

CINE-CINE / HIVER 81
UNIVERSITAIRE



CINEMA / AMERIQUE-LATINE

TOUS LES LUNDIS
12H15 - 19H00 - 21H00
OUVERT A TOUS
INFORMATIONS 20 93 33

SFG-LAB/81



PROGRAMME DU SOIR

AMERIQUE LATINE : CINEMA

Lundi 19 janvier

- 19 h. *LOS OLVIDADOS (Mexique)* Luis Buñuel
21 h. *TONNERRE SUR LE MEXIQUE (Mexique)* S.M. Eisenstein
KERMESSE FUNEBRE (Mexique)

Lundi 26 janvier

- 19 h. *LA RED (Mexique)* Emilio Fernández
21 h. *LOS TARAHUMARA (Mexique)* Luis Alcoriza

Lundi 2 février

- 19 h. *LA FORMULA SECRETA (Mexique)* Rubén Gámez
ELECCIONES (Uruguay)
EL PROBLEMA DE LA CARNE Mario Handler
ME GUSTAN LOS ESTUDIANTES
21 h. *YANCO (Mexique)* Servando González

Lundi 9 février

- 19 h. *LA GUERRE DES MOMIES (R.D.A.)* Walter Heynovsky
et Gerhard Scheuman
21 h. *LA SPIRALE (France)* Armand Mattelart et coll.
INTERVIEW ALLENDE-ROSSELLINI (Italie)
(espagnol/italien)

Lundi 16 février

- 19 h. *RIO NEGRO (Cuba)* Manuel Pérez
21 h. *RETRATO DE TERESA (Cuba)* Pastor Vega

Lundi 23 février

- 19 h. *TRES TRISTES TIGRES (Chili)* Raúl Ruiz
21 h. *TERRA EM TRANSE (Brésil)* Glauber Rocha

Lundi 2 mars

- 19 h. *CIDADE AMEAÇADA (Brésil)* Roberto Farias
21 h. *VIDAS SECAS (Brésil)* Nelson Pereira dos Santos

Lundi 9 mars

- 19 h. *YAWAR MALLKU /
LA SANGRE DEL CONDOR (Bolivie)* Jorge Sanjinés
21 h. *MANUELA (Cuba)* Humberto Solas
LA AUSENCIA (Cuba) Alberto Roldán

Lundi 16 mars

- 19 h. *LA HORA DE LOS HORNOS
(L'heure des brasiers) (Argentine)* Fernando E. Solanas
21 h. *LUCIA (Cuba)* Humberto Solas

PROGRAMME DE MIDI (12 h. 15)

FILMS A VOIR ET A REVOIR

- Lundi 19 janvier**
CASQUE D'OR J. Becker
- Lundi 26 janvier**
LE CORBEAU H.G. Clouzot
- Lundi 2 février**
LULU G.W. Pabst
- Lundi 9 février**
FRENCH CANCAN J. Renoir
- Lundi 16 février**
BUS STOP J. Logan
- Lundi 23 février**
LES CHEVAUX DE FEU Paradjanov
- Lundi 2 mars**
DROLE DE DRAME M. Carné
- Lundi 9 mars**
SCARFACE H. Hawks
- Lundi 16 mars**
L'ANGE EXTERMINATEUR L. Buñuel

EXISTE-T-IL UN CINEMA LATINO-AMERICAIN ?

L'existence et le titre de ce cycle (*Amérique latine : cinéma*) ne doit pas faire penser que nous croyons à l'existence actuelle d'un cinéma qu'on pourrait appeler "latino-américain". En tant que système, ce cinéma existe aussi peu que, par exemple, le "cinéma européen". Malgré les apparences d'un destin historique et politique identique (la domination de l'impérialisme), l'Amérique latine se compose de régions et de pays dont les populations, les cultures, les langues, l'économie, les climats, l'histoire et le poids relatif sont extrêmement variables, sans doute bien davantage qu'en Europe : comparez le Brésil et le Guatemala.

Si nous proposons malgré tout un cycle de films venus d'Amérique latine, nous le faisons pour au moins deux raisons : d'un côté, les conditions de la distribution cinématographique en Suisse ne permettent absolument pas de présenter des cycles significatifs à propos d'un seul pays, sauf pour le Brésil (cf. cycle récent du CAC). C'est très regrettable, mais nous n'y pouvons rien à court terme. D'un autre côté, nous savons qu'il existe à Genève un public assez hétérogène qui consomme ce qu'il est convenu d'appeler la "culture latino-américaine", dont les ingrédients seraient à peu près les suivants : la musique "indienne", le carnaval de Rio, les "empanadas", les chansons révolutionnaires, les ponchos "authentiques", le Pisco et la Tequila, *Cent ans de solitude*, Castañeda, le cinéma nôvo brésilien, etc.

YAWAR MALLKU



A ce public et au public en général, nous aurions voulu montrer une production cinématographique qui reflète des réalités socio-culturelles et politiques à la fois multiples et éloignées de ces lieux communs standardisés. Pas assez nombreux, pas toujours représentatifs d'un pays et d'une époque, pas récents, parfois de qualité douteuse, les films de ce cycle permettront au moins jusqu'à un certain point de se faire une idée de la diversité des productions cinématographiques et, au-delà, de la diversité des situations nationales ou régionales en Amérique latine.

