

TRAITER OU MALTRAITER L'HISTOIRE

ETE 1984



CINE CLUB UNIVERSITAIRE

UNI II

TOUS LES LUNDIS

19h 21h

PROGRAMME

- 7 mai**
- 19 h. **JUST A GIGOLO** (Hemmings) RFA 1978
- 21 h. **SERPENT'S EGG** (L'œuf du serpent) (Bergman) USA/RFA 1977
- 14 mai**
- 19 h. **O THIASOS** (Le voyage des comédiens) (Angelopoulos) Grèce 1975
(projection de 4 h. 10)
- 21 mai**
- 19 h. **DAS BOOT IST VOLL** (La barque est pleine) (Imhoof) Suisse 1981
- 21 h. **IL FAIT FROID EN BRANDEBOURG**
(Es ist kalt in Brandenburg) (Hermann, Stürm, Meienberg) Suisse 1980
- 28 mai**
- 19 h. **LE CUIRASSE POTEMKINE** (Eisenstein) URSS 1925
- 21 h. **OCTOBRE** (Eisenstein) URSS 1927
- 4 juin**
- 19 h. **QUEEN CHRISTINA** (La reine Christine) (Mamoulian) USA 1933
- 21 h. **INTOLERANCE** (Griffith) USA 1916
(projection de 2 h. 05)
- 18 juin**
- 19 h. **LE CHAGRIN ET LA PITIE** (Ophüls) France 1969
(projection de 4 h. 16)
- 25 juin**
- 19 h. **THE BIRTH OF A NATION** (Naissance d'une nation) (Griffith) USA 1915
(projection de 2 h. 40)
-

Tous les films sont en version originale, à l'exception de **Il fait froid en Brandebourg**, en version française.

INTRODUCTION

Le Ciné-Club Universitaire se proposa tout d'abord de mettre sur pied un cycle Cinéma et Histoire. La multiplicité des approches s'imposait à nous et devant cette débauche de voies d'accès, tant sur les époques traitées que sur la façon dont elles étaient envisagées, une suite de désirs, des évocations impromptues ont déterminé notre choix.

Ici donc, point de volonté didactique ou militante; ce que nous vous offrons est avant tout le résultat d'envies cinématographiques de l'ensemble des membres du comité, autour d'approches de l'Histoire, réelles mais diverses; ainsi nous avons été amenés à vous présenter des œuvres d'Eisenstein au côté du *Just a Gigolo* de David Hemmings. Le contraste n'est pas pour nous déplaire. Les puristes, les amateurs de constructions inébranlables dans les programmations, voudront bien nous en excuser. Ils auront été au moins prévenus.

Par ailleurs, pour combattre la carence habituelle de la diffusion des courts-métrages, nous vous offrirons avant les séances de 21 h. des films de cette catégorie, sortes de "surprises" pour cinéphiles.

F.S.

Les textes de ce programme ont été rédigés ou choisis par :

Douglas Beer
Walther Diana
Philippe Faehndrich
Pascal Gavillet
Norbert Greutz
Martin Lienhard
Pascal Montjovent
Frédéric Sardet

Les génériques ont été regroupés à la fin de cette brochure.

JUST A GIGOLO

(schöner Gigolo, armer Gigolo)

Ce troisième film réalisé par l'acteur anglais David Hemmings (le photographe de "Blow-up") aura eu encore moins de chance que les précédents de son auteur. Tourné en Allemagne avec un budget de douze millions de dollars et des stars internationales, *Just a Gigolo* a subi une diffusion désastreuse (il reste inédit en France) après avoir été réduit d'une durée de 2 h. 47 à l'origine à 1 h. 38 de projection. Un film-fantôme donc, scandaleusement méconnu et incompris. Car, même amputé, le film reste une œuvre magnifique, sensible et aussi ambiguë que ses personnages. Il nous fait suivre les aventures d'un jeune homme un peu falot, ballotté au gré des événements dans l'Allemagne de l'entre-deux guerres.

David Hemmings, tout en se réservant un rôle-clé, dresse très habilement, par touches successives, le tableau d'un pays englué dans ses contradictions et glissant vers l'inévitable catastrophe.

Just a Gigolo, c'est un *Cabaret* plus ambitieux, plus éclaté, plus fou et encore plus amer. Autant que son célèbre prédécesseur, il ne laissera personne indifférent. Et tous ceux qui aiment vraiment le cinéma découvriront avec émotion la dernière apparition à l'écran de Marlène Dietrich, un demi-siècle après *L'ange bleu*, dont la voix inoubliable résonne sur tout le film.

