



ciné-club
universitaire
automne 1980

tous les lundis à 19h et 21h
uni 2



PROGRAMME DU SOIR

*"SI LA REALITE DEPASSE LA FICTION
CELLE-CI LE LUI REND BIEN..."*

Lundi 27 octobre *FICTION DU NAZISME*

- 19 h. TO BE OR NOT TO BE Ernst Lubitsch
21 h. THE GREAT DICTATOR Charlie Chaplin

Lundi 3 novembre

- 19 h. CASABLANCA Michael Curtiz
21 h. I KINIGHI Thodoros Angelopoulos

Lundi 10 novembre *FICTION DE LA GUERRE*

- 19 h. LES CARABINIERS Jean-Luc Godard
21 h. PAISA Roberto Rossellini

séminaire sur R. Rossellini avec Adriano Aprà et projection
d'EUROPE 51, LA PEUR, GENERAL DELLA ROVERE,
LES ACTES DES APOTRES

Lundi 17 novembre *FICTION DU COLONIALISME*

- 19 h. CHINA GATE Samuel Fuller
21 h. THE DRUM Zoltan Korda

Lundi 24 novembre *FICTION DE LA REVOLUTION*

- 19 h. MADAME DU BARRY Ernst Lubitsch
21 h. LA MARSEILLAISE Jean Renoir

Lundi 1er décembre *FICTION DU TRANSFERT*

- 19 h. MARNIE Alfred Hitchcock
21 h. PIERVI OUTCHITEL Andréï Mikhalkov-Kontchalovski

séminaire sur Théâtre et Cinéma avec J.A. Fieschi

Lundi 8 décembre

FICTION DU TOTALITARISME

- | | | |
|-------|---|--------------------------------------|
| 19 h. | PADENIYE BERLINA (extrait)
LA PLAISANTERIE | Mikhaïl Tchaourelli
Jaromil Jirès |
| 21 h. | THE KING IN NEW YORK | Charlie Chaplin |

Lundi 15 décembre

FICTION DE L'AMOUR

- | | | |
|-------|---------------------------------------|---|
| 19 h. | UN CHIEN ANDALOU
GOTO, ILE D'AMOUR | Luis Buñuel – Salvador Dali
Walerian Borowczyk |
| 21 h. | ALPHAVILLE
LA JETEE | Jean-Luc Godard
Chris Marker |

PROGRAMME DE MIDI (12 h. 15)

Lundi 27 octobre

- | | |
|--|------------|
| SOLITUDE (<i>LONESOME US – 1928</i>) | Paul Fejos |
|--|------------|

Lundi 3 novembre

- | | |
|--|---------------|
| L'EQUIPEE SAUVAGE (<i>THE WILD ONE – 1954</i>) | Lazlo Benedek |
|--|---------------|

Lundi 10 novembre

- | | |
|-------------------------------------|----------------|
| AU HASARD BALTHAZAR (<i>1966</i>) | Robert Bresson |
|-------------------------------------|----------------|

Lundi 17 novembre

- | | |
|--|---------------|
| SIGNE DE VIE (<i>LEBENSZEICHEN – 1967</i>) | Werner Herzog |
|--|---------------|

Lundi 24 décembre

- | | |
|---|--------------|
| DERRIERE LE MIROIR (<i>BIGGER THAN LIFE – 1956</i>) | Nicholas Ray |
|---|--------------|

Lundi 1er décembre

- | | |
|--|--------------|
| L'AS DE PIQUE (<i>CERNY PETR – 1964</i>) | Milos Forman |
|--|--------------|

Lundi 8 décembre

- | | |
|-------------------------------|---------------------|
| LA MERE (<i>MAT – 1926</i>) | Vsevolod Poudovkine |
|-------------------------------|---------------------|

Lundi 15 décembre

- | | |
|---|----------------------|
| LES DERNIERES FIANCAILLES (<i>1928</i>) | Jean-Pierre Lefebvre |
|---|----------------------|

SI LA REALITE DEPASSE LA FICTION...