Il faut signaler quelques-unes des absences les plus importantes dans l'éventail de films projetés. Les trois grands pays producteurs depuis le début du siècle (Mexique, Argentine, Brésil), ainsi que les moyens (Vénézuéla, Chili; depuis 1959, Cuba), sont très inégalement représentés. Aucun exemple des centaines de films de fiction de l'Argentine ni des dizaines du Vénézuéla. Le cinéma muet (Mexique, *L'automobile grise*, 1919; Brésil, Argentine, Vénézuéla) n'a pas laissé de traces en Suisse. La production récente, notamment mexicaine (Ripstein, Weingartshofer, Cazals, Leduc, etc.) ou vénézuélienne, est inatteignable. Le genre comique, pourtant d'une grande importance (Brésil : "chanchadas"; Mexique : *Cantinflas*, etc.), fait défaut. Le cinéma expérimental, avec *Fórmula secreta* de R. Gámez, est nettement sous-représenté. Parmi les nouvelles "nations cinématographiques", on regrette l'absence du Pérou et des Chicanos du Sud des Etats-Unis.

Nous ne doutons pas, pourtant, que la sélection que les circonstances nous ont imposée offre un intérêt certain. Si l'on veut bien comprendre les films du programme, il convient de les voir d'un œil détaché de la production cinématographique européenne ou nord-américaine contemporaine. Des procédés, des "styles" ou des personnages apparemment identiques à ceux que nous connaissons ici prennent un sens très différent dans leur contexte national ou régional : les Indiens de Sanjinés (Bolivie) n'ont rien à voir avec ceux du Western US, mais même pas avec ceux d'Alcoriza (*Los tarahumaras*); la caméra mobile de Godard et de Mario Handler (Uruguay) a des origines et des buts différents. Par ailleurs, il faut replacer l'année de production dans le contexte historique et politique du pays producteur. La deuxième guerre mondiale, par exemple, n'a pas été en Amérique latine la coupure qu'elle a été en Europe. Les coupures seraient plutôt celles produites par les forces de Cárdenas (Mexique 1934), Péron (Argentine 1945), Castro (Cuba 1959), Pinochet (Chili 1973), etc., pour ne citer que quelques exemples célèbres et de signe opposé.

Pour conclure, il paraît évident que les circonstances et le mode de production de ces films est partie intégrante de leur signification : films produits dans des studios à la Hollywood ou dans la clandestinité, films militants ou documentaires, films montés à l'étranger, films réalisés par des étrangers plus ou moins assimilés (Eisenstein, Buñuel, Alcoriza...), films inachevés. Les moyens mis en œuvre, les hauts et les bas des productions cinématographiques, la capacité de survie, reflètent assez bien les conjonctures variables de l'histoire des pays de l'Amérique latine.

Martin Lienhard

LOS OLVIDADOS (Pitié pour eux)

Mexique, 1950

Réalisation : Luis Buñuel

Scénarios, dialogues : Luis Buñuel et Luis Alcoriza

Images : Gabriel Figueroa

Production : Oscar Dancigers – Ultramar Films

Il est difficile de parler du film lui-même. Il est courant en effet lorsque se rallument les lumières après un très beau film, que l'on soit incapable de prononcer le moindre mot : on est comme on dit familièrement "sous le coup". Il faut parfois quelques heures pour retrouver ses esprits. Los Olvidados multiplie indéfiniment ce genre d'impression : plusieurs jours après la projection on a encore envie de se taire, on se demande ce que l'on pourrait dire qui mériterait d'être dit... (...) Les images, les mots, les phrases que sa vision suggère postulent beaucoup de talent dans leur énoncé. Je me récusé sagement et me conterai d'énoncer quelques évidences.

... On a souvent parlé du calvaire de Figueroa condamné par Buñuel à ne faire que des photos grises. Il n'y a pas en effet un plan du film qui puisse constituer une image esthétiquement belle en soi. Mais de la suite de tous les plans, de leur superposition naît une des plus belles images du cinéma, la plus belle en tout cas qu'ait jamais signée Figueroa. Elle s'articule autour de certaines images-clés : le grouin de "l'enfant-taureau" du début, la colombe promenée sur le dos de la malade, toutes les terrifiantes apparitions du coq, l'image du rêve où Pedro saisit le quartier de viande, le lait coulant sur les cuisses de la petite fille, l'approche hallucinante du "chien galeux" et l'image finale du cadavre de Pedro roulant sur les ordures.

(...) Buñuel fait pièce de tous les poncifs de l'écran et même de celui de la violence qui paraît dominer le film. Mais le sang noir dont il irrigue son œuvre n'a rien à voir avec l'utilisation habituelle de la violence dans le film. Il a fait en sorte que nous ne pouvons jamais retomber sur nos pieds : ces enfants dépouillent un cul-de-jatte mais celui-ci paie pour ses frères à pattes incapables de nourrir ces enfants; ces enfants lapident un aveugle, lui crèvent son tambour, l'aveuglent presque une seconde fois, mais cet aveugle est un vieux salaud qui bat "Petit-œil" et pelotte les petites filles, quand meurt le "Jaïbo", il rigole, il jouit littéralement d'aise et dit en bavant de plaisir : "Un de moins".

Cela ne fait plaisir à personne de constater qu'un aveugle peut être un vieillard vicieux, qu'une mère peut être indigne. (...) Bref ce ne sont pas les individus qui sont en cause, mais les systèmes. Buñuel a compris d'une part qu'aborder leur examen c'était en même temps aller au centre de son lyrisme personnel (c'était une fois de plus parler d'amour et de non-amour) et, d'autre part, il a compris que l'on ne pouvait pas tenter cet examen en restant à l'intérieur des postulats critiques