N.G.



L'ŒUF DU SERPENT

"Je n'ai jamais eu pour intention de faire un documentaire sur le Berlin de 1923. J'ai simplement cherché à saisir l'esprit de cette époque, l'atmosphère menaçante qui y régnait.

Je ne pense pas qu'il y ait eu, durant cette période, des descentes d'hommes en uniforme dans des cabarets, ou que ces lieux aient été mis à sac et livrés aux flammes.

Mais si vous lisez les journaux des années vingt et voyez la façon dont ils parlent de la jeunesse, vous pouvez facilement concevoir qu'une telle scène se produise.

(...) La semaine de novembre 23 à Berlin, et c'est la raison tangible pour laquelle j'ai écrit ce film, est un cadre métaphorique. En fait il s'agit de dire ce qui nous arrive à nous ici et maintenant, et qui pourrait nous advenir demain. Voilà le vrai sujet du film, c'est presque de la science-fiction."

(Entretien avec Ingmar Bergman paru dans la revue *Positif* no 24, mars 1978.)

L'Œuf du Serpent est le premier film que Bergman ait tourné hors de Suède et pour lequel il a disposé de moyens financiers considérables. Il ne faut donc pas s'attendre à retrouver dans ce film le dépouillement ascétique qui caractérisait ses films précédents. Des décors gigantesques ont été construits et de nombreux figurants ont envahi l'écran. "La première chose qui frappe à la vision du film est l'étonnante faculté d'adaptation du cinéaste de 'chambre' à la superproduction, au gigantisme de certains décors que la caméra parcourt avec une confondante virtuosité." (Michel Sineux, *Positif* no 204, mars 1978.)

Le film se déroule à Berlin en 1923, au cours de la semaine du 3 au 11 novembre qui englobe le putsch manqué d'Hitler et de Ludendorff.

Mais le film, en dépit de son ancrage historique précis, se trouve soigneusement "dépolitisé" et reconduit les grandes constantes de la thématique bergmanienne que présentaient ses films précédents. L'Histoire ne constitue pour l'auteur qu'un prétexte, pour incarner différemment ses propres mythes, pour les historiciser, en quelque sorte.

Dans *L'Œuf du Serpent*, Bergman recrée moins une époque qu'une atmosphère, celle des classiques du cinéma expressionniste : Murnau, Lang, Pabst.

W.D.

*DAS BOOT IST VOLL et
ES IST KALT IN BRANDENBURG*

Dans ce pays où la discrétion, cette qualité d'hommes d'affaires, est devenue vertu nationale, quelques films ces dernières années devaient troubler le sommeil des consciences. C'est qu'ils disaient bien haut ce que tout le monde aurait préféré ne pas savoir mezza voce : que la seconde guerre mondiale avait eu lieu, et qu'elle ne s'était pas arrêtée à nos frontières avec les armées étrangères. Les Suisses se penchèrent alors sur leur passé récent et firent semblant de découvrir avec horreur qu'il était peu conforme à la légende officielle. L'indignation, pour être naïve, venant après le rapport Bonjour, n'était pas moins véhémence. On ressortit des tiroirs l'interprétation helvétique du "malheur à celui par qui le scandale arrive", et l'on alla jusqu'à discuter sur la place publique l'attribution à ces films de la très fédérale prime à la qualité.

De cette période sombre, où le pays vacille sur son fondement, on a su tirer les enseignements qu'il fallait, et on s'est bien gardé, autour du récent *Cœur de braises*, de provoquer les remous qui auraient pu inciter quelque brebis égarée à aller s'en repaître. Il est vrai que ce dernier-né du masochisme helvétique se donne pour une fiction : autant le prendre au mot qu'elle au sérieux.

Disons-le rapidement : le nazisme constitue un nœud de notre conscience contemporaine, une question difficile à éviter, pour plus d'une raison. Tôt ou tard, dans notre pays, on devait s'interroger sur notre collaboration ou nos compromis avec l'Allemagne nazie. On peut remarquer que cette question semble intéresser non pas exclusivement, mais plus particulièrement les gens nés peu

avant, pendant, ou peu après la guerre : ceux en somme dont l'enfance a été empoisonnée par la culpabilité ou les dénégations, par le silence ou les mensonges de la génération précédente.

