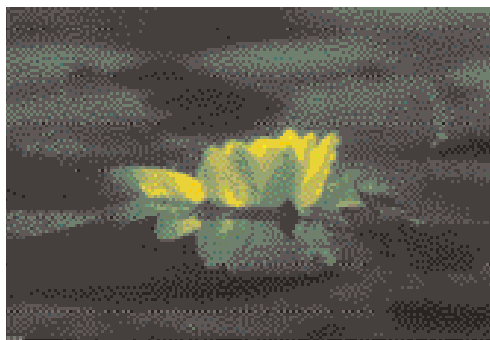
Inachevé par l'auteur puis reconstruit par Javier Codesal, le film trouve en Galice, avec les pierres de Compostelle, les côtes, les paysages violents, et les sculptures d'argile de Arturo Baltar, les métaphores visuelles de la terre, élément premier du triptyque.

A film unfinished by its author but re-assembled by Javier Codesal. In Galicia, the stones of Compostelle, the hills, the violent landscapes and Arturo Baltar's clay sculptures give the film the visual metaphors for earth, which is the first element in the triptych.

Aguaespejo granadino

(1952-1955)
(Eau-miroir de Grenade)

Production : Ermic Films
35 mm n. et bl., 23 mn



« Essai visuel de plastique lyrique » composé pour « transmettre poétiquement l'amour mystique que l'auteur éprouve pour sa terre natale, Grenade », le film organise, par un ensemble complexe de techniques, la vision des jeux d'eau de l'Alhambra en danse aquatique, au rythme du flamenco, en « grande séguedille de la vie ».

The film is "a visual essay of lyrical plasticity" composed so as to "poetically transmit the mystical love felt by the author for his home region, Granada". Using a complex set of techniques, the film sets the Alhambra fountains in an aquatic dance to the flamenco's rhythm, to "life's great seguidilla".

Fuego en Castilla, tactil-vision del paramo del espanto

(1958-1960)

(Feu en Castille, tactilvision du désert de l'effroi)

Production : Ermic Films
35 mm, n. et bl., 17 mn



Les processions de Semaine sainte de Valladolid, les statues et retables du Musée de sculpture religieuse peuplent un film qui commence comme un documentaire sur les rituels castillans pour affoler de jeux lumineux et visuels les images quotidiennes.

The Holy Week processions in Valladolid, the statues and altarpieces of the museum of religious sculptures abound in a film that begins as a documentary on Castilian rituals, but then sets everyday images aspin with plays on light and visual effects.

José Val del Omar made his first film in the 1920s. An imaginative inventor and visionary, close to the avant-garde poets, writers and artists of the Republican years, Val del Omar made over 50 documentaries and reportages for the Republic's Pedagogical Missions. His vision of *Las Hurdes*, shot in 1936, four years after Buñuel's *Land Without Bread*, has been lost. He experienced inner exile during Franquism, but continued to invent optical and sound processes, including the video and laser techniques of the 70s, and to believe fervently in the cinema. His 1950s films, which he worked on until his death, are evidence of his innovation and his forceful, poetic conception of cinema.

Bibliographie :

Val del Omar, au-delà du surréalisme, sous la dir. de Gonzalo Sáenz de Buruaga. - Vol de Nuit, 2000, avec les festivals de Huesca et Amiens.

Val del Omar sin fin sous la dir. de Gonzalo Sáenz de Buruaga et María José Val del Omar, Députation de Grenade / Cinéma-thèque d'Andalousie, 1992

Insula Val del Omar : visiones en su tiempo, descubrimientos actuales sous la dir. de Gonzalo Sáenz de Buruaga, Semana de cine experimental de Madrid, 1995

Trafic n°34, été 2000.

Alrededor de las salinas (1962)

(Autour des salines)

Réalisateur : Jacinto Esteva Grewe

Image : Francisco Marin

Son : Vicente Fontanals, Miguel Angel Valdivieso

Montage : Luis Ciges

Production : Films 59, Cinestudio SA

35 mm, couleur, 23 mn

Le film fut présenté au Festival de Cannes 1963 en complément de L'Ange exterminateur de Luis Buñuel. Inspiré du cinéma-vérité de Chronique d'un été, il remet en jeu la description documentaire des salines d'Ibiza par le recours à une fiction inventée avec un des personnages.

« Après quelques jours de tournage dans les salines, nous mîmes en pratique le projet de mettre en scène la fausse mort d'un des ouvriers, pour susciter ainsi une série de réactions qui nous permettraient de créer une parfaite dissociation entre réalité objective et réalité filmée. Nous nous étions mis d'accord avec le paludier qui mène la file des hommes qui, après avoir ramassé le sel, transportent les rails d'un bassin à l'autre. Au cours du dernier trajet précédant le déjeuner, il se sépara du groupe et feignit un malaise.

Nous nous proposâmes alors pour l'emmener au dispensaire du village... »
(commentaire du film)

Presented at the 1963 Cannes Festival along with Luis Buñuel's The Exterminating Angel. Inspired by the cinema-vérité of Chronique d'un été (Chronicle of a Summer), it challenges the documentary description of the Ibiza salt marshes by introducing a fictional event concerning one of the characters.

"After filming in the salt marshes for a few days, we decided to go ahead with the idea of staging the faked death of one of the workers, so that we could incite a series of reactions enabling us to create a clear separation between objective reality and cinematic reality. We had planned it beforehand with the salt worker who leads the line of men from one pond to another. On the last round before lunch, he separated from the group and pretended to faint. We then offered to take him to the village infirmary..."
(film commentary)



Jacinto Esteva Grewe (Barcelone, 1936-1985)

Après des études de Lettres et une carrière d'urbaniste à Paris et d'architecte à Barcelone, Esteva réalise des courts métrages et crée Filmscontacto, producteur de plusieurs films de l'École de Barcelone. Il en co-réalise le film-manifeste avec Joaquín Jordà, *Dante no es únicamente severo* (1969). Il réalise aussi un long métrage sur les rites et cérémonies populaires d'Espagne hantés par la pulsion de mort, *Lejos de los árboles*.

After his literary studies and careers as a town planner in Paris and an architect in Barcelona, Esteva began to make short films and created Filmscontacto, which has produced several films within the "Barcelona School". With Joaquín Jordà, he made the manifesto film, Dante no es únicamente severo (1969). He also directed a feature film, Lejos de los árboles (Far from the Trees), on Spain's traditional rites and ceremonies haunted by a death wish.

Manuel Summers (Séville, 1935-1993)

Acteur et humoriste, il partage les débuts du Nuevo Cine des années 60, malgré la pression franquiste. L'insuccès de ses films personnels le pousse à rejoindre la production la plus banale.

An actor, comedian and drawer he participated in the beginnings of the 1960s New Spanish Cinema movement, despite Francoist pressures. When his more personal films met with failure, he went into producing mainstream films.

Juguete rotos (1965)

(Jouets cassés)

Réalisateur : Manuel Summers

Scénario : Manuel Summers, Tico Medina

Image : Luis Cadrado, Alfredo Fraile

Montage : Pedro del Rey

Production : Paraguas Films, PEFSA

Avec : Paulino Uzcudun, Nicanor Villalta, Guillermo Gorostiza, Ricardo Alís, « El Gran Gilbert », Hilario Martínez, Marina Torres, Pacorro.

35 mm, n. et bl., 84 mn

Que sont devenues les gloires d'antan qui faisaient l'admiration du réalisateur, enfant ? « Le Grand Gilbert », chanteur de Barcelone, Uzcudun le boxeur, « l'homme qui n'a jamais été KO », le footballeur ou le torero... figures autrefois adulées, rejetées aux marges de la misère et de l'oubli dans l'Espagne de Franco, occupée à sourire aux touristes.

What has become of the former glories that inspired the admiration of the child become filmmaker?

The Barcelona singer "The Great Gilbert", Uzcudun the boxer, "the man that had never been knocked out", the footballer and the torero... cast aside into poverty and oblivion in Franco's Spain, which was more concerned with attracting tourists.



Qu'arrive-t-il à un cinéaste pour qu'après des débuts ambitieux, comme d'autres, prometteurs et intéressants (*Del rosa... al amarillo*, 1963, *La niña de luto*, 1964), et bien qu'il ait commencé à flirter avec le conformisme et la routine (*El juego de la oca*, 1965) comme son instinct de conservation le lui conseillait, il mise son avenir professionnel sur une seule carte, et pour que, rompant avec les us et coutumes commerciaux, il réalise un documentaire très dur, qui n'a rien à voir avec ses films précédents et moins encore avec les suivants, qui furent, comme l'avait fait craindre l'échec de *Juguete rotos*, une dégringolade...

Manuel Summers, metteur en scène de cinéma et acteur occasionnel, était aussi dessinateur de « vignettes » au trait enfantin et innocent (de pure apparence), d'abord très critiques, puis très réactionnaires ou très cyniques. Bien que prématurément chauve, il avait un certain air d'enfant mal nourri, et il sembla conserver jusqu'à la fin la nostalgie de son enfance, et un reste de désir, dans beaucoup d'amertume, de revenir au cinéma de ses débuts, bien qu'il faille admettre que ses tentatives répétées s'en soldèrent par la caricature involontaire.

Un jour, il se demanda ce qu'il était advenu de quelques idoles de son enfance, personnages publics (toreros, boxeurs, footballeurs, chanteurs, artistes de cirque) autrefois au sommet de la célébrité, riches, aimés et admirés de tous, et sur lesquels était retombé un silence pesant et épais. Ils étaient encore trop jeunes pour être morts, se dit-il. Et il partit à leur recherche. A l'issue de ses enquêtes, il les retrouva... dans un hôpital, dans un hospice de vieillards, dans une pension minable. Seuls et abandonnés, sans argent, sans amis, oubliés, en mauvaise santé, sonnés ou prématurément vieillies. L'un humilié et déprimé, l'autre hautain et déçu, un autre encore, perdu dans l'irréel vaporeux des souvenirs conservés dans l'alcool, un autre enfin, amer et aigri.

Cette découverte si déprimante le remplit d'indignation, et il décida non seulement de leur donner la parole et de les filmer en train de s'exprimer, mais aussi d'exposer l'injustice avec laquelle, tels les jouets cassés devenus inutiles aux yeux des enfants, ils étaient délaissés par la société.

Ce panorama d'une Espagne déprimante, d'une vieillesse laissée à l'abandon et de l'ingratitude généralisée à l'encontre des gloires anciennes, déplut fortement à la censure, en ces temps où l'Espagne se vendait aux touristes comme « différente », joyeuse et ensoleillée. Le film de Summers dut subir quelque 80 coupes. Un des membres de la Commission de Censure, critique dans un quotidien pieux, se permit même de lui reprocher, entre autres défauts, un montage

« épouvantable », dont il était semble-t-il plus responsable lui-même que le cinéaste. Les coupes de la censure ne firent qu'aiguiser l'âpreté et la brusquerie bougonne du film, qui, mal distribué et mal reçu, ne rencontra, en bonne logique, aucun succès public. Personne n'aime se voir représenté sous les traits d'un ingrat, ni être accusé de briser ses idoles et de les abandonner ensuite à leur triste sort. Personne n'aime voir projeté ce qui peut l'attendre à la fin de sa vie, sans même être célèbre ni bien riche. Le public lui tourna le dos, béni par une bonne partie de la critique, qui accusa Summers de « cruauté » et même « d'exploiter » ces pauvres petits vieux, qu'étaient devenus Paulino Uzcudun, Gorostiza, Nicanor Villalta, Le Grand Gilbert, Pacorro, Roman Alís.

Miguel Marías

What happens to a filmmaker who suddenly decides to stake his professional future on one card? Manuel Summers, like others, showed ambitious, promising and interesting beginnings (Del rosa... al amarillo, 1963, La niña de luto, 1964), admittedly flirting with conformity and routine (El juego de la oca, 1965) as his instinct for survival guided. Yet, breaking with all commonly admitted professional rules, he decided to make a documentary, and a tough one, that had little to do with his previous works and even less with his subsequent films, which—as the flop of Juguetes Rotos portended—went down and down qualitywise.

Manuel Summers was not only a cinema director and occasional actor, but also a “vignette” drawer. His drawings were somewhat childlike and innocent (in appearance only), initially critical to later become reactionary and cynical. Although he went bald young, he looked like an underfed child and, right up to the end, he seemed to cling to the nostalgia of childhood and the remains of a bitter-tainted longing to return to the filmmaking of his early days, even though we have to admit that his repeated attempts ended in caricature.

One day, he wondered what had become of some of his childhood idols, those public figures (toreros, boxers, footballers, singers, circus performers) who had been carried to the heights of fame and wealth, loved and admired by all, but who had since fallen into a deep and heavy silence. They were too young to be dead, he thought. So he set out to find them. After all his enquiries, he eventually found them... in hospital, an old people's home, a shabby boarding house... They are alone and abandoned, penniless, friendless, forgotten, in bad health, crazy or old before their time. One is humiliated and depressed, another haughty and disappointed, whilst another is lost in the hazy unreality of alcohol-pickled memories, yet another embittered and sour.

Filled with indignation at this highly depressing discovery, he decided not just to let them express themselves and film them, but also to expose the injustice that led to society casting them aside, like broken toys that a child has no more use for.

This panorama of a depressing Spain, old age in a state of abandon and the widespread ingratitude towards former stars was not particularly appreciated by the cen-

sors, as Spain was now being sold to tourists as a “different”, joyful and sunny place. Summer's film underwent eighty cuts. One member of the Censorship Committee, a critic for a pious daily newspaper, even went as far as to criticise the film editing (among other things), for which he was apparently more responsible than the filmmaker.

This cutting and censorship only exacerbated the bitterness and grumpy rudeness of the film, which understandably met with no public success, being poorly distributed and badly reviewed. No-one appreciates being shown as ungrateful, or accused of destroying their idols and abandoning them to their sad fate. No-one likes seeing what may well await them at the end of their life, wealth and fame aside. The public shunned the film, with the blessing of most critics, who accused Summers of “cruelty” and even “exploiting” the poor old folk that Paulino Uzcudun, Gorostiza, Nicanor Villalta, The Great Gilbert, Pacorro and Roman Alís had become.

