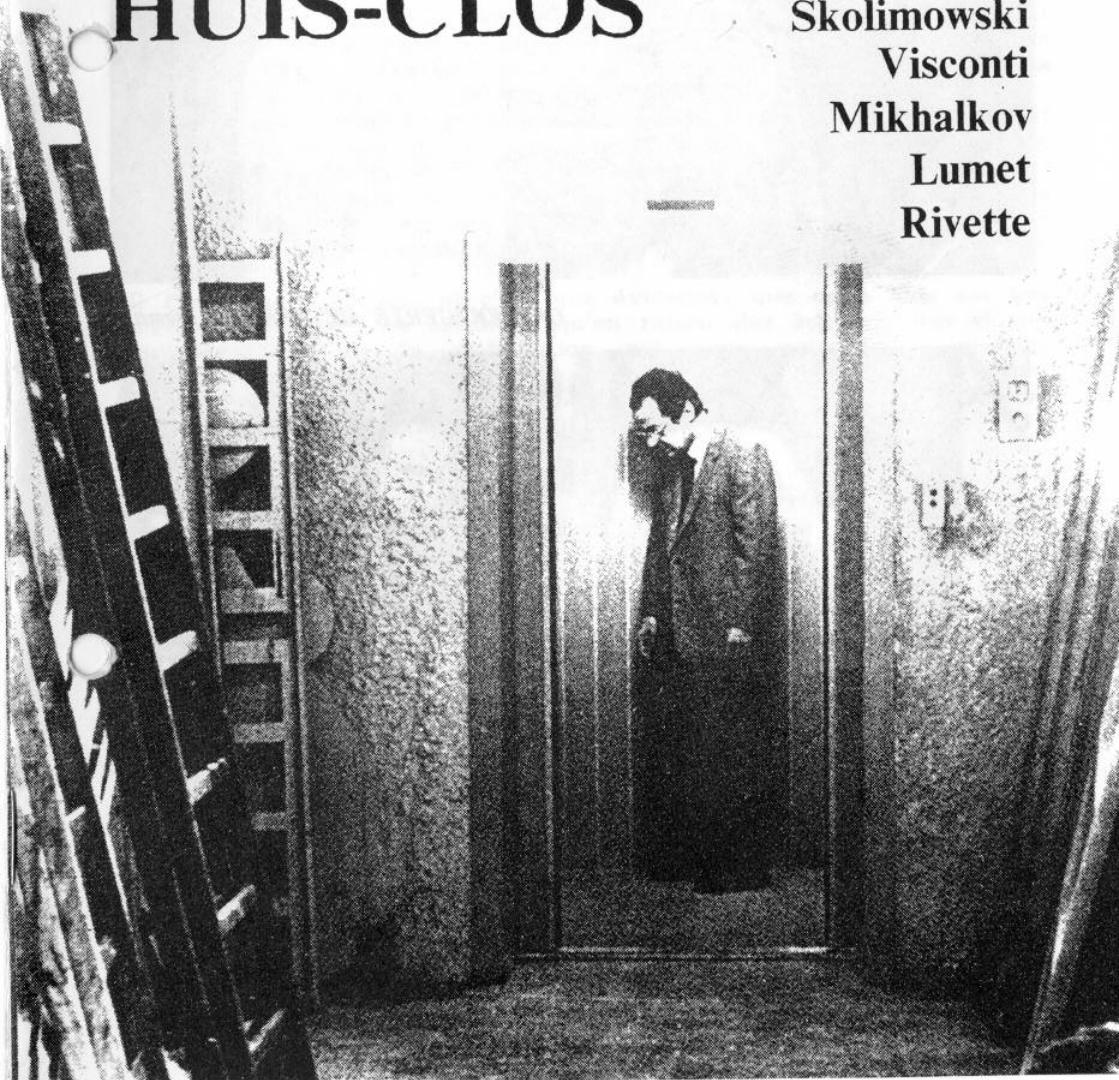




**CINE-CLUB
UNIVERSITAIRE**
du 23 janvier au 27 février 89

HUIS-CLOS

Kazan
Newman
Bunuel
Scola
Mankiewicz
Friedkin
Altman
Skolimowski
Visconti
Mikhalkov
Lumet
Rivette