Rolf Lyssy, qui a ouvert une brèche en 1975 avec son *Confrontation*, à juste titre très remarqué, est né en 1936. Richard Dindo, à qui l'on doit sur un sujet voisin et non moins délicat *L'exécution du traître à la patrie Ernst S.*, est né en 1944, comme Thomas Koerfer. Markus Imhoof, quant à lui, est né en 1941.

Faire de cette préoccupation la question d'une génération est peut-être aller vite. Reste que le sentiment d'avoir été flouée, et le désir résultant de faire éclater la vérité, lui sont propres.

Par ailleurs, bon nombre de cinéastes suisses ont été formés à l'école du documentaire (Koerfer est une des exceptions). Dans un pays où n'existe pas à proprement parler d'école de cinéma, et où les occasions sont rares de travailler comme assistant, il est assez logique de faire ses classes sur des tournages légers, parfois réalisés à la demande (et aux frais) d'un commanditaire. Cette école-là n'est pas innocente : elle entretient un certain rapport au cinéma et à la vérité, plus précisément elle suppose certains rapports entre le cinéma et la vérité. Rapports qu'on peut moduler selon ses options idéologiques ou esthétiques, mais dans des limites qu'il est néanmoins difficile de faire éclater. Ces limites-là, on peut les voir opérer dans la plupart de ces films.

Tels qu'ils sont, avec leurs qualités et leurs défauts, ils auront eu au moins le mérite d'ouvrir une brèche dans la bonne conscience pesante de l'hagiographie officielle. D'autres films, on peut l'espérer,

seront faits sur le sujet, et sur d'autres périodes de notre histoire. Celle-ci ne manque pas de facettes cachées, pas plus qu'il ne manque d'occasions de prendre en défaut une idéologie si soucieuse de consensus qu'elle en oublie toute mémoire.

Surtout, il faut espérer que d'autres films se fassent, parce que nous sommes loin d'avoir trouvé le rapport juste à notre histoire, ni le ton juste pour en parler. Mais cette justesse-là, si elle doit venir un jour, nous la devons à ces films qui, s'ils semblent parfois un peu maladroits ou schématiques, ne le sont qu'à la mesure de ce qu'ils affrontent, et qu'ils auront contribué à faire changer.

Ph. F.

O THIASOS

O Thiasos n'est pas seulement un voyage géographique et aléatoire entrepris par une troupe de comédiens ambulants à travers une Grèce débarrassée de son revêtement exotique, une Grèce dont on explore les aspects les plus rugueux, ce n'est pas non plus un voyage herméneutique au sein de la funeste famille des Atrides, une interprétation moderne du mythe originaire de Sophocle. *O Thiasos* c'est avant tout un long voyage au bout de la nuit et la découverte fondamentale d'un continent jusqu'alors interdit au cinéma grec, d'un continent dont on n'avait jamais foulé le sol hors des sentiers prescrits par l'idéologie au pouvoir : le continent de l'Histoire.

Quelle Histoire ? Celle qui a pour moteur la lutte de classe et dont Angelopoulos situe la scène dans les années 1939-1952, années particulièrement cruciales et douloureuses pour le mouvement populaire grec.

Guerres, occupation, déportation, guerre civile, tortures, massacres, fascisme, impérialisme... : autant d'étapes marquantes de l'interminable errance de cette troupe condamnée à ressasser de villes en villages de cafés en cafés, l'unique pièce de son répertoire, un drame pastoral aux accents désuets : *Golfo, la bergère*. Autant de repères historiques qui interpellent les comédiens, les invitent à prendre parti, dictent leur action. Autant de jalons d'un récit brisé et pervers où les séquences, autonomes, "coupées les unes des autres sur le modèle du théâtre épique de Brecht, sont absolument signifiantes".

O Thiasos met en place un espace surdéterminé et complexe où scène théâtrale, scène historique et scène sexuelle se traversent, s'interpénètrent dialectiquement. L'espace théâtral de *Golfo, la bergère* devient le lieu réel de l'affrontement politique de la famille, le pouvoir s'y joue, les antagonismes y font jour, les conflits y éclatent, le tout s'intégrant dans une théâtralité généralisée : les personnages tardent même à y mourir dans un effort suprême pour "enlever" la scène (vengeance d'Oreste qui tue sa mère et son amant sur scène au moment de la représentation).

Film épique au sens brechtien, *O Thiasos* avance par bonds (avant ou arrière) sans se préoccuper d'une temporalité progressive et linéaire, les personnages ne sont pas les interprètes d'un caractère ou d'un rôle dans l'étroit carcan d'une psychologie oppressante, ils sont plutôt des véhicules de textes, les porteurs d'une parole politique différente que la fiction oppose ou articule dans un procès dialectique qui est le mouvement même de l'Histoire.