L'an dernier à pareille époque le CCU proposait une trentaine de ces films baptisés un peu vite "documentaires". De l'un à l'autre on a pu voir que ce qui différenciat ces films, c'était moins la part de **document** que la mise en jeu **d'un point de vue**. Partis pour enregistrer les "choses telles qu'elles sont" certains revenaient avec des récits, des réflexions, des poèmes, — ceux-là seuls nous importaient.

Tous les soirs, à la télé, le journaliste qui nous sonde jusqu'au fond des yeux garantit son discours mensonger par des images **véridiques**, des documents. La preuve !

On a choisi cette saison de partir du pôle opposé, le cinéma de mise en scène, la fiction avouée. Celle du cinéma "classique" — Chaplin, Lubitsch, Rossellini, Renoir, Hitchcock... ces auteurs de films désormais classés dans "l'art cinématographique", projetés ou diffusés en ciné-clubs et donc privés de pouvoir **dire**.

Quand l'Allemagne tout entière faisait la chasse aux terroristes — délation encouragée, collusion de la police et des truands —, quel commentaire journalistique et quel pauvre "document" avait la force de *M le Maudit* de Lang (tourné en 1931) ?

Il n'est plus à démontrer que tout film **sur** le nazisme se compromet avec son objet dès lors qu'il se borne à citer des documents, des actualités d'époque ou qu'il les reconstitue. Jacques Rivette écrivit naguère sur ce sujet un article que peuvent méditer les cinéastes et les téléastes "de bonne volonté" : "*De l'abjection*".

Les exigences de son combat amenèrent par contre Chaplin à ce chef d'œuvre du cinéma politique qu'est *Le Dictateur*; plus fort que Brecht car mené tout au long dans un registre "carnavalesque" — seul capable d'évoquer un homme politique, Hitler, déjà-personnage de



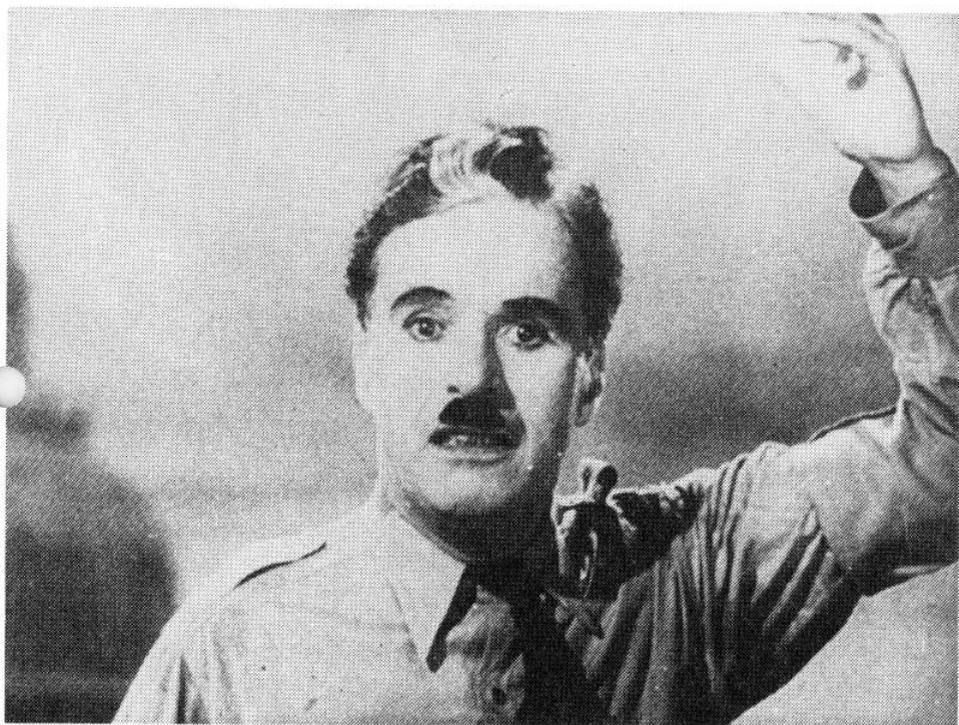
fiction, une société, la nazie, déjà-spectacle — le film aboutit au document, le plus bouleversant, où sous la moustache de Hynkel, il y a non seulement le petit barbier juif mais Charles Spencer Chaplin, citoyen.