Miguel Marías



Cuadecuc-Vampir (1970)

Réalisateur : Pere Portabella

avec Christopher Lee, Herbert Lom, Klaus Kinski, Jack Taylor, Soledad Miranda

Prod. Films 59

35 mm, n. et bl., 75 mn

Barcelone, 1970. Jesus (Jess) Franco tourne son adaptation du *Dracula* de Bram Stoker. L'immense Christopher Lee incarne le vampire, vieil homme qui rajeunit en se repaisant du sang de jeunes filles... Horreur et vampirisme se font métaphore de l'oppression franquiste devant la caméra de Portabella. Car il ne s'agit pas là d'un « making of », ni d'un journal de tournage, mais d'une deuxième lecture du « réel cinématographique ». La fiction en train de se faire (avec ses projecteurs, ses accessoires, ses maquilleurs) serait-elle le masque d'un documentaire sur les vampires ? A la fin du film, Christopher Lee lit les premières phrases du roman de Bram Stoker, texte de passage entre réel et cauchemar.

Barcelona 1970. Jesus (Jess) Franco shot his adaptation of Dracula by Bram Stoker. The masterful Christopher Lee plays the vampire, an old man who brings his youth back by sucking the blood of young girls... Portabella transforms the exercise of filming a shoot into an essay on the horror film and vampirism, as a metaphor of the Franquist oppression.



Pere Portabella

(Figueras, 1929-)

Cinéaste, scénariste et producteur, figure majeure d'un cinéma indépendant et clandestin dans l'Espagne franquiste, compagnon des débuts de Carlos Saura ou Marco Ferreri, comme du *Viridiana* de Luis Buñuel, il s'engage comme cinéaste dans une ambition esthétique exigeante, avec notamment *Cuadecuc-vampir* et *Umbracle* (1972), et dans le cinéma politique (*Informe general*, 1977).

Director, scriptwriter and producer, he was a major figure in independent and underground cinema during Franco's regime. As a producer, he accompanied the early films of Carlos Saura and Marco Ferreri, as well as Luis Buñuel's Viridiana. As a filmmaker, he is committed to rigorous aesthetic standards, as seen in Cuadecuc-vampir (Vampir-Cuadecuc, 1970) and Umbracle, 1972, and to political cinema with Informe general, 1977.

Bibliographie :

Ecole de Barcelone (1965-1970) et Hommage à Pere Portabella .- Musée du Centre Pompidou, 2003. Programmation : Olimpia Pont Chafer, José Maria Conget, Jean-Michel Bouhours

Esteve Riambau et Casimiro Torreiro.- *La Escuela de Barcelona : el cine de la gauche divine* .- Madrid, Anagrama, 1999

Queridísimos verdugos Garrote Vil

(1973)

(Très chers bourreaux
Our Beloved Executioners)

Écrit, réalisé et produit par : Basilio Martín

Patino, en collaboration avec José Luis García

Sánchez, écrit d'après des textes de Daniel Sueiro

Image : Alfredo Fernandez Mayo, Augusto García
Valbuena, Acácio de Almeida

Montage : Eduardo Biurrún.

Avec : Antonio López Sierra, Vicente Copete
et Bernardo Sánchez Bascuñana.

Production : José María González Sinde
pour Turner Films, Fondation Gulbenkian (Portugal)

Distribution : La Linterna magica

Film 35 mm, couleurs, 100 mn

Les trois « exécuteurs » de l'Espagne franquiste racontent leur histoire, leur vision du terrible métier qu'ils exercent, tandis que le film enquête auprès d'experts et de documents sur la justice et la peine capitale en Espagne. Les récits des bourreaux se changent en témoignages sur la part la plus sombre de l'humain, sur l'affreuse dimension de l'obéissance, sur la terrible humanité des « employés du garrot », reflets de la société qui les produit. "Le garrot est devenu une partie de ce qui est typiquement espagnol, comme les taureaux et le flamenco." (commentaire du film).

Three "executioners" from Franquist Spain tell their story and give their view of the grim job they do, while the film inquires into justice and capital punishment in Spain, using experts and documents. The executioners' stories document the darkest part of human kind, the horrific aspects of obedience and the terrible humanity of these "employees"—a reflection of the society that produced them.

"The garrote has become part of what typifies Spain, just like the bulls and the flamenco" (film commentary).



Basilio Martín Patino (Salamanque, 1930-)

Réalisateur de la génération du *Nuevo Cine*, fondateur de ciné-club, critique. Il participe à l'organisation des Conversations de Salamanque en 1955 avant de rejoindre l'Ecole de cinéma de Madrid. Après son premier long métrage, emblématique de la « nouvelle vague » espagnole, *Nueve cartas a Berta* (1965), Patino subit fréquemment la censure et entame un parcours discret, longtemps clandestin, dans le cinéma de montage et le documentaire, en des réflexions sans com-

promis sur la dictature et l'histoire, où la mise en fiction interroge constamment le réel. On retiendra notamment : *Canciones para después de una guerra* (1971), *Caudillo* (1977), *La Guerra civil española* (1980), *Los paraísos perdidos* (1985), *Madrid* (1987), *La Seducción del caos* (1991, Fipa d'or en France), *Andalucía un siglo de fascinación* (1996, série de 7 films), *Octavia* (2002)

A filmmaker of the New Spanish Cinema generation, a founder of film clubs and also a critic. He helped organise the 1955 Salamanca Conference, before going on to join the Madrid Film School. After his first feature film, emblematic of the Spanish New Cinema, Nueve cartas a Berta (Nine Letters to Berta, 1965), Patino was often censored and started on an inconspicuous and long hidden activity in documentary filmmaking, with an uncompromising approach to dictatorship and history, where fiction constantly challenges reality. His main works include: Canciones para después de una guerra (1971), Caudillo (1977), La Guerra civil española (1980), Los paraísos perdidos (1985), Madrid (1987), La Seducción del caos (1991, Fipa d'or in France), Andalucía un siglo de fascinación (1996, series of 7 films), Octavia (2002)

Comme bien des films de Patino, et tant d'autres qui sortent des sentiers battus, le très ironiquement intitulé *Queridísimos verdugos* naît de la curiosité, d'une question.

Tenter de découvrir - et si possible de comprendre - comment on peut être bourreau (sans compter les hypothèses proposées par Luis García Berlanga dans *El Verdugo* - *Le Bourreau*, 1963) lance le cinéaste dans une enquête dont la conclusion finit par se révéler moins importante que le cheminement. Localiser l'un des derniers bourreaux, peu actif en ses dernières années d'exercice, et le soumettre à un interrogatoire, n'était pas une entreprise facile, mais Patino la réussit brillamment, obtenant un portrait fascinant et inquiétant. Comme on pouvait s'en douter, il fallut attendre la mort de Franco pour voir le résultat, sans pour autant que par la suite, et jusqu'à sa récente édition DVD, il ait été beaucoup vu ou programmé à la télévision. Sans doute s'agit-il d'une œuvre dérangeante, à plus d'un sens, et pas seulement en raison du métier de l'interviewé. La nature de l'interrogatoire (un peu à la manière des films de Marcel Ophüls ou de Claude Lanzmann) surprend aussi, ainsi que l'étonnante personnalité qui émerge à la fin du film, peut-être bien différente de ce qu'on pouvait attendre. C'est, de tous les films semi-documentaires de Patino, celui dans lequel l'auteur intervient le moins, celui qu'il laisse le plus parler de lui-même.

Il n'est pas nécessaire de faire un manifeste contre la peine de mort et le sinistre instrument (le garrot) des exécutions civiles : écouter les explications techniques du professionnel donne déjà le frisson.

Miguel Marías

Like many of Patino's films, and many others that are off the beaten track, the ironically titled Queridísimos verdugos springs out of curiosity and a question.

It is the attempt to discover—and if possible to understand—what it means to be an executioner (aside from the hypotheses put forward by Luis García Berlanga in El Verdugo—The Executioner, 1963) that launches the filmmaker into an inquiry where the conclusion turns out to be less important than the actual getting there.

It was no easy task finding one of the last executioners, who in fact had little work towards the end of his career, and putting him through an interrogation, but Patino brilliantly succeeds in producing a fascinating and disturbing portrait. As could be expected, it was only after Franco's death that the result could be viewed, and even since then and right up to its recent DVD release, it has seldom been seen or programmed on television.

It is certainly a disquieting film in more sense than one and not simply because of the interviewee's job. What is also surprising is the nature of the interrogation (not unlike the films of Marcel Ophüls or Claude Lanzmann), as well as the astonishing character that comes to light at the end of the film and which is perhaps very different from what we would expect. Of all Patino's semi-documentaries, it is the one in which the cineast least intervenes and which most speaks for itself. No need for manifestos against the death penalty and the garrote, that grim instrument used for civil executions. Merely listening to the technical explanations of an expert is enough to make your hair stand on end.

Miguel Marías

L'association Périphérie, le cinéma L'Ecran de Saint-Denis et Cinéma du réel s'associent pour un week-end de projections de films de Basilio Martín Patino, les 18, 19 et 20 mars 2005, en sa présence.

The association Périphérie, L'Ecran film theatre at Saint-Denis and the Cinéma du réel are joining together on the weekend of 18, 19 and 20 March 2005 to screen the films of Basilio Martín Patino's, who will be present.



El Desencanto

(1975)

(Le Désenchantement)

Scénario et réalisation : Jaime Chávarri

Image : Teodoro Escamilla, Juan Ruiz de Anchía

Montage : José Salcedo

Production : Elías Querejeta PC.

Avec : Felicidad Blanc, Leopoldo, Juan Luis et Michi Panero.

35 mm, n. et bl., 95 mn

La veuve et les trois fils de Leopoldo Panero, poète statufié par le régime franquiste, se livrent peu à peu au démontage de l'oppression familiale et politique. La famille « bien », ses valeurs et sa « figure de père » se décomposent sous le regard du cinéaste.

« Les Panero se changèrent en êtres de fiction dont je me refusais à admettre l'existence réelle en dehors de la salle de montage. » (Jaime Chávarri)

The widow and three sons of Leopoldo Panero, a poet lauded by the Franquist regime, gradually uncover the workings of family-inflicted and political oppression. The "good" family, its values and its father figure decompose in front of the camera.

« The Paneros changed into fictional beings, whose existence I refused to admit outside of the editing room. » (Jaime Chávarri)

Jaime Chávarri

(Madrid, 1943-)

Cinéaste, critique et acteur (il a d'ailleurs joué en 1984 dans *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça* de Pedro Almodovar), il se fait remarquer par son premier long métrage *Los Viajes escolares* (1974), portrait de famille personnel qui déclenche la polémique, et continue avec des films singuliers qui portent un regard critique sur les comportements individuels : *L'Homme aux chiens* (*Dedicatoria*, 1980), *A un dieu inconnu* (*A un dios desconocido*, 1977), *Las Bicicletas son para el verano* (1984).

Filmmaker, critic and actor (appearing in Pedro Almodovar's 1984 film What Have I Done to Deserve This), he drew attention with his first feature film, Los viajes escolares (1974), a personal story that triggered debate. He continued to make films that bring a critical eye to individual behaviour: Dedicatoria (Dedicated to, 1980), A un dios desconocido (To an Unknown God, 1977), Las Bicicletas son para el verano (Bicycles Are for the Summer, 1984).

Sans doute le documentaire de plus grand succès public et de plus grande portée jamais tourné en Espagne, le second long métrage « professionnel » de Jaime Chávarri, centré sur les personnalités un tantinet histrioniques de la veuve et des trois fils d'un poète appréciable, Leopoldo Panero, gonflé et statufié par le régime franquiste, parvient à capter sur le vif, profitant peut-être de la confiance et de l'amitié entre le réalisateur et une partie de la famille, le thème central de tant de grands mélodrames de fiction : la décomposition et la décadence d'une lignée. Peut-être grâce à la mélancolie discrète d'une sonate pour piano de Schubert et à la tonalité grise des images, mais par-dessus tout parce que chacune des personnes dépeintes joue avec plaisir. Et grandes différences de style : de la « grande dame » à la « brebis galeuse » en passant par le poète maudit écrasé par l'ombre du père, et par le plus jeune des fils, qui prédit avec complaisance (et près de 30 ans d'avance) sa mort prématurée et l'extinction de la famille.

Grands simulateurs et grands farceurs, acteurs de vocation, ils font du film un document particulièrement dramatique et pathétiquement divertissant, sans temps morts, empli de beauté et de laideur inextricablement mêlées, avec des climaxes qui surgissent presque par hasard.

Un film qui offre une peinture inédite de deux générations quasi inconciliables, où se combinent à la perfection un caractère nettement bourgeois et un certain intellectualisme désespéré, le rêve ou le mirage du bonheur perdu et de l'innocence enfantine soigneusement préservés, la peur de l'ogre violent et alcoolique, la complicité de la mère, la faiblesse et la corruption.

Un film où se mêlent le Bellocchio des *Poings dans les poches* et le Visconti de *Sandra* (tous deux de 1965), mais dans l'Espagne qui s'apprête à sortir du franquisme, et avec des personnages vrais, que nous avons connus, et dont deux sont encore parmi les vivants : ainsi de l'un des frères, poète toujours en activité, de clinique psychiatrique en clinique psychiatrique, celui qui semblait le plus condamné, et aussi le plus distant, l'aîné. Quand, vingt ans plus tard, Ricardo Franco accepta de tourner une sorte de « suite » (*Después de tantos años*), il ne parvint pas à les réunir tous les trois, et il dut recourir au montage.

Miguel Marías

This documentary, certainly the most popular and most influential ever made in Spain, is Jaime Chávarri's second «professional» long documentary. It is based on the slightly histrionic characters of the widow and three sons of Leopoldo Panero, a not untalented poet glorified and monumentalised by the Franquist regime. Taking advantage perhaps of the trust and friendship he enjoyed with some of the poet's family, Chávarri successfully captures, in the raw, a theme central to a great many melodramatic feature films: the decomposition and decadence of a lineage.

The film owes its success possibly to the discrete melancholy of the Schubert piano sonata and its grey-toned images, but above all to the fact that each of the characters portrayed acts with enjoyment. And then there are the great differences in style: the "great lady", the "black sheep", the cursed poet crushed by his father's shadow, and the youngest son, who complacently predicts his own premature death and the family's extinction nearly thirty years ahead of the events.