Michel Demopoulos

Dans *L'Avant-Scène du Cinéma*, Paris 1975.

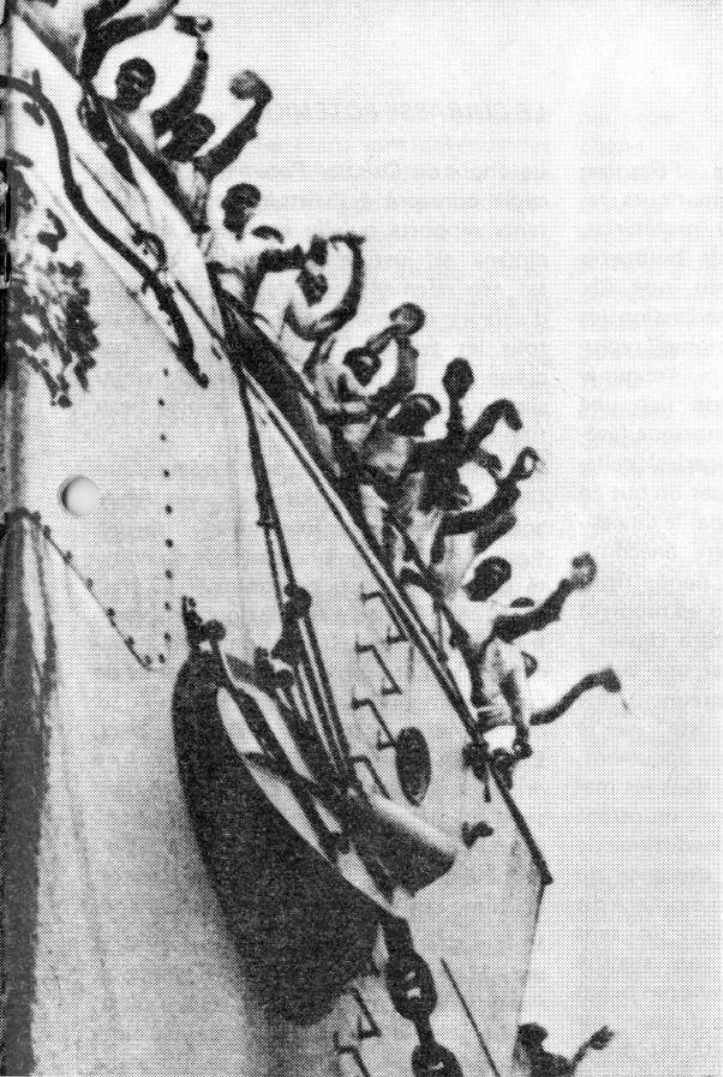
D.B.



EISENSTEIN

Avec *Le cuirassé Potemkine* (1925), le jeune cinéaste soviétique S.M. Eisenstein (Riga 1898 - Moscou 1948) s'impose comme un artiste novateur et puissant, imposant du coup le cinéma soviétique — sa démarche, ses thèmes — à l'attention du monde. Pour Eisenstein qui a vécu, enfant, la révolution manquée de 1905 et, jeune homme, celle de 1917,

l'histoire collective du peuple ou des peuples (de l'Oural jusqu'au Mexique, en passant par les USA) sera toujours de près ou de loin le moteur de ses films — réalisés ou restés au stade de projet. Mais ces films (*Octobre*, *La ligne générale*, *Alexandre Nevski*, *Que viva Mexico*, etc.) ne se bornent pas à raconter l'histoire événementielle, et encore moins à la montrer "en robe de chambre";



Le Cuirassé Potemkine

leur composition — musicale avant le son — les destine à produire chez le spectateur des émotions précises, un choc salutaire. Les images et leur montage obéissent en général au principe d'inscrire le sujet dans des détails porteurs de significations qui les dépassent — à l'instar de la vue d'un chat noir pour un individu superstitieux, de construire un canevas collectif, épique, rythmé par les

opérations individuelles; d'obtenir une sorte de partition où les "sons" — les plans — s'articulent aussi bien en séquences (horizontalement) qu'en contrepoint (verticalement). Eisenstein est aussi le théoricien de son montage (*The Film Sense*, 1942), écriture polyphonique en images qu'il dit inspirée des rythmes mêmes de la vie.

M.L.