Car le comble de la fiction ramène au documentaire dès lors qu'on veut bien lui confier une tâche d'expérimentation et non d'imitation¹.

Aragon a appelé ça le "Mentir-Vrai".

François Albera

1. Ce programme, chacun l'aura compris, oppose des films qui inscrivent dans leur texte même cette fondatrice illusion du cinéma — c'est-à-dire jouent au niveau des signifiants une partie qui n'est pas moins que le rapport à la vérité — et ceux qui dissimulent leur "mensonge", usant au contraire de la machinerie fictionnelle pour gagner le spectateur à leur cause.



CANDID CAMERA

par Jean-Luc Godard

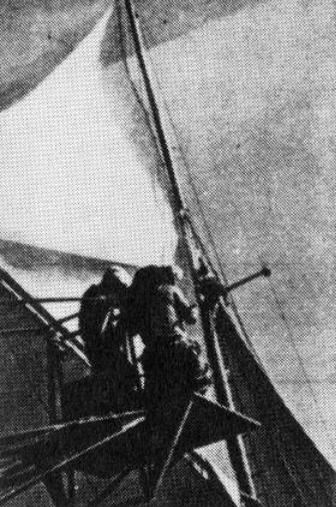
Outre-Atlantique, le cinéma-vérité se traduit par : candid camera. Et Candide, Leacock l'est en effet à plus d'un titre, qui pourchasse avec acharnement la vérité sans même se demander de quel côté des Pyrénées se trouve son objectif, en-deça ou au-delà ? Donc, de quelle vérité il s'agit. En ne séparant pas la cause de l'effet, en mélangeant la règle et l'exception, Leacock et ses équipiers ne se rendent pas compte (or, le cinéma n'est rien d'autre que rendre des comptes) que leur œil en train de cadrer dans le viseur est à la fois plus et moins que l'appareil enregistreur qui, selon les cas, restera enregistreur ou deviendra stylo et pinceau. Privé ainsi de conscience, la caméra de Leacock, malgré son honnêteté, perd les deux qualités fondamentales d'une caméra : l'intelligence et la sensibilité. Rien ne sert d'avoir une image nette si les intentions sont floues. Son manque de subjectivité conduit d'ailleurs Leacock à manquer finalement d'objectivité. Après avoir vu *The Chair*, nous en savons moins sur l'avocat que dans *Anatomy of a Murder*, et moins sur la chaise électrique que dans un quelconque film joué par Susan Hayward suivant la technique du mélodrame. De même, après avoir vu *Primary*, nous en savons moins sur le démocrate Kennedy qu'en lisant le bouquin de Ted White. On peut l'expliquer facilement en disant que l'équipe de Leacock met en scène au niveau d'un Gordon Douglas, même pas d'un Hathaway ou d'un Stuart Heisler. Avec en plus ce défaut qu'ils ne savent même pas qu'ils mettent en scène et que le reportage pur n'existe pas. D'où cette manie enfantine de filmer en gros plans des événements qui demandent un plan général, d'accompagner les gens au lieu de les suivre, de tuer l'actualité à force d'y coller. En somme toutes les fautes qu'un opérateur des séries documentaires de Walt Disney ne commettrait pas. D'autant que



Leacock ne sait pas non plus se servir d'un magic-marker pour annoter ses projections de rouch. Bref, l'honnêteté ne suffit pas pour se battre à l'avant-garde, surtout quand on ignore que si la réalité dépasse la fiction, celle-ci le lui rend bien.

