



Activités Culturelles
022 379 77 05
www.a-c.ch

Ciné-Club Universitaire
du 16 janvier au 10 avril 2006
Auditorium Ardit | Av. du Mail 1 | 1205 Genève



Histoire(s) de guerre

Lundi 16 janvier
J'accuse (1917), A. Gance
J'accuse (1938), A. Gance

Lundi 23 janvier
Les Sentiers de la gloire, S. Kubrick
Capitaine Conan, B. Tavernier

Lundi 30 janvier
Le Pont, B. Wicki
Requiem pour un massacre, E. Klimov

Lundi 6 février
That They May Live Again, C. von Barany
Allemagne année zéro, R. Rossellini
La Ligne rouge, T. Malick

Lundi 13 mars
Soirée spéciale CICR: *Cinéma et humanitaire*

Lundi 20 mars
Pluie noire, S. Imamura
Docteur Folamour, S. Kubrick

Lundi 27 mars
La Bataille d'Alger, G. Pontecorvo
Apocalypse Now Redux, F. F. Coppola

Mercredi 29 mars
Soirée spéciale *Trilogie de la Première Guerre mondiale*
de Yervant Gianikian et de Angela Ricci Lucchi
Prisonniers de la guerre
Sur toutes les cimes, c'est la paix
Oh, Homme

Lundi 3 avril
Kippour, A. Gitai
No Man's Land, D. Tanovic

Lundi 10 avril
L'Héroïque Cinématographe, L. Véray et A. de Sacy
Table ronde: *Guerre et cinéma*
11'09'01

Groupe de travail du Ciné-Club Universitaire

Bertrand Bacqué, Abderrahmane Bekiekh, Frédéric Favre, Astrid Maury, Enrico Natale, Moritz Zander.

Activités Culturelles de l'Université de Genève: Magdalena Frei et Vincent Jacquemet.

Nous remercions

Manuel Grandjean (Service Écoles-Médias), Regina Bölsterli (Cinémathèque Suisse), Bernard Roemer (CNC), Rui Noguera (CAC), Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi et André Iten (CIC, Saint-Gervais), Philippe Macasdar (Théâtre Saint-Gervais) Marina Meier, Jean-François Pitteloud (CICR), Bertrand Müller, Michel Porret et Marco Cicchini (UniGE), Carole Desbarats (FEMIS), Laurent Veray (Paris X-Nanterre), Jean-David Curchod (Médiathèque CHERSA-HEI), Anne-Marie Ryhn (RSR/Espace2) Ann Catteeuw (La Cinémathèque Belge), Agnès Bertola et Sarah Choyeau (Gaumont Pathé Archives), Mathieu Zortea (Monopole Pathé Suisse), Philippe Chevassu (Connaissance du Cinéma à Paris) et Maïté Perez Bacqué (pour ses relectures attentives et ses conseils avisés).

Ciné-Club Universitaire

Auditorium Fondation Arditi
Av. du Mail 1
1205 Genève

Lundi à 19h et 21h

Billet 1 séance: 8.-
Carte 3 entrées: 18.- (non transmissible)
Abonnement pour tout le cycle: 60.-
Vente uniquement à l'entrée des séances

Ouvert aux étudiants et non étudiants

Édition
Olivier Gallandat
Graphisme
Julien Jespersen

Renseignements
Activités Culturelles
Rue de Candolle 4
1205 Genève
022 379 77 05
www.a-c.ch

par Bertrand Bacqué

Force est de constater que la guerre s'invite régulièrement sur nos petits et grands écrans. Voire... Depuis la première guerre du Golfe, c'est plutôt l'absence d'images qui frappe, et ce malgré le journalisme «embarqué» de 2003! Un autre type d'images semble nous submerger, faisant suite à une nouvelle forme de guerre: celles du terrorisme. Aux images des tours jumelles qui s'effondrent, diffusées en boucle par les chaînes internationales, répondent ces vidéos, accessibles seulement sur le net, de jeeps américaines foudroyées par un missile au nom d'Allah. Deux rhétoriques s'affrontent.

Quid du cinéma en la matière? Aux images d'actualité et de propagande répondent les films de fiction ou les documentaires, proposant une autre forme de représentation de la guerre. Tour à tour, le cinéma s'est mis au service des idéologies, de l'effort de guerre et du patriotisme, ou s'est montré critique, sinon pacifiste. C'est cette seconde veine que nous avons tenté d'explorer. Nous l'avons illustrée par une vingtaine de fictions et de documentaires, en mettant autant l'accent sur le type de représentation que sur l'absurdité de la

Histoire(s) de guerre Politique du pire ou poétique de l'absurde?

guerre. Enfin, nous avons décidé de nous cantonner au XX^e siècle, afin d'avoir toujours en mémoire les images d'actualité régulièrement programmées.

Avec quelques questions à la clé: peut-on dénoncer la guerre sans succomber à la fascination? Quelles sont les limites de la représentation de la violence? *Quid* de l'autre, de l'ennemi? Dans les films que nous avons retenus, nous avons pu observer le passage d'une vision «classique» de la guerre, avec ses corps d'armée nettement constitués, ses chaînes de commandement bien rodées, ses ennemis clairement identifiés, à une vision moderne, fragmentée, subjective, où l'ennemi est invisible et les motivations obscures. Où l'on passe successivement de l'opéra à la tragi-comédie, sans oublier la parodie – arme ultime de dérision.

Bien entendu, ce parcours n'est exhaustif ni cinématographiquement, ni historiquement. Beaucoup de conflits sont sous-représentés, car peu illustrés, et d'autres omniprésents (Deuxième Guerre mondiale, Vietnam). Nous avons préféré laisser de côté la question des génocides – la représentation de la Shoah, pour ne parler que d'elle, nécessiterait un cycle entier (cf. *L'Holocauste à l'écran*, CinémAction, Éditions du Cerf, 1985). Nous avons cependant essayé de montrer l'incidence des conflits sur les civils.

Dans cette même perspective, nous avons décidé de compléter la programmation par une soirée «cinéma et humanitaire», avec la projection de films rares du CICR, sélectionnés par nos soins (cf. p. 20). Une autre séance spéciale, en collaboration avec le Centre pour l'Image Contemporaine, nous permettra de présenter pour la première fois en Suisse la fameuse *Trilogie de la Première Guerre mondiale* de Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi (cf. p. 22). Enfin, une table ronde organisée en partenariat avec la RSR/Espace2 réunira historiens et cinéastes et conclura le cycle. (cf. p. 25).

S O M M A I R E

L'ÉDITO	1
LE THÈME: APPROCHE ESTHÉTIQUE	2
LE THÈME: APPROCHE HISTORIQUE	7
L'ŒUVRE-CLEF	10
SYNOPSIS	14
L'ENTRETIEN	16
LE POINT DE VUE DE L'HISTORIEN	18
CINÉMA ET HUMANITAIRE	20
SOIRÉE «GIANIKIAN»	22
TABLE RONDE GUERRE ET CINÉMA	25
CE QUE VOUS N'ALLEZ PAS VOIR	27
ÉLÉMENTS BIBLIOGRAPHIQUES	28

(Mises en) Scènes de guerre

par Astrid Maury

Pour la première fois dans l'histoire, la Première Guerre mondiale sera massivement documentée par le cinéma, grâce à ses opérateurs. Pourtant, ces films ramenés du front échouent à décrire toute la réalité de la guerre. Les appareils de prise de vue, posés sur un trépied, sont peu maniables et rendent périlleux le tournage sur le champ de bataille. Aussi, pour les artifices du grand théâtre héroïque de la guerre, on n'hésite pas à combler ce déficit d'images en jouant des scènes fictives de combats. De plus, face à l'horreur des carnages, les opérateurs hésitent à tout filmer. Ils se sentent moralement tenus de respecter «leurs» morts. Mais pas les cadavres du camp ennemi, qui sont totalement déshumanisés.

Dès le début, les opérateurs ont saisi les questions éthiques de la représentation. Que faut-il filmer? Comment représenter l'ennemi? Comment ne pas exprimer l'absurdité intrinsèque de la guerre? Ces réflexions sont au cœur du film méta-documentaire *L'Héroïque Cinématographe* (2002) d'Agnès de Sacy et Laurent Veray. Utilisant des images d'archives, le film recompose l'«hypothétique journal» de deux opérateurs de guerre au travers d'un commentaire en voix off, inspiré de leurs notes fictives. À ces interrogations – esthétiques, politiques et morales – le cinéma de fiction répondra à son tour, palliant au manque des actualités filmées et déplaçant progressivement «le hors champ de la guerre» du côté de l'ennemi, jusqu'à le rendre invisible.

Dans *Kippour* (2000) d'Amos Gitai, le spectateur se voit privé de son fantasme d'une guerre héroïque. L'apparition des personnages dans le récit est révélatrice de la confusion dans laquelle la guerre les a plongés: égarés dans les embouteillages, deux réservistes israéliens, mobilisés suite à l'attaque surprise de la Syrie, tentent de rejoindre leur bataillon en voiture. Ils finissent par intégrer une unité de secours chargée d'évacuer les blessés. Brisant la scénographie classique

du genre, Gitai introduit un mode de représentation proche du reporter embarqué sur le terrain, par le filmage, caméra à l'épaule, de plans-séquences. La caméra occupe véritablement la place d'un personnage. Elle marche aux côtés des soldats, elle est aussi bien ce passager assis à l'arrière du véhicule, en route pour le front. Elle immerge le spectateur dans le désordre de la guerre. Il n'y a pas plus d'unité narrative que d'unité spatiale. Le découpage à l'intérieur même des plans sème la désorientation. Chaque endroit où se pose l'hélicoptère semble comme détaché du reste. Paroxysme de l'absurde, dans une guerre où la question de la frontière est un enjeu symbolique majeur. Où sommes-nous? Dans la guerre ou dans le hors champ de la bataille? L'ennemi est de fait invisible.