Talented simulators and great pranksters, the characters are born actors. They make for a particularly dramatic and pathetically entertaining film, brimming with an inextricable blend of beauty and ugliness, where climaxes suddenly happen as if by accident.

It is a film that paints for us an original picture of two almost irreconcilable generations, which perfectly combine bourgeois characteristics and a certain desperate intellectualism, the carefully safeguarded dream or illusion of lost happiness and childhood innocence, the fear of the violent, alcoholic ogre, the mother's complicity, weakness and corruption.

The film echoes the Bellocchio of Fists in the Pocket and the Visconti of Sandra (both made in 1965), but set against the backdrop of a Spain about to emerge from Franquism and filmed with real people who were familiar to us. Two of the brothers are still living. One of them continues to write poetry, drifting from one psychiatric clinic to another, and another, who seemed the most condemned, the more reserved eldest brother. When Ricardo Franco agreed to film a kind of sequel (Después de tantos años/After So Many Years) twenty years later, he was unable to reunite all three of them and forced to rely on editing.

Miguel Marías



Ocaña retrat intermittent

(1978)

(Ocaña, portrait intermittent
Ocaña, an Intermittent Portrait)

Réalisateur : Ventura Pons

Image : Lucho Poiriot

Son : Enrique Gonzalez

Montage : Valeria Sarmiento, Emilio Rodríguez

Avec : José Pérez Ocaña et ses amis, Nazario, Camilo, Paco d'Alcoi.

Production : P.C. Teide, Producciones Zeta

Distribution : Els Films de la Rambla

16 mm gonflé 35 mm, couleur, 85 mn

José Pérez Ocaña est peintre, d'origine andalouse, et l'un des plus flamboyants héros du Barcelone de la Transition, où s'applique pourtant encore la « Loi de dangerosité sociale » contre les homosexuels, marginalisés avec les délinquants et les prostituées. Par sa confession impudique et joyeuse et ses provocations d'une ébouriffante invention, Ocaña l'anarchiste insoumis met en question les préjugés, la religion, le machisme, la pudibonderie. Les « marginaux » soigneusement dissimulés par le régime franquiste sortent enfin au jour. Certains critiques parlent de « premier portrait authentique de l'Espagne post-franquiste ».

« Je voulais créer un portrait intermittent, interrompu par ce que j'appellerai *la provocation de la mémoire*. Ocaña, chez lui, nous parle de sa vie, et en même temps, par intermittence, nous voyons le monde qui s'échappe de son inconscient. Par le moyen du travestissement à un niveau dramatique, qui prend sa source parmi les monstres ibériques, mais qui est aussi proche des théories modernes issues du théâtre de rue, nous reconstituons ses visions sur le culte de la mort, ou le fétichisme des images religieuses. J'ai ajouté à ces scènes intermittentes d'autres scènes qui appartiennent à son « élan vital », son univers créatif. »

(Ventura Pons)

José Pérez Ocaña, a painter from Andalusia, was one of Barcelona's most flamboyant heroes during the "Transition" years, when Franco's "Law of Social Danger" was still in effect against homosexuals, who were seen as outcasts, like delinquents and prostitutes. Through his unashamed and joyous confession, full of ruffling invention, Ocaña, the rebellious anarchist, challenges prejudice, religion, machismo and prudishness. The "outcasts", carefully hidden away by the Franquist regime, finally came out into daylight. Certain critics referred to his film as "the first authentic portrayal of post-Franquist Spain". "I wanted to create an intermittent portrait, that would be interrupted by what I'd call memory's provocation. At home, Ocaña talks about his life and, at the same time, through interludes, we see the world that surges up from his subconscious. The drama of his cross-dressing—which draws its inspiration from Iberian grotesqueries and is also close to modern theories of street theatre—enables us to piece together his views on the cult of death and the fetishism of religious images. I have added to these intermittent scenes, others which belong to his "vital élan"... his creative universe."

(Ventura Pons)

Ventura Pons (Barcelone 1945-)

Après avoir étudié le documentaire à Londres, côtoyé le *Free Cinema*, et commencé très jeune une carrière de metteur en scène de théâtre, il réalise ce premier film totalement indépendant et l'emporte à Cannes en 1978. Il ne quittera plus le cinéma. Parmi ses œuvres les plus récentes, citons : *Morir o no* (1999), *Amigo/Amado* (1998), *Anita no pierde el tren* (2000), *El Gran Gato* (documentaire sur Gato Barbieri, 2002), *Amor idiota* (2004).

After studying documentary in London, making contact with the free cinema and then starting very young as a theatre director, he made a totally independent film which won the Cannes festival in 1978. Since then, he has never left filmmaking.

Among his more recent works are: Morir o no (To Die, or Not, 1999), Amigo/Amado (Beloved/Friend, 1998), Anita no pierde el tren (Anita Takes a Chance, 2000), El Gran Gato (The Great Gato, documentary on Gato Barbieri, 2002), Amor idiota (Idiot Love, 2004).

Animación en la sala de espera

(1979-1981)

(Animation dans la salle d'attente
Animation in the Waiting Room)

Réalisateurs : Carlos Rodríguez Sanz
et Manuel Coronado

Image : Miguel Angel Trujillo

Entretiens : Ricardo Pons

Montage et son : Tucho Rodríguez

Production : Ghetto Films, Taller de Cine

16 mm, couleur, 76 mn

Carlos Rodríguez Sánchez (disparu en 1984), critique de théâtre et de cinéma, et Manuel Coronado réalisent ce film dans la plus austère indépendance, peut-être influencés par le Bellocchio de *Fous à délier*.

Fruit d'une longue et attentive fréquentation des patients de l'asile psychiatrique de Linares, accompagné d'un travail photographique et d'une mise en scène patiente des visages, des corps et des mots de la maladie mentale, le film évite le piège de la compassion pour tenter de rapprocher le spectateur de l'univers tourmenté et banal à la fois de l'asile.

Les quelques « activités » proposées aux malades (théâtre, bal, télévision et petits travaux), plutôt que de constituer des occasions d'observation, servent à mieux entendre les paroles confiées aux réalisateurs, qui disent les oppressions familiales et sociales, la hantise religieuse, les tourments que produit une société et une histoire. Sans cesse revient la malédiction de la famille, destin de tous les humains, source de bonheur et souffrance, à laquelle font écho les pleurs d'un enfant sur le générique de fin.

Un des malades, sorti de l'asile, raconte la pauvreté, la solitude et le vide qui sont le « dehors » réel de l'institution. Les patients se dispersent en promenade dans les bois, moment rare où s'exprime l'urgence d'une forme de libération.

Carlos Rodríguez Sánchez (deceased 1984), a theatre and film critic, and Manuel Coronado used a very austere, independent approach for this film, possibly influenced by the Bellocchio of Fit to be Untied.

It resulted from long and attentive visits to the patients in Linares psychiatric hospital, from photographic work and a patient mise en scène of faces, bodies and the words of "mental illness". The film avoids the trap of compassion and tries to bring the spectator nearer to the tormented yet banal world of the asylum.

The "activities" proposed to the patients (theatre, dances, television and handiwork), rather

than provide a chance for observation, are more useful for listening to the words kept solely for the filmmakers' ears - words expressing oppression by family and society, religious obsession and the torments produced by society and history. What repeatedly emerges is the family, that common human destiny which is a source of happiness and a suffering, echoed by a child's crying during the end credits.

One of the patients, now out of the asylum, tells of the poverty, solitude and emptiness that follow in the outside world. The inmates scatter out in a walk through the woods—a rare moment, which conveys the pressing need for some form of liberation.



Seuls quelques débutants inconscients pouvaient penser à filmer sans détour – il faudrait vérifier comment ils y parvinrent – la réalité désolante d'un hôpital psychiatrique de l'Espagne de l'immédiat après-dictature. Ce fut le premier et unique film de ses deux coréalisateurs : Carlos Rodríguez Sanz, critique de cinéma et de théâtre assez connu, décédé en 1981, et Manuel Coronado, aussi inconnu de moi aujourd'hui qu'alors.

Ils réussirent un film qui n'avait rien de conventionnel. Nu, sec, dur et âpre, comme peu de films tournés en Espagne, avant, bien sûr, mais aussi après. Sans lieux communs, sans acteurs mais avec des vrais personnages. Ne considère-t-on pas comme fou celui qui se croit habité par un autre être ? N'agit-il pas de manière non conforme à ce qui est statistiquement défini comme « normal », sans respecter les normes établies de la bonne éducation, de la courtoisie et de l'hypocrisie ? Ne raconte-t-il pas des histoires que personne ne croit, celles auxquelles on cherche des explications symboliques, métaphoriques, traumatiques ?

Comme il ne savaient pas « faire » du cinéma mais seulement ce qu'on peut apprendre en le voyant, qu'il leur manquait jusqu'aux rudiments de la technique, et plus encore les habitudes acquises et le sens de la routine qui passent parfois pour du « métier », ils se débrouillèrent comme ils purent, avec peu de temps et peu de moyens matériels, profitant de la confusion et de la liberté inouïe récemment retrouvée en ces années de la « Transition ». Il n'en fallait pas plus pour capter sans fard une réalité blessante. Jamais ce film ne passe à la télévision, jamais il n'a été édité en vidéo ni en DVD, les jeunes ne l'ont pas vu, et certains de ceux qui l'ont vu ont préféré oublier cette vision de cauchemar qui avait su n'être ni cruelle, ni scandaleuse, ni rhétorique, ni compassionnelle, ni journalistique – c'est très exactement le contraire d'un reportage : un vrai document – ni mélodramatique, ni pamphlétaire.

Ce n'est pas un film préconçu, idéologiquement inspiré par le courant, alors en vogue, de l'antipsychiatrie. En cela, et pour cela, il dépasse non seulement n'importe quelle chose montrée par les New-Yorkais, mais aussi les manifestes ou rien rhétoriques de Marco Bellocchio et ses amis Agosti, Petraglia et Rulli (*Matti da slegare / Fous à délier*), de Ken Loach (*Family Life*), ou même de Raymond Depardon et Sophie Ristelhueber (*San Clemente*). Ils allèrent voir, et ils rapportèrent ce qu'ils rencontrèrent avec loyauté envers ceux dont ils faisaient le portrait. Tel quel, sans ajouter grand-chose de leur propre compte. Ce n'était pas nécessaire. Ils ne savaient pas quelle pouvait être la solution. La seule chose claire est que ce qu'ils rencontrèrent les horrifia. Cette même horreur nue que le film inspira à ses rares spectateurs, et qui nous le rendit inoubliable.

Miguel Marias

Only foolhardy beginners could think of filming, in such a direct manner, the distressing reality of a psychiatric hospital in a Spain just emerging from the dictatorship – and we should check on how they manage to do it. This was the only film ever made by the two filmmakers, Carlos Rodríguez Sanz, a relatively well-known cinema and theatre critic who died in 1981, and Manuel Coronado, who was as unknown to me then as he is today. They succeeded in making an entirely unconventional film. Bare, dry, hard and bitter to degree that very few films shot in Spain have attained either before or certainly since. Without clichés or actors, but with characters. Isn't someone who thinks he is inhabited by another person considered mad? Doesn't he behave differently from the statistically defined standard of "normality", and contravene the accepted norms of proper education, courtesy and hypocrisy? Doesn't he tell stories that nobody believes and which are given symbolic, metaphoric or traumatic explanations? The filmmakers did not know how to "make" films. They only knew what they had learnt from watching them. They lacked even the technical basics and, more importantly, the acquired habits and routine that are often mistaken for professionalism. They simply made do with what they had – little time and a minimum of resources –, taking advantage of the confusion and extraordinary freedom that came with the years of the "Transition". It was all that was needed to capture a hurtful reality undisguised. This film is never shown on television and no video or DVD has been published. The young have not seen it, and some of those who have prefer to forget this nightmarish vision, which avoids being cruel, scandalous, rhetorical, compassionate and journalistic. It is the exact opposite of a news report. It is a document – neither melodramatic nor pamphleteering.

*It is not a film written in advance or ideologically inspired by the antipsychiatry movement very much in fashion at the time. As such, and for that very reason, it goes far beyond anything shown by the New-Yorkers or the somewhat rhetorical manifestos of Marco Bellocchio and his friends, Agosti, Petraglia and Rulli (*Matti da slegare / Fit to Be Untied*), Ken Loach (*Family Life*) or even Raymond Depardon and Sophie Ristelhueber (*San Clemente*). They went to actually see, and gave an account that*

did not betray those they filmed. They left the film in its raw state without adding much of themselves. It was unnecessary. They did not have any ready solution. The only thing that is clear is that what they encountered horrified them. The same brute horror felt by those who have seen the film, and which made it unforgettable.

Miguel Marias

Gaudi

(1989)

Réalisateur : Manuel Huerga

Image : Tomás Pladevall

Son : Joan Quilis

Montage : Aixalà, Toti Rovira, Marcel Abril

Avec : Carles Sabater (Gaudi), Elosabeth Escayola, Jesus Orus, Santiago Claramunt, Lluís Padros
Production : Virginia Films, Paco Poch et La Sept

Distribution : Mallerich Films

35 mm, n. et bl., 57 mn

La rareté du matériel semble interdire la réalisation d'un documentaire sur le célèbre architecte ? Le réalisateur décide de fabriquer les images constituant le contexte de la biographie, toujours fondées sur des événements réels, ou du moins possibles.

Il s'agit alors de transmettre le sentiment d'une époque, à partir d'images extraites des décombres de la Guerre civile, de jouer la fiction et l'histoire du cinéma pour approcher un personnage fuyant et mal connu.

The lack of material, perhaps, constitutes an insurmountable obstacle to making a documentary on this famous architect? The filmmaker has decided to make images, always based on real or at least possible events, in order to recreate the biographical context. What the film does is convey a feeling of the times, using images saved from under the ruins of the Civil War, and enact fiction and cinema history in order to get closer to an evasive and little known figure.