tous les lundis à 19h et 21h - Uni Dufour

24, rue Général-Dufour Genève



LA MENAGERIE DE VERRE Newman



UN TRAMWAY NOMME DESIR Kazan

H U I S - C L O S

Les films présentés dans ce cycle ont été regroupés en fonction du lieu unique dans lequel, pour chacun d'eux, s'organise la fiction.

A travers une rigoureuse limitation de l'espace cinématographique, c'est bien entendu de l'enfermement de l'individu dont il est question, de ses relations avec autrui et des conflits qui naissent et éclatent dans ce lieu clos propice à susciter tous les excès, à dénuder les passions. En plaçant en effet les différents protagonistes dans une situation à laquelle ils ne peuvent se soustraire et qu'ils sont forcés d'affronter, le huis-clos s'avère être un moyen particulièrement efficace pour intensifier l'action dramatique. Les cinéastes concernés devaient, par ailleurs, répondre à une exigence posée par cette contraction de l'espace, somme toute très contraignante. Ne pouvant déplacer le champ d'action, et n'ayant recours à aucune échappée, ils étaient dans l'obligation de trouver des équivalences cinématographiques aux pièces de théâtre qu'ils désiraient adapter. Face à une telle contrainte, une mise en scène dynamique et innovatrice, se situant à l'opposé du "théâtre filmé", devenait donc toujours plus nécessaire.

A cet égard, la série de films programmée est à considérer comme une confrontation de projets concentrés sur cette idée du huis-clos, et non pas comme une présentation stricte d'une problématique théorique bien définie.

Il faut ajouter à cela, et c'est une évidence, que cette liste est loin d'être exhaustive, ne serait-ce qu'en raison des impossibilités et des indisponibilités de la distribution qui nous privent de certains huis-clos essentiels tels que "La corde" ou "Lifeboat" de Hitchcock, "Streamers" de Altman, "Le grand couteau" de Aldrich ou encore "Marat-Sade" de P. Brook, pour ne citer qu'eux...

Marc Sauser-Hall

UN TRAMWAY NOMME DESIR Elia Kazan

"Je me suis dit: Bon, c'est une pièce de théâtre, et à mon avis la meilleure que j'aie jamais montée. Elle est du niveau des meilleures pièces de O'Neill, au rang des meilleures pièces américaines. Je dois m'efforcer de trouver des équivalents visuels pour la poésie de son langage."

"J'engageais un scénariste, et nous nous mimes à l'élargir du point de vue de la durée, du lieu, et à travailler sur le passé de Blanche. Nous y travaillâmes assez dur pendant quatre ou cinq mois. Puis je lus le scénario et me dis que nous avions fait là du bon travail. (...) Je le relus une semaine plus tard et je le trouvai épouvantable - il avait perdu les meilleures qualités de l'oeuvre de Williams. Même la narration y était mauvaise, parce que la force du **TRAMWAY** vient de son caractère ramassé. Et je pris soudain une décision radicale - juste ou fausse, mais radicale: je résolus tout à coup de filmer la pièce, tout simplement. Et même je la situerais pour la plus grande part dans l'appartement."