Au moment du tournage d'*Octobre* (1927), les événements dramatiques représentés — l'ascension du prolétariat, le renversement du pouvoir bourgeois à Saint-Pétersbourg — n'ont que dix ans, mais leur immense répercussion les a déjà convertis en "historiques" voire "mythiques". Pour ce film "commémoratif", Eisenstein procède par une minutieuse reconstitution historique (événements, forces sociales, imageries); celle-ci, cependant, ne constitue pas un but en soi, mais la méthode choisie par le cinéaste pour dégager de l'histoire anecdotique les signes virtuels qui permettront la mise en scène didactique d'un moment crucial dans les relations entre classes : le renversement de l'une par une autre. Les images ainsi obtenues prennent une tournure si concrète et "réaliste" que le film est souvent perçu comme document, et certaines photos utilisées dans les manuels d'histoire. Tout en montrant apparemment un élément anecdotique de l'histoire, chaque plan ou séquence du film doit acquérir à travers le montage dit "par attraction intellectuelle" un sens symbolique qui dépasse son signifié premier, mais qui n'est souvent pas perçu par les spectateurs : ainsi ce discours sur l'unité et le manque d'unité du prolétariat, figuré par les positions successives que prennent les pales des ponts mobiles qui coupent ou relient le centre et les quartiers ouvriers de la ville. Il est un autre niveau, en revanche, auquel aucun spectateur ne reste indifférent : la course effrénée des images vers l'*extase* (notion théorisée par Eisenstein). Ici, l'*extase* — moment de la prise de conscience — devant se produire chez le spectateur est amenée par la représentation d'un moment extatique de l'histoire elle-même : l'émergence du "peuple".

M.L.

Le choix du *Cuirassé Potemkine* dans un cycle consacré à l'Histoire et aux différents rapports qu'elle entretient avec le cinéma se justifie totalement. Le film est généralement considéré, à juste titre d'ailleurs, comme l'un des plus grands de tous les temps. En effet, ne fut-il pas classé par un jury d'historiens de vingt-six pays, en 1958, comme le plus beau film du monde ?

A l'origine, Eisenstein devait réaliser un film pour commémorer le vingtième anniversaire de la Révolution insurrectionnelle de 1905, à la demande du comité central du parti communiste. C'était en 1925. Eisenstein écrivit donc une vaste fresque de cette Révolution, puis il décida de réduire son projet à un épisode de ces événements : la mutinerie des soldats du cuirassé Potemkine. D'autre part, Eisenstein donna au film une structure dramatique de tragédie classique, le divisant lui-même en cinq actes distincts. Chacun de ces actes traite d'une action particulière rejoignant le thème général du film, qui est la lutte révolutionnaire.

Mais au-delà du film historique, au-delà du film documentaire, *Le Cuirassé Potemkine* est une véritable œuvre d'art, un pur chef-d'œuvre de la création cinématographique. Eisenstein a abouti à une maîtrise totale de son art. Ainsi il a filmé des mouvements de masse avec un réalisme d'une acuité surprenante. De plus il a attaché une extrême importance à des détails significatifs à certains personnages-types. Par un truchement métaphorique, il parvient à exprimer toutes les répressions de 1905, faisant "se réfléchir le tout dans une goutte d'eau".

Certaines séquences demeurent inoubliables : la scène de l'escalier d'Odessa, la scène des voiles, où la population ap-

porte à manger aux marins, et j'en passe. Presque tous les plans sont devenus des morceaux d'anthologie. *Potemkine* reste un film choc pour les gens qui le découvrent.

Film lyrique, pathétique, épique, succession de plans magnifiques, alternance de scènes époustouflantes, mouvements de foule. gros plans sur des visages qu'on ne peut oublier, *Le Cuirassé Potemkine* est tout cela et plus encore. Il faut le voir et le revoir, tremper son regard dans cette merveille du septième art, pour pouvoir juger sur pièce. Et surtout il ne faut pas oublier qu'Eisenstein n'avait que vingt-sept ans lorsqu'il réalisa ce monument du cinéma. Vingt-sept ans ! Cela paraît à peine croyable.

P.G.

ble que l'introspection contrôlée de Garbo et l'extravagance affichée de Dietrich, que la façon dont Mamoulian isole sa reine devant des étendues de neige et de pierre tandis que Sternberg place son impératrice parmi des statues baroques et des fastes chatoyants, que les vraies émotions de Christinè et les exagérations théâtrales de Catherine. La Reine Christine présente une vision crédible, romantique et inexacte de la Suède, alors que L'Impératrice Rouge est un film réaliste quoique fantastique.

