



Belarmino Fragoso, photogramme du film

## Belarmino

Propos de FERNANDO LOPES

*Quarante ans après son tournage au jour le jour dans les rues de Lisbonne selon les conditions et l'esprit de la Nouvelle Vague, le mythique Belarmino, portrait du boxeur déchu Belarmino Fragoso, est enfin visible en France, ici même, aujourd'hui. Fernando Lopes, très ému au téléphone, se souvient :*

« On était dans la ville, on se baladait dans la ville, on aimait la nuit, vous ne pouvez pas imaginer ce que c'était, tout cet esprit, c'était ... c'était l'aventure. Le pays étouffait sous Salazar, il y avait le début de la guerre coloniale, des flics partout dans Lisbonne, mais la nuit était notre territoire.

« Ce n'est pas dit dans le film, mais lorsque nous l'avons rencontré, Belarmino Fragoso survivait comme vigile dans un night-club. Plus tard il a fini dans la rue, à l'occasion cireur de chaussures. Chaque jour, des amis qui aimaient la boxe lui donnaient un peu d'argent, il restait très populaire dans la vieille Lisbonne.

« J'aimais *Moi, un Noir*, et aussi *Shadows*, le jazz, les films noirs américains et français. Quand j'étais étudiant en cinéma à Londres, je venais fréquemment à Paris voir *A bout de souffle*, les courts-métrages de Resnais, grande influence pour le montage. On voulait refaire au Portugal ce que faisait au Brésil la génération de Glauber Rocha.

« Le film, c'est : un visage, une ville. Entre les deux, oui, je savais que je voulais pratiquer le « montage interdit ». Mais tout était interdit dans *Belarmino*, on n'avait évidemment aucun appui officiel, et ce n'était même pas la peine de se présenter à un concours. Il y a eu quelques projections, on l'a fait passer clandestinement en Italie, plus tard un prix en Espagne, c'est tout.

« Un vieux réalisateur portugais dont vous ne pouvez pas connaître le nom m'a dit à l'époque : « C'est bien, ce que tu as fait ... mais ce n'est pas un film. » Belarmino, lui, fréquentait énormément les cinémas de quartier, il se voyait déjà en héros mythique d'un film populaire. Bien sûr il a été déçu, m'a dit que ce n'était pas ça, un film de boxe.

« La scène du saxophoniste et de l'inconnue du night-club est venue à la fin du tournage, alors qu'on n'avait plus d'argent. Je voulais absolument intégrer au film cette vie de bohème qui était la nôtre. Cette scène, qui accentue la solitude de Belarmino, permettait de rendre l'aube à Lisbonne, cet état magique de la lumière.

« Belarmino a toujours été payé, c'était d'ailleurs le seul, même quand nous ne savions pas si le tournage pourrait reprendre le lendemain. Entre nous, ce fut un rapport de tension croissant, et cette tension est devenue le ciment de notre amitié. Il essayait constamment de m'influencer, de m'expliquer ce que je devais faire. J'ai appris, je crois encore aujourd'hui que le documentaire s'accomplit à l'insu de celui qui en est le sujet. Ce n'est pas pour moi un motif de tristesse : ce malentendu fait l'émotion.

« L'édition DVD portugaise a connu un très grand succès, depuis sa sortie l'an passé. Je l'ai revu, et ... franchement j'ai été épaté. Je n'imaginai pas que le film serait encore si vivant, qu'il y avait vraiment dedans ce que j'avais rêvé d'y mettre. J'avais vingt-sept ans, vous comprenez, et...

« Belarmino est mort il y a vingt ans, renversé par une voiture dans une banlieue au sud de Lisbonne. Dans mon film *Le fil de l'horizon* (1993), j'ai choisi Claude Brasseur car sa présence physique me rappelait Fragoso. Aujourd'hui encore, je m'occupe de sa famille, je lui suis à jamais attaché.

« Beaucoup ont parlé de cinéma-vérité à propos de ce film, mais la vraie vérité vient des mensonges qu'il dit. Pour moi c'est le plus émouvant : il était un grand *fictionneur* des choses. Grâce à lui, ce documentaire tend vers la fiction, ce qui me semble plus intéressant que le parcours inverse.