Cahiers du Cinéma No 150-151 "Spécial Américain", décembre 1963.





Prises de vue au bout d'une tartane.



« La patrie est en danger », 350 volontaires arrivant de Nice... en autobus!



Antibes, devant cette redoutable invasion, est resté dans le silence le plus complet.



Le repas à l'ombre des feuilles.



Les



Ardèche (le moine Bonnier) se fait enorgueillir d'une dent aurifère! Le soleil du Midi est si traitre...



Deux attitudes du metteur en scène Jean Renoir : en haut « Très bien, mais ne regardez pas l'appareil », dit-il aux figurants du cré. Ci-dessous : « Vous n'avez plus le cœur bien dans le champ ? » s'inquiète-t-il auprès de l'opérateur.



« Cette annonce : « Marseillaise D2 2 »... et l'on tourne.



L'ingénieur du son Du Brétagne à l'écarte, traque les bruits parasites : klaxons, moteurs, etc..., qui gênent les prises de son.



Doudou, le sympathique médicinal, attrape le soleil dans son écran.



Sur une grue, l'opérateur Desobry et son assistant travaillent sans vertige.



Un chant s'éleva, le « Chant de l'Armée du Rhin ». Encore quelques répétitions, et ce chant s'appellera... « La Marseillaise ».



Ce figurant, aux yeux de la jeunesse du pays, est dard d'un protège à la fois historique et cinématographique.



Mais comment étonner le monde des figurants de nos libertés ? (A droite.)

coulisses de la Marseillaise

UN REPORTAGE DE NOTRE ENVOYÉ SPÉCIAL CHIM

« Ou en est La Marseillaise ? Que devient le grand film du peuple de France ? » REGARDS ne pouvant vous apporter de meilleure réponse que ces images, rapportées samedi de la Côte d'Azur par notre ami Chim qui a vécu les poses de vues plusieurs jours durant avec les acteurs, les figurants, les techniciens, à Antibes et à Pegomas, où plusieurs scènes ont été tournées par Jean Renoir et sa nombreuse équipe.



On tourne la scène des adieux. « Adieu enfants de la patrie... »



Jean Renoir modifie une attitude d'un acteur.



Ils souffraient comme vous et moi, mon enfant, avec de solides coiffures-crêtes.



Comme les jambes, changent, d'un siècle à l'autre!



L'aspect historique Koch vérifie dans les moindres détails l'exactitude des vêtements.



« Nous félicitons les lâches attentifs contre la tranquillité publique », proclame ce panneau aide-mémoire. Cette phrase n'a rien perdu de son actualité.



Le port d'Antibes offre une image suffisante des docks de Marseille en 1792. On aperçoit, en bas, Jean Renoir.



Le tambour recherche patiemment le rythme de l'époque.

DE L'ABJECTION

par Jacques Rivette

Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'il est difficile, lorsqu'on entreprend un film sur un tel sujet (les camps de concentration), de ne pas se poser certaines questions préalables; mais tout se passe comme si, par incohérence, sottise ou lâcheté, Pontecorvo avait résolument négligé de se les poser.

Par exemple, celle du réalisme : pour de multiples raisons, faciles à comprendre, le réalisme absolu, ou ce qui peut en tenir lieu au cinéma, est ici impossible; toute tentative dans cette direction est nécessairement **inachevée** ("donc immorale"), tout essai de reconstitution ou de maquillage dérisoire et grotesque, toute approche traditionnelle du "spectacle" relève du voyeurisme et de la pornographie. Le metteur en scène est tenu d'affadir, pour que ce qu'il ose présenter comme la "réalité" soit physiquement supportable par le spectateur, qui ne peut ensuite que conclure, peut-être inconsciemment, que, bien sûr, c'était pénible, ces Allemands quels sauvages, mais somme toute pas **intolérable**, et qu'en étant bien sage, avec un peu d'astuce ou de patience, on devait pouvoir s'en tirer. En même temps chacun s'habitue sournoisement à l'horreur, cela rentre peu à peu dans les mœurs, et fera partie bientôt du paysage mental de l'homme moderne; qui pourra, la prochaine fois, s'étonner ou s'indigner de ce qui aura cessé en effet d'être **choquant** ?