Et lorsque finalement l'on aboutit au triomphe de la sensualité sur les circonstances autant chez l'une que chez l'autre (Christine immobile à la proue de son navire, Catherine exultante sur son trône), rêve et réalité sont inextricablement liés, avec le regard des deux réalisateurs pénétrant le même "territoire interdit" de l'imagination créative."

Tom Milne

LA REINE CHRISTINE

"(...) Curieusement, malgré de nombreuses et notables différences, le film qui vient immédiatement à l'esprit en relation avec La Reine Christine est bien L'Impératrice Rouge de J. von Sternberg. Pourtant, rien ne saurait être plus dissembla-

Rouben Mamoulian (né en 1898) ne saurait en aucun cas être considéré comme l'homme d'un seul film. Le phénomène Garbo, mieux ancré dans la mémoire collective que d'autres, a rejeté dans l'ombre l'homme qui lui a probablement offert son meilleur rôle. Pourtant il n'y a aucune faille dans la carrière de ce cinéaste intelligent et brillant, d'une étonnante sûreté de style. De *Applause* (1920) à *La Belle de Mascon* (1957), en passant par *Dr. Jekyll et Mr. Hyde* (1931) et *Arènes sanglantes* (1941), seize films ne demandent qu'à prouver que Mamoulian mérite d'être placé parmi les plus grands et en tout cas mieux que l'oubli poli encyclopédique qu'il connaît en Europe.

N.G.

INTOLERANCE

"Cathédrale flamboyante aux quatre façades simultanément édifiées."

"Projet fabuleux, entreprise démentielle, film génial."

"Tout s'éclaire si l'on consent à regarder Intolérance d'abord et avant tout comme un poème, un drame solaire de tous les âges de l'humanité..."

Critiques volcaniques pour un film démesuré : ça n'est que justice.

Le lien de ce film avec l'Histoire est des plus évidents. Histoires individuelles pour chaque époque, reliées entre elles par le temps de la grande Histoire, qui font ressortir quatre fois plus intensément un sentiment d'aversion envers ce que beaucoup de cinéastes se sont efforcés de dénoncer : l'intolérance, la violence universelle.

Cela dit, on a déjà tant parlé de ce film mythique que l'on peut s'intéresser à sa petite histoire. Il est par exemple peu connu que David W. Griffith accompagnait son film lors des projections publiques et rectifiait le montage de séquences entières d'une soirée à l'autre, se promenant à travers l'Amérique. Désir de perfection, certes. Mais aussi crainte de ne pas plaire au public, de ne pas rentrer dans les frais colossaux investis pour construire les gigantesques décors, assemblage énorme d'escaliers, de tours, de colonnes bulbeuses couronnées d'éléphants cabrés. Un film monstrueux, censuré pour son pacifisme (sic), foisonnant d'innovations techniques (ubiquité de la caméra, vues aériennes, montage alterné...), que Griffith voulait faire "pour la postérité, pour la vérité, pour la beauté". A vérifier.

P.M.

NAISSANCE D'UNE NATION

"Les provocateurs furent les esclavagistes blancs qui poussèrent les Noirs à commettre leurs excès afin de susciter la réaction. C'est cela que j'ai voulu montrer. J'avoue l'avoir simplement suggéré car si je l'avais réellement montré, mon film aurait été interdit. De toutes façons, les événements décrits sont inspirés de faits authentiques consignés dans des rapports qui datent de l'époque même. Je ne vois pas pourquoi on m'empêcherait de les illustrer. Quant à mépriser les Noirs cela me serait difficile : j'ai passé toute mon enfance avec eux..."

Griffith

Des œuvres de Thomas Dixon (*The Clansman* et *Leopard's spots*) opposés à l'abolition de l'esclavage, traitant du relèvement des Etats du Sud et des débuts du KKK, Griffith, sudiste lui-même, influencé sans nul doute par celles-ci, élaborait un film au caractère épique, à travers la destinée de deux familles en conflit pendant et après la guerre civile. Outre les implications idéologiques, ressenties dès la sortie du film, et qui ne peuvent que troubler le spectateur des années 80, il faut relever que cette œuvre immense — par son succès commercial également — marque dans l'histoire du cinéma un pas décisif par l'utilisation, sur 2 h 40 de projection, du montage comme moyen d'expression et comme élément dramatique à part entière (alternance et jeu sur gros plan, plans moyens, plans américains ou gros plans) dans une œuvre réellement achevée.