« Vous ne pouvez pas savoir combien je suis heureux que vous ayez choisi de montrer *Belarmino*. S'il vous plaît, rappelez-moi pour me dire comment la projection s'est passée. C'est à quelle heure ? »

*Propos recueillis par Sylvain Coumoul au téléphone, en ligne avec Lisbonne, dimanche.*

*Projection de Belarmino cet après-midi à 14h30 (Grande Salle), dans le cadre de l'écran parallèle « Les gestes du sport », avec en ouverture de séance trois films courts : Quarante degrés à l'ombre (Barbara Schuch), Chukka (Anna Martinetz), et Gert-Jan Theunisse (Philippe Grandrieux).*

# 7.07.04



Chronique d'Aurélie Filippetti

## « Mercredi »

Parfois la définition de l'humour suscite des controverses aux enjeux inattendus. Ainsi, lors de la table-ronde sur « les procédés narratifs dans les nouvelles technologies », on débattit beaucoup de la pertinence ou non d'un plan de cendrier. Plus rien ne semblait contrôlable dans la discussion, et le point dont on était censé partir semblait s'éloigner toujours davantage à l'horizon où on allait arriver – terrible angoisse pour les organisateurs (ceux qui ont déjà fait cette expérience compatissent), mais grande curiosité pour l'observateur. Contrairement aux apparences, la discussion était intéressante, parce qu'il s'agissait justement de construction d'effets au sein du récit (effets comiques, dramatiques...) par la mécanique proprement cinématographique, comme le choix de la succession des plans dans une séquence.

Il s'agissait du film *The Ister*, de David Barison et Daniel Ross, long dialogue philosophique tout au long du Danube. Le ruban de l'eau donnait un prétexte narratif idéal pour construire le film : il suffisait de remonter le fleuve pour dérouler le récit. Pourtant, en plus de cette dimension horizontale, on rajoutait au moins deux strates d'exploration verticales : le Danube a en effet inspiré un long et beau poème de Hölderlin (s'achevant par ce vers : « ce que veut le fleuve, personne ne le sait »), poème lui-même commenté par Heidegger. Le romantisme, comme le Danube, prend sa source en Allemagne : nous allions donc aussi nous enfoncer dans les méandres de l'histoire allemande, guidés par quatre passeurs : les philosophes Bernard Stiegler, Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe, et un cinéaste, Hans-Jürgen Syberberg.

Si le cendrier avait pris une dimension inhabituelle, c'est qu'il avait été filmé, débordant de mégots fumants, en gros plan, au moment où Lacoue-Labarthe expliquait que, pour les civilisations occidentales, l'âme, l'esprit sont toujours liés à la thématique du souffle. L'étymologie de *spiritus*, en latin, a donné aussi bien « spirituel » que « inspirer ». Tout en fumant une cigarette, Lacoue-Labarthe (qui est malade des poumons) précise sa pensée, l'affine : « après la césure marquée par la Shoah, l'Europe a eu du mal à reprendre son souffle », c'est-à-dire à retrouver son âme. C'est là qu'intervient le plan du cendrier. Et c'est là que des gens dans le public ont ri. D'où la contestation du plan et la polémique, car cette explication venait juste après une séquence à Mauthausen et une vue de la chambre à gaz. Même si le public n'a pas ri pour cela, mais bien à cause de la trivialité de ce plan de cendrier qui contraste avec la hauteur des propos sur l'âme/souffle, il y avait sans doute une maladresse extrême à placer ce plan à cet endroit. Parce qu'il succédait de peu à celui de la chambre à gaz et que le rapprochement était nécessaire, parce que le gros plan lui donnait une solennité qui le mettait quasiment à la même échelle d'importance que les propos qui venaient d'être tenus, et qui avait pour but évident de faire rire. Gregory Chatonsky, présent sur le tableau, avait eu raison de soulever le problème, et finalement, malgré des mécontentements, on était en plein dans le sujet du film, à défaut de celui de la table-ronde...

C'est que la représentation semble relever d'une forme de sacré, et qu'on ne peut la manipuler avec insouciance. Les *Ex-Votos* de Guy Olivier revendiquent d'emblée ce dessein : retenir l'image de ce qui s'est passé pour l'arracher à l'oubli. La technique est le vecteur de la mémoire et donc sans technique le passé n'existe pas, disait plus haut Bernard Stiegler. Le documentaire de Guy Olivier en est la plus simple expression. Il reprend les courts formats télévisuels des films qu'il réalisait pour TF1 avant sa privatisation, et les relie par le travail minutieux de la mémoire contre la mort. La correspondance est limpide entre les ex-votos accrochés aux murs de la chapelle et le travail du documentariste qui reconstitue les malheureuses ou belles histoires de petites gens. Les faits divers, ce ne sont jamais que des tragédies arrivées à des petites gens. Du temps de Molière, c'était la définition même du mélodrame.