C'est ici que l'on comprend que la force de *Nuit et Brouillard* venait moins des documents que du montage, de la science avec laquelle les faits bruts, **réels**, hélas! étaient offerts au regard, dans un mouvement qui est justement celui de la conscience lucide, et quasi impersonnelle, qui ne peut accepter de comprendre et d'admettre le phénomène. On a pu voir ailleurs des documents plus atroces que ceux retenus par Resnais; mais à quoi l'homme ne peut-il

s'habituer? Or on ne s'habitue pas à *Nuit et Brouillard*; c'est que le cinéaste juge ce qu'il montre, et est jugé par la façon dont il le montre.

Autre chose : on a beaucoup cité, à gauche et à droite, et le plus souvent assez sottement, une phrase de Moullet : *la morale est affaire de travellings* (ou la version de Godard : *les travellings sont affaire de morale*); on a voulu y voir le comble du formalisme, alors qu'on en pourrait plutôt critiquer l'excès "terroriste", pour reprendre la terminologie paulhanienne. Voyez cependant, dans *Kapo*, le plan où Riva se suicide, en se jetant sur les barbelés électrifiés; l'homme qui décide, à ce moment, de faire un travelling-avant pour recadrer le cadavre en contre-plongée, en prenant soin d'inscrire exactement la main levée dans un angle de son cadrage final, cet homme n'a droit qu'au plus profond mépris. On nous les casse depuis quelques mois avec les faux problèmes de la forme et du fond, du réalisme et de la féerie, du scénario et de la "misenscène", de l'acteur libre ou dominé et autres balançoires; disons qu'il se pourrait que tous les sujets naissent libres et égaux en droit, ce qui compte, c'est le ton, l'accent, la nuance, comme on voudra l'appeler — c'est-à-dire le point de vue d'un homme, l'auteur, mal nécessaire, et l'attitude que prend cet homme par rapport à ce qu'il filme, et donc par rapport au monde et à toutes choses : ce qui peut s'exprimer par le choix des situations, la construction de l'intrigue, les dialogues, le jeu des acteurs, ou la pure et simple technique, "indifféremment mais autant". Il est des choses qui ne doivent être abordées que dans la crainte et le tremblement; la mort en est une, sans doute; et comment, au moment de filmer une chose aussi mystérieuse, ne pas se sentir un imposteur? Mieux vaudrait en tout cas se poser la question, et inclure cette interrogation, de quelque façon, dans ce que l'on filme; mais le doute est bien ce dont Pontecorvo et ses pareils sont le plus dépourvus.

Faire un film, c'est donc montrer certaines choses. c'est **en même temps**, et par la même

opération, les montrer par un certain biais; ces deux actes étant rigoureusement indissociables. De même qu'il ne peut y avoir d'absolu de la mise en scène, car il n'y a pas de mise en scène dans l'absolu, de même le cinéma ne sera jamais un "langage" : les rapports du signe au signifié n'ont aucun cours ici, et n'aboutissent qu'à d'aussi tristes hérésies que la petite *Zazie*. Toute approche du fait cinématographique qui entreprend de substituer l'addition à la synthèse, l'analyse à l'unité, nous renvoie aussitôt à une rhétorique d'images qui n'a pas plus à voir avec le fait cinématographique que le dessin industriel avec le fait pictural; pourquoi cette rhétorique reste-t-elle si chère à ceux qui s'intitulent eux-mêmes "critiques de gauche"? — peut-être, somme toute, ceux-ci sont-ils avant tout d'irréductibles professeurs; mais si nous avons toujours détesté, par exemple, Poudovkine, de Sica, Wyler, Lizzani, et les anciens combattants de l'Idhec, c'est parce que l'aboutissement logique de ce formalisme s'appelle Pontecorvo. Quoi