F.S.

LE CHAGRIN ET LA PITIE

Pendant sept ans (1969-1976), *Le Chagrin et la Pitié* a été censuré en France avant d'être distribué dans un circuit commercial limité. Sept années où "l'effondrement" de la France décrit si remarquablement par Pierre Mendès-France n'a pu franchir les barrières politiques; sept années où les témoignages de paysans auvergnats résistants et du Waffen-SS français de la division Charlemagne, Christian de la Mazière, n'ont pu être entendus des Français eux-mêmes pourtant au cœur du problème. Aujourd'hui, quinze ans après sa réalisation, nous vous donnons à voir, à écouter, mais peut-être pas à juger. La complexité de l'Histoire, celle des hommes "insignifiants", celle que l'on qualifie de

"sociale" en réaction à toute une tradition d'avant-guerre, précisément, y devient flagrante. Et à travers ces confessions si différentes, chacun pourra sans doute saisir combien, en 1942, le "choix" qui s'offrait à une population occupée — de collaborer ou de résister — ne pouvait être facilement résolu; ou plutôt si, s'imposait avec une limpidité peut-être trop évidente, à chacun, pour être véritablement limpide. Mais eux n'avaient pas à rédiger l'Histoire ni à réfléchir sur elle; ils vivaient un temps dont nous écrivons et analysons les tenants et les aboutissants. Le film, vingt-cinq ans plus tard, pourrait être pour cela... aussi. Pour eux, simplement, point de neutralité face à cette phrase : "Deutschland siegt an allen Fronten."

F.S.



GENERIQUES

JUST A GIGOLO (Schöner Gigolo, armer Gigolo)

RFA 1978

Prod.: Rolf Thiele. Réal.: David Hemmings. Scén.: Ennio de Concini, Joshua Sinclair. Photo : Charly Steinberger. Mus.: Günther Fisher. Mont.: Fred Srp. Déc.: Peter Rothe. Cost.: Max Mago, Ingrid Zoré. Chor.: Herbert F. Schubert.

Avec : David Bowie (Paul von Przygodsky), Sydne Rone (Cilly), Kim Novak (Helga), David Hemmings (Captain Hermann Kraft), Maria Schell (Mutti), Curd Jürgens (Prince), Marlène Dietrich (Baroness von Semering), Erika Pluhar (Eva), Hilde Weissner (Tante Hilda), Rudolf Schündler (Gustav, le père de Paul), Werner Pochath (Otto) et Friedrich Lehmann, Rainer Unhold, Bela Erny, Ursula Heyer, Evelyn Künneke, Alice Kessler, Elen Kessler, Christian Maybach, Martin Hirte, René Kolldehoff.

THE SERPENT'S EGG (L'œuf du serpent)

USA/RFA 1977

Prod.: Dino de Laurentis. Réal.: Ingmar Bergman. Scén.: Ingmar Bergman. Photo : Sven Nykvist. Dessin. de prod.: Rolf Zemetbauer. Mus.: Rolf Wilhelm.

Avec : Liv Ullmann (Manuela Rosenberg), David Carradine (Abel Rosenberg), Gert Froebe (Inspecteur Bauer), Heinz Bennent (Hans Vergerus), James Whitmore (Prêtre).

O THIASOS (Le voyage des comédiens)

Grèce 1975

Prod.: Georges Papalios Productions. Scén., dial. et réal.: Theo Angelopoulos. Photo : Georges Arvanitis.

Avec : Eva Kotamanidou (Electre), Petros Zarkadis (Oreste), Vangelis Kazan (Egisthe), Stratos Pachis (Le père), Aliki Georgouli (La mère).

DAS BOOT IST VOLL (La barque est pleine)

Suisse 1981

Prod.: Limbo Film (Georges Reinhart), en coprod. avec les télévisions suisse allemande et autrichienne, 1981. Scén., réal.: Markus Imhoof. Cam.: Hans Liechti. Son : Vladimir Vizner. Mont.: Helena Gerber.

Avec : Tina Engel (Judith Krüger), Curt Bois (Lazar Ostrowskij), Renate Steiger (Anna Flückiger), Mathias Gnaedinger (Franz Flückiger), Michael Gempart (Peter Bigler), etc.

ES IST KALT IN BRANDENBURG (Hitler töten) (Il fait froid en Brandebourg)

Suisse 1980

Prod.: HMS et Filmkollektiv Zürich. Réal.: Villi Hermann, Niklaus Meienberg, Hans Stürm. Financement : télévision suisse, Départ. féd. de l'Intérieur, fonds propres HMS et Filmkollektiv.