généralement admis... même par ceux qui se moquent des règles morales, religieuses ou autres, mais qui... enfin soyez raisonnables messieurs... tiennent compte du respect humain. Buñuel dit : je regrette mais ça non plus n'existe pas. Si vous voulez aborder le problème il faut avoir tous les courages, il faut écarteler les impératifs rassurants, violenter les associations d'idées les plus consacrées, il ne faut pas reculer devant les associations comme "mère-indignité" ou "aveugle-saloperie" ou "drapeau-ignominie" ou "cadavre d'enfant-tas d'ordure". Si vous reculez, vous vous condamnez à rester en deça du problème. La notion de "sacré" est hélas une vue de l'esprit. Et l'esprit ne postule légitimement le sacré que lorsqu'il postule la notion de liberté. (...) Chacun des mots de Buñuel tombant de cette rose noire, à la fois pure et puante, des alcyons, tombe "nu", écorché vif. C'est pourquoi s'il est sans discussion un des seuls vrais poètes de l'écran, il en est aussi avec Chaplin et Eisenstein le seul "moraliste" qui ne fasse pas sourire. C'est pourquoi une fois franchies toutes les barricades, bravées toutes les messes grises et pourpres, l'œuvre de Buñuel est une des rares dont la corrosive révolte permette au bout du labyrinthe de repenser — ou plutôt de penser pour la première fois — à ces bouleversantes balançoires : la bonté, l'amour, la joie de vivre et d'entrevoir par delà les brouillards de l'avenir les mystérieuses apparences en forme d'armures de l'intégrité et de la fraternité. (...)

J. Doniol-Valcroze. *Cahiers du Cinéma* No 7, décembre 1951.

! QUE VIVA MEXICO !

Mexique, 1931-32

Réalisation : S.M. Eisenstein, G. Alexandrov.

Images : E. Tissé

Interprétation : population de diverses parties du Mexique

Production : l'écrivain américain Upton Sinclair

L'histoire de ce film inexistant : après un séjour infructueux à Hollywood, Eisenstein passe avec l'écrivain engagé et riche Upton Sinclair un contrat pour réaliser un film sur le Mexique d'avant et d'après la révolution armée de 1910-1920. Peut-être grâce à la campagne anti-eisensteinienne qu'orchestrent des éléments staliens, l'écrivain rompt le contrat en 1932, quand trois des quatre épisodes prévus sont tournés. En dépit des accords ultérieurs, Eisenstein n'aura jamais la possibilité de monter ce film.

Le scénario comportait un prologue et quatre "romans". La symphonie cinématographique du prologue oppose les sculptures en pierre du Yucatán aux visages des habitants actuels. *Sandunga* était un film mi-documentaire sur le rite du mariage à Tehuantepec (sud tropical). *Maguey* (que nous verrons dans "Tonnerre sur le

Mexique”, comme d’ailleurs le prologue) est l’histoire romancée du conflit entre propriétaires terriens et paysans indiens au Mexique central. Cet épisode, par son sujet et ses images (les immenses champs de cactus, le soleil, les chapeaux mexicains), a eu une énorme influence sur l’imagerie du cinéma mexicain à thème rural ou révolutionnaire. *Fiesta* présentait, à l’occasion du pèlerinage de la vierge de Guadalupe et d’une corrida, le Mexique “espagnol” d’avant 1910. L’histoire, une histoire d’amour et de jalousie, suivait la tradition romantique espagnole dans le cadre du Mexique baroque (églises, etc.). *Soldadera* (jamais tourné) retraçait l’histoire d’une de ces femmes qui suivaient leurs maris ou amants pendant la période de lutte armée. L’*épilogue* devait montrer le Mexique moderne, d’une façon futuro-cubiste, et par ailleurs, la victoire de la vie sur la mort : sous les masques de la “*Kermesse funèbre*” — la célèbre commémoration des morts qui a lieu le 2 novembre — réapparaît la vie.

Ce film, qui aurait dû montrer la permanence des apparences et les ruptures dans la réalité profonde qui caractérisent (selon Eisenstein) l’histoire du Mexique, est resté inexistant. Cela ne l’a pas empêché de devenir une sorte de modèle pour une partie du cinéma mexicain, un modèle pas toujours positif, d’autant plus que ce qui aurait pu être un apport eisensteinien véritable, son montage, ne s’est pas réalisé.

Dans les versions que nous verrons, le projet eisensteinien est méconnaissable. Nous devons donc le reconstruire dans l’imagination à partir d’images d’un intérêt indéniable. Voici les génériques des deux films :

TONNERRE SUR LE MEXIQUE

USA, 1933

Montage : Don Hayes et Howard Aices

Musique : H. Riesenfeld

Production : Sol Lesser, 72 minutes

KERMESSE FUNEBRE

USA, 1933

Production : Sol Lesser, 4000 mètres

LA RED (Le filet)

Mexique

Réalisation : Emilio Fernández

Scénario : Emilio Fernández et Naftalí Bertrán

Images : Alex Philips

Interprétation : Rosana Podestá, C. Alvarado et A. Silvestre

El Indio, Emilio Fernández, le plus fameux réalisateur mexicain, débute la mise

en scène en 1941 avec *La Isla de la Pasion*. Il s'imposa deux ans plus tard avec *María Candelaria*, qui peignit avec une intense poésie la misère et l'oppression des péons indiens. Le film avait eu pour scénariste *Mauricio Magdaleno*, pour opérateur *Gabriel Figueroa*, pour acteurs *Pedro Armendáriz* et *Dolores del Río*, récemment revenue de Hollywood. Cette équipe avait beaucoup contribué au succès d'une œuvre notable, émouvante et forte. Toujours avec *Figueroa* (l'un des premiers opérateurs mondiaux), *Fernández* poursuivit une production importante (deux ou trois films par an) dont il faut détacher *Enamorada* (avec *María Félix*) pour le lyrisme d'une idylle située dans l'ambiance d'une révolution mexicaine assez conventionnelle, et *Rio Escondido*, histoire d'une institutrice luttant contre un féodal dans une région lointaine et misérable. On peut "trouver trop belle la mariée" dans d'autres films où *Fernández* et *Figueroa* ont ordonné, sur un rythme solennel, de splendides images et des éclairages recherchés (*Flor Silvestre*, *La Perle*, d'après un scénario de *Steinbeck*, *Pueblerina*) mais toutes ces œuvres gardent une grandeur que n'ont pas des sujets mélodramatiques tels que *Bugambilia*, *Les Abandonnés*, etc. Après 1952, *El Indio* déclina, s'étant trop répété. On a appelé "Paul et Virginie chez les gangsters" son trop habile *La Red*, qui n'eut plus rien de mexicain qu'un pittoresque décor. (...)