Manuel Huerga

Né à Barcelone en 1957, Manuel Huerga expérimente longuement en Super 8, 16 mm et vidéo avant de prendre la tête du département vidéo de la Fondation Miró de Barcelone, puis de diriger un programme innovateur de TV3 Catalunya, où il réalise *Arsenal* (1985-1987) et *Arsenal-Atlas* (1987). Il est aussi l'auteur du documentaire *Les Variations Gould*, et du long métrage *Antartida* (1995). *Art director* pour le théâtre, il est aussi l'initiateur de la télévision numérique locale BTV. Il a réalisé pour le Centre de Culture contemporaine de Barcelone la série *Instintos básicos*.

Born in Barcelona in 1957, Manuel Huerga long experimented with Super 8, 16 mm and video before becoming head of the video department at the Miró Foundation in Barcelona and then directing an innovative programme for TV3 Catalunya, where he made Arsenal (1985-1987) and Arsenal-Atlas (1987). He also authored the documentary, Les Variacions Gould (The Gould Variations), and the feature film Antártida (Antarctica, 1995). As a theatre art director, he also initiated the local digital television, BTV. He made the series Instintos básicos (exposed in the festival foyer) for the Barcelona Centre for Contemporary Culture.

Tren de sombras

El espectro de Le Thuit

(1996)

**(Train d'ombres - Le spectre du Thuit
Train of Shadows – The Ghost of Thuit)**

Scénario et réalisation : José Luis Guerin

Image : Tomás Pladevall

Son : Dani Fontrodona

Montage : Manel Alminana

Avec : Anne Céline Auché, Juliette Gaultier, Ivon Orvain, Céline Laurent, Simone Mercier, Carlos Romagosa, Lola Besses, René Flory, Marc Montserrat
Prod. Grup Cinema Art / Films 59,
producteurs : Pere Portabella et Hector Faver

Distribution : Wanda Vision SA

35 mm, couleur et n. et bl., 88 mn

« Le 8 novembre 1930 à l'aube, l'avocat parisien Gérard Fleury partit à la recherche de la lumière qui lui permettrait de terminer un film sur le paysage des alentours du lac de Le Thuit en Normandie. Ce même jour, il mourait dans des circonstances qui aujourd'hui encore restent mystérieuses. Trois mois auparavant, il avait réalisé une de ses modestes productions familiales : celle qui serait accidentellement son dernier film. »
« Face au temps de la vie, à un temps éphémère qui se dérobe constamment, existe cet autre temps du cinéma qui embaume un pan de temps par le biais du plan. Mon film débute en montrant cette tension entre deux temps, entre le temps de la vie qui s'enfuit et ce temps embaumé du cinéma. »

(J. L. Guerin)

"At dawn on 8th November 1930, the Parisian lawyer Gérard Fleury set out to find the right light to finish a film on the landscape around Lake Thuit in Normandy. He died the same day in still unelucidated circumstances. Three months previously, he had made one of his modest family productions, and this was to be his last film."

"Opposite real-life time, which is fleeting and constantly slipping away, there is another time – the cinema's time which embalms a slice of time through the use of a film shot. My film begins by showing the tension that exists between these two kinds of time, between real-life, ephemeral time and the embalmed time of cinema." (J. L. Guerin)



José Luis Guerin

Né en 1960 à Barcelone, José Luis Guerin réalise, après des courts métrages en forme de journaux intimes, son premier long métrage, *Los Motivos de Berta* (1984). Il réalise ensuite l'épisode espagnol du film collectif *The City* (1988), puis, en 1990, le documentaire *Innisfree*, dans le village où John Ford tourna *L'Homme tranquille*. Après *Tren de sombras*, il réalise le long métrage documentaire *En construcción* (2001). Il enseigne le cinéma et travaille à ses nouveaux projets.

Born in Barcelona in 1960, José Luis Guerin, after some short films in the form of a diary, made his first feature film, *Los motivos de Berta* (1984). He then went on to make the Spanish episode of the collective film, *The City* (1988), and the documentary, *Innisfree* (1990), in the village where John Ford had made *The Quiet Man*. After *Tren de sombras*, he made the full-length documentary *En construcción*, 2001. He teaches cinema and is currently working on his new projects.

Plus qu'entre cinéastes de fiction et cinéastes du réel, on pourrait faire le distinguo entre ceux qui croient tout savoir d'avance et qui exécutent (aveuglement ?) un plan préalablement tracé, et ceux qui, au contraire, se posent des questions. Autant sur ce qu'ils filment que sur la manière de filmer. Il s'agit là d'une différence tout au moins de personnalité, sinon d'éthique. Quoi qu'il en

soit, elle a des incidences stylistiques, et peut donner des résultats, sinon meilleurs, du moins plus intéressants, dans la mesure où un film conventionnel raté ne se pose pas de problème, tandis qu'un film qui cherche, même s'il n'est pas pleinement réussi, fait penser, et que les questions posées par le cinéaste se transmettent au spectateur à l'issue du film.

Je ne suis pas bien sûr qu'en d'autres temps, on se soit dit « Je vais faire un mélodrame » ou « Je vais réaliser une comédie ». Le résultat était soit l'un soit l'autre, ou un mélange des deux. Encore aujourd'hui, je crois que rares sont les réalisateurs qui se proposent, comme s'il s'agissait de genre, de réaliser un documentaire ou une fiction. S'il leur vient à l'esprit un sujet qui éveille leur curiosité, ou s'ils reçoivent une commande, ils commencent par se demander comment faire le point sur le sujet, comment approcher la question, sans savoir avec certitude où cela les mènera ni s'ils parviendront à une quelconque conclusion. Il arrive souvent que ces films se situent, comme c'est fréquemment le cas au cinéma, à la frontière entre « réalité » et « fiction », double origine (et possible double destin) du cinéma depuis ses débuts. En dehors des pays et des époques où le pouvoir de l'industrie est absolu, elles restent des possibles ouverts aux cinéastes. Dans certains cas, la manière d'approcher la réalité ou de l'approfondir, ou de la révéler en soulevant le voile des apparences, exige la création d'un dispositif, d'une trame imaginaire qui permette précisément de pénétrer le réel sans se limiter à sa surface. Un exemple de ce système pourrait être *Tren de sombras*, réalisé par José Luis Guerin entre deux documentaires moins ambigus, quoique tournés, justement, comme des fictions*. *Tren de sombras* part d'un *found footage*, un « film de famille » muet, en noir et blanc, incomplet, retrouvé dans un état de quasi-décomposition. Curieusement, alors qu'il est tourné, visiblement *mis en scène* par Guerin, beaucoup crurent qu'il s'agissait d'un vrai film « amateur » ancien, retrouvé par Guerin et à partir duquel il avait écrit une histoire en forme d'enquête policière. C'est presque le contraire, ce qui prouve l'ambiguïté de l'image cinématographique et la possible réversibilité du récit quand il n'est pas fondé sur la stricte causalité. Le supposé « film ancien » est donc une fausse fiction posée par Guerin – au seul moyen d'un carton de début sans lequel rien ne fonctionnerait – comme prétexte ou « MacGuffin » à une exploration hypothétique et conjecturale de l'opacité des images cinématographiques, en évitant par cet artifice que *Tren de sombras* ne revête ouvertement un caractère d'essai ou ne soit qu'une pure spéculation théorique. Sans qu'il soit besoin de commentaire, de dialogues ni de personnages directement présents, il conditionne et transforme la manière de voir le film et d'assimiler l'information fournie.

Il introduit – ou mieux : il ouvre une porte qui nous invite à introduire – l'intrigue, la dramaturgie, les personnages et même le suspense. Les lacunes, qui pourraient être attribuées au hasard ou dues au mauvais état de la copie, ouvrent alors de nouveaux possibles : un certain désir illicite et enfoui des opérateurs du « vieux » film de filmer – en cachette de la famille et à l'insu des per-

sonnages – la « périphérie » apparente de l'action, l'oisiveté et les poses d'une famille aisée et nombreuse.

Quand le film repasse sur la Moviola, la vitesse change, les images fragmentaires s'accélèrent, ralentissent ou se figent, détériorées, et c'est alors que naît le soupçon : on croit découvrir un secret qui, en réalité, en cache un autre. La reconstitution du film – non pas matérielle, mais bien plus celle de son tournage, des axes de prise de vue, des directions de regards, du contrechamp absent (du hors champ, parfois reflété comme par hasard sur une surface brillante), des différents plans qui stratifient l'action – se change en enquête (non résolue) sur les activités clandestines de certains personnages, en une hypothétique explication de l'histoire secrète d'une famille.

Il n'y a dans *Tren de sombras* ni parole ni récit au sens strict du terme. La majeure partie du film, en noir et blanc, est une présentation du film apocryphe des Fleury, succession capricieuse de scènes plus ou moins typiques du film de famille. Le film entier, même les parties en couleurs, est muet, bien qu'il y ait du son, de la musique et une ou deux phrases à peine audibles. Mais il a du rythme, de la tension, du mystère, et parfois du suspense... que se passe-t-il ? Où va-t-on ?... Nous devinons des choses, nous soupçonnons qu'il y a plus que cela, mais cela reste strictement imprévisible. Nous nous demandons sans cesse jusqu'à quel point c'est un film « de montage » ou un casse-tête chinois minutieusement organisé, et filmé avec une précision inouïe. Chaque plan n'est pas qu'un rectangle bidimensionnel, c'est un volume polyédrique. Nous interrogeons chaque photogramme ou ce qu'il en reste. Nous le scrutons anxieusement en essayant de voir plus, de pénétrer son secret. La vieille caméra de M. Fleury, dans sa boîte doublée de velours rouge, rappelle les vieux pistolets de duel entrevus dans un vieux Max Ophüls. Un coup de tonnerre, la lune transfigurée, la pluie, évoquent un monde de terreur et de mélodrame. Mais rien ne se passe, à ceci près que nous sentons de plus en plus la présence des fantômes qui hantent le vieux film fragmentaire et la maison vide, peut-être abandonnée. Le film ne porte pas en vain le sous-titre "Le spectre du Thuit".

Est-ce nous qui rêvons devant les images qui défilent encore et encore, qui reculent, s'accélèrent ou ralentissent sur la Moviola ? Il n'y a aucune piste, aucune insinuation. Guerin laisse les images muettes parler d'elles-mêmes, se réfléchir, se faire écho, se répondre. Il laisse les gestes et les regards se faire mots de passe, pistes, signaux. Nous croyons découvrir une histoire jusque là cachée, mais plus tard vient le pressentiment qu'elle en cache peut-être une autre. Sous la surface des plus banales, conventionnelles et idylliques images de famille, se cachent de multiples intrigues possibles, des secrets qui affleurent en strates successives, en une véritable archéologie du cinéma (rien à voir avec W. A. Ceram).

Des enfants de *Blow up* (*The Conversation* ou *Blow Out*) *Tren de sombras* pourrait bien être le plus inquiétant.

Miguel Marías

**Innisfree* (1990) et *En construcción* (2001)

Rather than distinguish between makers of fiction films and makers of documentaries, we could differentiate between those who think they know everything in advance and implement an already traced out plan, and those who, on the contrary, ask themselves questions. As much about what they film as about their way of filming.

This doubtless involves a difference of personality, if not of ethics. Whichever the case, it has stylistic consequences and can lead to results which, if not better, are at least more interesting, insofar as a failed conventional film poses itself no problem, whereas a film that searches, even if not wholly successful, gives food for thought and the questions asked by the filmmaker are conveyed to the spectator at the end of the film.

I am not sure that, in the past, filmmakers said "I'm going to make a melodrama", or "I'm going to make a comedy". The outcome was one or the other, or a mixture of both.

Even today, I think that filmmakers rarely set out to intentionally make a documentary or a feature film, as if genre is what matters. If they come across a subject that incites their curiosity, or if they are commissioned, they begin by asking themselves how they will find out about the subject and how they will approach the question, without knowing for sure either where it may lead them or whether they will arrive at any conclusion. It often happens that these films stand, as is often the case in cinema, at the frontier between "fiction" and "reality", which has been the dual origin (and is the possible dual destiny) of the cinema since its beginnings. Apart from the countries and periods where the industry's power is absolute, they remain possibilities open to filmmakers. In some cases, the way of approaching reality or deepening it, or revealing it by lifting the veil of appearances, necessarily means creating a device or imaginary framework that specifically enables the filmmaker to penetrate reality, rather than be limited to its surface.

An example of this kind of system is *Tren de sombras*, made by José Luis Guerin between two, less ambiguous, documentaries, which are, interestingly enough, filmed as fictions*. *Tren de sombras* takes as starting point some "found footage", a silent, unfinished «family film» in black and white, which was discovered in an almost decomposed state. Curiously, although it is shot and visibly staged by Guerin, many thought that it was an authentic old "amateur" film that Guerin had found and around which he had written a story in the form of a police inquiry.

It is almost the contrary, which goes to prove the ambiguity of the filmic image and the possible reversibility of a story when it is not based on strict causality. The supposedly «old film» is a false story used by Guerin—that relies totally on an opening cartoon without which nothing would work—as a pretext or "MacGuffin" for a hypothetical and conjectural exploration of the opacity of filmic images. His use of this ploy is what prevents *Tren de sombras* from openly becoming a kind of "essay" or sheer theoretical speculation.

With no commentary, no dialogue, nor "characters", he influences and transforms how we see the film and assimilate the information provided. He introduces—or better

still—he opens a door that invites us to introduce—the plot, the dramaturgy, the characters and even the suspense. This means that the gaps that could be attributed to chance or to the poor state of the copy open up new possibilities: a certain illicit and hidden desire of the camera operators of the "old" film to shoot—unknown to either the family or the characters in the film—the apparent "periphery" of the action, the idleness and the poses of a large, well-off family. When the film is seen again on the Moviola, the speed changes, the fragmentary images accelerate, slow down or freeze, damaged, and at this point suspicion arises: we believe we have discovered a secret that, in fact, conceals another. The reconstitution of the film—not its physical reconstitution but rather that of the shooting, the camera angles, the eyeline matching, the absence of reverse shots (occasionally reflected as if by chance on a shiny surface) the different shots that stratify the action—turns into an (inconclusive) inquiry into the secret activities of certain characters, into a hypothetical explanation of a family's secret history.