Michel CIMENT, Kazan par Kazan, Editions Stock, 1985 (Coll. Ramsay)

"Le théâtre occupe chez Kazan une place essentielle. Il est l'un des rares cinéastes hollywoodiens à ne l'avoir jamais abandonné et à s'être toujours ressourcé dans la mise en scène théâtrale et dans la formation de l'acteur, en travaillant, conjointement avec Lee Strasberg, à faire de l'Actor's Studio un des lieux de renouvellement du jeu de l'acteur de théâtre et de cinéma. Il n'y a, pour lui, pas de rupture entre l'enseignement et la mise en scène, entre la découverte d'une nouvelle sensibilité d'acteur et sa mise à l'épreuve dans un film ou une pièce. (...) Marlon Brando est l'exemple même de cette densité d'acteur antérieure au jeu lui-même qui, à elle seule, constitue une part de la fiction. **UN TRAMWAY NOMME DESIR** (1950) a complètement changé le statut de l'acteur, sa technicité passant au second plan pour révéler sa capacité de résistance au rôle qui donne à la situation toute sa tension dramatique. (...)

Mais Kazan retrouve le théâtre par les situations conventionnelles qui dominent l'oeuvre de Tennessee Williams, celles de la province américaine, du Sud qui métaphorise l'enfermement contre lequel se heurtent les personnages et exige d'eux la trahison qui transforme la prison en asile, en lieu où ils déraisonnent enfin avec les fous."

Olivier-René VEILLON, Le cinéma américain, les années cinquante, 1945-1960, Editions du Seuil, 1984.

"Arrivera-t-on un jour à en finir avec la trop tenace querelle qui revient périodiquement à propos du "théâtre filmé" ? A quelques exceptions près, une fâcheuse tendance persiste à renvoyer au second plan des tentatives comme **LA MENAGERIE DE VERRE**, comme si, par principe, le filmage, même hors-scène, d'une pièce de théâtre, reléguait l'entreprise au rang d'un sous-cinéma. Assez de ce vieux serpent de mer ! Il y a eu Pagnol, Guitry, la question est réglée. Et les critiques qui traitent avec condescendance un film comme celui de Paul Newman feraient mieux d'aller débusquer le mauvais théâtre (il ne manque pas) dans ce qu'ils appellent le "vrai" cinéma. La querelle est d'autant plus vaine que, s'agissant de **LA MENAGERIE DE VERRE**, on a affaire à un vrai projet de cinéma, qui met la barre très haut : s'affronter à un texte à risques, faire confiance à la parole, tenir le pari du huis-clos. Projet d'autant plus hardi que **LA MENAGERIE DE VERRE** n'offre pas le recours (ou le secours) du paroxysme, de l'hystérie, ou simplement de l'action, que peuvent présenter d'autres œuvres de Tennessee Williams. Ce qui ne veut pas dire que le film soit exempt de violence : il s'agit d'une violence intérieure, rentrée, doublement retenue : et par le texte lui-même et par la mise en scène de Paul Newman. C'est finalement l'humilité fondamentale de Newman à l'égard du matériau sur lequel il travaille qui lui permet de s'affirmer comme un grand metteur en scène. A la différence de certains cinéastes (le Robert Altman de **FOOL FOR LOVE** par exemple) hantés par l'obsession de "faire cinéma" lorsqu'ils adaptent une pièce de théâtre, Paul Newman ne se pose pas la question du passage à l'écran en termes d'"aération" spatiale de la pièce, pas plus qu'il ne truque l'original (pour information, la construction du film en flashes-back est conforme à celle de la pièce).

On ne peut qu'être frappé par l'un des parti-pris généraux du film, qui consiste à faire parler les acteurs à mi-voix. Outre le charme incontestable de cette esthétique du chuchotement, on a là une des clefs de la réussite de Newman. Lorsqu'on choisit, comme le fait Paul Newman, de travailler en gros plan, le souci du metteur en scène et des comédiens consiste à miniaturiser les expressions et la puissance vocale. Cette miniaturisation, cette minoration de l'expressivité, n'a pas seulement pour but de rétablir un équilibre purement mathématique qui tiendrait à de simples questions de perception visuelle et auditive, à des questions de changements d'échelle entre la scène et l'écran. Ce dont il s'agit, plus profondément, c'est de pratiquer un art de la litote : que le chuchotement soit potentiellement porteur du cri, la larme de la crise de larmes, le poing serré de l'ample mouvement de bras. (...)