Georges Sadoul

LOS TARAHUMARA (Les Tarahumaras)

Mexique, 1965

Réalisation, scénario et adaptation : **Luis Alcoriza**

Directeur de la photographie : **Rosalio Solano**

Assistant opérateur : **Juan Puga**

Décors : **Jorge Fernandez**

Chef monteur : **Carlos Savage**

Prix de la Critique internationale à Cannes 1965

*Plus jeune que Buñuel (près de vingt-cinq ans), Luis Alcoriza est, lui aussi, un Espagnol émigré au Mexique. Dès 1949, il a collaboré au scénario de neuf films de Buñuel. Dès 1960, il a passé à la mise en scène. Il ne reconnaît pas la paternité de son premier film *Los Jovenes*, mutilé par la censure. Il fut contraint également de signer quelques comédies commerciales. Mais trois films dont il est l'auteur complet ont été injustement sous-estimés par la critique, dans son pays comme en Europe, où ils ne furent guère projetés en dehors des festivals de cinémathèques ou de rares ciné-clubs. Il s'agit de *Tlayucan* (1962), nom d'un village où il a situé son action; puis *Tiburonerros* (1963), enfin *Los Tarahumara* en 1965.*

C'est au problème des Indiens, de nouveau, et d'une façon plus directe encore, qu'Alcoriza consacra son film suivant. Il s'est rendu chez les Indiens des montagnes

qui ont fasciné Antonin Artaud et dont le nom est formé de deux éléments : "tara" qui dans leur langue veut dire pied, et "huma" : coureur. En effet cette tribu s'exprime en courant. Le pas de course est sa poésie heureuse ou tragique. Le cinéaste nous en apporte la preuve au cours de plusieurs passages de son film, en particulier lors de la dernière séquence. D'emblée, pour indiquer que la marche est une valeur qui appartient en propre à ces hommes et à ces femmes, il compose une scène d'ouverture très significative : dans un paysage raviné où l'étroite route carrossable doit faire d'innombrables lacets, il représente la rencontre d'un Blanc roulant en jeep avec l'un de ces Indiens qui remonte vers son village. Amicalement le Blanc l'invite à prendre place dans sa voiture : Non merci, répond l'Indien, je suis pressé. Ainsi avec une pointe d'humour le cinéaste marque ce qui fait l'originalité puis un peu plus tard la grandeur, la pureté de ces êtres pauvres, fiers, courageux. D'où le titre de ce film : Toujours plus loin. Les Tarahumaras doivent se réfugier toujours plus loin parce que les Blancs poussent l'injustice toujours plus loin, ne reculant devant aucune brutalité sous leurs allures de protecteurs paternalistes.

Alcoriza a composé son intrigue après avoir collectionné sur place un grand nombre de faits incontestables. Il parvient à insérer très clairement et sans décalage stylistique le récit dévoilant sous le documentaire. Son travail relève du très grand art réaliste, lyrique et critique dont la figure la plus récente se dessine, disons, de Thomas Mann à Visconti, Brecht et Buñuel. D'abord lente voire didactique, l'œuvre s'amplifie imperceptiblement. Elle nous emporte sans cesser de demeurer "distancée" et brusquement vous arrache une émotion vraie...

F. Buache

FORMULA SECRETA (Formule secrète)

Mexique, 1966

Réalisation : Rubén Gámez

Le voltigement d'un aigle affolé qui survole le Zócalo de la ville de México, la croissances sans fin d'un hot-dog qui sort du restaurant "taste-freeze" pour relier et traîner comme un fleuve incontenable qui arrive jusqu'aux plaines, des bipèdes domestiques; le joyeux lynchage d'un curé en soutane par les jeunes séminaristes devenus des corbeaux féroces, la persécution épique à travers les rues centrales d'un homme moyen, pacifique, portant une petite valise de compagnie d'aviation par un hardi "charro" à cheval qui finit par le prendre au lasso afin de l'écraser au sol, et le parcours, "du point de vue" d'un enterré vivant, d'une pierre tombale qui porte les inscriptions d'une foule de marques transnationales, sont parmi les dix épisodes intenses, sans lien, qui forment La fórmula secreta de Rubén Gámez.

Ce sont des saisissantes rafales de lyrisme, une succession de fantaisies sur la nord-



américanisation de la vie nationale, c'est un gémissement de protestation contre l'oppression des ouvriers et des paysans (...), un assemblage délirant de visions qui assaillent la conscience d'un mexicain agonisant auquel on est en train de faire une transfusion de coca-cola et non de sang.

Le film est accompagné par un texte de Juan Rulfo uniquement dans deux épisodes. Mais ce sont deux épisodes-clés. Au cours de ces deux épisodes, l'accusation

irritée est exposée face au spectateur, transposée dans le langage de Rulfo et en pleine hétérodoxie cinématographique. Envahissant le fond agreste, imposant par la force de leur présence dans un paysage dévasté, plein de crevasses de "fin du monde", apparaissent des figures de paysans indigènes qui regardent avec insistance, énigmatiquement, vers la caméra. (...) Le texte de Rulfo, exaspéré comme les images qu'il fait "résonner", est entendu toujours au milieu du souffle incessant et enragé du vent.

Notes de Jorge Ayala Blanco dans Juan Rulfo : *El gallo de oro*.