In *Tren de sombras*, there is no dialogue or story in the strict sense of the terms. Most of the black and white film is the presentation of the apocryphal film of the Fleury family, a capricious succession of scenes more or less typical of a home movie. The film is silent, even though there is sound, music and a couple of almost inaudible sentences. Yet, it has rhythm, tension, mystery and sometimes suspense... what is happening? Where are we going?... We vaguely make sense of things, we suspect that there is more to come, but everything remains totally unexpected. We constantly ask ourselves to what extent it is an "edited" film or a Chinese puzzle painstakingly organised and filmed with incredible precision. Each shot is not simply a two-dimensional rectangle, it is a polyedric volume. We question each photogram, or what is left of it. We scrutinise it anxiously to try and see more and penetrate its secret. Mr. Fleury's old camera in its red-velvet-lined case reminds us of the old duelling pistols seen in a Max Ophüls' film. A thunder clap, the transfigured moon and the rain, all go to create a world of terror and melodrama. But nothing happens, except that we feel the increasingly tangible presence of the ghosts that haunt the old fragmented film and the empty, or possibly abandoned house. It is not for nothing that the film bears the subtitle, *The Ghost of Thuit*.

Is it we who are dreaming in front of the images that run endlessly by, that move back, gain pace or slow down on the Moviola? We believe that we are discovering a story not yet revealed, but later we get the impression that it perhaps hides another story. Below the surface of the most ordinary, conventional and idyllic family images, hide numerous possible plots that float up in successive layers, and a true archaeology of cinema (nothing to do with W. A. Ceram). Of all the children of Blow up (*The Conversation* or *Blow Out*), *Tren de sombras* could well be the most disquieting.

Miguel Marias

*Innisfree, 1990 and *En construcción*, 2001.

Tiurana

(1999)

Réal., image, son, montage et production :

Ariadna Pujol et Marta Alborná

Betacam SP, couleur, 28 mn

Un couple, les derniers habitants de Tiurana : c'est le premier village à devoir disparaître sous les eaux du barrage de Rialb. Les machines envahissent et détruisent un paysage condamné. Seuls les fantômes du passé rappellent qu'un jour exista un village appelé Tiurana.

A couple, the last inhabitants of Tiurana—the first village destined to disappear under the waters of Rialb dam. Machines invade and destroy a condemned landscape. Only ghosts from the past remind us that once upon a time there was a village called Tiurana.



Ariadna Pujol

(Barcelone, 1977-)

Elle a obtenu le Master de documentaire de l'Université Pompeu Fabra et a réalisé *Postdata* (1999), *Stop* (2001), *En el piso* (2001). Elle termine actuellement un long métrage documentaire intitulé *Aguaviva*.

She has a Masters in Documentary from Pompeu Fabra university, and has made Postdata, 1999, Stop, 2001, En el piso, 2001. She is currently finishing a long documentary called Aguaviva.

Marta Alborná

(Barcelone, 1977-)

Diplômée en communication audiovisuelle, elle est scénariste, et travaille pour le Centre de Culture contemporaine de Barcelone.

A graduate in audiovisual communication, she works for the Barcelona Centre for Contemporary Culture and as a screenwriter.

El Cerco

(2001)

Réalisation et image : Ricardo Iscar,

Nacho Martín

Montage : collectif d'élèves du Centre d'Estudis Cinematografics de Catalunya

Production : R. Iscar, N. Martín, Paralel 40, Grup Cinema Art

Betacam, couleur, 21 mn

La pêche au thon au large de Cadix : les gestes et les vagues autrefois captés par Carlos Velo prennent une nouvelle dimension. Le sens du mouvement, de la couleur et du montage a changé, depuis les lointaines années 30.

Cette nouvelle écriture du réel fait cependant écho aux intuitions des pionniers, pour rendre sensibles la permanence et la force des situations.

Tuna-fishing off the Cadix coast. The gestures and waves already filmed by Carlos Velo take on a new dimension. The sense of movement, colour, and editing has changed since the 1930s, but this new documentary writing still echoes the intuitions of the pioneers and bring out the everlastingness and the force of situations.

Ricardo Iscar (Salamanque, 1961 -)

Après ses études à la Filmakademie de Berlin, il réalise courts métrages et documentaires. Il enseigne le documentaire à l'Université Pompeu Fabra de Barcelone. Après notamment *A la orilla del río* (1991), *La Punta del Moral* (2000) et *Badù, historias del desierto del Negev* (1994), son premier long métrage documentaire *Tierra negra* (2004), reste inédit.

After studying at the Berlin Filmakademie de Berlin, he makes short films and documentaries. He teaches documentary film at Pompeu Fabra university in Barcelona. After A la orilla del río, 1991, La Punta del Moral and Badù, historias del desierto del Negev (Badu, Stories from the Negev Desert, 1994), his long documentary, Tierra negra, 2004, has not yet been released.



Fuente Álamo, la caricia del tiempo (2001)

(Fuente Álamo, la caresse du temps
Fuente Álamo, The Caress of Time)

Réalisateur : Pablo García

Image : Marc Cistaré

Son : Veronica Font

Montage : David Vericat, Pablo García

Production : Doble Banda, Eddie Saeta

Distribution : Eddie Saeta

35 mm, coul., 72 mn

A Fuente Álamo, village de la province d'Albacete dans la Mancha, l'été alanguit les jours. La caméra se dote d'ubiquité pour capter les lumières, les sons, les gestes de la vieille María, de Pedro le tractoriste, de Guillermo le berger, des ouvrières de la fabrique de chaussures, des gosses qui s'apprêtent à danser quand la nuit tombe.

Tous se retrouvent autour du groupe rock local et des gazpachos manchegos.

In Fuente Álamo, a village in the province of Albacete in La Mancha, summer makes the days languid. The camera is everywhere in order to record the different lights and sounds, the gestures of old Maria, of the tractor driver Pedro and the shepherd Guillermo, the workers from the shoe factory, the kids getting ready to dance as evening comes. Everyone meets up around the local rock group and the gazpachos manchegos.

Pablo García

Né à Barcelone en 1970, après des études de photographie, scénario et mise en scène, Pablo García travaille comme directeur de la photographie. Il est le co-fondateur de l'association Grup Cinema de l'Ateneu et de la société de production Doble Banda. *Fuente Álamo* a été son premier film, suivi de *Alicia retratada* (court métrage, 2003) et *Prestige memoria de un pueblo* (documentaire, 2003).

Born in Barcelona in 1970, after studying photography, scenario writing and directing, Pablo García now works as director of photography. He is a founding member of the cinema association, Grup Cinema de l'Ateneu, and the production company, Doble Banda. Fuente Álamo is his first film, followed by Alicia retratada (short film, 2003) et Prestige memoria de un pueblo (documentary, 2003).

Fuente Álamo, premier et jusqu'ici unique long métrage de Pablo García, est l'un des rares qui, ces dernières années, permettent d'espérer. Heureusement, se dit-on en le regardant (quand on peut le voir) que dans ce cinéma espagnol qui a si largement décidé d'être sourd et aveugle, bien que brillant et bruyant, subsistent ou surgissent quelques résistants, dont le seul point commun semble être qu'ils respectent la réalité, le cinéma et le spectateur, qui par conséquent ont confiance en eux, et qui se posent des questions sur la manière d'employer les instruments dont ils disposent, tout modestes et faibles qu'ils soient. Un peu dans le sillage méthodologique de *En construcción* de José Luis Guerín, et des travaux de ses étudiants, le film décide de se faire patience, temps et travail. Pensé non pas pour gagner de l'argent ou de la renommée mais pour montrer ou découvrir, pour regarder les vestiges d'une manière de vivre qui disparaît, pour fixer le souvenir de moments magiques de véracité non feinte. Film attentif et généreux, qui attend avec intensité et sérénité, sans crainte, le hasard - bienvenu s'il veut changer quelque chose, mais jamais convoqué, car il n'est pas habituel de répondre à ce type d'invitations - confiant dans le fait que les choses arrivent, sans les violenter. Il les capte ainsi dans leur vérité, dans leur grâce, sans dramatisation ni exagération, possiblement dans leur intégrité, sans les réduire à des schémas, sans les simplifier. Film plein de vie, au-delà du simple document. Et sans l'avoir calculé, film véritablement musical.

Miguel Marías

*Fuente Álamo, the first and so far the only long documentary by Pablo García, is one of the few over the past years who gives rise to hope. On seeing the film (should the opportunity arise), one thinks to oneself how fortunate it is that a few filmmakers either still resist or are making their appearance in Spanish cinema, which—for all its brilliance and loudness—has largely decided to remain blind and deaf. Those who resist seem to have one point in common: they respect reality, cinema and the spectator, with the result that this respect is duly reciprocated. They also question the way in which they use the tools they have, no matter how modest or flimsy these may be. Somewhat in the wake of the methodological approach of José Luis Guerín's *En construcción* and of his students' work, the film has decided to wait patiently and let time do its work. Its purpose is not to earn money or fame, but simply to show and discover, to take a look at the final remnants of a disappearing way of life and fix the memory of magical moments with unfeigned truthfulness. It is an attentive and generous film, which keeps an intense, serene, yet fearless lookout for chance, - welcomed if it wants to change something, but never summoned, for such an invitation usually remains unanswered— confident that things happen without being brutally forced. It catches people and events in all their truth and grace, free from drama or exaggeration, possibly in all their integrity, without reducing them to clichés or over-simplifying them. It is a film that is full of life, beyond a simple document. And a musical, even if unintentional.*

Miguel Marías



De Salamanca à ninguna parte (2001)

(De Salamanca à nulle part
From Salamanca to Nowhere)

Réalisateur : Chema de la Peña

Scénario : Chema de la Peña, Oscar de Julian

Image : Rafael Roche

Son : Martínez de San Mateo

Montage : Antonio Lara

Production et distribution : Artimaña
Producciones (Madrid)

Avec : Basilio Martín Patino, José Luis Borau,
Manuel Summers, Miguel Picazo, Carlos Saura,
García Escudero, Mario Camus, Emilio Gutiérrez
Caba, Aurora Bautista, Julio Diamante, Elsa Baeza

35 mm, coul et n. et bl., 80 mn



En 1955, le jeune Juan Antonio Bardem s'exclame : « Le cinéma espagnol est politiquement inefficace, socialement menteur, intellectuellement médiocre, esthétiquement nul et industriellement rachitique. » Les Conversations de Salamanca de 1955 marquent le début du « Nuevo Cine Español ». Archives des actualités officielles, entretiens et extraits de films racontent une « génération perdue » de jeunes cinéastes qui revendiquaient l'expression au cinéma de la réalité sociale et humaine de leur pays, et luttèrent pour une école de cinéma libre et inventive, contre les caciques franquistes. Moment enthousiaste de renouvellement des écritures, le Nuevo Cine se perdra au milieu des années 60, entre renoncements et repliements sur la clandestinité. Il laisse cependant des œuvres majeures, du *Nueve cartas a Berta* (Neuf lettres à Berta) de Patino à *Los Golfos* (Les Voyous, 1962) de Carlos Saura.

In 1955, the young Juan Antonio Bardem exclaimed: "Spanish cinema is politically inefficient, socially untruthful, intellectually mediocre, aesthetically lousy and industrially rickety" at the 1955 Salamanca Conference. Official news archives, interviews and film excerpts tell of a "lost generation" of young filmmakers, who demand that cinema express reality and who struggle for a free and innovative film movement, against the Franquist caciques. The New Spanish Cinema disappeared in the mid-60s, lost between renunciation and retreat into clandestinity. Yet, it left behind some major films, including Patino's Nueve cartas a Berta and Carlos Saura's Los Golfos (1962).

Chema de la Peña (Salamanque, 1964 -)

Entraîné vers le cinéma par les Rencontres de Valence de 1989 (co-organisées par Basilio Martín Patino) et après avoir terminé à Madrid des études d'économie, il réalise des courts métrages (*El negocio es el negocio*, 1993, *Lourdes de segunda mano*, 1995) et crée sa société de production Artimaña, avant de passer au long métrage (*Shecky Carmine*, 1999, *Isi + Disi amor a lo bestia*, 2004).

Drawn to cinema by the 1989 Valencia Conference (organised with Basilio Martín Patino). After finishing his studies in economics at Madrid, he made the short films (El negocio es el negocio, 1993, Lourdes de segunda mano, 1995) and set up his production company, Artimaña, before making feature films (Shecky Carmine, 1999, Isi + Disi amor a lo bestia, 2004).

200 km (2003)

Réalisation collective, image et son :

Groupe Discusión ¹⁴

Tània Balló, Nora B. González, Núria Campabadal,
Ricard Carbonell, Roger Comella, Aymar del Amo,
Marco Iglesias, David Linares, Oscar M. Chamorro,
Elisa Martínez, Itati Moyano, Cristina Pérez,
Sandra Ruesga, Ruth Somalo.

Montage : Sérgio Dies

Production et distribution : Quimelca

Vidéo transférée 35 mm, couleur, 100 mn

Les travailleurs de SINTEL (une des filiales importantes de Telefonica à l'époque des privatisations) avaient, en 2001, occupé l'avenue principale de Madrid et monté un « Campement de l'espoir ». Au bout de six mois, les 1 800 travailleurs avaient obtenu du gouvernement Aznar et de Telefonica l'engagement d'être reclassés et réemployés. Deux ans plus tard, les promesses n'ont pas été tenues. Plus de 1 500 travailleurs, accompagnés de leurs familles entament alors une « marche de la dignité » de 8 jours, à partir de 6 lieux d'Espagne, pour se retrouver à Madrid le 1^{er} mai, et exiger une solution à leur situation, malgré les renoncements syndicaux et l'indifférence gouvernementale.

Un groupe de 14 étudiants de cinéma et jeunes réalisateurs se constitue pour les accompagner et documenter la marche et la lutte : de routes en autoroutes, de village en village, de campements en hébergements solidaires, les ouvriers parlent, discutent, rient ou se découragent. La colère et l'exigence de dignité ne faiblissent pas.



In 2001, the workers at SINTEL (one of Telefonica's large subsidiaries during the period of privatisation) occupied Madrid's main avenue and set up a "Camp of Hope". After six months, the 1,800 workers obtained the promise of a re-employment package from Aznar's government and Telefonica.