Le festival s'achève ce soir. Les « anges gardiens » qui accompagnent partout les membres des jurys depuis le début du FID, replieront leurs ailes pour les laisser délibérer. Leur mission de passeurs est terminée. Nous rangerons, nous, les longs rubans de cardinal qui nous servent de laisser-passer pour tous ces univers. Nous aurons compris qu'il n'y a pas de définition du documentaire, l'encerclant, le discriminant. Il y a tout dans le documentaire : l'imagination, la beauté esthétique, la représentation sociale, le refus du naturalisme, le lyrisme, l'épique ou son contraire. Il y a surtout l'honnêteté d'un travail qui se dit toujours lui-même en train de se faire.

Merci et à l'année prochaine !

### TABLE RONDE : la fabrique du cinéma

18:00-19:30

Moderateur : Emmanuel Burdeau, rédacteur en chef des Cahiers du Cinéma  
Invités : Eduardo Quintin, dir. du Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires  
Ruth Noack, historienne du cinéma

Entretien avec

# Roger M. Buergel et Sobhi Al-Zobaidi

JURYS DE LA COMPÉTITION INTERNATIONALE

Roger M. Buergel, allemand, est organisateur d'expositions (en particulier de la prochaine Documenta en 2007) et auteur de livres sur l'art. Sobhi Al-Zobaidi, palestinien, est cinéaste de fictions et de vidéos d'art, mais aussi poète, romancier et journaliste. Tous deux sont membres du Jury de la Compétition Internationale. Ils ont échangé leurs impressions au cours d'un entretien croisé, à mi-parcours du Festival.

**Pouvez-vous nous dire en une ou deux phrases votre conception du rôle de juré ?**

**Roger M. Buergel**

Mon rôle de juré ? C'est juste une proposition d'incitation. Je suis la tâche qu'on m'a assignée !

**Sobhi Al-Zobaidi**

C'est beaucoup de travail, de responsabilités. Ça demande beaucoup d'attention de voir un film. Surtout pour moi qui avais toujours l'habitude de m'assoupir un moment pendant une séance de cinéma... Là, je dois me forcer à rester bien éveillé !

**Tous deux êtes très proches d'autres domaines artistiques que le monde du cinéma. Pensez-vous que cela vous donne un regard particulier pour considérer ces documentaires ?**

**Roger M. Buergel**

Il n'y a pas de différence entre le monde de l'art et celui du cinéma. Ils ont chacun un rôle intellectuel. On vit dans un univers organique, et on s'abreuve de toutes les pratiques de la culture contemporaine. Et particulièrement celles du monde du documentaire qui est à mon avis très proche du rôle de l'art. Mais cependant je dis ça ici, au FID : ce ne serait pas la même chose d'être juré à Cannes.

**Sobhi Al-Zobaidi**

Art, littérature, cinéma, musique, je vois tout cela en connexion. Ces domaines s'influencent. Et même, pour rejoindre Roger Buergel quand il parle d'univers organique, je dirais que tout cela se mélange, comme dans une recette de cuisine, et pénètre notre organisme.

**Hier, David Jisse, président du Jury « Son », évoquait cette difficulté : entre deux films d'égale valeur formelle, le choix final qu'il aurait à faire en tant que juré ne serait-il pas parasité par la question de l'importance, ou de la futilité apparente, du sujet, au détriment de la forme ? Votre avis ?**

**Sobhi Al-Zobaidi**

J'essaie de voir l'œuvre comme un tout, et non pas en séparant les choses avec cette classique histoire de forme et de fond. Mais je peux comprendre son problème. Si j'étais dans la configuration d'avoir à trancher entre deux films proches stylistiquement, j'aurais sûrement tendance à aller vers celui dont le sujet me semblerait le plus impor-

tant. Il me paraît normal d'utiliser ma relation personnelle avec le film pour juger de la décision finale. Je crois que le documentaire a toujours ce pouvoir d'établir une connexion avec le social, le politique. Il traite des problèmes des gens. Ce serait une attitude normale, parce que nous avons une certaine éducation par rapport au document, et elle est universelle, historique. Je bouge beaucoup dans le monde, je participe à de nombreux festivals, et mon expérience personnelle me fait sentir qu'il existe un sentiment commun, au-delà des différences culturelles, que j'appellerais « l'esprit du documentaire ». On ne peut pas l'écarter...