ELECCIONES (Elections)

ME GUSTAN LOS ESTUDIANTES (J'aime les étudiants)

EL PROBLEMA DE LA CARNE (Le problème de la viande)

Uruguay

Réalisation : Mario Handler

Les trois films du cinéaste uruguayen Mario Handler témoignent, par leur caractère documentaire et par leur effet dénonciateur, du rôle qu'attribue le réalisateur à ses films : "Nous travaillons en vue de notre public à venir, le public militant d'Uruguay et de l'Amérique latine entière, le public qui désire nos films et dont on peut espérer du soutien".

En effet, sans base financière, la production de films est extrêmement difficile et ne peut pas s'effectuer sans une contribution collective. Pendant que Handler travaillait comme chef du I.C.U.R. (Institut cinématographique de l'Université de Montevideo), il recevait encore des subventions de l'Université qui diminuèrent et cessèrent lorsqu'il fut renvoyé de son poste.

Handler monta la "Cinemateca del Tercer Mundo" où il continua la production sur la base d'initiatives privées : "il n'est pas facile d'expliquer la genèse d'un film... la seule explication serait peut-être que nous trouvons toujours suffisamment de gens qui sont capables de travailler en collectifs... Nous pouvons dire avec fierté que du point de vue financier nous dépendons de notre public qui considère notre travail comme nécessaire et important et qui paie son billet d'entrée."

1967 – ELECCIONES

Documentaire sur la campagne électorale uruguayenne.

Novembre 1966. Uruguay, pays en crise, vote pour un nouveau gouvernement. La caméra observe les deux candidats médiocres pendant la campagne électorale. A l'aide de mises au point ironisantes et par l'insertion des voix originales des can-

didats, ceux-ci se trouvent démasqués et l'ignorance de leurs admirateurs se dévoile.

1968 — ME GUSTAN LOS ESTUDIANTES

Court-métrage sur la manifestation estudiantine qui s'oppose à l'impérialisme américain.

1969 — EL PROBLEMA DE LA CARNE

Court-métrage sur la plus grande grève du syndicat uruguayen.

"Nous avons tourné ce film sur le 'problème de la viande' parce que la viande constitue 40 pour cent de l'exportation d'Uruguay. Mais nous l'avons tourné aussi parce qu'en 1969 eut lieu une des plus grandes luttes syndicalistes. ... C'est un film didactique qui se base sur des faits réels et qui veut les transmettre à beaucoup de gens, avant tout aux ouvriers et aux engagés politiques. On l'avait présenté, bien entendu, aux travailleurs de l'industrie de la viande. Ils le trouvaient raisonnable et ils le critiquaient sur certains points."

Source : entrevue de M. Handler dans *"Lateinamerika"*, *Woche des jungen Films*.

LA GUERRE DES MOMIES (Der Krieg der Mumien)

R.D.A., 1974

Réalisation et scénario : Walter Heynowski et Gerhard Scheumann

Images et documentation : Peter Hellmich

Caméra : Horst Donth et Winfried Goldner

Montage : Traute Wischniewski

Musique : Reiner Bredemeyer

Production : Studio H. & S.

Les documentaristes est-allemands Heynowski et Scheumann constituent un phénomène unique dans cette discipline cinématographique. A l'abondance de leur production répond en effet sa qualité informative, mais ce qui frappe le plus c'est le tour de force que constituent la plupart de leurs films dans l'approche des thèmes et des personnages qu'ils placent devant l'œil impitoyable de leur caméra (...).

Leur travail sur le Chili, avant et après le putsch faciste (...), est remarquable. Le secret de la pertinence et de la conviction de leur analyse, c'est naturellement qu'elle s'appuie sur la méthode marxiste et non pas sur le pathétique révolutionnariste ou sur la bonne volonté humaniste. Dans La Guerre des momies, retraçant l'histoire des "mille jours" du gouvernement Allende, ils montrent les réalisations politiques et sociales du régime mais ils s'emploient surtout à dénoncer ses ennemis

et les manœuvres de ceux qui avaient juré sa perte. La séquence la plus étonnante est sans aucun doute celle où le nommé Julio Bazan se démasque lui-même devant la caméra, faux leader ouvrier devenant un vrai provocateur, tout comme le nommé Saenz finit par avouer sans ambage que son action "syndicale" n'a pas d'autre but que de préparer l'effondrement économique du régime socialiste. Mais les deux cinéastes vont plus loin que de démasquer les "momies" : ils accusent le vrai coupable, le grand capital acharné à la perte d'un régime qui voulait l'empêcher d'exploiter les richesses de la nation chilienne à son seul profit. La rigueur et la solidité de l'accusation sont irréfutables.

Marcel Martin, *Ecran 75*, No 36.

LA SPIRALE

France, 1975

Réalisation : Armand Mattelart, Jacqueline Meppiel, Valérie Mayoux,
et Chris Marker, Silvio Tendler, Pierre Flament

Musique : Jean-Claude Eloi

Décor et personnages du jeu : Jean-Michel Folon

Voix : François Périer, Med Hondo

Tournages additionnels : Etienne Becker, François Catonne

Production : Reggane Films et Seuil Audiovisuel

Intelligente sans être ennuyeuse, documentée sans être scolaire, (...) engagée sans être malhonnête, cette analyse en profondeur de l'expérience chilienne de l'Unité Populaire d'Allende prouve, si besoin était, que l'on peut écrire l'Histoire contemporaine par le cinéma et passionner tout en éduquant.

Frantz Gevaudan, *Cinéma 80*, No 262.

La Spirale constitue (...) un réquisitoire contre la stratégie erronée de l'Unité Populaire dont — non sans paradoxe — le leader du Parti Socialiste avait fait peu de temps avant le putsch une autocritique par laquelle il reconnaissait : "Nous n'avons pas été à la hauteur des masses". (...)