...la maison, lieu d'amour et d'affrontement des trois personnages, n'est pas seule à répondre au principe du huis-clos : chaque personnage est à lui seul un véritable huis-clos, et le film, le lieu de coexistence de trois monades, à la fois unies par leurs liens affectifs ou familiaux, et à la fois irrémédiablement solitaires, enfermées dans l'autarcie de leur malheur."

L'ANGE EXTERMINATEUR Luis Bunuel

"Bunuel lui-même affirmait, il y a quelques années: sur l'écran "le temps et l'espace deviennent flexibles, se rétrécissent ou s'étirent à volonté; l'ordre chronologique et les valeurs relatives de durée ne correspondent plus à la réalité". Dans cette perspective, Bunuel emploie de façon remarquable l'espace et le temps cinématographique. Il parvient à nous fasciner en ne faisant pourtant appel qu'à un seul décor, espace privilégié où les héros sont peu à peu traqués. Et si ce salon se transforme insensiblement en "prison", la réception de Nobile devient progressivement une "abominable éternité" où les fluctuations ordinaires du temps semblent abolies. Dans **L'ANGE EXTERMINATEUR**, Bunuel (...) projette non dans le futur mais dans le présent quotidien la réalité de notre condition humaine. Et si les héros du film ont, un instant, l'impression d'avoir échappé à leur atroce destin en effaçant le temps - les invités reprennent la conversation initiale et les positions qu'ils occupaient au commencement de la soirée: comme par miracle, ils peuvent alors sortir du salon - ils se retrouvent très vite à nouveau captifs - pour toujours - dans l'église, le cercle ne s'étant ouvert que pour mieux se refermer, inexorablement, sur leur médiocrité."

Michel Estève, Etudes cinématographiques, No 22/23, printemps 63.

LA TERRASSE Ettore Scola

"Les scènes de la terrasse, toujours identiques pour l'essentiel mais avec de subtiles variations, semblent en effet se démultiplier dans le temps : elles prennent ainsi une signification générique et métaphorique par leur répétition même et surtout par l'immuabilité du rituel social qu'elles représentent. D'autre part, à cette synthèse temporelle s'ajoute l'unité de lieu et le caractère artificiel (théâtral) du décor des réceptions : la terrasse et son environnement ont en effet été construits en studio.

Ainsi se trouve créé un cadre spatio-temporel (évoquant par ailleurs le huis-clos bunuelien de **L'ANGE EXTERMINATEUR**) qui souligne, même inconsciemment, le caractère symbolique de l'action située sur la terrasse par rapport aux épisodes réalistes consacrés aux protagonistes."

Marcel Martin, Image & Son, No 355, nov. 80

LE LIMIER Joseph Mankiewicz

"J'ai voulu dans l'adaptation accentuer le contraste entre les classes et montrer que l'intellectuel, parce qu'il est intellectuel, croit être mentalement supérieur au non-intellectuel. C'est le cas d'Andrew Wyke. (...) Eh bien, lorsque quelqu'un de puissant comme lui, un membre de la haute société, humilie les pauvres et les faibles, il peut susciter chez l'adversaire un talent terrible pour la revanche qui n'aurait sans lui aucune raison d'exister. Et c'est ce à quoi Andrew Wyke n'était pas préparé."

"Ce fut un pari risqué qui se solda par une réussite. Je voulais me donner un sentiment d'autosatisfaction. Pourrais-je tenir le public en haleine aussi longtemps avec un scénario écrit par un tiers et deux acteurs seulement, sans aucun autre être vivant, oiseau, chien ou poisson. Je devais mettre en scène, en utilisant au maximum toutes les ressources dont je disposais, le simple développement d'un conflit entre deux hommes."