qu'en pensent les journalistes express, l'histoire du cinéma n'entre pas en révolution tous les huit jours. La mécanique d'un Losey, l'expérimentation new-yorkaise ne l'émeuvent pas plus que les vagues de la grève la paix des profondeurs. Pourquoi? C'est que les uns ne se posent que des problèmes formels, et que les autres les résolvent tous à l'avance en n'en posant aucun. Mais que disent plutôt ceux qui font vraiment l'histoire, et que l'on appelle aussi "hommes de l'art"? Resnais avouera que, si tel film de la semaine intéresse en lui le spectateur, c'est cependant devant Antonioni qu'il a le sentiment de n'être qu'un amateur; ainsi Truffaut parlerait-t-il sans doute de Renoir, Godard de Rossellini, Demy de Visconti; et comme Cézanne, contre tous les journalistes et chroniqueurs, fut peu à peu imposé par les peintres, ainsi les cinéastes imposent-ils à l'histoire Murnau ou Mizoguchi...

Cahiers du Cinéma No 120, (1961).



FICTION ET DOCUMENT

par Jean-Louis Comolli

"L'œuvre est un tissu de fictions : elle ne contient, à proprement parler, rien de vrai. Pourtant, dans la mesure où elle n'est pas une illusion pure, mais un mensonge **avéré**, elle requiert d'être tenue pour véridique : elle n'est pas n'importe quelle illusion, mais une illusion déterminée." (P. Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*).

Dans le film aussi la fiction est aussi "vraie" que le document : réciproquement celui-ci est en même temps aussi "vrai" et aussi "faux" que celle-là : en droit ils valent également dans le film, en fait ils valent ce que **veut** leur usage, ce qui les fait "l'illusion déterminée" qu'est le film.

Aussi bien convient-il de préciser que si nous distinguons dans un même film fiction et document, c'est d'une part sans perdre de vue que l'un et l'autre sont justiciables d'une même "réalité" (ou "irréalité") filmique, d'autre part en visant non la vérité ou fausseté de leur nature (puisque cette nature, pour fiction comme pour document, est cinématographique), mais l'effet qu'ils produisent, l'impression qu'ils font naître, et non pas indépendamment l'un de l'autre (dans un absolu qui serait celui de la logique mais non le terrain de l'œuvre), mais précisément dans leur rapport, leur relation, leurs valeurs de contraste et d'échange.

C'est la fonction du document pour la fiction, de la fiction pour le document qu'il faut étudier; ou mieux : comment ils s'appellent, se **produisent** l'un l'autre, comment ils répercutent et se renvoient la double dimension, mensongère et véridique, du film.

Cahiers du Cinéma No 211, "Le détour par le direct", avril 1969.



- Où ?** Auditoire Piaget, au sous-sol d'Uni II,
24, rue Général Dufour
- Quand ?** Séances de midi : le lundi à 12 h. 15
Séances du soir : le lundi à 19 h.00 et 21 h.00
- Qui ?** **Tout le monde** peut adhérer au Ciné-Club Universitaire,
aucune restriction d'âge, de profession, etc.
- Comment ?** Nous vous proposons deux formules :
Cartes d'abonnement à Fr. 12.—, valables
à midi et le soir, pour trois entrées
Abonnement général à Fr. 30.—, valable le soir seulement,
pour tous les films de 19 h.00 et de 21 h.00
- ???** 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, interne 2705

L'abonnement à Fr. 30.—, muni d'une photographie dûment validée par un timbre des Activités Culturelles, donne droit à l'entrée à prix réduit (Fr. 7.—) aux cinémas **L'Ecran** (6, rue Bartholoni), **Corso** (20, rue de Carouge), et **Classic 2/3** (rue des Alpes) durant la période mentionnée au verso de l'abonnement.





**si la réalité dépasse la fiction,
celle-ci le lui rend bien...**