(Un) mérite dominant de ce film est d'avoir délibérément tourné le dos au "tohu-bohu", comme disait Vertov, d'un certain cinéma direct pour mettre au point une méthode où la richesse de la vie voit sa profusion tempérée par la volonté de comprendre et de faire comprendre sa signification profonde. Avez-vous remarqué le double mécanisme qui préside (...) à l'agencement de l'œuvre ? Tantôt, c'est le commentaire qui avec la précision d'un scalpel isole le signifiant de l'insignifiant dans le bloc d'un morceau de réalité sociale, politique ou culturelle qui sans cette

intervention aurait eu un sens trop pluriel pour être intelligible (...).

Tantôt, au contraire, c'est la réalité qui s'empresse de rappeler, avec la brutale sévérité que nous lui connaissons dans la vie quotidienne, que l'enthousiasme d'un beau chant révolutionnaire ou l'ardeur magnifique d'une belle manifestation populaire ne suffisent pas à garantir la victoire contre une bourgeoisie toujours décidée à vendre chèrement sa peau. (...)

Guy Hennebelle, *Ecran 76*, No 47.

RETRATO DE TERESA (Portrait de Teresa)

Cuba, 1979

Réalisation : Pastor Vega

Scénario : Ambrosio Fornet et Pastor Vega

Images : Livio Delgado

Montage : Mirita Lores

Interprétation : Daisy Granados, Adolfo Llaurado, Alina Sánchez, Raúl Pomares

Durée : 103 minutes



Réalisé par Pastor Vega, ce film raconte la crise d'un couple dans le contexte de la révolution cubaine. Teresa, ouvrière exemplaire, mère de famille et aussi militante, affronte les difficultés de la condition féminine et les préjugés hérités du passé, cela face notamment à un mari qui admet parfois difficilement qu'elle ait des activités autres que celles de la "femme au foyer". Retrato de Teresa pose un regard critique sur la difficile transformation des valeurs dans une société socialiste, et sur le rôle de la femme au sein d'une révolution.

Extrait du programme du CAC "L'homme et le travail"

TRES TRISTES TIGRES (Trois tristes tigres)

Chili, 1969

Réalisation : Raúl Ruiz

Image : Diego Bonacina

Musique : Tomas Lefever

Interprétation : Shenda Roman, Nelson Villagra, Luis Alacron, Jaime Vadell, Delfina Guzman

Nous assistons apparemment à l'un des innombrables mélodrames chers au cinéma latino-américain. L'auteur, Raúl Ruiz, utilise sciemment ces formes traditionnelles du spectacle complaisamment populaire, et il les exploite jusqu'au point de les faire se dénoncer elles-mêmes comme étant le produit d'une mentalité singulièrement égoïste, bêtement jouisseuse et absolument privée de la moindre qualité pouvant susciter la sympathie. Curieusement, cette mise en scène volontairement banalisée qui, tout à coup, peut prendre un caractère brillant, se transforme en un constat brut de la situation. Le va-et-vient de ces personnages de la classe moyenne acquiert alors une dimension surprenante. La réalité s'identifie imperceptiblement à ce que l'on croyait être sa caricature.

Méfiant à l'égard du mélodrame, Raúl Ruiz l'est aussi à l'égard du romantisme épique ou baroque des films d'Amérique latine, qui ont fini par faire des guérilleros la bonne conscience de la gauche européenne. Ce qu'il désire éclairer, c'est la réalité de ce continent, sa brutalité quotidienne où s'enlise à tout jamais un immense potentiel d'espairs.

F. Buache, *Radio TV Je Vois Tout*, 3.12.1969.

TERRE EN TRANSE (Terra em transe)

Brésil, 1967

Réalisation et scénario : Glauber Rocha

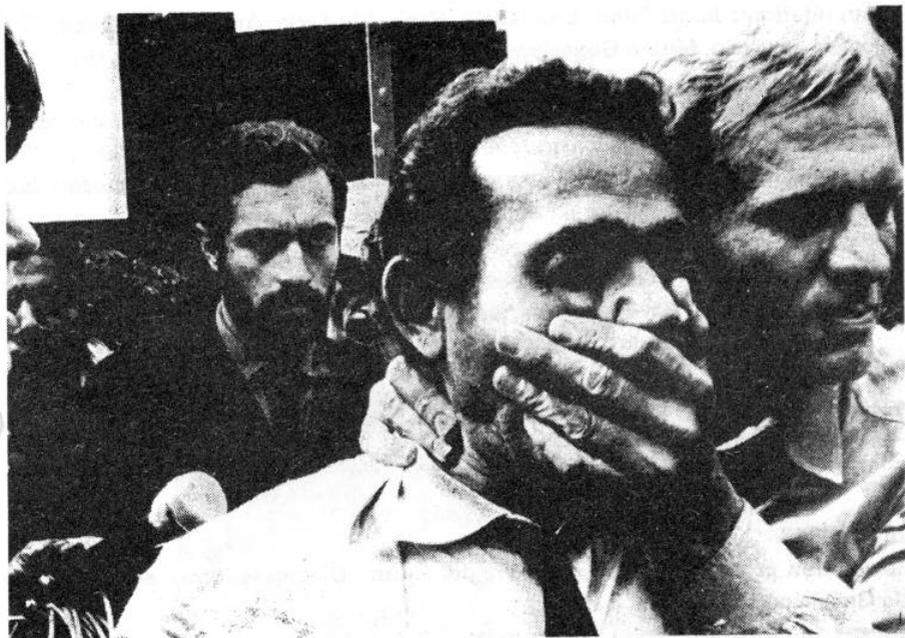
Images : Luiz Carlos Barreto

Musique : Verdi, Carlos Gomes, Villa Lobos et Sergio Ricardo

Producteur : Zelito Viana

Interprétation : Jardel Filho, Paulo Autran, José Lewgoy, Glaucete Rocha, Paulo Gracindo, Hugo Carvana, Danuza Leao, Joffre Soares, Paulo Cesar Pereio, Darlene Gloria

Terre en transe est pour moi plutôt un film d'agitation qu'un film didactique.