"Le jeu **jouait** les gens et les accessoires me dirigeaient ! c'est ce qui me fascinait dans **LE LIMIER**. (...) Dans tous mes films il y a ce genre de choses, mais ce film, à bien des égards, fut le plus satisfaisant car j'étais poussé à inventer constamment, à cause des limites même du sujet : deux acteurs dans une pièce."

Michel Ciment, Passeport pour Hollywood, Editions du Seuil, 1987

"Mankiewicz boucle sa carrière par le film qu'on attendait de lui : un divertissement cynique et civilisé, un duel raffiné où les épigrammes sociologiques décorent le dépit amoureux; un huis-clos qui nous rappellerait presque sa promesse d'après **CLEOPATRE** : deux personnages dans une cabine téléphonique..."

N.T. Binh, Mankiewicz, Rivages/cinéma, 1986.

CINE-CLUB UNIVERSITAIRE

HIVER 89

23 janvier

- 19h **UN TRAMWAY NOMME DESIR** Elia Kazan
(A Streetcar named Desire, USA, 1950, 125')
- ! 21h15 ! **LA MENAGERIE DE VERRE** Paul Newman
(The Glass Menagerie, USA, 1987, 134')

30 janvier

- 19h **L'ANGE EXTERMINATEUR** Luis Bunuel
(El Angel exterminador, Mexique, 1962, 90')
- 21h **LA TERRASSE** Ettore Scola
(La Terrazza, Italie, 1980, 160')

6 février

- 19h **LES GARCONS DE LA BANDE** William Friedkin
(The Boys in the Band, USA, 1970, 120')
- 21h **LE LIMIER** Joseph Mankiewicz
(Sleuth, USA, 1972, 138')

HUIS-CLOS

13 février

- 19h **REVIENS JIMMY DEAN, REVIEINS** Robert Altman
(Come Back to the Five and Dime
Jimmy Dean, Jimmy Dean, USA, 1982, 110')
- 21h **LE BATEAU PHARE** Jerzy Skolimowski
(The Lightship, USA, 1985, 89')

20 février

- 19h **ONCLE VANIA** Andreï Mikhalkov-Kontchalovski
(URSS, 1971, 105')
- 21h **VIOLENCE ET PASSION** Luchino Visconti
(Gruppo di Famiglia in un Interno /
Conversation Piece, Italie, 1974, 125')

27 février

- 19h **DOUZE HOMMES EN COLERE** Sidney Lumet
(Twelve Angry Men, USA, 1957, 95')
- 21h **L'AMOUR PAR TERRE** Jacques Rivette
(France, 1984, 125')

Tous les films sont en version
originale sous-titrée français

LES GARCONS DE LA BANDE William Friedkin

"Tiré de la pièce de Mark Crowley qui connut un succès fantastique à New York, le film s'appuie évidemment sur un solide investissement théâtral. L'auteur a lui-même adapté sa pièce pour le cinéma et les acteurs - éblouissants - sont ceux qui triomphèrent à Broadway. L'apport proprement cinématographique n'est pourtant pas si mince tant il est vrai que tout plan, tout mouvement de caméra possèdent une valeur **morale** qui échappe à la convention théâtrale. Même lorsque l'on opère dans un champ de cinquante mètres carrés, il faut capter l'**air ambiant**. L'adaptation filmique d'une pièce manque évidemment de spectaculaire, elle se réalise grâce à de multiples et imperceptibles détails techniques qui en disent bien plus long sur la classe d'un cinéaste que le tournage de gigantesques poursuites de voitures."

Patrick Sery, Cinéma 72, No 164, mars 72

"Si, dans **THE BOYS IN THE BAND**, le théâtre reprend parfois, dans la seconde partie, des droits qui lui sont, de toute façon, imprescriptibles, la première partie, pourtant tournée dans le décor unique de la terrasse, semble avoir été écrite pour le cinéma et Friedkin ne semble, à aucun moment, avoir été tenté de descendre musarder dans la rue, avant de se résoudre à affronter le huis-clos de la scène théâtrale à laquelle il se sent tôt ou tard obligé de revenir.."