Si l'Amérique a su, dès les origines du cinéma, exorciser son histoire collective en la «spectacularisant», dans la société française, la guerre d'Algérie est vécue par chacun comme un drame personnel et se heurte à un fort déni de représentation. Peu de films entre 1955 et 1962 aborderont directement cette «guerre sans front», si ce n'est par la litote, en la cantonnant à des allusions dans le scénario. Une exception exemplaire, tant par sa facture formelle inhabituelle que par son sujet: *La Bataille d'Alger* (1965) du cinéaste italien Gillo Pontecorvo, Lion d'or au Festival de Venise. Le film use des effets de rhétorique du cinéma d'action. Empreint de l'idéologie anticolonialiste de son époque, Pontecorvo fait de l'acte terroriste un acte héroïque, la guérilla urbaine incarnant pour nombre d'intellectuels d'alors l'espoir d'une libération. Le critique J.-L. Comolli voit néanmoins un danger dans cette surenchère de violence, plaçant le spectateur dans une attente jouissive de la riposte: «une politique du pire esthétique qui fait parfaitement pendant à la politique du pire adoptée dans le film par les guerriers des deux camps».

Travaillé par ces questions poétiques et politiques autour de l'absurdité de la guerre, le cycle regroupe, par conflits, les films selon les convergences ou antinomies de leur mode de représentation. Ils usent avec



Requiem pour un massacre, E. Klimov
30 janvier à 21h

lyrisme ou cynisme de la métaphore, s'imprègnent d'un souffle épique ou fantastique, voire à l'inverse optent pour l'épuration ou le réalisme. Des motifs se détachent, se télescopant d'un film à l'autre: la représentation critique du commandement militaire (*Les Sentiers de la gloire*, *Capitaine Conan*, *Apocalypse Now*, *Docteur Folamour*), l'irreprésentable de la guerre (*Requiem pour un massacre*, *Kippour*, *L'Héroïque Cinématographe*), ses traumatismes (*Pluie noire*, *Allemagne année zéro*, *Requiem pour un massacre*, *Capitaine Conan*, *La Ligne rouge*), la visibilité vs invisibilité de l'ennemi (*Kippour*, *No Man's Land*, *J'accuse*, *La Bataille d'Alger*, *L'Héroïque Cinématographe*), l'absurdité intrinsèque de la guerre par sa puissance d'anéantissement aveugle (*Docteur Folamour*, *Le Pont*, *Les Sentiers de la gloire*, *Apocalypse Now*, *La Ligne rouge*, *L'Héroïque Cinématographe*) et par l'écueil de sa barbarie (*Requiem pour un massacre*, *Capitaine Conan*), l'innocence de l'enfance brisée par la guerre (*Requiem pour un massacre*, *Allemagne année zéro*, *Le Pont*).

La représentation du conflit armé n'est-elle pourtant pas souvent synonyme de métonymie (la partie pour le tout), tant il semble difficile d'avoir une vision synoptique, montrant les deux côtés qui s'affrontent «en situation comparable»? Le spectateur construirait son image de la guerre à partir de la vision partielle de ses effets? Dans la mise en scène dépouillée de *Pluie noire* de Shohei Imamura (1989), passé le prologue aux accents apocalyptiques de la destruction du village touché par l'explosion atomique, la guerre est sans cesse présente. Les deux temps du récit («Le 6 août 1945» et «Cinq ans plus tard») se superposent au gré des flashbacks, qui renvoient à l'imminence de la mort et au destin sacrifié d'un peuple en sursis. Yasuko qui a jadis été touchée par la pluie noire radioactive, ne peut plus cacher longtemps à son fiancé la mort lente qui l'attend et, résignée, renonce à se marier. Chaque plan, serti dans la lenteur et la sobriété du récit, semble lesté du poids du traumatisme, physique et moral.

La relation de l'être humain au mal se retrouve dans

plusieurs films (*Capitaine Conan*, *La Ligne rouge*, *Requiem pour un massacre*, *Apocalypse Now*). La guerre ensauvage l'homme et détruit sa part d'humanité. Dans *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola (1979), le cinéaste subvertit les stéréotypes du film de guerre. Il met en scène deux spectacles de la démesure: l'esthétisation lyrique des manifestations visibles de la guerre (comme les plans virtuoses des hélicoptères sur l'air des Walkyries de Wagner), la plongée intérieure de l'officier Willard dans la folie. Film métaphorique sur le basculement d'une civilisation dans la barbarie, il suit le schéma de l'épopée. Le parcours initiatique de Willard, remontant le Mékong, pour éliminer le sanguinaire colonel Kurtz qui a sombré dans la folie. Son voyage le conduit à l'origine du Mal, comme le personnage principal de *Requiem pour un massacre* d'Elem Klimov (1984).

Dans ce film âpre et éprouvant, un adolescent quitte sa famille pour rejoindre sur le front biélorusse l'armée de résistance qui, croit-il, fera de lui un homme. Il ignore encore qu'il s'engage pour un voyage au bout de l'enfer. Le traitement photographique de l'image renvoie à des tons terreux, comme si toute lumière s'était retirée du monde. Quant à la bande sonore, elle interiorise la folie du personnage et annonce la barbarie. Le traitement fantastique, en déréalisant les images, confine au cauchemar. La séquence finale désigne le nazisme comme origine du Mal. En accord avec le regard béant de l'enfant, qui vient d'assister à l'assassinat des officiers nazis ayant brûlé vif les femmes et enfants du village, défilent en quelques minutes, montés à l'envers, des documents d'archives de la naissance de Hitler à sa chute. Plus que la folie de la guerre, le film se collette avec les limites de l'irreprésentable: comment traduire l'horreur de la guerre? Reprenons à notre compte la distinction que Bernard Sichère² établit entre «cinéma de barbarie» et «cinéma de poésie».

Requiem pour un massacre est à rattacher au «cinéma de poésie», non pas qu'il ignore la barbarie, mais au contraire parce qu'il la donne à penser «dans le mou-

vement d'un drame collectif susceptible d'exprimer dans le champ du visible l'invisible d'un destin subjectif». Le film de Klimov est aux antipodes de ces films de barbarie qui, imbus de leur violence, ont effacé la question du mal pour en jouir. Le souvenir est un acte éthique. «Une seule chose peut vous arrêter. C'est l'épouvante. Remplissez-vous de cette horreur!» profère Jean Diaz, le poète revenu dément du front, à la communauté des vivants, prête à se jeter dans une nouvelle guerre, alors que tous les morts de Verdun sortent des tombes, dans la version pacifiste de 1938 de *J'accuse* d'Abel Gance. On se prend alors à méditer sur ces paroles de Susan Sontag «Laissez les images atroces nous hanter. Même si elles ne sont que des emblèmes, qui ne peuvent rendre compte de toute la réalité à laquelle elles renvoient, elles n'en accomplissent pas moins une fonction vitale.»³

- 1 Ce film fut projeté en 2003 aux experts du Pentagone pour étudier les opérations de contre-guérilla et de recours à la torture, dans le cadre de son offensive en Irak!
- 2 Bernard Sichère, «Le cinéma de poésie et la pensée du mal», in *Violence du cinéma*, ouvrage collectif dirigé par Carole Desbarats, Éditions Acor, Rennes, 1996.
- 3 Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Éditions Christian Bourgeois, Paris, 2002, pp. 122-123.

Kippour, A. Gitaï

3 avril à 19h





Apocalypse Now Redux, F. F. Coppola

27 mars à 21h

La guerre à l'aune du cinéma

par Moritz Zander

Pour Horace, le but de l'art est à la fois d'enseigner et de divertir. Cela s'applique au cinéma en général et au film de guerre en particulier. Depuis ses origines, le cinéma considère la guerre comme un spectacle divertissant (ou un divertissement spectaculaire). L'une des premières productions d'Hollywood – *Birth of a Nation* de D. W. Griffith – était un film de guerre et ne durait pas moins de trois heures. D'un autre côté, nous savons que le règne du cinéma commercial débute avec la Première Guerre mondiale, et l'on s'est vite rendu compte de son importance autant comme véhicule de propagande politique que comme discours pacifiste.

Un même langage, des messages différents

Certains réalisateurs ont su dépasser le cadre imposé par les militaires et la propagande. Abel Gance a réalisé en 1917 *J'accuse*, un puissant manifeste pacifiste (reconduit sous un angle nouveau par la version de 1938), qui préfigure la représentation classique de la Première Guerre mondiale. En fait, la plupart des films de l'entre-deux guerres, comme *All Quite at the Western Front* ou *Westfront 1918* décrivent ce conflit comme inutile, conséquence de nationalismes qui coûtèrent la vie à des milliers de jeunes gens ou qui les laissa mutilés pour le reste de leur vie. Ensemble, ils développèrent un pacifisme radical qui marqua la plupart des films ultérieurs comme *Paths of Glory*, *King and Country* ou *Johnny Got His Gun*.