Two years later, these promises were not kept. More than 1,500 workers, along with their families, began an eight-day "March for dignity" starting from six different points in Spain. The march was to converge in Madrid on May 1st with demands for a solution to their situation, despite their abandon by the trades unions and the government's indifference.

Fourteen film students and young filmmakers joined together to accompany them and document the march and the struggle: along roads and motorways, from village to village, from camp sites to accommodation provided by supporters, the workers talk, discuss, laugh or become discouraged. Yet their anger and demand for dignity do not fade.

Veinte años no es nada (2004)

(Vingt ans, ce n'est rien)

Réalisateur : Joaquín Jordà

Scénario : Joaquín Jordà, Laia Manresa

Image : Carles Gusi

Son : Dani Fontrudona, Jordi Bonet

Montage : Nuria Esquerria

Production : Antoni Camin pour Ovideo TV,
avec Canal+, TVC, ICIC, ICAA

Vidéo transférée 35 mm, 117 mn

1:85, coul. et n. et bl., 117 mn

À la fin des années 70, l'Espagne traverse les difficiles années de la reconversion industrielle, sociale et politique. Les ouvriers peuvent enfin revendiquer droits et réformes. En 1979, ceux de l'entreprise d'électroménager Numax occupent et autogèrent leur usine. Joaquín Jordà filme leur expérience (*Numax presenta...*) et raconte le passage de l'euphorie au doute. La dernière scène du film est une fête. C'est le point de départ, 25 ans plus tard, d'une enquête sur le devenir des Numax. L'un d'eux est devenu chauffeur de taxi, l'autre cuisinier, l'une a repris ses études, l'autre quitté la ville. Portrait d'une génération (et d'une classe) qui a vécu la « reconversion industrielle ». ... doutes, errances, bonheurs et malheurs suscitent la réflexion. Dans les années qui ont suivi la fin de l'expérience Numax, l'Espagne a vécu la violence, une tentative de coup d'état militaire, un premier gouvernement de gauche d'après le franquisme, le terrorisme... vers quels engagements se tournent aujourd'hui ceux qui ont traversé la « Transition » ?

In the late 70s, Spain went through difficult years of industrial, social and political reconversion. Workers were at last able to claim their rights and reforms

In 1979, the employees of Numax, a company manufacturing electrical appliances, occupied and managed their factory. Joaquín Jordà filmed their experience (Numax presenta...) and told how they went

from euphoria to doubt. The film's final scene shows a party and, twenty years later, provides the starting point for an enquiry into what has become of the Numax workers. One is now a taxi-driver, another is a cook and yet another has gone back to studying, whilst another has left town. This is the portrait of a generation and a social class that has lived through "industrial re-conversion"... doubts, wanderings, happiness and misfortune give matter for thought. During the years following the Numax experience, Spain experienced violence, a failed military coup, the first left-wing government post Franco, terrorism... what commitments do those who lived through the "Transition" have today?



Joaquín Jordà (Girona 1935-)

Réalisateur et scénariste (dont récemment de Marc Recha pour *Pau et son frère*), critique, enseignant et acteur (notamment pour Juan Antonio Bardem et Basilio Martín Patino), il réalise avec Jacinto Esteva le film manifeste de l'Ecole de Barcelone, *Dante no es únicamente severo* en 1969. Les difficultés de ses films avec la censure l'incitent à s'exiler en Italie, où il réalise plusieurs films militants ou alternatifs (dont : *Portogallo paese tranquillo*, 1970; *Il perché del dissenso*, 1970). De retour en Espagne, il reprend son activité d'éditeur et de traducteur, avant de réaliser *Numax presenta* (1979), chronique d'une occupation d'usine, dont *Veinte años no es nada* est la suite. Sa filmographie alterne fictions et documentaires où la mise en scène vient constamment troubler la chronique, ou la remettre en perspective : *El Encargo del cazador* (autobiographie d'une génération par le portrait de Jacinto Esteva, 1990), *Un Cos al bosc* (1996), *Monos com la Becky* (1999), *De nens* (*Jeux d'enfants*, 2003).

Joaquín Jordà est un infatigable paladin du cinéma le plus créatif et des jeunes cinéastes qui le défendent.

Filmmaker and screenwriter (for Marc Recha's recent film, *Pau and His Brother*), critic, teacher and actor (notably for Juan Antonio Bardem and Basilio Martín Patino), he made the "Barcelona School" manifesto film, *Dante no es únicamente severo* with Jacinto Esteva in 1969. Due to censorship problems with his films, he went into exile in Italy, where he made several militant and alternative films (*Portogallo paese tranquillo*, 1970; *Il perché del dissenso*, 1970). On returning to Spain, he went back to editing and translating before making *Numax presenta* (1979), which documents the occupation of a factory. The sequel to this film is *Veinte años no es nada*. He alternates fiction and documentary films, in which the

mise en scène constantly disturbs the narration of events, or realigns its perspective: *El Encargo del cazador*, 1990, a generation's autobiography through the portrait of Jacinto Esteva, *Un Cos al bosc* (*A Body in the Woods*, 1996), *Monos com la Becky* (*Monkeys like Becky*, 1999), *De nens* (*Playing with Children*, 2003).

Joaquín Jordà is a tireless paladin of highly creative filmmaking and the young filmmakers who defend it.

Marineros en tierra (2004)

(Marins à terre)

Réalisation : Fran Araújo, Maria Zapico, Gabriel Gómez Quintela

Production et distribution : Prosopopeya producciones (Madrid)

DV, couleur, 47 mn

En novembre 2002, le *Prestige* naufragé répand son pétrole sur les côtes du nord de l'Espagne. A Laxe, 2 500 habitants, sur la Côte du nord de la Galice, les hommes de la famille Lemas sont pêcheurs de père en (petit) fils.

De l'hiver 2002 à l'automne 2003, trois générations de marins, comme tous les habitants, passent de la colère au désespoir, avant de retourner enfin à la mer. La « catastrophe écologique » ravage toute une culture.

"Nous savions que pour raconter l'aspect humain de cette histoire, nous devions vivre avec nos personnages, seul moyen de pénétrer leur univers. Nous avons mangé chez eux, trinqué dans leurs bars et contemplé la mer avec eux pendant des heures."

(Les réalisateurs)

"Nos âmes crient à l'intérieur, mais ça ne se voit pas." (Abreu Lemas, 47 ans)

"Si tu souffres de ne pas aller en mer pendant une semaine, imagine sept mois !"

(Angel Lemas, 19 ans)



In November 2002, an oil spill from the wrecked *Prestige* reached the northern coasts of Spain. At Laxe, a village of 2 500 inhabitants on Galicia's northern coast, the Lemas family have been fishermen from father to (grand)son.

From winter 2002 to autumn 2003, three generations of seamen—as all the villagers—go from anger to despair, then finally return to the sea. This ecological disaster devastated an entire culture.

"We knew that to tell the human side of this story and enter into their world, we had no choice but to live with our characters. We ate in their homes, drank in their bars and contemplated the sea with them for hours." (the filmmakers)

"Inside, our souls are crying out, but it doesn't show." (Abreu Lemas, aged 47)

"If it's painful not to go to sea for a week, just imagine it for seven months!" (Angel Lemas, aged 19)

Les trois réalisateurs, tous nés en 1980, sont diplômés de Communication audiovisuelle de l'Université de Salamanque.

Fran Araújo (recherche et scénario), scénariste et journaliste, a réalisé *Carnaval de taureaux*. **Maria Zapico** (recherche et photos) est photographe et journaliste.

Gabriel Gómez (image et scénario) travaille dans l'audiovisuel, a réalisé *120 horas con los nuevos movimientos sociales de Salamanca* et est opérateur à Télé-Lugo.

The three filmmakers, all born in 1980, are all graduates in audiovisual communication at Salamanca university. Fran Araújo (research and scenario) is a screenwriter and journalist and has made *Carnaval de taureaux*. Maria Zapico (research and photos) is a photographer and journalist. Gabriel Gomez (image and scenario) works in the audiovisual field, has made *120 horas con los nuevos movimientos sociales de Salamanca* and is cameraman at Télé-Lugo.

Lai (2005)

(E il a li)

Réalisation : Nuria Aidelman,
Gonzalo de Lucas

Montage : Nuria Esquerra
DV, couleur, 42 mn

Dans un centre de restauration d'œuvres d'art médiévales, entre été et hiver, gestes, visages et récits se découvrent sous le patient pinceau ou le prudent grattoir des spécialistes. Dans cet essai attentif de deux jeunes cinéastes, l'art d'autrefois semble illustrer le conte anglo-normand écrit par Marie de France au XII^{ème} siècle : « La dame et le chevalier habitaient des demeures voisines. De leurs fenêtres, ils pouvaient se parler et se voir de loin. Seul un haut mur de pierre grise les séparait. »

In a centre for restoring medieval works of art, between summer and winter, the specialists' patient tools uncover gestures, faces and stories. In this attentive essay by two young filmmakers, the art of former days seems to illustrate the Anglo-Norman tale written by Marie de France in the 12th century.

Nuria Aidelman

(Buenos Aires, 1979 -)

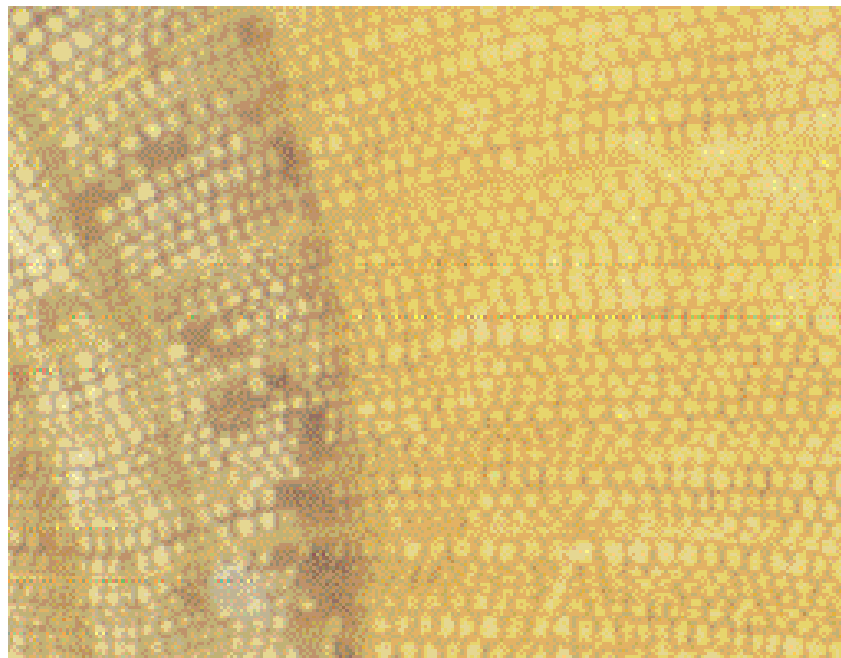
Elle dirige un projet d'ateliers de cinéma pour des enfants et des jeunes gens en Catalogne et collabore à diverses publications.

Gonzalo de Lucas

(Barcelone, 1975 -)

Il est l'auteur du livre *Vida secreta de las sombras* (Paidós, 2001) et professeur de Littérature et Cinéma à l'Université Pompeu Fabra de Barcelone.

Ils sont programmeurs de cinéma au Centre de Cultura Contemporània de Barcelone.



Víctor Erice

A propos d'un titre

Le «soleil du coing» est celui qui brille pendant les premiers jours de l'automne, quand les fruits des cognassiers commencent à mûrir. Il coïncide avec ce qu'on appelle « l'été de la Saint Michel » (29 septembre) quand revient la chaleur de l'été. C'est peut-être pour cela que ce soleil était considéré, traditionnellement, comme un soleil dont il faut se méfier, dont les effets peuvent être nuisibles, surtout si on s'expose trop et sans précaution à ses rayons. Autrefois, dans certaines régions d'Espagne, circulait une légende : ces rayons générateurs d'une lumière et d'une chaleur mystérieuses affecteraient tout particulièrement les enfants.

About the title

The "quince sun" is one that shines during the first days of autumn, when the fruit on the quince tree begins to ripen. It coincides with what is called "St Michael's summer" (29th September), or when the summer's warmth briefly returns. This may be why tradition warns that this sun is to be mistrusted, as its rays may be harmful especially to those who remain exposed for too long. Formerly, in certain regions of Spain, legend had it that these rays gave off a mysterious light and heat that affected children in particular.

El Sol del Membrillo

(1992)

(Le Songe de la lumière
The Dream of Light)

Réalisation : Víctor Erice

Sur une idée de Antonio López et Víctor Erice.
Inspiré d'une œuvre du peintre Antonio López García.

Directeurs de la photographie :

Javier Aguirresarobe (35 mm),

Ángel Luis Fernández (35 mm),

José Luis López-Linares (35 mm et vidéo Betacam SP)

Musique : Pascal Gaigne

Son direct : Ricardo Steinberg, Daniel Goldstein

Montage : Juan Ignacio San Mateo

Mixage : Eduardo Fernández

Assistants réalisation : Jos Oliver, Francisco J. Lucio

Production : María Moreno pour María Moreno P.C.
avec la participation de Euskal Media, Igeldo Zine Produksioak

Avec : Antonio López, María Moreno, Enrique Gran, José Carretero, María et Carmen López García, Elisa Ruiz, Amalia Avia, Lucio Muñoz, Esperanza Parada, Julio López Fernández, Janusz Pietrzyk, Marek Domagala, Grzegorz Ponikwia, Fan Xiao Ming, Yan Sheng Dong (dans leurs propres rôles)

Eastmancolor, 35mm, 1:33, 139 mn

Synopsis

Ceci est l'histoire d'un peintre (Antonio López) qui essaye de peindre, pendant le temps de maturation de ses fruits, un arbre - un cognassier - qu'il a planté dans le jardin d'une maison qui lui sert désormais de studio. Tout au long de sa vie, presque comme une nécessité, le peintre a travaillé sur le même thème à plusieurs reprises. Chaque année, avec l'arrivée de l'automne, cette nécessité se représente. Ce que l'artiste n'a jamais fait en peignant l'arbre, c'est introduire les rayons du soleil entre ses feuilles. Etant donné le style qui lui est propre - style qui

se fonde sur l'exactitude – cette tentative est de grande difficulté et se révèle, selon les circonstances, quasi impossible. Cette fois, il décide de l'affronter. Mais il le fait comme il en a l'habitude, avec une tension raisonnable, sans même chercher à tout prix à finir le tableau, sans autre désir que de passer quelques semaines avec l'arbre fragile et généreux.