C'est une sorte de meeting cinématographique auquel il faut naturellement la chaleur, l'émotion, le cri (...). Il s'agit d'en finir avec les mythes qui, à tous les niveaux de la culture, aliènent la conscience du peuple. Terre en transe est l'expression d'une crise totale, historique, sociale et psychologique. C'est ce moment de paroxysme où l'on n'accepte plus les valeurs traditionnelles et où l'on n'a pas encore trouvé le chemin pour discerner les autres valeurs. En Amérique latine, toutes les batailles verbales sont terminées. Il y a donc pour mon héros un problème central, une tragique dialectique de la parole et de la violence; conscient d'être devenu l'instrument de certaines forces politiques, il a perdu la liberté de choix (...).

Interview de G. Rocha par M. Capdenac, *L'Avant-Scène*, 1968, No 77.

CIDADE AMEAÇADA (La ville menacée)

Brésil, 1960

Réalisation : Roberto Farias

Scénario et dialogues : Alinar Azevedo

Montage : Marfa Guadalupe

Musique : Gabriel Migliore

Images : Tony Rabattoni

Interprétation : Jardel Filho, Ewa Wilma, Reginaldo Faria, Ana María Nabuco, Dionisio Azevedo, Milton Gonçalves, Alberto Prado, Mozael Silveira

R. Farias, qui est devenu un des plus grands responsables de l'industrie cinématographique brésilienne, a reconstitué le cheminement d'un jeune "marginal". L'histoire, tournée à São Paulo, reflète un des thèmes privilégiés du jeune cinéma brésilien : le banditisme urbain.

Source : CAC.

VIDAS SECAS (La sécheresse)

Brésil, 1968

Réalisation et scénario : Nelson Pereira dos Santos. D'après le roman du même nom de Graciliano Ramos

Images : José Rosa et Luis Carlos Barreto

Montage : Rafael Justo Valverde et Nello Melli

Interprétation : A. Iorio, M. Ribeiro, O. Macedo, J. Soares

Durée : 103 minutes

(Extraits d'un entretien de Luis Marcorelles avec Nelson Pereira dos Santos, réalisateur de *Vidas Secas*) tiré de *Cinéma 67*, No 112.

L.M.

On vous a parfois reproché d'avoir fait trop de films consacrés au Nord-Est brésilien. Y a-t-il maintenant un intérêt pour d'autres sujets ? Les deux continuent-ils simultanément ?

P.

Le Nord-Est c'était la région la plus facile à comprendre chez nous. Parce que le sous-développement ne se trouve pas seulement au Nord-Est. Il se trouve aussi à São Paulo, dans les grandes villes. Mais c'est un peu difficile d'analyser le sous-développement dans ce cas. Pour montrer le sous-développement dans les grandes villes nous aurions eu contre nous même certains alliés politiques comme les industriels brésiliens. Ce n'était pas l'époque de faire ces films-là. Nous étions en train de commencer une autre étape. J'ai déjà été plusieurs fois dans les favelas, je ne peux plus y aller. Il faut faire quelque chose de plus actuel et de plus dur. (...)

(...)

L.M.

Quelle est l'attitude du public européen ? Son incompréhension a-t-elle des raisons économiques, ou est-ce une question de civilisation ?

P.

Nous avons deux sortes d'impérialistes chez nous : les Français sur le plan culturel, les Américains sur l'autre... Peut-être vais-je dire une bêtise : montrer le Dieu noir et le Diable blanc à Paris, c'est un peu comme montrer ce film dans un quartier très bien de São Paulo. Les problèmes culturels sont tellement différents. Quand on est riche on rit toujours. On veut toujours voir des nouveautés dans tous les domaines... Ce qui est important c'est l'optique du problème. (...)



Pour conter l'odyssée d'une famille de vachers à travers le "sertão", les vastes étendues semi-désertiques du Nord-Est du Brésil, surnommées "le polygone de la sécheresse", Nelson Pereira dos Santos a su se refuser les facilités du mélodrame et de la démagogie. Il a voulu son film sec comme les arbres morts de ces plaines nues, cru comme la lumière implacable qui les inonde. Leur soumission est totale devant le destin que leur fixent le soleil et le propriétaire féodal. Mais le spectacle de ces esclaves soumis est plus exaltant que tous les récits de révolution. C'est que de toutes les armes, la plus pernicieuse est bien la poésie.

Il y avait la "géographie de la faim" : voici le cinéma de la faim. Ses images fulgurantes méritent mieux que le respect : une intime et profonde reconnaissance.

Cinéma 67, No 113.

YAWAR MALLKU / LA SANGRE DEL CONDOR

(Le sang du Condor)

Bolivie, 1969

Réalisation : Jorge Sanjinés

Interprétation : une communauté paysanne de langue quechua

Durée : 90 minutes

35 mm, noir et blanc

Le sang du Condor est le second long métrage (après *Ukamau*) du cinéaste bolivien Jorge Sanjinés qui a tourné par la suite *Le courage du peuple* et *L'ennemi principal*. C'est un formidable pamphlet contre l'une des manœuvres les plus viles de l'impérialisme américain en Bolivie : constatant que leurs épouses tendent à demeurer infécondes, des Indiens Quechuas en viennent au terme d'une enquête à la conclusion qu'elles ont été stérilisées dans la clinique voisine tenue par les Peace Corps, où elles avaient été accoucher. Fous de colère contre ce qu'ils considèrent dans ces conditions comme une agression biologique, ils entreprennent, de nuit, une expédition punitive. Ayant encerclé la clinique, ils capturent les gringos qui étaient en train de danser et... les châtent sans autre forme de procès. Puis ils disparaissent.