Il en va tout autrement des films américains (et anglais) consacrés à la Seconde Guerre mondiale. À la fin des années trente, Hollywood soutient activement la politique étrangère américaine et beaucoup de fictions caricaturent à l'envi le régime nazi. Films d'espionnage (*Foreign Correspondent*), mélodrames (*Casablanca*) et même comédies (*The Great Dictator*) montrent l'inquiétude croissante des États-Unis face à la menace que représente l'idéologie belliciste du III^e Reich. À la même époque, le Pentagone produit une grande quantité de documentaires de propagande – souvent dirigés par des grands noms d'Hollywood –

censés informer le public américain sur l'ennemi et l'évolution de la guerre. La série de Frank Capra *Why We Fight* constitue l'archétype de ce genre cinématographique.

Après l'entrée en guerre des États-Unis, les fictions prirent le même chemin. Contrairement aux films de la Première Guerre qui dénonçaient la cruauté des affrontements et le sacrifice d'une génération, les nouvelles productions encensent la bravoure et le don de soi au nom de la démocratie. *Bataan*, *Objective Burma* et tous les films des années quarante signés par Huston, Walsh et Ford, obéissent à une même forme de récit et contribuent à l'émergence d'un genre que Jeanine Basinger appelle le «World War II combat film» (Jeanine Basinger, *The World War II Combat Film – Anatomy of a Genre*, 1986). Ces films ne justifient pas seulement l'engagement dans la guerre, mais célèbrent la lutte héroïque du GI contre le «mal», achevant la mission que les États-Unis s'étaient fixée en 1917. En outre, les réalisations de la Seconde Guerre mondiale ont aussi forgé une formule qui dominera la production hollywoodienne tout au long des années cinquante et soixante, et ce jusqu'aux années nonante. Des longs-métrages comme *The Longest Day*, *Tora! Tora! Tora!* et ultérieurement *Saving Private Ryan* ne sont cependant pas seulement représentatifs d'un point de vue esthétique. Ils reflètent aussi, plus largement, l'idée selon laquelle cette guerre a représenté le triomphe de la liberté sur l'idéologie de la terreur. «La Première Guerre mondiale a été un échec. La seconde, un succès. La Première Guerre était supposée rendre le monde plus sûr pour la démocratie et a échoué. La Seconde Guerre mondiale était supposée libérer le monde des Nazis et l'a fait.» (J. Basinger).

Les films européens consacrés à ce conflit sont très différents et bien moins nombreux. Quand Rossellini tourne en 1947 *Germania anno zero* dans les ruines

de Berlin, il n'inaugure pas seulement le cinéma moderne, mais il montre aussi les conséquences dévastatrices de la Guerre en Europe. À cet égard, le néoréalisme n'est pas seulement un contrepoint esthétique à Hollywood, il propose également un regard différent sur l'Histoire. Pour leur part, *Die Brücke* de Bernhard Wicki, rappelant les films pacifistes consacrés à la Première Guerre mondiale, et *Idi i smotri!* d'Elim Klimov qui tente de représenter les atrocités allemandes, vont à l'encontre de tout héroïsme et tout discours nationaliste.

Alors qu'Hollywood continue de produire des films sur la Seconde Guerre mondiale durant les années soixante, le cinéma américain montre plus de répugnance à aborder le Vietnam. C'est seulement à la fin des années septante que les cinéastes indépendants commencent à approcher le sujet d'un point de vue critique. Bien qu'ils reconduisent pour la plupart les caractéristiques des films de la génération précédente (patriotisme et héroïsme), ils portent en eux des éléments cathartiques et autocritiques. Cette ambiguïté profonde caractérise des films comme *Deer Hunter*, *Platoon* ou *Casualties of War*, et pourrait expliquer pourquoi les opinions ont tellement divergé au moment de leur sortie. Célébrés d'un côté comme une nouvelle génération de films pacifistes, on leur reproche néanmoins leur cynisme et leur apologie de la guerre.

Nouveaux conflits

En dépit de leurs différences politiques et morales, les films consacrés aux deux guerres mondiales et à la guerre du Vietnam ont beaucoup de points communs. Tous se situent dans une logique de conflit inter-étatique – deux camps opposés, aux uniformes différents, se battent avec les mêmes armes. Cette représentation classique de la guerre avec ses implications sur l'iconographie et le récit – reprise, du reste, autant par le cinéma pacifiste que belliciste – semble complètement inappropriée pour figurer les nouveaux phénomènes de violence qui ont émergé pendant la seconde partie du XX^e siècle. Menace nucléaire, guer-

res civiles et ethniques n'ont pas seulement ébranlé nos traditionnels concepts juridiques et politiques, mais bousculent aussi l'image standard qu'en a donnée le cinéma. Dans un conflit nucléaire, par exemple, il est difficile de parler de gagnant ou de perdant, d'ami ou d'ennemi, et toute tentative de donner une image crédible des ravages nucléaires n'est que pure conjecture. D'un autre côté, les guerres civiles sont trop complexes, durent trop longtemps, pour s'inscrire dans une simple chronologie et dans l'affrontement symétrique des armées.

Les réalisateurs ont été forcés de trouver de nouveaux modes de représentation pour décrire de façon convaincante ces nouveaux types de conflits. Dans *Dr. Strangelove*, Stanley Kubrick dépeint la dissuasion nucléaire comme une «auto-prophétie suicidaire réalisée». En terme de genre, ce film devient une satire politique, à l'instar de *No Man's Land* de Tanovic. Les films consacrés aux guerres civiles (*Killing Fields*, *Dying of the Light*, *Warriors*) montrent souvent les protagonistes occidentaux comme des témoins neutres et soi-disant objectifs. Esthétiquement, ils relèvent ni plus ni moins de la docu-fiction. Aujourd'hui, les cinéastes tentent de saisir ces nouvelles réalités que sont les guerres d'ingérence, le terrorisme ou les génocides. Il arrive cependant qu'ils soient aussi désorientés que les deux soldats israéliens de *Kippour*, projetés sur le champ de bataille, mais incapables de combattre.

Nouvelle esthétique?

Jeanine Basinger avait prédit que *The Big Red One* serait le dernier film sur la Seconde Guerre mondiale. Pourtant, à la fin des années nonante, on a assisté à la surprenante renaissance de films consacré à ce conflit. À maints égards, ils ressemblent aux grands films épiques qui ont mythifié cette guerre et étaient censés rassasier, pendant les années soixante, le public avide de ce genre cinématographique. *Saving Private Ryan* est d'une certaine façon une nouvelle version de *The Longest Day* et, tandis que Clint Eastwood part à la recherche de l'or des Nazis dans *Kelly's Heroes*,

George Clooney cherche celui de Saddam dans le désert irakien (*Three Kings*).

Au-delà de cette nostalgie pour la Seconde Guerre mondiale, il y a peu de raisons de croire à la disparition du film de guerre. L'absence de conflit n'est pas la paix. L'attaque terroriste du 11 septembre 2001 fournit l'exemple d'une guerre on ne peut plus symbolique, accompagnée de son cortège de haine et de soif de revanche. Dans *9'11'01*, onze cinéastes venant d'horizons culturels divers offrent des points de vue contrastés sur cet événement traumatique, explorant des esthétiques très variées. Ici, l'asymétrie est parfaite: aucun drapeau n'est arboré, aucun héros n'est célébré. Une seule chose demeure: l'absurdité!



11'09'01

10 avril à 19h



11'09'01

10 avril à 19h

The Thin Red Line

par Frédéric Favre

Comment filmer la guerre? Quelle relation s'établit entre éthique et esthétique dans ce genre? Comment montrer l'une des «pratiques» les plus monstrueuses de l'espèce humaine dans un film? Le cinéma en tant que médium artistique, ne va-t-il pas transformer les laideurs de la guerre en beautés, les rendre séduisantes? Sitôt qu'on raconte une histoire de guerre, n'en fait-on pas un récit épique, voire héroïque, qui donnera toujours trop envie de la faire?

La Ligne rouge de Terence Malick constitue un terrain d'analyse privilégié de ce questionnement et ce, à plus d'un titre. Ce film témoigne d'une esthétique extrêmement travaillée, et parvient à déployer cette beauté sans pour autant valoriser l'acte guerrier, bien au contraire. Le sujet de Malick n'est pas l'histoire de la prise de Guadalcanal par les Américains lors de la Seconde Guerre mondiale. C'est une réflexion poétique et métaphysique sur l'âme humaine. Le film, moins narratif que contemplatif, raconte la rupture de l'harmonie entre l'homme et la nature, la perte de l'unité du monde. Perte de l'unité temporelle tout d'abord, avec les nombreuses analepses (flash-back) que nous propose le film: fréquents retours dans l'enfance, ou dans des moments de bonheur vécus par les personnages, qui font irruption dans la trame du récit de manière parfois étonnante. En pleine fusillade, apparaît le visage souriant d'une jeune femme amoureuse faisant de la balançoire. Le recours du cinéaste aux ellipses brutales brise encore d'avantage la linéarité de la trame narrative. Ces deux procédés permettent une mise en perspective et un élargissement du champ de la réflexion en nous faisant sortir de l'anecdote, ou du simple fait guerrier. Au début du film, l'île de Guadalcanal est montrée comme un lieu idyllique, aux airs de jardin d'Eden rousseauiste, où les autochtones, loin de l'affrontement entre Américains et Japonais, vivent en harmonie avec le monde; un monde d'avant la chute, baignant le film dans la

lumière d'un matin des origines.