Avec : Roger Jendly, etc.

LE CUIRASSE POTEMKINE (Bronenosetz Potemkin)**URSS 1925**

Prod.: Première fabrique Goskino. Réal.: S.M. Eisenstein. Assist.: Maxime Strauch, Gregori Alexandrov, M. Gomarov, A. Antonov, A. Levchine. Scén.: S.M. Eisenstein, Agadjanova Choutko. Photo : Edouard Tissé.

Avec : A. Antonov, V. Barsky, G. Alexandrov, M. Gomarov.

OCTOBRE**URSS 1927**

Réal.: S.M. Eisenstein, G. Alexandrov. Photo : E. Tissé, V. Popov.

Avec des interprètes non professionnels.

QUEEN CHRISTINA (La Reine Christine)**USA 1933**

Prod.: Walter Wanger (MGM). Réal.: Rouben Mamoulian. Scén.: Salka Niertel, H.M. Harwood. Hist. orig.: Salka Niertel, Margaret P. Levine. Dial.: S.N. Behrman. Photo : William Daniels. Mus.: Herbert Stothart. Mont.: Blanche Sewell. Déc.: Alexander Toluboff, Edwin B. Willis. Cost.: Adrian. Son : Douglas Shearer.

Avec : Greta Garbo (Christina), John Gilbert (Antonio), San Keith (Magnus), Lewis Stone (Oxenstierna), Elizabeth Young (Elba), Sir C. Aubrey-Smith (Aage), Reginald Owen (Prince Charles), George Menevent (Ambassadeur français), Gustav von Seyffertitz (Général), David Torrence (Archevêque), Ferdinand Munier (Patron d'auberge), Alain Tamiroff (Pedro), Cara Sue Collins (Christina enfant), Edward Norris, Laurence Grant.

INTOLERANCE — Love's Struggle through the Ages**USA 1915-16**

Prod., réal., scén., mont.: David Wark Griffith. Photo : George William Bitzer, Karl Brown. Déc.: Frank Wortman. Mus.: Joseph Carl Brein, D.W. Griffith. Assist.: Eric von Stroheim, Woody S. Van Dyke, etc.

Avec : Lilian Gish (La femme au berceau), Constance Talmadge (La fille de la montagne, Marguerite de Valois), Elmer Clifton (Le rhapsode), Howard Gaye (Jésus), Margery Wilson (Brown Eyes, fille de Huguenot).

LE CHAGRIN ET LA PITIE (1. L'effondrement. 2. Le choix)**France 1969**

Scén. et interviews : Marcel Ophüls, André Harris.

Avec : Pierre Mendès-France, Georges Bidault (ancien chef du Conseil national de la résistance), René de Chambrun (gendre de Pierre Laval), Sir Anthony Eden, Paul Schmidt (ancien interprète d'Hitler), Général Walther Warlimont, du commandement suprême de la Wehrmacht, etc.

THE BIRTH OF A NATION (La naissance d'une nation)**USA 1915**

Scén.: David Wark Griffith, Frank Woods. Réal.: D.W. Griffith. Assist.: Eric von Stroheim, Raoul Walsh, W.S. Van Dyke, etc.

Avec : H.B. Walthall, Miriam Cooper, Mac Marsh, etc.



La barque est pleine

CINE-CLUB UNIVERSITAIRE

ETE 1984

- Où ?** Auditoire Piaget, au sous-sol d'Uni II, 24 rue Général Dufour
- Quand ?** Séances du soir : le lundi à 19 h. et 21 h.
- Qui ?** **Tout le monde** peut adhérer au Ciné-Club Universitaire
- Comment ?** Nous vous proposons deux formules :
Cartes d'abonnement à Fr. 12,—, valables pour trois entrées
Abonnement général à Fr. 35.—, pour tous les films
- ???** Pour tout renseignement complémentaire, veuillez vous adresser au Service des Activités Culturelles de l'Université, 4, rue de Candolle, 1er étage
 tél. 20 93 33, internes 2705/2706

L'abonnement à Fr. 35.—, muni d'une photographie dûment validée par un timbre des Activités Culturelles, donne droit à l'entrée à prix réduit (Fr. 7.—) aux cinémas **Corso** (20, rue de Carouge) et **Classic 3** (rue des Alpes) durant la période mentionnée au verso de l'abonnement.