Le film rend compte de cette expérience et, parfois, de tout ce qui gravite autour de cette maison et de ce jardin (le passage des jours, la routine quotidienne des personnes et des choses...).

Un espace et un temps – l'automne 1990 – où l'artiste travaille, et où les fruits de l'arbre parviennent à leur plus grande splendeur. Quand l'hiver s'annonce, les coings mûrs, en tombant des branches, mettent un point final au travail du peintre et commencent dans la terre leur processus de décomposition. C'est alors qu'une nuit, le peintre nous raconte un rêve.

Synopsis

This is the story of a painter (Antonio López) who tries to paint a fruit-laden quince tree that he had planted in the garden of a house he uses as his studio. All his life long, he has come back to this subject, as if driven by a compelling need. Each autumn, this need makes itself felt. Yet, there is something that he has never put into his paintings: the rays of sun filtering through the leaves. As his painting style is extremely precise, this is a painstaking and, in practice, almost impossible task. However, this year, he has decided to take up the challenge. Yet, he proceeds as usual, with a reasonable degree of tension, without wanting to finish his painting at any price, and with no other wish than to spend a few weeks in the company of this fragile, generous tree.

The film documents this experience and, from time to time, the other things that surround the house and its garden (the passing days, the daily routine, people and objects...).

A space and time—in autumn 1990—in which the artist works and where the fruit ripen into all their splendour. At the first hint of winter, the ripened quinces fall from the branches, putting a stop to the painter's work, and begin to decay in the earth. Then, one night, the painter tells us about a dream.

Victor Erice

Né en 1940 à Carranza (Biscaye), Víctor Erice passe son enfance et son adolescence à San Sebastián. Il étudie à Madrid, où il suit de 1960 à 1963 les cours du département Réalisation de la Escuela Oficial de Cinematografía. Il y réalise des courts métrages : *Entrevías*, *Páginas de un diario*, *Los días perdidos*. Dans les années 60, il mène une activité continue de critique et essayiste, notamment pour la revue *Nuestro Cine*. Il a écrit avec Jos Oliver *Nicholas Ray y su tiempo* (1986). Il enseigne le cinéma dans différentes institutions universitaires. En 1968, il co-écrit et réalise le troisième épisode du film *Los Desafíos*, produit par Elías Querejeta, primé au festival de San Sebastián. Son premier long métrage, *El Espíritu de la colmena* (*L'Esprit de la ruche*) en 1973



obtient le premier prix à San Sebastián et participe à la Semaine de la critique du Festival de Cannes. Il écrit et réalise, d'après une nouvelle de Adelaida García Morales, *El Sur* (*Le Sud*) en 1983, sélectionné en compétition officielle à Cannes. *El Sol del membrillo* (*Le Songe de la lumière*) reçoit à Cannes, en 1992, le Prix spécial du jury et le prix Fipresci.

A partir de 1995, il travaille à l'adaptation du roman de Juan Marsé, *El Embrujo de Shanghai*. Le projet est arrêté par la production; le scénario a été publié aux éditions Plaza y Janés. En 2002, il réalise *Alumbramiento* (titre anglais : *Lifeline*), épisode du film *Ten Minutes Older : the Trumpet*, auquel participent Aki Kaurismäki, Werner Herzog, Jim Jarmusch, Spike Lee et Chen Kaige, et projeté au festival de Cannes en 2002.

Born in 1940 in Carranza (Biscay), Víctor Erice spent his childhood and teenage years in San Sebastián. He studied in Madrid, and graduated in 1963 from Escuela Oficial de Cinematografía, where he directed short films: Entrevías, Páginas de un diario, Los días perdidos. In the 1960s, he worked as film critic and essayist mainly for the review, Nuestro Cine. With Jos Oliver, he wrote Nicholas Ray y su tiempo (1986) and taught filmmaking at university. In 1968, he is co-screenwriter and director for the third episode of Los Desafíos (The Challenges), produced by Elías Querejeta and which won an award at the San Sebastián Festival. In 1973, his first feature film, El Espíritu de la colmena (The Spirit of the Beehive) won first prize at San Sebastián and was in the International Critics' Week line-up at Cannes. In 1983, he wrote and made El Sur (The South), based on a short story by Adelaida García Morales. The film was selected for the official competition at Cannes. In 1992, El Sol del membrillo (The Dream of Light) was awarded the Jury Prize and the Fipresci Prize at Cannes. In 1995, he began adapting Juan Marsé's novel, El Embrujo de Shanghai (The Promise of Shanghai). The project was interrupted by the producers. The script has been published by Plaza y Janés. In 2002, he made Alumbramiento (Lifeline), an episode of the film Ten Minutes Older: the Trumpet, with Aki Kaurismäki, Werner Herzog, Jim Jarmusch, Spike Lee and Chen Kaige, which was screened at the 2002 Cannes Film Festival.

A propos du film

« L'idée qui sous-tend ce projet cinématographique est très simple. Elle consiste avant tout en la captation d'un événement réel : la peinture et le dessin d'un arbre.

A ce propos, certaines des questions élémentaires qui peuvent, de manière immédiate, se poser, sont les suivantes : qui est l'artiste, que peint-il et comment le fait-il.

Le film offre une réponse rapide à ces questions : l'artiste s'appelle Antonio López, et peint – dans un style qui, fondé sur l'exactitude, peut être qualifié de réaliste – un cognassier qu'il a planté dans son jardin. Cependant il le fait, et ceci est un détail fondamental, devant une équipe de cinéma, munie d'une caméra et d'un magnétophone, qui tente de recueillir les images et les sons de ce qui advient.

C'est ainsi que, dans ce cas, peinture et cinéma entrent en relation. Relation qui suppose ici le renoncement explicite à toute forme préalable de fiction et de dramaturgie, y compris à ce qui pourrait s'élaborer à partir des données significatives d'une biographie. Qui, de plus, s'éloigne de l'exemple, désormais traditionnel, des « documentaires d'art », c'est-à-dire ces films qui utilisent l'œuvre peinte à des fins de synthèse cinématographique. Sorte de journal élaboré à partir de la captation directe des faits (toutes les personnes qui apparaissent dans les images se représentent elles-mêmes, et ce qu'elles disent leur appartient), *El Sol del membrillo* tente plutôt de chercher une relation moins évidente entre la peinture et le cinéma, observés tous deux en tant qu'outils de saisie du réel; autrement dit, comme formes différentes d'accès à la connaissance d'une possible vérité. Tout au long du siècle, peintres et cinéastes n'ont cessé de s'observer, peut-être parce qu'ils ont eu, et ont toujours, plus d'un rêve en commun – entre autres, capturer la lumière – mais surtout parce que leur travail obéit, comme le dit André Bazin, à un même élan mythique : la nécessité originelle d'avoir raison du temps par la pérennité de la forme; le désir, totalement psychologique, de remplacer le monde extérieur par son double. La photographie d'abord, puis le cinéma, expliquent d'une certaine manière quelques uns des aspects les plus essentiels de l'évolution de la peinture moderne. L'apparition de ces deux inventions a provoqué une profonde mutation du statut de l'image, de sa production et de sa consommation, qui s'est continuée jusqu'à nos jours. En élargissant extraordinairement l'horizon de cette mutation, la télévision et la vidéo ont pris le relais en précipitant la crise du cinéma, la conscience de sa péremption. C'est peut-être pour tout cela que la peinture et le cinéma contemporains parcourent plus d'un territoire commun et partagent des frustrations et des espérances semblables. Car en un moment comme celui-ci, où l'inflation audiovisuelle est parvenue à d'inimaginables extrêmes, la question qui s'impose, plus que jamais, est la suivante : comment rendre visible – peindre, filmer – une image. » (Victor Erice)

About the Film

"The idea underlying this cinematic project is very simple. It basically involves recording a real event: the painting and drawing of a tree. For this, some elementary questions that may immediately arise are: who is the artist, what is he painting and how does he go about it? The film gives a rapid answer to these questions: the artist is Antonio López, and he is painting—with an accuracy in his style that may be qualified as realist—a quince tree that he has planted in his garden. Yet he is doing so—and this is a fundamental detail—in front of a film crew equipped with camera and sound recorder, who is trying to collect the images and sound of what is happening. Here is how, in this case, painting and filmmaking enter into a relationship. It is a relationship that assumes explicitly abandoning any prior form of fiction or dramaturgy, including what might be elaborated from significant biographical data. One, which also moves away from the now traditional example of "art documentaries"—in other words, those films that use a painted work of art for cinematic synthesis. As a kind of diary that uses the direct recording of events (all the people who appear in the images represent themselves and what they say are their own words), *El Sol del membrillo* seeks out a less obvious relationship between painting and cinema, both of which are seen as tools for capturing reality or, in other words, as different forms giving access to the knowledge of a possible truth. Over the century, painters and filmmakers have constantly observed each other, perhaps because they shared, and still share, several dreams - one of which is to capture light—but also and especially because their work, as André Bazin said, responds to the same mythical elan: that instinctive need to conquer time by creating a lasting form, that totally psychological desire to replace the outside world with its double. Photography first, and then cinema, explain some of the more essential aspects of the development of modern painting. The appearance of these two inventions caused a profound mutation, which still continues today, in the status, the production and the consumption of images. Now, television and video have taken over and dramatically broadened the horizon of this mutation, precipitating the cinema crisis and the awareness of its limited life. It is for all these reasons that modern painting and filmmaking are covering a great deal of common ground and share similar frustrations and hopes. For, at a time like this, when audiovisual inflation has reached unimaginable extremes, the ever more essential question remains: how can one make—painting or filming—an image visible." (Víctor Erice)



Suppléments à l'édition DVD espagnole de "El Sol del membrillo" conçus et réalisés par Víctor Erice

Droits mondiaux : Camm Cinco S.L.

Rosebud Films (Madrid)

Site : elsoldelmembrillo@rosebudfilms.jazztel.es

Apuntes (1990-2003)

Montage : Julia Juaniz

Musique : Pascal Gaigne

Vidéo, couleur, 29 mn

Ces notes sur le travail du peintre Antonio López García ont été complétées en janvier 2003, à partir des images tournées par Víctor Erice à l'été 1990. Il a ensuite sélectionné ou écrit les textes d'accompagnement. Antonio López a enregistré ses deux témoignages personnels.

Conversación Víctor Erice / Antonio López

Production : TVE

Vidéo, couleur, 38 mn

Conversation entre Víctor Erice, Antonio López et Cayetana Guillén Cuervo sur le tournage et les thèmes du film, pour l'émission *Versión española* de TVE2, novembre 1999.

Escenas descartadas

(Scènes coupées au montage)

Les Ménines - 8 mn

Devant une reproduction des *Ménines* affichée sur le mur du studio, Antonio López et Enrique Gran (peintre, personnage du film) commentent divers traits du tableau de Velásquez.

La Visite des amis - 9 mn

Première prise de la visite des amis peintres, ils y commentent plus largement la méthode et la philosophie de travail de Antonio López.

L'édition DVD du film contient par ailleurs une abondante documentation photographique sur le tournage, ainsi qu'un portfolio de photographies et tableaux liés au film.

Comment a surgi *El Sol del membrillo*

"Durant l'été 1990, à Madrid, j'accompagnai Antonio López pendant quelques heures de travail consacrées à la peinture de paysages urbains. A un moment donné, avec ma caméra vidéo, je commençai à enregistrer des images et des sons, sortes de notes sur le travail de

l'artiste, référence sur l'évolution de la lumière et de la couleur dans les scènes choisies. J'élargis peu à peu le champ de mon expérience. En prenant pour guide les motifs de certaines œuvres antérieures de Antonio, de caractéristiques très semblables, dont l'addition composait une sorte de « suite » urbaine, je me rendis seul sur les lieux de l'action : je me mis avec la caméra au même point et à la même heure que le peintre avait auparavant choisis pour poser son chevalet. De cette manière, en relation au sujet, je voulais ressentir quelque chose de ce que l'autre personne avait expérimenté en travaillant, à commencer par le plus immédiat, la chaleur, l'agitation incessante des passants autour de lui, la circulation, etc. Simultanément, et à l'aide de copies, je tentai d'ajuster au mieux ma vision à celle du peintre. L'œil de la caméra imposa ses limites à cette tentative et mis en évidence les différences (par exemple : le format du cadre, la profondeur de champ et la couleur) qui révélaient, sous une forme très simple, certains traits généraux, spécifiques, des deux moyens d'expression. Pour ce qui est du paysage pris dans sa dimension réelle, le cinéma montrait ce que la peinture, de par sa nature même, ne pouvait capturer : le son et le mouvement des personnes et des véhicules, leur passage fugitif, dans leur déroulement temporel. Dans l'enregistrement, l'image des choses était aussi leur durée ; il permettait de voir et d'entendre ce que le tableau avait fait disparaître. L'ouvrage de l'artiste se présentait ainsi comme un moment critique où les sentiments d'absence et de vide constituaient les éléments clés d'une représentation. En observant le résultat, il était possible de vérifier comment l'action de l'œil et de la main du peintre avait réussi à dépasser les limites de cette représentation pour nous montrer enfin, non un témoignage direct de la réalité, mais sa pure révélation. Au fil de cette petite expérience, rôdait autour de nous la possibilité de faire un film ensemble, mais les rares idées que nous envisagions à l'occasion ne parvinrent pas à acquiescer la force suffisante pour définir un projet concret. Les jours passèrent. Le 24 septembre, Antonio López retourna travailler pour la dernière fois de la saison sur la terrasse d'une maison du quartier madrilène de Argüelles. A la tombée du jour, la séance terminée, il rassembla ses affaires. C'était le moment de ranger le tableau jusqu'à l'année suivante : la lumière de l'été s'en était allée. Ce soir-là, Antonio et moi dînions ensemble. Nous avions tous deux comme le sentiment de prendre congé. Chacun de son côté pensait déjà aux occupations qui l'attendaient. Le plan de Antonio était très clair : il voulait commencer immédiatement à peindre et dessiner un cognasier qu'il avait planté dans son jardin. C'est ainsi que, soudain, surgit l'élan nécessaire pour faire un film. L'un comme l'autre, nous comprîmes tout de suite que nous n'avions pas à chercher un sujet précis ni à établir - du moins en premier lieu - une fiction. Il s'agissait avant tout de partir des choses telles qu'elles sont, et munis chacun de ses outils de travail, d'aller à un rendez-vous à côté d'un arbre. Cinq jours plus tard, le samedi 29 septembre, nous commençâmes le tournage de *El Sol del membrillo*." (Víctor Erice)