**Roger M. Buergel**

Dans les jurys, il y a toujours le désir de faire « un geste ». D'affirmer la relation entre la production esthétique et le geste documentariste. Mais je ne sais pas si je suis de votre avis, Sobhi Al-Zobaidi. Car c'est un cas hypothétique d'imaginer se retrouver devant un, deux ou trois choix strictement équivalents formellement, et dont les sujets seuls seraient décisifs pour le choix final. Je m'intéresse à la notion de vérité, et ça n'a rien à faire avec des images dans lesquelles on pourrait, ou non, s'identifier. Cela rejoint la question extrêmement importante du « pouvoir agir » politiquement. Ce qui veut dire, pour nous, qu'il ne s'agit pas de faire un commentaire sur une situation, mais de donner au public la capacité de lire une situation. De lire un événement, de lire même sa propre position dans le monde, afin de lui offrir la possibilité de prendre conscience par lui-même qu'il est une part constitutionnelle de l'activité du monde.

**Il vous importe de vous sentir personnellement impliqué par un film pour l'apprécier...**

**Roger M. Buergel et Sobhi Al-Zobaidi**

Oui ! Évidemment !

Propos recueillis par Pascal Jourdana le dimanche 5 juillet 2004.  
Merci à Anouck Baudouin pour son aide à la traduction.



## Entretien avec Gilles Grand

JURY PRIX SON

**1 Pouvez-vous vous présenter en quelques mots ?**

Passionné post-électrification des écarts entre le son acoustique et ses versions amplifiées et/ou transformées, je suis ici ou ailleurs, alternativement, manipulateur son, compositeur, chercheur, enseignant et critique.

**2 Que représente pour vous la présence d'un prix son au FID ?**

Parmi les huit prix attribués, c'est paradoxalement le plus spécifique et le plus transversal. Sans favoriser une équipe dans l'équipe, ce prix met l'accent sur un large territoire qui, associé à l'image, fonde le documentaire. Une manière d'être attentif, par la truchement

d'audibles qualités, aux relations qui se tissent entre tous les individus actifs dans une même réalisation.

**3 Pensez-vous que dans le cinéma documentaire le son ait une autre fonction que dans le cinéma de fiction ?**

La question d'une dimension fonctionnelle du son est périlleuse. Quelle est la fonction du timbre de ma voix dans notre entrevue ? Lors d'une projection, on constate plus facilement des usages, des habitudes ou des tics, exceptionnellement des trouvailles, une utilisation.

Et sur la durée, ce qui sonne passe souvent d'une utilité à une autre. Les choix audibles s'étalent sur une palette déconcertante qui embrasse largement le vraisemblable et l'improbable. Choisir au moment du montage veut dire avoir, faire, négocier, obtenir, masquer, truquer, etc. D'un mixage à un autre, d'une pellicule à une autre, il y a autant de possibilité de répartition des rôles que d'un documentaire à une fiction.

**4 Faites-vous une différence entre le son et la musique dans le cinéma documentaire ?**

Oui. Et comme pour l'image, entre tous les intervalles que chaque parti pris suggère. En favorisant l'écoute, il s'agit de déplier tous les éléments qui, par nos sens, participent au sens du documentaire. Il faut apercevoir entre les images ce qui constitue matière, de la sensation à la signification. Du moins, il faut tenter de le faire, même si la découverte d'un film ne facilite pas toujours une telle attention. Nous sommes une la salle, pas dans un studio. On estime donc à plusieurs l'ensemble d'un seul coup.



Propos recueillis par Félix Dubois et Ugo Messi

# Entretien avec Simone Bitton

## A propos de MUR

Ce qui frappe d'emblée pour votre premier long-métrage, c'est son format « cinéma », avec ses plans larges et ses travellings qui créent un saisissant contraste avec l'enfermement représenté par le mur.



J'ai tout de suite eu l'idée de ce film avec la pensée qu'il était pour le cinéma, parce que je voulais faire un film où le paysage serait le personnage central. Dès le départ, je l'ai imaginé ainsi, c'était clair et la question ne s'est pas posée.

Je voulais filmer ce paysage que je connais, et que j'aime, avant qu'il ne disparaisse à mes yeux. C'était un peu ça, ma motivation cinématographique. C'est très intense de filmer quelque chose en se disant que bientôt on ne le verra plus et que tout cela n'existera plus...