Michel Sineux, Positif, No 136, mars 72

"Mais dans mes trois derniers films (**JIMMY DEAN, STREAMERS, SECRET HONOR**), ce qui m'a surpris moi-même, c'est que je puisse traiter de l'enfermement alors qu'il y a quelques années j'aurais pensé que ce n'était pas un matériau pour moi ou que cela ne convenait pas au cinéma.

Ce qui est arrivé à partir de mon expérience théâtrale est à peu près ce que j'attendais et espérais: aller à l'aventure pour changer mon point de vue sur le cinéma. Je ne voulais pas recommencer ce que j'avais fait et le théâtre me semblait un terrain d'expérience logique. (...) J'ai voulu voir aussi ce qui n'allait pas dans les adaptations de pièces à l'écran. Et ce nouveau travail au cinéma à partir du théâtre m'a donné du courage et aussi de la confiance pour entreprendre des projets qu'autrement je n'aurais pas envisagés. Et la réussite de **JIMMY DEAN** comme film m'a donné envie de faire **STREAMERS**. Pendant que je tournais **JIMMY DEAN**, je m'étais ménagé une échappatoire: je pourrais toujours dire que c'était pour le câble, la télé. Mais à la fin j'étais reconforté: c'était bien un film."

Michel CIMENT, "Entretien avec Robert Altman", Positif, No. 280, juin 84

"Ce qui risque d'abord de surprendre, c'est l'enfermement en un lieu unique, qui pourra prêter à l'accusation de théâtralité. En réalité, il y a continuité cinématographique: cette situation de huis-clos a toujours attiré Altman. (...) Avec **JIMMY DEAN**, Altman va plus loin en adoptant la règle des trois unités. On pourra objecter la présence des flash-backs, mais ceux-ci sont plutôt des tirades déplacées du champ du langage au champ visuel; leur nombre n'altère en rien le déroulement d'une tragi-comédie qui respecte à tout instant la règle classique. En réalisant cet enfermement et en mettant hors champ James et Jimmy Dean, Altman opère une césure essentiellement visuelle, restreignant le domaine d'action des protagonistes. Les flash-backs, loin d'aérer ou d'éloigner, contribuent au contraire à un étouffement croissant. Là où l'utilisation de la voix essaie constamment d'être mystificatrice, l'image recentre, et fait revenir le concret avec violence."

Bertrand Philbert, Cinématographe, No 88, avril 83

"Il a déjà été dit ici même à quel point l'art de Skolimowski était un art du déséquilibre. **THE LIGHTSHIP** (le film et le bateau), c'est exactement cela : un lieu à la fois mouvant et fixe, un lieu dont la mission est la sécurité et qui va se trouver lui-même investi par le danger. Une fois les trois gangsters à bord, on se retrouve très vite dans une situation à la **MOONLIGHTING** : le huis-clos, l'état dans l'état, toute communication coupée avec l'extérieur, avec pour seules lois non pas tant celles des armes que celles qui vont devoir se réinventer à chaque instant ou presque (elles seront fluctuantes, mobiles). C'est manifestement ce qui intéresse d'abord Skolimowski : comment un univers coupé du monde réagit à une nouvelle donne. En s'interdisant tout recours scénaristique à un ailleurs qui viendrait nourrir ou relancer la fiction, Skolimowski s'oblige à un rigoureux travail d'invention qui consiste moins à multiplier les événements générateurs de temps forts qu'à soumettre scènes et personnages à des traitements inattendus, à des parcours en zig-zag. C'est tout l'art du détournement dont fait preuve Skolimowski, en tirant cette histoire de la trame somme toute banale et classique du côté d'une étrangeté qui n'affecte pas seulement les attitudes, les comportements ou les climats, mais confère au film entier des allures de fable."