Dans les jours qui suivent, les autorités organisent une féroce répression qui fait de nombreux morts. L'un des responsables du coup de main, Yawar Mallku, est gravement blessé. Sa femme se rend en ville pour contacter son beau-frère, Sixto Mallku. Le film nous fait alors assister à la difficile recherche par celui-ci du sang qui serait nécessaire à la transfusion. Le docteur auquel il s'adresse est précisément à une réception en l'honneur d'une délégation médicale nord-américaine en visite dans le pays...

Ce film d'une violence inouïe est aussi d'une grande beauté. Il exprime magnifiquement le cri de révolte d'un peuple qui veut vivre et qui n'entend pas se laisser exterminer par les méthodes modernes du contrôle des naissances quand, pratiquées par l'impérialisme, elles deviennent l'instrument déguisé d'une nouvelle forme de génocide. Jorge Sanjinés indique dans des interviews que la Bolivie est un pays sous-peuplé qui n'a donc aucun problème de surnatalité. Il pense que les Etats-Unis redoutent le prochain réveil de la nation indienne, 80 pour cent de la population, engourdie depuis quatre cents ans et que c'est dans le but de l'enrayer qu'ils s'arrogent le droit de décider de la natalité bolivienne. Le film a mis fin à leurs expériences trois jours après sa sortie !

L'HEURE DES BRASIERS (La Hora de los Hornos)

Argentine, 1966-1967

Production et réalisation : Fernando Ezequiel Solanas

Scénario : Octavio Getino et F.E.S.



Nous ne présentons au CCU que la première partie, qui est aussi la plus célèbre, de ce film : *Violence et Libération*, 95 minutes.

Essentiellement pamphlétaire, agit-prop, selon le vieux mot soviétique, exercice de haute-voltige, manipulation par excellence (la première partie du film, a pour but de réveiller le spectateur latino-américain de sa léthargie, elle s'adresse aussi bien aux ouvriers, aux paysans qu'aux intellectuels. En treize notes plus ou moins longues, Solanas analyse successivement l'histoire, le pays (géographie, économie), la violence quotidienne (ouvriers mal payés, présence constante de la police, le latifundio, la maladie), la ville portuaire (Buenos Aires), l'oligarchie (l'aristocratie rurale et ses rêves de grandeur, sa nostalgie du passé, de l'Europe), le système (dénonciation de l'oligarchie agraire et de la haute bourgeoisie industrielle), la violence politique (l'Amérique latine partout victime de coups d'Etats), le néo-racisme (héritage du colonialisme, perpétué par le néo-colonialisme), la dépendance (l'exploitation néo-coloniale inséparable du sous-développement, sa conséquence

logique), la violence culturelle (pendant de la violence économique, sur un continent analphabétisé la culture importée d'Europe, hors de son contexte, ne sert plus qu'à perpétuer l'oppression), les modèles (développement de l'idée précédente), la guerre idéologique (tout perpétue la culture des modèles européens ou américains, pour les jeunes comme pour les "élites"), enfin les choix (photo du "Che" mort à Camiri tenue cinq minutes). (...)

(Ce film) fonde sa dialectique sur le témoignage vivant et vécu, incarnation de l'idéologie. Simple médium, intermédiaire, il ne résout rien. Il dialectise une situation donnée. Une analyse en profondeur distinguerait l'apport du direct pur et celui de moyens plus classiques, comme la musique, dominante dans ce film lyrique; opposerait séquences en direct et montages, fréquents, souvent remarquables, sur la musique. La Hora de los Hornos pourrait sans forcer le sens se définir comme une suite de thèmes et variations sur la révolution : le plus grand engagement de l'artiste rejoint le plus subtil équilibre. (...)

Louis Marcorelles, L'épreuve du direct,
Les Cahiers du Cinéma, 1969, No 210, pp.37-39.

LUCIA

Cuba, 1968-1969

Réalisation et scénario : Humberto Solas

Images : Jorge Herrera

Musique : Leo Brower

Interprétation : Raquel Revuelta, Esllinda Nuñez, Adela Legra (voir affiche du Ciné-Club), Adolfo Llaurada, Ramón Brito

Production : Raul Canosa

Le film montre dans ses trois épisodes, qui chacun forme une unité et qui constituent ensemble une suite chronologique, les trois événements culminants de l'histoire libératrice du peuple cubain. Ce sont les années 1895, 1933, et 196... .

Le cinéma cubain naît avec la révolution, c'est-à-dire il y a vingt ans. Car sous Batista et ses prédécesseurs il régnait une vague d'idéologie impérialiste nord-américaine... Mais déjà en mars 1959, à peine trois mois avant l'entrée de Fidel Castro à La Havane, le gouvernement révolutionnaire fonda l'Institut national de cinématographie. Le cinéma cubain est un exemple des capacités créatrices et artistiques au sein du tiers monde...

Humberto Sloas créa avec Lucía son premier long-métrage. Avant, il produisit un moyen-métrage : Manuela, jeune paysanne qui rejoint l'armée révolutionnaire où elle trouve l'amour et la mort. Le film est remarquable par sa condamnation objective de la haine du pouvoir aveugle.

MANUELA

Cuba, 1966

Réalisation : Humberto Solas

Chef opérateur : Jorge Herrera

Musique : Toni Tano

Interprétation : Adela Legras, Adolfo Llaurado, Olga González

Production : Miguel Mendoza

Source : *Le bon film.*

LA AUSENCIA (L'absence)

Cuba, 1966

Réalisation : Alberto Roldán

Photographie : Rodolfo López

Musique : Fabio Landa

Interprétation : Eduardo Moure, Miguel Navarra, Sergio Carrieri, Helmo Hernández, Irma Alfonso

CINE-CLUB UNIVERSITAIRE

HIVER 1980-1981

- 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.