Ce mur, non seulement il est là pour couper, pour exproprier, pour séparer, mais il est là aussi pour cacher et pour occulter. C'est très important, et visuellement, ça fonctionne. C'est un peu comme un cadeau que je fais : je regarde une dernière fois. Longuement.

Et justement, à propos du travelling, ça n'a de sens que si on a le temps de le percevoir comme un travelling, que s'il dispose de sa longueur. Que ce soit à la télévision, où je l'ai toujours pratiqué, ou au cinéma, c'est pareil.

**Vous accorder autant de place au son, dont il faut d'ailleurs souligner la beauté.**

Oui, je voulais faire, au son, un peu la même chose que ce qu'on fait à l'image, c'est-à-dire qu'il y a un paysage d'images, bien sûr, mais aussi un paysage sonore dans ce pays. Or la construction du mur c'est aussi une irruption du paysage sonore : de même que le mur éventre l'espace, avec ses bulldozers, ses marteaux-piqueurs, etc., il agresse le paysage sonore. Il lui rentre dedans, il le bousille, on ne l'entend plus, surtout en Cisjordanie. Le mur est construit essentiellement à l'intérieur de la Cisjordanie, qui est un paysage très bucolique, y compris au niveau sonore. Tout ça est couvert, et tout le travail son a consisté aussi à faire ressentir cette destruction du paysage sonore autant que celle du paysage visuel. Enfin, c'est ce qu'on avait devant nous, mais c'est un peu plus compliqué à enregistrer qu'à filmer ! Cela a nécessité beaucoup de travail, de talent et de créativité de la part de l'ingénieur du son, Jean-Claude Brisson, du monteur son, mais également au mixage, parce que les sons sont séparés, mélangés, pour redonner cette impression. Je suis contente que l'on remarque ça, parce que c'était très important pour moi.

**Un autre contraste frappant dans votre film, ce sont ces mouvements incessants de machines, de véhicules et de gens qui tourbillonnent autour de ce mur figé.**

Ça reste un énorme chantier, et un chantier c'est un peu comme un ballet. Par ailleurs, pour ces gens qui passent... Et bien les murs sont faits pour être escaladés ! Ils sont faits pour qu'on les franchisse !

**Le mur est un personnage de votre film, le paysage aussi, vous l'avez dit. Et vous ? Vous êtes très présente dans Mur, et pas seulement à travers la voix off.**

C'est la première fois que j'ai l'impression de me donner en spectacle dans un film... Peut-être parce que je souffrais trop... Ou que j'avais le sentiment de crier dans le désert... Peut-être que le fait de dire « je », pour une fois... Je ne sais pas pourquoi exactement j'ai fait ça, mais en tout cas c'est la première fois. Et ce n'est sûrement pas un hasard si je le fais sur ce sujet-là. Que voulez-vous, je n'aime pas les murs ! Surtout celui-là ! Alors, c'est vrai, je ne suis pas à l'image, mais c'est moi qui mène la danse évidemment. C'est toujours le réalisateur qui mène la danse dans tous les films de toute façon, les miens y compris, mais bon, disons que, là, j'ai laissé apparaître ça.

Et puis il y a cette scène, presque à la fin du film, cette séquence de consultation avec un psychiatre que j'aurais voulu voir et que je n'ai pas pu voir parce qu'il vit à Gaza. C'est le seul endroit où l'on n'a pas pu rentrer, alors j'ai eu cette idée de le joindre par vidéoconférence. Bientôt d'ailleurs, quand le mur sera terminé, moi qui possède une carte d'identité israélienne, je ne pourrai plus voir mes amis palestiniens, je ne pourrai plus les rencontrer que par vidéoconférence, c'est malheureusement un avant-goût. Avec cette scène, j'ai réalisé quelque chose que, là encore, je ne me suis jamais permis jusqu'ici en tant que documentariste. Plutôt que de lui donner, à lui, la parole (c'est

quand même lui qui subit l'enfermement), je me suis laissée aller. Tout à coup, je me trouvais face à un psychiatre et j'ai un peu tout oublié... C'était maîtrisé sans l'être vraiment, c'était une boutade sans l'être vraiment, quand je lui ai dit « Écoutez, Docteur, parfois j'ai vraiment l'impression d'être folle ! » Puis on a décidé de garder cette scène ainsi dans le film. Et c'est peut-être au fond la phrase la plus importante du film, je ne sais pas...