Nous sommes loin des archétypes du film de guerre, souvent caractérisés par la présence d'un point de vue unique, et par des scènes de combats spectaculaires. Dans *La Ligne rouge*, il n'y a pas de héros à la première personne. La focalisation est éclatée. Le film est habité par huit voix-off qui se répondent et se font écho. Le premier coup de feu retenti à la 45^e minute du film (soit au 1/3 du long-métrage), ce qui, en plus de créer une tension dramatique d'une rare intensité, met la guerre au second plan. La dimension spectaculaire des combats qui s'engagent alors brutalement et qui sont d'une maîtrise époustouflante n'est que secondaire. Car le cœur du film est de l'ordre de l'interrogation philosophique.

Toutes les voix-off se confrontent dans un chassé-croisé et un enchevêtrement complexe, où de multiples visions du monde s'opposent ou se complètent dialectiquement. Malick ne milite pas, ne démontre pas, il interroge. C'est de la construction même de son film, basée sur une opposition entre le comportement belliqueux des hommes au combat et l'harmonie paisible de la nature, que peut surgir une réflexion chez le spectateur. Celle-ci naît d'une forme de traumatisme provoqué par la mise en scène extrêmement éclatée du film. Plusieurs procédés sont à l'œuvre ici. Le contraste est parfois créé par le montage entre deux plans (comme lorsqu'au milieu d'une scène très violente de combat, l'image d'un jeune oisillon tombé du nid apparaît soudain, ou quand la caméra se focalise sur un feuillage troué, un arbre, ou un animal de la forêt). Ou alors, il peut procéder de la présence d'éléments parfaitement hétérogènes dans le même plan (homme/nature, soldats/aborigènes), ou encore il peut être suscité par la superposition des voix-off sur l'image. Comme dans cette scène magistrale où le soldat Bell (Ben Chaplin) s'interroge sur l'origine de l'amour sur fond d'explosions. Le contraste extrême est ici construit entre un bonheur possible et l'enfer vécu.

C'est ainsi que Malick travaille sur «l'incompréhensi-





La Ligne rouge, T. Malick (pp. 11 et 12)

6 février à 21h

ble» des situations guerrières. Tout d'abord, aucun des mouvements militaires n'est justifié. Il faut prendre la «cote 206», parce qu'il faut la prendre. Et Welsh de résumer les enjeux monstrueux du conflit: «Posséder. Tout ce bordel à cause de l'envie de posséder.» L'absurde et la folie sont omniprésents, dans des inserts de soldats en délire, ou en pleine agonie, à travers des plans de coupe alternés qui brisent encore une fois l'unité du récit et créent un trauma chez le spectateur. Pour autant, la question du mal ne saurait se réduire à une vision manichéenne. Il n'y a pas d'un côté une nature bonne et harmonieuse, de l'autre une Histoire mauvaise et violente. L'unité a été brisée à tous les niveaux ontologiques. Cette idée est signifiée dès les premières secondes du film, où l'on voit un alligator pénétrer lentement dans une mare, puis disparaître, comme absorbé par la matière visqueuse. Au calme et à la lenteur de la scène s'oppose la potentielle dangerosité du saurien. Tout est dit en un plan: comme dans la poésie baudelairienne, l'origine du mal, c'est le mélange, la perte de l'unité. Il n'y a plus aucun repère stable dans ce monde d'après la chute. Encore moins une opposition entre Américains et Japonais d'un point de vue moral (bons/méchant). Les hommes sont tous confrontés à la même réalité absurde, et les Japonais auront aussi droit à la parole, même si leur point de vue est secondaire et leur présence plutôt fantomatique.

Ainsi le monde que donne à voir Malick est placé sous le signe de l'ambivalence, lieu conjoint de discorde et d'harmonie. Sans doute faut-il y voir la loi secrète (mais suggérée par son titre, *la mince ligne* de démarcation entre l'harmonie et le chaos) qui gouverne la composition de *The Thin Red Line*: une dialectique de l'un et du multiple, du fragment et du tout. Cette dialectique est construite pour provoquer un choc chez le spectateur, propice à la mise en place d'une réflexion. L'esthétique se met alors au service de l'éthique, voire se marie avec elle, pour finalement reconstituer l'unité perdue.

lundi 16 janvier

19h J'accuse

Fr, 1917, 150', NB, 35mm, Abel
Gance Victor Francen, Jean Max,
Marcel Delaître, Line Noro, Renée
Devilliers

Edith Laurin, femme d'un soldat français, violée par un Allemand pendant la guerre, a un enfant de ce dernier. Pendant ce temps, son mari et Jean, un poète qui l'aime lui aussi, combattent héroïquement dans les tranchées.

21h45 J'accuse

Fr, 1938, 125', NB, 35mm, Abel
Gance Victor Francen, Jean Max,
Marcel Delaître, Line Noro, Renée
Devilliers

Seul rescapé d'une patrouille, en 1918, Diaz s'est juré d'empêcher une nouvelle guerre. Il invente un verre indestructible puis sombre dans la folie. Il ne retrouve la raison que pour apprendre la mobilisation générale. Il se rend à Verdun et invite les morts de la Grande Guerre à se lever pour s'interposer.



photo 1^{re} de couv.
Docteur Folamour, S. Kubrick
20 mars à 21h

lundi 23 janvier

19h Les Sentiers de la gloire
(Paths of Glory)

USA, 1957, 87', NB, 35mm, Stanley
Kubrick Kirk Douglas, Adolphe
Menjou, Ralph Meeker

En 1916, le général Broulard incite le général Mireau, en mal d'avancement, à lancer une offensive suicidaire contre une position allemande impenable. C'est le colonel Dax qui doit conduire l'attaque mais ses hommes sont épuisés. L'attaque échoue. Mireau décide de faire porter la responsabilité de l'échec sur la mauvaise volonté des hommes. Trois sont choisis et fusillés pour l'exemple.

21h Capitaine Conan

Fr, 1996, 130', 35mm, Bertrand
Tavernier Philippe Torreton, Samuel
Le Bihan, Bernard Lecoq, Claude
Brosset, Claude Rich

Pendant la guerre de 14-18, les soldats français de l'armée d'Orient combattent dans les Balkans les alliés des empires centraux, particulièrement les Bulgares. Le capitaine Conan et ses hommes mènent au sein du conflit une sorte de guerre personnelle, héroïque et sauvage, nettoyant les tranchées ennemies à l'arme blanche, après avoir attaqué l'adversaire par surprise. Dans la routine des combats, ils sont les vrais guerriers et en sont fiers.

lundi 30 janvier

19h Le Pont
(Die Brücke)

All, 1959, 90', NB, 16mm, Bernhard
Wicki Folker Bohnet, Fritz Wepper,
Michael Hinz, Cordula Trantow

En avril 1945, le régime hitlérien agonisant décrète la mobilisation de tous les lycéens âgés de 15 et 16 ans. Cinq adolescents du même lycée sont enrôlés dans une unité militaire. Un sous-officier, ému par leur inexpérience, leur donne à garder un pont sans aucune valeur stratégique. Livrés à eux-mêmes, les garçons prennent leur rôle très au sérieux et mourront, à l'exception de l'un d'entre eux, en défendant ce pont inutilement contre une division blindée américaine.

21h Requiem pour un massacre
(Idi i smotri)

Ru, 1984, 142', 35mm, Elem Klimov
A. Kravchenko, O. Mironova

En 1943, en Biélorussie occupée, Fiora rejoint un camp de partisans. Il retrouve son village détruit et sa famille massacrée. En cherchant à ravitailler les survivants, il est surpris dans un autre village par une colonne de SS et assiste, impuissant, à une nouvelle boucherie.

lundi 6 février

19h That They May
Live Again

CH, 1948, 26', version anglaise, BETA
SP, Carl von Barany
Réalisé à la demande de la délégation du CICR à Berlin, ce film humanitaire dialogue avec *Allemagne année zéro* de façon étonnante: tournés à quelques mois d'intervalle, les deux films partagent le même constat dramatique sur les conditions de vie des habitants de Berlin.

Allemagne année zéro
(Germania anno zero)

It, 1947, 78', 35mm, Roberto
Rossellini Edmund Moeschke, Franz
Kruger, Barbara Hintz
Dans l'Allemagne d'après-guerre dévastée, une famille à la dérive. Seul le benjamin paraît s'accommoder des misères de son temps: il assure ainsi la subsistance des siens. Mais, subissant l'influence de son ancien professeur nazi, il empoisonne son père.

21h La Ligne rouge
(The Thin Red Line)

Can-USA, 1998, 170', 35mm, Terrence
Malick Jim Caviezel, Sean Penn, Ben
Chaplin, Nick Nolte, John Cusak,
Woody Harelson, Georges Clooney
En été 1942, les Américains débarquent sur l'île de Guadalcanal. Ils préparent l'invasion d'une position forte de l'ennemi Japonais. Au départ ils ne rencontrent aucune résistance. Les soldats tombent alors dans un piège où ils vont se retrouver confrontés à la mort et à leurs doutes existentiels.

lundi 20 mars

19h Pluie noire (Kuroi ame)

Japon, 1989, 120', 35mm, 5 Shohei Imamura 4 Kazuo Kitamura, Etsuko Ichihiro, Yashiko Tanaka

La bombe qui détruisit Hiroshima, le 6 août 1945, fit des milliers de morts sur le coup, mais aussi des irradiés, condamnés à une mort inexorable, à plus ou moins long terme. Cinq ans après, tous les membres d'une même famille qui ont été contaminés par la pluie noire radioactive, vivent en sursis, pressentant une mort prochaine.