"During the summer of 1990, in Madrid, I accompanied Antonio López for a few hours while he worked on urban landscape painting. At one point, with my video camera, I started filming images and sounds, sorts of notes on the artist's works, a reference of the changing light and the light in the chosen scenes. Gradually, I broadened the scope of my experiment. Guided by the themes of some of Antonio's previous paintings that bear strong similarities, and which form a kind of urban "suite" when put together, I went alone to where the action had taken place: I went with my camera to the same spot and at the same time as the painter had chosen to install his easel. In this way, in relation to the subject, I wanted to feel something of what the other person had experienced when working, starting with what was most obvious—the heat, the constant movement of the passers-by all around, the traffic, etc. At the same time, using copies, I tried as best I could to adjust my vision to the painter's. The eye of the camera imposed its limits on this attempt. Most obviously those differences (for instance, the frame format, depth of field and colour) that revealed, in a simple form, some general lines specific to the two means of expression. As for the landscape's real dimension, the film showed what the painting, by its very nature, could not capture: the sound and movement of people and traffic and their fleeting passage, recorded as they unfold in time. In the recording, the image of things was also their duration: it enabled you to see and hear what the painting had made disappear. The artist's work thus seemed like a critical moment, where feelings of absence and emptiness made up the key elements of a representation. Looking at the result, one could see how the painter's eye and hand had managed to go beyond the limits of this representation so as to finally show us, not a direct account of reality, but its pure revelation. As this experiment progressed, the possibility of our making a film together hovered in the air, but the few ideas that we came up with at the time were not forceful enough to define a concrete project. The days went by. On 24th September, Antonio Lopez went back for his final work session of the season to the terrace of a house in Argüelles, a district in Madrid. As evening fell and with his session finished, he got his belongings together. It was time to put the painting away until the following year. The light of summer had gone. That evening, Antonio and I were dining together. We both felt as if we were saying goodbye. Each of us, in his own mind, was already thinking of the things waiting to be done. Antonio's plan was very clear: he wanted to start right away painting and drawing a quince tree that he had planted in his garden. And then, suddenly, there came that impulse needed to make a film. Both of us immediately understood that we didn't have to look for a specific subject or invent—at least for the time being—a fiction. What was most important was to start with things as they were, and for each with his own work tools to keep an appointment near to a tree. Five years later, on Saturday 29th September, we began filming *El Sol del membrillo*." (Victor Erice)

Bibliographie :

José Luis Guarner.- *El sol del membrillo* (in : *Fotogramas*, n° 1, 1992 Barcelone)
 Miguel Marías.- *Bajo el sol del membrillo* (in : *Archivos de la Filmoteca* n° 13, 1992, Valencia)
 Jos Oliver.- *El pintor, la ciudad y el árbol* (Madrid, *Nickel Odeón* n°7, 1997)
 Raymond Bellour.- *Sur la scène du rêve* (in *Trafic* n° 13, 1995)
 Carmen Arocena.- *Victor Erice*.- Madrid, *Catedra*, 1996
 Pascale Thibaudeau.- *Image, mythe et réalité dans le cinéma de Víctor Erice*.- Université de Poitiers, 1995

Rencontre avec les réalisateurs espagnols présents, animée par M. Miguel Marias, critique et essayiste, le dimanche 13 mars à 12h30, Petite salle

Dans le foyer du festival

Le testament du XX^e siècle

Réalisation et production : Centre de Culture contemporaine de Barcelone
Vidéo, 8 mn

Essai sur le cinéma comme témoin et récit du siècle.

Essay on the cinema as the century's witness and history.

Instintos basicos

Scénario : Jordi Balló

Réalisation : Manuel Hueriga

Documentation et production : Àngela Martí-nez, Centre de Culture contemporaine de Barcelone
Vidéo, 30 mn

Le cinéma raconte les "instincts premiers" de l'être humain : le désespoir, la joie, le désir sexuel, l'agression, la filiation, la survie.

Cinema tells of the "primary instincts" of the human being: despair, joy, sexual desire, aggression, filiation, survival.

Avec l'aimable autorisation du Centre de Culture Contemporaine de Barcelone

Hors les murs

Instituto Cervantes de Paris

7 rue Quentin Bauchard Paris 8^e
Tél : 01 40 70 92 92
Site : www.paris.cervantes.es

Primero de Mayo (2004)

Marcelo Expósito, artiste photographe, vidéaste et écrivain, travaille dans ses films et ses installations à l'inscription de l'art dans une pensée critique de l'histoire et de la société. *Primero de Mayo* fait partie d'une série destinée à documenter l'ascension des nouveaux mouvements sociaux urbains. Projection présentée par Pere Portabella. Lundi 14 mars à 19h00

Balseros (2002)

de Carlos Bosch et Josep M^a Doménech «Balseros» est le nom donné aux Cubains qui s'aventurent sur des radeaux de fortune en direction des côtes américaines. Une équipe de documentaire suit leur aventure et leur destin. Mardi 15 mars à 19h00

Asaltar los cielos (1997)

de José Luis Lopez-Linares et Javier Rioyo Les deux cinéastes mènent depuis des années un important travail documentaire, généralement axé sur de grands sujets d'histoire. Avec *Asaltar los cielos* (L'Assaut des cieus), ils reviennent sur le complexe personnage de Jacques Mornard / Ramon Mercader, assassin de Léon Trotsky; un homme qui perdit toute identité et mourut sous un autre nom. Mercredi 16 mars à 19h00

Forum des Images

Porte Saint Eustache
Forum des Halles 75001 Paris
Tél : 01 44 76 62 00
Site : www.forumdesimages.net

Carte blanche à José Luis Guerín

Dans le cadre du rendez-vous mensuel "Cinéma documentaire", le Forum des Images organise une rencontre avec le cinéaste José Luis Guerín qui présente son film *En Construcción* (2001) et rend hommage à Jean Epstein avec *Les Bâtisseurs* (1938) et *Le Tempestaire* (1947). Mercredi 16 mars à 19h.

Hommage

à Basilio Martín Patino

Dans le cadre des Rencontres du cinéma documentaire, l'association Périphérie rend hommage à Basilio Martín Patino. Du 18 au 20 mars, au cinéma L'Ecran de Saint Denis. Tél : 01 41 50 01 93
Site : www.peripherie.asso.fr

Cinéma Le Latina

Du 9 au 15 mars, le cinéma Le Latina programme une partie de la rétrospective consacrée au documentaire en Espagne. Certaines projections seront accompagnées de rencontres avec les cinéastes ou des intervenants spécialisés. Le Latina 20 rue du Temple 75004 Paris
Tél : 01 42 78 47 86
Site : www.lelatina.com

Contacts

Instituto de la Cinematografía y de los Artes Audiovisuales (ICAA)

Plaza del Rey, 1
28024 Madrid
manuel.llamas@icaa.mcu.es

Filmoteca española

Magdalena, 10
28012 Madrid
filmoteca@filmoteca.mcu.es
Tél : (+34) 91 467 26 00
Fax : (+34) 91 467 26 11

Centre d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya (CECC)

Torre Vèlez, 33
08041 Barcelona
info@cecc.es
Tél : (+34) 93 433 55 01
Fax : (+34) 93 450 42 83

Filmoteca de Catalunya

Calle del portal de Santa Madrona, 6-8
08001 Barcelona
filmoteca.cultura@gencat.net
Tél : (+34) 93 316 27 80

Centro Galego de Artes da Imaxe (CGAI)

Durán Loriga, 10 bajo
15003 A Coruña
info@cgai.org
Tél : (+34) 98 120 34 99
Fax : (+34) 98 120 40 54

Artimaña Producciones

Esparteros 1, 2^o
28012 Madrid
gabriel@artpro.es
Tél. (+34) 91 521 52 88

Eddie Saeta

Pasaje Permanyer, 14
08009 Barcelona
eddie@eddiesaeta.com
Tél : (+34) 93 467 70 40
Fax : (+34) 93 467 74 89

Elías Querejeta PC

Maestro Lasalle, 21
28016 Madrid
norma@eliasquerejeta.com
Tél : (+34) 91 345 71 39

Films sans frontières

70 Bld Sebastopol
75003 Paris
info@films-sans-frontieres.fr
Tél : 01 42 77 21 84
Fax : 01 42 77 42 66

Les Films du Jeudi

3 rue Hautefeuille
75006 Paris
Tél : 01 40 46 97 98
Fax : 01 40 46 89 88

Els Films de la Rambla

C. Casp, 59, 3^o2
08010 Barcelona
rambla@venturapons.com
Tél : (+34) 93 265 30 26
Fax : (+34) 93 232 38 70

Films 59 – Pere Portabella

Ramblas de Catalunya, 72, ppal 1^{era}
08007 Barcelona
pportabella@ctv.es
Tél : (+34) 93 215 58 20

La Linterna magica

San Nicolás, 10 B
28013 Madrid
lalinternamagica@wanadoo.es
Tél : (+34) 91 547 48 21

María Moreno PC

Camm Cinco SL

Contact : Rosebud Films
elsoldemembrillo@rosebudfilms.jazztel.es
Tél : (+34) 93 804 48 03

Ovideo TV

Avenida Tibidabo, 49
08035 Barcelona
tv@ovideo.com
Tél : (+34) 93 253 03 20
Fax : (+34) 93 212 00 29

Paco Poch – Mallerich Films S.L.

Hort de la Vila, 38, 1r, 1ra
08017 Barcelona
mallerich@wanadoo.es
Tél : (+34) 93 203 30 25
Fax : (+34) 93 205 34 20

Prosopopeya producciones

Génova, 11
28004 Madrid
joaquin@prosopopeya.com
Tél : (+34) 91 308 28 10
Fax : (+34) 91 308 42 83

Quimelca SL

Llull 16, 5-3
08005 Barcelona
quimelca@quimelca.com
Tél : (+34) 670 09 90 84
Fax : (+34) 93 221 71 44

Trafico de ideas

Pez, 9, 1^oext.
28004 Madrid
traficodeideas@retemail.es
Tél : (+34) 91 524 09 99

Wanda Vision SA

Av Europa 16, Chalet 1
28224 Madrid-Pozuelo
wanda@wanda.es
Tél : (+34) 91 352 83 76
Fax : (+34) 91 352 83 71

Núria Aidelman, Gonzalo de Lucas

lai@espaibaoaqu.org

Marta Alborná, Ariadna Pujol

ari@eic.ictnet.es

Gonzalo Sáenz de Buruaga

gonburu@eresmas.net

Merci aux réalisateurs, producteurs et distributeurs des films

La rétrospective Espagne a bénéficié des travaux et conseils de
Casimiro Torreiro, Josetxo Cerdan, et les auteurs de *Imagen y fascinación*
Jordi Balló / CCCBarcelona et IEC Universitat Pompeu Fabra
Miguel Marias,
José Maria Prado, directeur de la Filmoteca española
Octavi Martí
José Maria Riba

Coordination en Espagne : Marta Andreu Munoz
Coordination en France : Elsa Rossignol, Thomas Kergal

La rétrospective Espagne a été organisée avec le soutien de
Ministerio de Cultura

- Instituto de la Cinematografía y de los Artes Audiovisuales
 - M. Fernando Lara, directeur général
 - Mme Pilar Torre Villaverde, responsable de la promotion
 - M. Manuel Llamas
- Filmoteca Española
 - M. José Maria Prado, directeur
 - Mme Catherine Gautier, adjointe au directeur
 - Mme Maria Garcia Baquero, responsable de la diffusion
 - Mme Alicia Potes Vargas, iconothèque
 - M. Alfonso Delamo, responsable des restaurations
 - M. Luciano Berriatúa

Generalitat Catalunya
M. Xavier Marce
Catalan Films
Mme Mercé Camins
ICIC, Institut Català de les Indústries Culturals
Filmoteca de Catalunya
Rosa Saz Alpuente
Universidad Pompeu Fabra (Barcelone) – Master de documental de Creación
Centro d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya, Ruben Goldfarb, Antonia Casado
Institut Valencià de Cinematografia
Centro Galego de Artes da Imaxe, Chema Rodríguez Armada
Centro Galego de Arte Contemporaneo
Instituto Cervantes, Paris, Pilar Algarra, directrice des activités culturelles
Ambassade d'Espagne en France, Office culturel

Merci à
Manuel Pérez Estremera
Carmen Gullón, La Linterna magica
Gonzalo Sáenz de Buruaga
Piluca Baquero Val del Omar
Miguel Anxo Fernandez
Ovideo TV, Esther López
Parallel 40, Joan Gonzalez
Angela Martinez, CCCB
Daria Esteva
Mallerich Films, Paco Poch
Artmaña producciones, Gabriel Velázquez
Eddie Saeta, Montse Pedros
Elias Querejeta
Els Films de la Rambla, Jaume Cuspinera
Films 59 - Pere Portabella, Helena Gomà
Prosopopeya producciones, Joaquin Gutiérrez
Quimelca SL, Jordi Domingo
Rosebud Films, Jos Oliver
Wanda vision, Emilio Oliete
Marta Albornà, Ariadna Pujol
Núria Aidelman, Gonzalo de Lucas
Margarita Ledo Andion
Josetxo Cerdan
Merce Ibarz
Montserrat Casals i Couturier
Octavi Martí
José Maria Riba
Julio Feo
José Maria Berzosa
Patricio Guzman
Sergio Tréfaut et *Doclisbo*