**Dans votre film, la place accordée à la parole de ceux qui vivent le long du mur est essentielle, mais la vôtre l'est tout autant : les mots passent d'eux à vous, mais aussi de vous à eux.**

C'était important pour moi d'avoir une voix, d'être une voix, qui parle l'hébreu et l'arabe, qui entend l'hébreu et l'arabe, qui passe, continuellement d'un côté à l'autre. Puisqu'en fait, il n'y a pas deux côtés, pour moi. Cette voix off, c'était un dispositif conçu dès le départ, je ne savais pas combien je m'y tiendrais au montage, avec l'éventuelle tentation de m'y soustraire. Dans tous mes films, là encore, c'est moi qui interroge les gens, c'est à moi que les gens parlent. J'ai gardé ce qu'en général on coupe. Ce que moi, dans mes précédents films, j'avais pris l'habitude de couper, parce que faisais de la télévision où il faut aller vite : il y avait toujours des gens pour me rappeler les choses « inutiles » à supprimer... À la télévision, je suppose qu'on m'au-

rait fait remarquer : « Il a déjà dit Inch'Allah, tu n'as pas besoin de le répéter, pas besoin de dire deux fois la même chose dans un film ! » J'avais toujours coupé tout ça au montage. Dans ce film-ci, non...

**Vous venez de dire « En fait, il n'y a pas deux côtés, pour moi »...**

Ah ça, oui, il n'y a qu'un seul pays ! Et tout petit en plus ! Évidemment qu'il n'y en a qu'un, tout le monde le sait. D'accord, il y a des gens qui veulent le couper en deux, mais le fait de couper artificiellement un pays en deux ne veut pas dire que ça en fait deux pays.

**... Cette phrase, le général Amos Yaron, responsable militaire de la construction du mur, la prononce également dans l'entretien officiel que vous avez eu avec lui et qui ponctue l'ensemble du film !**

C'est clair, nous ne donnons pas le même sens aux mêmes mots ! Lui veut couper ! Oui, il y a un pays avec deux peuples. Ça n'empêche pas qu'il pourrait y avoir une frontière à l'intérieur d'un même pays, ce ne serait pas la première fois. Mais ça, ce mur, ce n'est pas une frontière. Non, pas du tout...

Propos recueillis par Pascal Jourdana le 5 juillet 2004.



### Le Conseil d'administration

#### du FIDMarseille

Président :  
Michel Trégan  
Administrateurs :  
Laurent Carengo  
François Clauss  
Gérald Collas  
Richard Copans  
Henri Dumolié  
Emmanuelle Ferrari  
Dominique Gibrail  
Alain Leloup  
Florence Lloret,  
Emmanuel Porcher  
Solange Poulet  
Paul Saadoun  
Dominique Wallon

### Journal FIDMarseille

Rédacteur en chef :  
Jean-Pierre Rehm  
Rédaction :  
Hervé Aubron,  
Emmanuel Burdeau,  
Sylvain Coumoul,  
Aurélien Filippetti,  
Pascal Jourdana,  
Stéphanie Nava,  
Cyril Neyrat,  
Olivier Pierre,  
Nicolas Wozniak  
Coordination et maquette :  
Caroline Brusset  
Graphisme :  
Jean-Pierre Léon  
Production :  
Barbara Panero  
Impression :  
Imprimerie Soulié

## OFFRE D'ABONNEMENT DÉCOUVERTE

5 numéros pour 15€ seulement



A retourner avec le règlement aux Cahiers du Cinéma  
Service abonnement - 60646 Chantilly Cedex

**OUI**, je souhaite profiter de cette offre spéciale découverte pour m'abonner pour 5 numéros aux Cahiers du Cinéma au tarif de 15€ au lieu de 27€, soit une réduction de 44%.

Je joins mes coordonnées :  Mme  M.  Mlle

Nom .....

Prénom .....

Adresse .....

Code postal [ ] Ville .....

Pays .....

Je joins mon règlement par :

Chèque bancaire ou postal à l'ordre des Cahiers du Cinéma  
 Carte bancaire

N° [ ]

Date de validité [ ] Signature :

Noter les 3 derniers chiffres du numéro inscrit au dos de votre carte près de la signature [ ]

Je souhaite recevoir une facture acquittée

**CAHIERS  
du  
CINÉMA**

Offre valable uniquement en France métropolitaine jusqu'au 31/12/04  
Tarif DOM-TOM et étranger, nous consulter au (33) 03 44 62 57 95.  
Conformément à la Loi Informatique et Liberté, vous disposez d'un droit d'accès et de rectification aux informations vous concernant.