21h Docteur Folamour (Dr Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb)

GB, 1963, 93', 35mm, 5 Stanley Kubrick 4 Peter Sellers, George C. Scott, Sterling Hayden, Keenan Wynn
Convaincu qu'un complot communiste se trame, le général Ripper lance une offensive de bombardiers B52 sur l'URSS et coupe toutes les communications avec sa base. Le président Muffley donne l'ordre d'investir la base et, tandis que Ripper se suicide, le capitaine Mandrake récupère le code permettant de rappeler le bombardier. Pourtant, l'un d'eux, piloté par le major King Kong, ne veut rien entendre. Les Russes annoncent leur riposte.

lundi 27 mars

19h La Bataille d'Alger (La battaglia di Algeri)

It-Alg, 1966, 118', 16mm, 4 Gillo Pontecorvo 4 Yacef Saadi, Jean Martin, Brahim Haggiag, Tommaso Neri

En octobre 1957, les parachutistes du colonel Mathieu investissent la casbah pour s'emparer d'Ali La Pointe. Celui-ci se souvient de son passé. De délinquant, il est devenu chef guérillero du FLN, a posé des bombes et organisé des grèves. Mais ce 7 octobre 1957, il tombe. Trois ans plus tard, la population algérienne se répand dans les rues en réclamant l'indépendance.

21h Apocalypse Now Redux

USA, 2001, 202', 35mm, 3 Francis Ford Coppola 4 Martin Sheen, Marlon Brando, Robert Duvall, Dennis Hopper
Le capitaine Willard reçoit pour mission, en pleine guerre, de retrouver le colonel Kurtz qui, dans la jungle, au-delà de la frontière cambodgienne, s'est taillé un empire sur lequel il règne par la terreur. Fou ou génie? Willard va suivre un fleuve pour atteindre la frontière. Il assiste au bombardement au napalm d'un village vietnamien puis à un spectacle de playmates qui tourne à la débâcle. Après avoir franchi le dernier point américain, il retrouve Kurtz dans un véritable enfer.

lundi 3 avril

19h Kippour

Israël-France, 2000, 123', 35mm, 4 Amos Gitai 4 Liron Levo, Torner Russo
Le 6 octobre 1973, jour de Kippour, la guerre éclate en Israël. Weinraub et son ami Russo se précipitent sur le Golan, à la recherche de l'unité spéciale dans laquelle ils ont fait leur service militaire. Le chaos règne partout, chez les militaires comme chez les civils. Après avoir rencontré le Docteur Klauzner, les deux amis décident d'intégrer une équipe de secouristes de l'armée de l'air.

21h No Man's Land

France-Bosnie, 2001, 98', 35mm, 4 Denis Tanovic 4 Branko Djuric, Rene Bitorajac, Katrin Cartlidge
Au cœur de la guerre de Bosnie, en 1993, l'histoire de deux soldats, Ciki et Nino, un Bosniaque et un Serbe, isolés entre les lignes de front ennemies, un «no man's land». Tandis que les deux hommes essaient de trouver la solution à leur inextricable problème, un Casque Bleu français s'organise pour les aider, contre les ordres de ses supérieurs. Les médias s'engouffrent dans la brèche, transformant un simple fait divers en un show médiatique international.

lundi 10 avril

19h L'Héroïque Cinématographe

Fr, 2002, 48', BETA SP, 4 Laurent Véray et Agnès de Sacy
1914-1918. Deux opérateurs de cinéma – un Français et un Allemand – suivent le déroulement de la guerre pour le compte des actualités filmées, de part et d'autre de la ligne de front. Chacun tient un carnet de bord, où il consigne ses réflexions et ses commentaires sur ce qu'il filme et sur la façon dont il le filme.

Guerre et cinéma: une représentation en question

Table ronde avec Carole Desbarats (FEMIS), Jean-François Pitteloud (CICR), Michel Porret (UniGE) et Laurent Véray (Paris X-Nanterre). (Détails p. 25).

11'09'01

Fr, 2002, 130', 35mm, 4 Yousef Chahine, Amos Gitai, Shohei Imamura, Alejandro Gonzalez Inarritu, Claude Lelouch, Samira Makhlouf, Mira Nair, Idrissa Ouédraogo, Sean Penn, Denis Tanovic, Ken Loach
Pour évoquer l'ampleur de l'onde de choc du 11 septembre 2001, pour témoigner de la résonance de l'événement dans le monde, pour mieux saisir la dimension humaine de cette tragédie, pour que la réflexion accompagne l'émotion, pour donner la parole à chacun, un film collectif: onze réalisateurs d'origine et de culture différentes portent autant de regards sur ces événements tragiques.

Danis Tanovic, réalisateur de *No Man's Land*

Extrait du DVD de *No Man's Land* (G.C.T.H.V.)

Un goût amer

Les gens disent qu'ils ne savent pas vraiment ce qui s'est passé en Bosnie, mais ce n'est pas mon problème, c'est le leur. Je ne suis pas là pour informer le monde sur ce qui s'est passé; si les gens savent ce qui s'est passé pendant la Deuxième Guerre mondiale, je ne vois pas pourquoi ils ne savent pas ce qui s'est passé en Bosnie, au Rwanda ou ailleurs dans le monde, c'est de la responsabilité de chacun.

Quand vous êtes dans une situation comme celle de Sarajevo, une ville au cœur de l'Europe, à la fin du XX^e siècle, vous pensez que tout le monde regarde.

C'est inimaginable que ce qui est arrivé à Srebrenica, en Bosnie, puisse arriver. Et moi, j'étais comme beaucoup d'autres, en colère. J'attendais que cette colère passe, parce que pour créer, il faut avoir de la distance. Il faut être à l'intérieur et à l'extérieur à la fois. La colère passe avec le temps, mais il reste un goût amer. Pour moi, être réalisateur, c'est raconter des histoires. C'est ma vision du cinéma. Un film, c'est une histoire, et pour la raconter, il faut savoir prendre de la distance. Le cynisme permet cette distance. Il faut être idéaliste et en même temps cynique envers soi et envers la vie. Voilà ce que je suis aujourd'hui: un mélange bizarre d'idéalisme et de cynisme.

L'absurde dans la guerre est que, même si vous gagnez, vous perdez, parce que vous voyez des choses que vous ne devriez pas voir, parce que ce n'est pas une situation à vivre. Je le sens chaque fois que je me promène dans Sarajevo: telle rue où je me promenais avant la guerre, était devenue la ligne de front et c'était la mort pour ceux qui passaient par là. Des gens sont morts pour la défendre. Et aujourd'hui, on se promène dans cette rue, comme avant la guerre, mais beaucoup de gens ne sont plus là.

L'absurde, c'est lorsque la mort est plus présente que la vie... alors il faut se battre pour que cela n'arrive

plus. La solution est de prévenir, parce qu'une fois la guerre commencée, il est évidemment trop tard. Je pense que c'est dans cet esprit-là que j'ai fait *No Man's Land*. J'avais envie qu'à la fin du film tout le monde se dise: «La guerre... non, non Dieu, pas ça!» Et si j'y suis parvenu... alors pour moi, j'ai réussi le film.

No Man's Land

No Man's Land est mon premier film de fiction; je voulais faire un film sur la guerre, sur la Bosnie... mais voilà deux raisons pour que personne ne le produise! Un film de guerre où 40'000 tanks explosent pendant les trois premières minutes, personne non plus n'aurait voulu le faire.

Je me suis donc dit qu'il fallait rester sobre et j'ai tout simplement utilisé la règle classique du théâtre. Je suis parti de l'histoire d'un petit groupe d'individus, car je pense que la meilleure façon d'aborder un pareil sujet, de créer une émotion vraie, c'est de raconter des histoires personnelles. Cela n'apporte rien de montrer de grandes attaques militaires.

J'ai commencé avec deux hommes, puis j'ai joué avec eux, puis j'en ai ajouté un troisième, puis j'ai ajouté la mine, une couche après l'autre. Pour moi, faire un scénario, c'est comme construire un puzzle en trois dimensions. Le résultat auquel j'arrive à la fin ne correspond jamais à ce que j'avais imaginé au départ.

Je commence à construire et, au bout de quatre-vingts pages, je me rends compte que cela ne correspond pas à ce que je voulais. Alors je reprends ce que j'avais écrit, j'enlève, j'ajoute... je travaille sur les motivations, sur les scènes jusqu'au moment où j'ai une histoire qui tient.

No Man's Land peut être apprécié par deux publics différents. Un premier public, qui ne connaît rien au sujet, appréciera l'histoire parce qu'elle tient debout. Un second qui sait ce qui s'est passé en Bosnie appréciera mon regard particulier empreint d'humour. En effet, je me suis rendu compte en faisant du documentaire que certains spectateurs n'allaient pas voir les films lourds et difficiles. Cependant, j'avais envie

que tout le monde voie ce que j'avais à dire sur la guerre en Bosnie. Grâce à l'humour, j'ai pu aborder des sujets graves et importants, tout en permettant au public de respirer.

En Bosnie, durant la guerre, l'humour était très présent parmi ceux de ma génération, il était naturel. Nous avions peu d'armes pour nous défendre, alors la dérision nous permettait de prendre un peu de distance et j'ai utilisé cela pour mon film. L'humour permet de ne pas plonger complètement dans le drame, mais à la fin de *No Man's Land*, il y a la dernière image à laquelle on ne peut pas échapper.