Alain Philippon, Cahiers du cinéma, No 380, février 86

"Pour son premier film américain, Skolimowski retrouve avec bonheur certains standards de la grande narration hollywoodienne : en voix off et après coup, le témoignage d'un protagoniste concerné malgré lui et, sur le principe du huis-clos symbolique, l'affrontement des passions fondamentales (haine-amour, courage-lacheté). (...) Mais **THE LIGHTSHIP** est surtout une somptueuse chanson de gestes sur l'alchimie des passions humaines. Pas tellement au nom d'une parabole un peu trop appuyée sur le symbolisme d'un Liberty Ship enchaîné mais parce que, c'est bien connu, il n'y a pas mieux que les voyages sur place pour se déplacer."

Gérard Lefort, Libération, 2 septembre 85

VIOLENCE ET PASSION Luchino Visconti

"C'est vrai, ce sont là mes histoires. Histoires de groupes familiaux qui vont à la ruine. Rappelez-vous **LE GUEPARD**, **LES DAMNES**... Vous avez raison, toujours des histoires négatives... Sauf peut-être **LA TERRE TREMBLE**... Vous me demandez pourquoi. Pourquoi je les raconte comme je ferais d'un requiem. Parce que raconter les bons sentiments c'est plus facile, les moins bons plus difficile, mais aussi plus juste, plus opportun, c'est vrai que j'aime raconter des tragédies. J'aime les récits où les rapports s'exaspèrent à un tel point que cela ne peut plus préluder à rien d'autre."

Alain Sanzio et Paul-Louis Thirard, Luchino Visconti cinéaste, Editions Persona, 1984

"Ce **CONVERSATION PIECE**, ce portrait de famille dans un intérieur retrouve le sens du théâtre avec l'unité du lieu - la maison patricienne circonscrit parfaitement le cadre et l'objet du drame - la prolifération des intrigues qui rebondissent continuellement pour ne jamais aboutir. (...) La maison du patricien - comme isolée, emportée hors du monde - devient le cadre d'une danse de mort qui étouffe les derniers échos venus de l'extérieur. Comme dans les rêves, le moindre geste prend des proportions immenses ou bien au contraire le moindre geste devient impossible. Et Visconti retrouve toute sa puissance : ces murs qui craquent, ces combles transformés à grands frais en living à la Courrèges, cette éclosion avortée d'une chrysalide pourrissante, voici le décor promu à une fonction non seulement signifiante mais agissante."

D.O., Cinématographe, No 13, mai-juin 75

DOUZE HOMMES EN COLERE Sydney Lumet

"Le huis-clos, l'unité de temps mesurée par la pesante chaleur de la fin d'après-midi d'été, puis par l'orage qui marque l'acmé du mouvement dramatique renforcent la théâtralité concentrée, densifiée par l'absence de tout recul. Les personnages sont à leur place et l'enjeu même du film est d'opérer des déplacements où aucun mouvement ne semble possible. Les acteurs se ramassent sur leur rôle et conduisent les personnages au terme de leurs contradictions intimes, là où celles-ci deviennent intenables. (...) La caméra définit chaque personnage comme le centre de son propre univers, individu isolé, obsédé par ses préoccupations immédiates. L'espace de la fiction se structure ainsi autour de l'isolement de chacun des jurés, confiné dans un monde irréductible au huis-clos de la pièce et dont les dimensions contradictoires traversent la salle de délibérations."

Olivier-René Veillon, Le cinéma américain, les années cinquante, 1945-1960, Editions du Seuil, 1984.