Ce film montre que l'on ne sort jamais de la guerre.

On apprend à vivre avec son souvenir. Après la guerre, lorsque la «normalité» revient, c'est très difficile de revenir pleinement à la vie, parce que la guerre reste ancrée en chacun de nous.

par François Régis Jeanne,
Nicolas De Lamothe et Thibault Carterot

Entretien retranscrit
par Abderrahmane Bekiekh

L'intégralité du portrait se trouve dans le bonus du DVD du film *No Man's Land*. (G.C.T.H.V.)

***No Man's Land*, D. Tanovic**

3 avril à 21h



Le film: représentation de l'histoire ou histoire?

par Bertrand Müller

On ne déclinera pas ici une nouvelle version de la part minime du film et du cinéma dans les préoccupations des historiens du contemporain. Le constat serait trop facilement extensible à d'autres manifestations inaugurales décisives de la modernité comme l'histoire des sciences naturelles ou humaines si scandaleusement absentes des cursus universitaires. Le cinéma a tout de même ses émules et a eu dans l'historiographie francophone ses précurseurs, même si c'est encore outre-atlantique que tout ou presque s'écrit et se donne à voir sur la place du cinéma dans l'histoire. Le film demeure l'attribution de «spécialistes» qui valorisent soit le «fait cinématographique» par rapport à lui-même soit l'image comme «représentation». Le cinéma est longtemps resté une figure ambivalente de l'histoire, à la fois son miroir et son reflet. M. Ferro a pourtant incité les historiens à partir de l'image, rien que des images, des images telles quelles, qui ne sont pas seulement confirmation ou démenti de la tradition écrite.

Inscrit dans l'ordre des représentations, le film, nécessairement porteur d'un message, latent ou explicite, critique ou militant, a surtout enrichi le regard idéologique de l'historien; il n'est alors encore qu'un discours parmi d'autres, au plus comme le suggérait Serge Daney «une preuve supplémentaire».

Le film n'a donc guère déplacé le point de focale de l'histoire contemporaine qui se déprend difficilement de son point de vue politique et lorsqu'elle y parvient, en exhibant l'instance culturelle, ramène alors le cinéma à une industrie des loisirs et des amusements. Le regard de l'historien se porte toujours ailleurs de l'objet cinématographique, tel M. Ferro cherchant dans les chutes du montage la vérité trahie du film projeté. Cette perspective historique reconduit ainsi à interroger les catégories filmiques dans leur rapport à la réalité: la fiction, à laquelle l'analyse historique

extorquera l'aveu idéologique latent, opposée au documentaire, témoignage d'une réalité même partielle. Est ainsi niée l'expression cinématographique elle-même et l'historicité du film. Si la question du film comme source d'histoire paraît largement résolue, elle n'en demeure pas moins tributaire de la question des représentations et surtout des interprétations dont l'historien demeure le propriétaire. Le film est source, c'est entendu, il est représentation, discours figuré d'une histoire mais l'historien s'en octroie à la fois le générique et la fin puisque lui revient, croit-il, le dernier mot de l'histoire.

L'enjeu est ailleurs, notamment dans la question de l'historicité propre du film, non pas celle que met en évidence l'historien du cinéma, mais celle que propose le film lui-même. Les historiens qui se sont intéressés au cinéma, n'y voyant souvent que l'«aubaine d'une source d'information supplémentaire, passaient à côté de ce qui est, dans le cinéma, *ontologiquement* historique» (S. Daney). On peut suivre la proposition de Jacques Rancière qui suggère que «le temps du cinéma est le temps d'une histoire et d'une historicité déterminés». Ce temps spécifique, déterminé par des conditions économiques, sociales, politiques du développement d'une industrie de l'image est aussi le temps d'une certaine idée de l'histoire et une certaine conception de la connaissance historique qui refuse de séparer la science de l'histoire: «Ainsi, pour que le cinéma soit objet d'histoire, et pour que le cinéaste «représente» l'histoire, il faut qu'une certaine historicité les lie l'un à l'autre.» Une historicité qui soit elle-même la combinaison de plusieurs «histoires». En d'autres termes, le film n'est pas seulement représentation mais aussi interprétation, connaissance de l'histoire elle-même. Par là même il s'articule sur les histoires des historiens qui sont elles aussi des interprétations et tout à la fois des représentations. Rancière propose trois figures possibles: celle de l'histoire destin qui est celle d'un temps orienté vers un accomplissement spécifique; celle de la mémorialisation, qui aujourd'hui a largement contaminé le discours histo-

rien; celle enfin d'une histoire comme «agencement propre des éléments de la fiction». Il y a là une voie pour de nouvelles interrogations historiques sur le film qui brisent les catégories habituelles un peu usées; parfois portées de manière caricaturales dans ce que l'on désigne dans le genre «film de guerre».

Film de guerre, le genre ou la catégorie renvoie fausement à l'histoire, à ces histoires dont parle précisément Rancière, histoire-destin du héros national, histoire-mémoire des victimes, histoire-actes dans le cas des documentaires mais pas seulement. Le cinéma lui-même n'a cessé de jouer sur les limites des genres et en particulier sur la distinction résolument problématique de la fiction et du documentaire. Le film de guerre n'est pas une représentation, pas qu'une représentation, mais une «mise en scène» donc une «esthétisation» de la guerre au sens propre du terme, c'est-à-dire non pas du beau mais du «visible».

La représentation du «visible» a été posée à son extrême dans l'(im)possible représentation de la forme la plus absolue de la guerre moderne qu'est le massacre collectif et sa singularité effroyable: le génocide. Ce sont des extrêmes qui renvoient le cinéma, qui n'est pas qu'un assemblage d'images, à ses limites propres. Ils renvoient également l'histoire à l'histoire figurée, mais aussi à l'histoire science, et à ses propres limites, à ses propres possibilités de «mises en scène».

Cinéma et humanitaire: le Comité international de la Croix-Rouge

par Enrico Natale

Les films d'institution ou d'entreprise sont rarement évoqués dans les débats sur le cinéma. Souvent laissés pour compte ou méprisés par les cinéphiles en raison des directives imposées par les commanditaires aux réalisateurs, ce genre, présent depuis les origines du cinéma, mérite d'être mieux connu.

Le Comité international de la Croix-Rouge (CICR), fondé en 1863 par Henry Dunant et Gustave Moynier, est sans doute l'institution la plus représentative de la Genève internationale. Présente dans la majorité des conflits du XX^e siècle, l'organisation humanitaire a produit une riche filmographie – largement méconnue – sur le thème de la guerre et de ses conséquences.

Dans le cadre de ce cycle *Histoire(s) de guerre*, nous présentons une sélection de 7 films du CICR tournés entre 1923 et 2003. Cette initiative permettra, nous l'espérons, de tracer de nouveaux parallèles entre ces films et l'évolution des genres cinématographiques consacrés et de faire avancer la réflexion sur la représentation de la guerre au cinéma.

Tous les films de cette sélection ont été commandés et financés par le CICR; différentes images du travail accompli par la Croix-Rouge se succèdent tout au long du XX^e siècle. Neutralité oblige, la responsabilité des souffrances endurées par les populations n'est jamais évoquée, à l'exception notable de *Under The Olive Tree* (2003).

Le CICR dans les deux guerres mondiales (1920-1945)

Dès la fin de la Première Guerre mondiale, Gustave Ador, alors président du CICR, décide de consolider la renommée de son institution grâce au cinéma. Il mandate le cinéaste genevois Jean Brocher pour réaliser *Le Comité international de la Croix-Rouge à Genève: ses activités d'après-guerre* (1923). Lors de la Seconde

Guerre mondiale, le CICR fait appel à d'autres réalisateurs suisses de renom, comme Arthur Adrien Porchet, auteur du *Drapeau de l'humanité* (1942), ou Kurt Früh, qui réalise avec *Prisonniers de guerre* (1945), l'un des rares films de fiction produits par le CICR.

That They May Live Again (1948) montre Berlin détruite par la guerre; il sera projeté avec *Allemagne année zéro* de Rossellini. Les deux films ont été tournés dans les ruines de Berlin à quelques mois d'intervalle.

Liban, Tchétchénie, Palestine (1984-2003)

Le deuxième programme nous ramène à des conflits récents ou contemporains. Dans la représentation, tous ces films récents mettent l'accent sur les vécus individuels. Qu'il s'agisse de celui des délégués ou de celui des victimes, les «human touch stories» sont désormais la règle dans les films du CICR.

Lettres du Liban (1984), tourné en pleine guerre civile libanaise, raconte, à travers le témoignage des délégués, le déroulement de l'aide humanitaire. *Tchétchénie* (1995) montre la survie des populations dans les ruines de Grozny, à l'un des pires moments du conflit. *Under The Olive Tree* (2003), tourné en Palestine à l'intention des télévisions arabophones, souligne sans prendre parti la responsabilité des occupants selon les principes du droit international.

en présence de

Jean-François Pitteloud

historien et archiviste adjoint au CICR



©CICR

Le Comité international de la Croix-Rouge à Genève: ses activités d'après-guerre

CH, 1923, 3'47, BETA SP, Jean Brocher

Le Comité international de la Croix-Rouge à Genève: ses activités d'après-guerre est le premier film du réalisateur romand Jean Brocher (1899-1979). Celui-ci réalisera par la suite une quinzaine de longs-métrages. Gustave Ador, alors président du CICR, y défend la place de son institution dans l'après-guerre. Ses propos sont illustrés par des images tournées sur les principales zones d'opération de l'époque.

Le Drapeau de l'humanité

CH, 1942, 25'09, BETA SP, Arthur Adrien Porchet

Le Drapeau de l'humanité est l'œuvre d'Arthur Adrien Porchet (1879-1956). Cinéaste remarquable, originaire de Neuchâtel, fondateur du premier ciné-journal suisse francophone en 1923, puis opérateur engagé aux côtés des Républicains pendant la guerre d'Espagne, Adrien Porchet signe avec *Le Drapeau de l'humanité* un de ses derniers films. Les images présentent les activités de l'Agence des prisonniers de guerre pendant la Seconde Guerre mondiale. Ce film a été récompensé à la Mostra de Venise en 1942.

Prisonniers de guerre

CH, 1945, 27'26, BETA SP, Kurt Früh

Prisonniers de guerre est un cas rare dans la filmographie du CICR. Cette fiction de Kurt Früh (1915-1979), premier film du cinéaste par ailleurs déjà présent au générique du *Drapeau de l'humanité*, étonne par son ton réaliste, qui contraste avec l'optimisme des films précédents. Le film relate la déprime des soldats prisonniers que même les colis de la Croix-Rouge peinent à soulager.

Lettre du Liban

CH, 1984, 29'16, BETA SP, John Ash

La caméra a enregistré les principales activités de l'action du CICR au Liban en 1983-1984, les événements conflictuels ayant commencé dix ans auparavant. Le film s'attache à montrer ces événements et l'action du CICR à travers le regard des délégués, quotidiennement à l'œuvre pour la survie des populations et des victimes, dont les témoignages personnels enrichissent le document.

Tchéchénie

CH, 1995, 13'10, BETA SP, Jean-Yves Huchet

Le film montre les effets de la guerre à Grozny, capitale de la Tchétchénie, et surtout sur la population, même après la fin des combats: la ville est en ruines et la population survit dans des conditions très précaires. La caméra suit une femme russe, Zina, dont l'appartement se trouve dans un immeuble presque détruit. Traumatisé par les bombardements, son fils a perdu l'usage de la parole. Le film décrit également la situation des blessés, réfugiés et prisonniers dans les zones rurales et le travail du CICR pour leur venir en aide.

Under The Olive Tree

CH, 2003, 13'46, BETA SP, Gilles Reboux

La grave détérioration de la situation économique dans les territoires palestiniens a mis en danger les moyens d'existence de bon nombre de personnes. Compte tenu de la précarité de la situation, le CICR a lancé en août 2002 un programme, appliqué jusqu'à la fin de l'année, afin d'aider les familles les plus affectées par les conséquences des actes de violence, des bouclages et des couvre-feux.

De la résurrection des images de guerre

Trilogie de la Première Guerre mondiale de Yervant Gianikian et de Angela Ricci Lucchi
Par Bertrand Bacqué

Au travers de leurs œuvres cinématographiques, les «Gianikians» opèrent une forme de résurrection. Grâce à leur «caméra analytique», ils plongent dans des photographies de la première moitié du XX^e siècle et, saisissant tel détail, tel regard, ralentissant telle séquence... ils font renaître ce que l'on croyait irrémédiablement perdu. De fait, leurs œuvres souvent méconnues, si ce n'est des grands festivals et des musées d'art contemporain, offrent un geste aussi bien poétique que politique. Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi dénoncent autant les idéologies impérialistes que les colonialismes, l'asservissement des corps que celui des esprits. Ils proposent ainsi une relecture de l'histoire aussi nécessaire que salutaire.

Avec la «Trilogie de la guerre», constituée de trois œuvres distinctes, *Sur toutes les cimes, c'est la paix* (1998), *Prisonniers de la guerre* (1995) et *Oh, Homme* (2004), les Gianikians replongent dans les affres de la Première Guerre mondiale. Des combats sur les cimes italiennes ou autrichiennes, aux déportations massives de prisonniers en Sibérie, en passant par les gueules cassées ou la famine en Russie, ils montrent les tragiques manifestations et les conséquences désastreuses de cette guerre sur le sol européen. Mais ils évoquent autant de conflits en puissance que l'Europe n'en finit pas de cicatriser.

À propos de *Oh, Homme* qui décrit les soins apportés aux victimes civiles et militaires au lendemain de la Grande Guerre, ils écrivaient récemment: «On revoit ces corps, vivant dans le mouvement cinématographique, marqués par la guerre. Des corps et des visages d'hommes et de femmes et d'enfants enregistrés dans les archives documentaires. Déconstruction et reconstruction du corps humain. L'homme comme une machine que l'on monte et remonte. Corps blessés par

le fer et par le feu. Reconstitué avec du métal, du bois, du cuir, du verre, de la porcelaine. Les images sont à notre disposition pour être touchées des yeux, du cœur, de la raison. Les images reviennent pour nous depuis le fond obscur du passé. Elles nous proposent le présent. Comment avons-nous pu oublier? N'avons-nous rien appris?»¹

Entre fascination et répulsion, ils se laissent hanter par ces figures anonymes et oubliées, les caressant de la douce et plaintive voix de Giovanna Marrini. À notre tour de nous laisser saisir par ces images fragiles et ces visages défigurés qui dénoncent mieux que tout autre l'effarante absurdité et cruauté de la guerre.

Prisonniers de la guerre (Prigionieri della guerra)

It, 1995, 67', 16mm, Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi

S'inspirant de lettres de captivité, chantées par Giovanna Marini et illustrées par les images d'archives des armées russes et austro-hongroises, *Prigionieri della guerra* raconte l'exode des peuples tour à tour vainqueurs et vaincus, pris dans une tourmente qui n'aura de cesse de se renouveler.

Sur toutes les cimes, c'est la paix (Su tutte le vette e' pace)

It, 1998, 72', 16mm, Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi

Durant la Première Guerre mondiale, l'armée austro-hongroise se battait contre des soldats italiens dans les Alpes. Les cinéastes racontent leur quotidien de guerre en teintes rouge sang et livides. Les images qui composent ce film ont été tournées par les membres des deux camps.

Oh, Homme (Oh! Uomo)

It, 2004, 71', 35mm, Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi

Oh, Homme s'attache aux lendemains de la Première Guerre mondiale et à ses conséquences: les débuts du tourisme de guerre, la détresse des enfants orphelins en Europe, la famine en Russie, les gueules cassées et les débuts timides de la chirurgie plastique, les premières prothèses mécaniques.

1 Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi: «Nous cherchons dans les archives...», in *Cahiers du cinéma*, n°590, mai 2004.



Prisonniers de la guerre, Y. Gianikian et A. Ricci Lucchi
29 mars à 20h



L'Héroïque Cinématographe, L. Véray et A. de Sacy

10 avril à 19h

Table ronde Guerre et cinéma: une représentation en question

Par Bertrand Bacqué

Pour clore le cycle *Histoire(s) de guerre*, le Ciné-Club Universitaire propose, en partenariat avec la RSR/Espace2, une table ronde le lundi 10 avril à 19h. Elle fera suite à la projection de *L'Héroïque Cinématographe* et confrontera différents points de vue sur la représentation de la guerre dans le cinéma, qu'il soit humanitaire, documentaire ou de fiction.

Seront présents à ce débat: Carole Desbarats, historienne du cinéma, Jean-François Pitteloud, historien et archiviste adjoint du Comité international de la Croix-Rouge, Michel Porret, historien et professeur d'histoire moderne à la Faculté des lettres de l'Université de Genève, et Laurent Veray, historien et co-réalisateur avec Agnès de Sacy de *L'Héroïque Cinématographe*.

Ensemble, nous aborderons la question de la figuration de la guerre au cinéma, de la fascination qu'elle suscite, de ses limites quant à la représentation de la violence, de sa récupération toujours possible, ou de la place laissée à l'ennemi... Nous envisagerons aussi l'évolution de la perception de la guerre au cinéma à l'aune de l'histoire du XX^e siècle, de l'évolution des médias et des nouvelles formes de conflits.

Carole Desbarats

Enseigne et écrit sur le cinéma. Maître de conférences en cinéma. Directrice des études à La FEMIS (École Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son). Responsable du groupe de réflexion des Enfants de cinéma. Critique dans différentes revues (*Vertigo*, *Images Documentaires*, *Trafic*...). Critique de cinéma sur France-Culture.

Jean-François Pitteloud

Études à l'Université de Genève, docteur ès lettres en 1988. Archiviste adjoint du Comité international de la Croix-Rouge (CICR) depuis 1987. Chargé de cours à la Faculté des lettres de l'Université de Genève en 2000-2001 et 2002-2003, enseignements consacrés à l'histoire de l'action humanitaire.

Michel Porret

Historien et professeur d'histoire moderne à la Faculté des lettres de l'Université de Genève. Spécialiste des Lumières, travaille notamment sur l'histoire sociale et institutionnelle du crime, de la justice, de la médecine légale, du corps. S'intéresse aux problèmes des représentations culturelles de la violence. Dernier ouvrage paru: *Beccaria. Le droit de punir*, Paris, Michalon, 2003.

Laurent Veray

Maître de conférences en études cinématographiques à Paris X-Nanterre. Vice-président de l'Association française de recherche en histoire du cinéma. Auteur d'articles sur l'histoire du cinéma et sur les rapports entre histoire et cinéma (*1895, les Cahiers de la cinémathèque, XX^e siècle, Positif, Cinémathèque, Études cinématographiques*...). Prépare actuellement un film sur les batailles de la Somme. Dernier ouvrage publié: *Loin du Vietnam*, 1967, Paris-Expérimental, 2004.