"Fort intelligemment, Andreï Mikhalkov-Kontchalovski a refusé deux partis-pris qui semblaient pourtant à priori les deux solutions possibles pour filmer ONCLE VANIA : la première qui aurait consisté à avouer la théâtralité de la pièce et à resserrer par conséquent l'attention sur les décors, les objets, les acteurs, leurs propos; la seconde qui aurait prétendu au contraire faire éclater l'action dramatique, multiplier les décors, les paysages, montrer directement cette réalité russe, la campagne, les promenades, la vie du docteur Astrov, etc. Evitant donc ces deux pièges qui risquaient d'introduire soit la morne convention d'une écriture inadaptée, soit l'artifice cinématographique du plein-air qui aurait dédramatisé complètement le sujet, Kontchalovski a pourtant bien choisi, comme au théâtre, le huis-clos, l'unique décor - élargi il est vrai, aux dimensions de la maison toute entière - mais en s'approchant en quelque sorte si près de ses personnages qu'il les forçait à avouer leur vie intime et même leur vie tout court. Afin de donner l'impression cinématographique du vécu, il n'a pas cherché à multiplier les éléments dramatiques mais, au contraire, à les raréfier - pour la même raison qu'il a justement négligé de filmer de nombreux développements de convention purement théâtrale de la pièce. Pour suggérer enfin la vie de cette campagne russe si présente autour du domaine, il n'a pas tenté de mettre sa caméra dehors - sauf au dernier plan aérien du film, qui d'un seul coup dilate magistralement l'action et en précise l'échelle - ni même voulu montrer la nature environnante au détour des fenêtres et des portes."

Frédéric Vitoux, Positif, No 151, juin 73

L'AMOUR PAR TERRE Jacques Rivette

"Dans le film se joue donc une pièce (où chaque protagoniste incarne une des personnes en présence) dans laquelle un personnage écrit une pièce. C'est dire que le film déploie à l'infini jeux de miroirs et mises en abîme entre lui-même, le théâtre et la vie. Mais - et c'est sa force - rien de moins théorique, loin de toute parabole schématique, de plus immédiatement ludique, brouillant à plaisir toutes les pistes possibles et imaginables. En sorte que, passé un certain point, on ne distingue plus le théâtre de la vie, le personnage de la personne, les faux-semblants de la réalité, et presque la vie de la mort, dans une ivresse délirante et périlleuse.

On touche là au prodige du film: qui est d'être une grande comédie, très brillante, avec ses chassés-croisés virevoltants, sa fantaisie débridée, ses cache-caches entre l'apparence et la vérité, et dans le même mouvement un climat mortuaire et mystérieux, de secret derrière la porte. Qu'il s'agisse de vagabondage à travers Paris comme dans **LE PONT DU NORD** ou d'enfermement (au cœur de Paris) comme ici, Rivette est un cinéaste du lieu. Et ce lieu ne saurait être que hanté par un bon ou mauvais génie, qu'un décor, que la face apparente d'un au-delà. C'est ce lieu qui fait la fiction."



stablez l'opposition, auquel il a été destiné à faire face. C'est à ce moment que, dans la partie de la ville où il vit, il tombe sur une jeune femme qui l'attire. C'est alors qu'il se rend compte que l'opposition qu'il a été destiné à faire face, n'est pas celle qu'il croyait.

LE LIMIER Mankiewicz



LE BATEAU PHARE Skolimowski

CINE-CLUB UNIVERSITAIRE

HIVER 89

OU ?

auditoire Piaget, sous-sol d'Uni Dufour
24, rue Général-Dufour

QUAND ?

les lundis soirs à 19h et 21h

QUI ?

tout le monde peut adhérer au Ciné-club universitaire

COMMENT ?

deux formules à choix :

cartes d'abonnement à Fr.15.-, valables pour 3 entrées
ou abonnement général à Fr.35.- pour tous les films.

Les abonnements sont vendus uniquement à l'entrée des séances.

Pour tous renseignements complémentaires, veuillez vous adresser
au Service des Activités culturelles de l'Université, 4-rue de
Candolle, 1er étage, tél.: 20 93 33, interne 2705/6.

L'abonnement à Frs 35.-, muni d'une photographie dûment validée
par un timbre des Activités culturelles, donne droit à l'entrée
à prix réduit (Frs 8.-) aux cinémas **CORSO** et **CINE 17**,
durant la période mentionnée au verso de l'abonnement.