Les Carabiniers de Jean-Luc Godard (1963)

par Enrico Natale

Le film s'inspire d'une pièce du dramaturge et peintre italien Beniamino Joppolo, antifasciste engagé, parue à la fin de la Seconde Guerre mondiale. La pièce, une satire politique, épingle avec un humour froid les fausses promesses servies par les armées à leurs conscrits au nom de la raison d'État et le stupide assentiment de ces derniers à ces mensonges.

L'action met en scène deux frères, avides et ignorants, invités à s'enrôler dans l'armée d'un roi. Appâtés par les promesses de possessions matérielles et d'impunité que leur font miroiter leurs officiers, ils cèdent à l'invitation. Une fois dans l'armée, ils pillent, volent et tuent joyeusement. À la fin de la guerre, alors qu'ils réclament leur dû, ils se font exécuter par ceux-là même qui les avaient recrutés.

Fait remarquable, Roberto Rossellini consacre à ce texte l'unique mise en scène de sa carrière en 1962, avant de co-signer avec Jean Gruault son adaptation à l'écran pour le film de Jean-Luc Godard.

Le principal intérêt du film *Les Carabiniers* réside dans la double critique adressée à la guerre et au cinéma. En effet, l'ensemble du film constitue un pamphlet contre les guerres et leurs substrats de mensonges, mais développe en parallèle tout un discours sur le rôle des images dans la manipulation de l'opinion publique; deux thèmes qui se rejoignent dans la notion de mystification.

Dans une scène du film, construite comme un hommage aux frères Lumière, l'un des personnages se rend au cinématographe pour la première fois. Après s'être effrayé de l'arrivée d'un train en gare – clin d'œil à *L'entrée du train en gare de La Ciotat* – l'homme, charmé par «la femme du monde prenant son bain», entreprend de rentrer littéralement à l'intérieur de la baignoire, provoquant la chute de l'écran.

Ce principe de mise en abîme culmine dans la scène du retour de la guerre. Les deux soldats, qui réintègrent leur foyer, rapportent comme butin une mallette de cartes postales, où sont représentées toutes les

merveilles du monde. S'ensuit une longue scène où les deux hommes présentent une à une leurs «possessions» à leurs femmes, convaincus que les cartes sont de vrais actes de propriété.

En représentant des personnages qui se livrent à une consommation béate d'images en lieu et place de la réalité, Godard tire un portrait peu complaisant du «peuple des salles obscures»¹.

La critique, formulée plus tard dans *Histoire(s) du cinéma*, s'adresse aussi bien au spectateur qu'à l'industrie du cinéma: «Si le cinéma est d'abord une industrie de l'évasion, c'est qu'il est d'abord le seul lieu de la mémoire d'esclaves», car «si la pensée se refuse à penser, à violenter, elle s'expose à subir sans fruits toutes les brutalités que son absence a provoqué». Parmi ces trésors en cartes postales, une image représente *Les laboratoires technicolors d'Hollywood*. Cette opinion du réalisateur explique le recours à différents procédés de distanciation utilisés dans *Les Carabiniers*. L'absence de repères géographiques et chronologiques, le jeu d'acteur décalé et la bande-son agressive sont autant d'éléments volontairement perturbateurs qui détournent le spectateur de la trame dramatique du film et le forcent à l'exercice critique. Ainsi Godard réalise un film de guerre dénonçant les liens coupables qui unissent la guerre comme mensonge du pouvoir aux populations et le cinéma comme industrie de divertissement.

1 «Voici près de cinquante ans que dans le noir le peuple des salles obscures brûle de l'imaginaire pour se soulager du réel. Maintenant celui-ci se venge et veut de vraies larmes et du vrai sang.» in *Jean-Luc Godard, Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998.

- Barthes Roland, *La chambre claire*, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, Paris, 1980.
- Basinger Jeanine, *The World War II Combat Film – Anatomy of a Genre*, New York, Columbia University Press, 1986.
- Chion Michel, *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma / Éditions de l'Étoile, 1982.
- Delage Christian, Guigueno Vincent, *L'Historien et le film*, Gallimard, Paris, 2004.
- Deleuze Gilles, *L'image-temps*, Éditions de Minuit, Paris, 1985.
- Hatzfeld Jean, «Le cinéma s'en va-t-en guerre», in *Cahiers du cinéma* n°558, juin 2001.
- Jeavons Clyde, *A Pictorial History of War Films*, Hamlyn, London, 1974.
- Mondzain Marie-José, Meddeb Abdelwahab, Frodon Jean-Michel, «La Bataille d'Alger à présent», entretien, in *Cahiers du cinéma* n°593, septembre 2004.
- Puisieux Hélène, *Les figures de la Guerre – Représentations et sensibilités 1839-1996*, Gallimard, Paris, 1997.
- Rancière Jacques, «L'historicité du cinéma», in *De l'histoire au cinéma*, A. de Baecque, C. Delage, Éditions Complexe, Bruxelles, 1998.
- Ruiz Raoul, *Poétique du cinéma*, Dis Voir, Paris, 1995.
- Sichère Bernard, «Le cinéma de poésie et la pensée du mal», in *Violence du cinéma*, ouvrage collectif dirigé par Carole Desbarats, Éditions Acor, Rennes, 1996.
- Sontag Susan, *Devant la douleur des autres*, Christian Bourgeois Éditeur, Paris, 2002.
- Sontag Susan, *Sur la photographie*, Christian Bourgeois Éditeur, Paris, 2003.
- Stora Benjamin, *Imaginaires de guerre, Algérie-Vietnam, en France et aux États-Unis*, La Découverte, Paris, 1997.
- Struebel Michael (Hrsg.), *Film und Krieg – Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse*, Opladen, 2002.
- Tesson Charles, «"Kippour" d'Amos Gitai, le souffle de l'action», in *Cahiers du cinéma* n°549, septembre 2000.
- Tesson Charles, «Organiser le chaos», in *Cahiers du cinéma* n°549, septembre 2000.
- Valantin Jean-Michel, *Hollywood, le Pentagone et Washington*, Éditions Autrement, Paris, 2003.
- Venneson Pascal, *Guerres et soldats au cinéma*, L'Harmattan, Paris, 2005.
- Villeneuve Johanne, «Le bercail et la voix. À propos de "The Thin Red Line" de Terrence Malick», in *Études françaises*, Volume 39, numéro 1, 2003.
- Virilio Paul, *Guerre et cinéma, logistique de la perception*, Éd. Cahiers du cinéma, Paris, 1984.
- Wetta Frank J., *Celluloid Wars: A Guide to Film and the American Experience of War*, Greenwood Press, New York, 1992.
- CinémAction n° 113, *L'Armée à l'écran*, Éditions Corlet-Télérama, Paris, 2004.

RENCONTRES CONTEMPORAINES

A l'heure de la pause de midi, les Activités Culturelles vous proposent de rencontrer des lieux de créations contemporaines, en présence de leurs responsables et parfois des artistes présentés. Un partage de perspectives, d'expériences et de désirs dans le paysage culturel genevois d'aujourd'hui.

Judi 19 janvier 2006 opéra

Rencontre avec Michael Jarrell, compositeur de l'opéra Galilée, et avec Alain Perroux, responsable des activités culturelles du Grand Théâtre | Accueil par Doïna Rusillon
GRAND THÉÂTRE DE GENÈVE | Place Neuve | 022 418 30 00 | www.geneveopera.ch

Judi 26 janvier 2006 arts plastiques (photographie)

Per Barclay | Accueil par Guy Bärtschi
GALERIE GUY BÄRTSCHI | Rue du Vieux-Billard 3a, Plainpalais | 022 310 00 13
www.bartschi.ch

Judi 2 février 2006 arts plastiques

Amy O'Neill (dessin, sculpture) | Yves Mettler (installation sonore)
Visite commentée par Sylvia Alberton
GALERIE BLANCPAIN-STEPCZYNSKI | Rue St-Léger 3, Plainpalais | 022 328 38 02
www.galeriebs.ch

Judi 16 mars 2006 arts plastiques

Visite de l'exposition Condensations commentée par Samuel Gross
Accueil Françoise Ninghetto
MAMCO | Rue des Vieux Grenadiers 10, Plainpalais | 022 320 61 22 | www.mamco.ch

Judi 23 mars 2006 sculpture (techniques mixtes)

Gary Webb
Visite commentée par Katya Garcia Anton
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN | Rue des Vieux-Grenadiers 10, Plainpalais
022 329 18 42
www.centre.ch

Judi 30 mars 2006 peinture

Martin Bigum
Visite commentée par Philippe Davet
BFAS | Rue de la Muse 5, Plainpalais | 022 544 95 95

Judi 6 avril 2006 arts plastiques | performances

Points d'impact
Visite commentée par Maryline Billod et Marie-Eve Knoerle
PIANO NOBILE | Rue Lissignol 10, St-Gervais | 022 731 04 41

Prochaines rencontres: 4, 11 et 18 mai 2006

CHAQUE JEUDI,
DE 12H15 À 13H30.
ENTRÉE LIBRE

Activités Culturelles
www.a-c.ch
022 379 77 05

Un Rendez-vous AC



Le Pont, B. Wicki
30 janvier à 19h



UNIVERSITÉ DE GENÈVE
ACTIVITÉS CULTURELLES