DU RECARD.

ciné-club universitaire du 18 avril au 13 juin 1983 tous les lundis à 19h et 21h <u>uni</u> Il



- Qu'est-ce qu'il fait ?
 Je ne vois pas bien, il est à droite. Attends. (*Un temps*) Non, je ne vois pas.
 - Mets-toi là.
 - Ça n'y changera rien.
 - Essaie.

(Un temps)

— Non, je ne vois rien.

(Un temps)

- Qu'est-ce qu'il y a à droite?
- Il y a le lit et un paravent.
 Il est derrière le paravent?
- Je ne sais pas, peut-être derrière le lit.
- Le lit n'est pas contre le mur?

— Le mur est plus loin.

Il s'est peut-être recouché ?

Je ne vois pas. (*Un temps*) Il revient au milieu. Il a un livre. Il l'ouvre. Il le pose sur la table.

(Un temps)

— Il lit ?

- Non, il est debout, il regarde le livre.
- Il est toujours en robe de chambre?
- Il va vers la fenêtre.

(Un temps)

- Qu'est-ce qu'il fait ?

- Il penche la tête. Il appuie sa joue droite sur sa main.
- Il a mal aux dents? (Un temps) Il a mal aux dents?

— Je ne crois pas, il réfléchit.

- Qu'est-ce qu'on voit par la fenêtre ?
- La maison d'en face.

— Il y a quelqu'un?

Je ne vois pas, il est devant. (Un temps)
 J' v a du linge suspendu à une fenêtre.

→ De femme ?

- Je vois un caleçon.
- Personne à la fenêtre ?
- Il revient vers la table. Il met ses lunettes.

— Quelqu'un à la fenêtre?

- Non, le caleçon, une chemise, deux paires de chaussettes. (*Un temps*) Il s'assoit. Il ouvre le livre.
 - Il est toujours en robe de chambre ? (Un temps)

Nous regardons avec les yeux. Les autres - nos semblables - aussi. Quand nous voyons quelqu'un d'autre regarder dans une certaine direction, nous avons le droit de nous demander : qu'est-ce qu'il regarde?, étant entendu que son paysage est une prolongement du nôtre.

En général, l'objet qui attire le plus notre attention, c'est quelqu'un d'autre (un semblable). Ouand cet autre (ce semblable) regarde dans une direction donnée, mais aimerions savoir ce

qu'il regarde et pourquoi.

Quand on nous montre ce qu'il regarde, nous retrouvons la tranquillité; mais si à ce momentlà, il déplace brusquement son regard, notre intérêt redouble : nous ne voulons plus seulement savoir ce qu'il est en train de regarder, nous aimerions aussi savoir pourquoi il a déplacé son centre d'intérêt.

Le regard de l'autre que nous voyons fonde un champ de regard, c'est-à-dire que l'autre détache certains objets (le set) d'une toile de fond. Si nous montrons ce champ, nous aurons toujours une vision approximative. Chaque fois que nous montrons les autres - nos semblables - l'image est entourée d'espace off : ce qu'ils regardent.

Espace imaginaire.

L'image de deux amants qui se regardent dans les yeux n'a pas d'espace off.

A ce stade de notre civilisation, où que l'on regarde, on rencontre toujours un champ quelqu'un est en train de regarder dans une autre direction. *Nous pouvons nous imaginer la plan revêtue de regards*. De ce point de vue peu importe que la terre soit ronde ou plate.

Mais ces champs de regards ne s'éloignent pas toujours de nous. Quelquefois ils reviennent vers nous. Pendant une fête, tu regardes avec intérêt une fille qui regarde avec intérêt un soldat qui regarde avec intérêt ta tante qui te regardait avec intérêt depuis le début. Ou : supposons que nous soyions assiégés. Pour éviter une attaque intempestive, on poste des sentinelles de telle manière qu'elles puissent se voir entre elles et voir l'ennemi. L'ennemi nous observe de tous les angles et se concentre surtout sur les sentinelles.

Au moment où l'une d'elles s'endort, ces deux champs de regards se brisent. L'ennemi sait qu'une certaine partie de son champ n'est pas vue. C'est le moment de déclencher l'attaque.

Sans cette structure d'état-major, il n'est pas possible de séparer les champs de regard. La moindre fissure laisse fuir les espaces crées par la direction des regards des autres, et ces espaces font plusieurs fois le tour de la terre. De ce point de vue, il est important que la terre soit ronde.

Relations d'objet au cinéma R. Ruiz Cahiers du Cinéma no 287





Blow up M. Antonioni

La vue se concentre sur une partie du monde. Ce fragment, nous le recevons dans une continuité. Cette continuité correspond à des mouvements que nous avons enregistrés auparavant avec les yeux. Elle correspond à des objets parmi lesquels nous nous sommes déplacés, à des lieux où nous pourrions nous déplacer. Etant donné qu'on a déjà vu ce qu'on est en train de voir à l'écran, nous sommes tentés de lui attribuer un sens : nous savons que ce marteau est lourd, que us ne pouvons pas passer à travers ce mur. Cette correspondance entre ce que nous voyons notre propre expérience habille les objets. Elle leur présuppose un fonctionnement. Ce que nous montre la caméra, nous le voyons deux fois : au premier regard, toutes les choses ont à peu près la même valeur; le fait que certaines soient plus proches que d'autres n'affecte pas fondamentalement notre jugement. Ce paysage est mis à sa place presqu'immédiatement et quelquesuns des objets qui le composent ressortent. Presque toujours, celui qui filme place sa caméra de telle façon qu'il obtient une simultanéité de regards. Cette affectation assigne leur place aux objets : quelques-uns sont transformés en toile de fond tandis que d'autres se détachent, privilégiés par les rapports que nous leur attribuons.

progra

REAR WINDOW (Fenêtre sur cour) A. Hitchcock v. fr.	USA 1954
PEEPING TOM (Le voyeur) <i>M. Powel</i> v.o. s.t. fr.all.	USA 1955
BLOW UP <i>M. Antonioni</i> v.o. s.t. fr.all.	GB 19
BLOW OUT <i>B. Palma</i> v.o. s.t. fr.all.	USA 1980
DAS TESTAMENT VON DR MABUSE F. Lang v.o. all. (sans s.t.)	AII. 1933
DER MUEDE TOD (Les trois lumières) F. Lang muet (intertitres fr.all.)	AII. 1921
ODD MAN OUT (8 heures de sursis) <i>C. Reed</i> v. fr.	GB 1947
THE TROUBLE WITH HARRY A. Hitchcock (Qui a tué Harry ?)	
v. fr.	GB 1955
	v. fr. PEEPING TOM (Le voyeur) <i>M. Powel</i> v.o. s.t. fr.all. BLOW UP <i>M. Antonioni</i> v.o. s.t. fr.all. BLOW OUT <i>B. Palma</i> v.o. s.t. fr.all. DAS TESTAMENT VON DR MABUSE <i>F. Lang</i> v.o. all. (sans s.t.) DER MUEDE TOD (Les trois lumières) <i>F. Lang</i> muet (intertitres fr.all.) ODD MAN OUT (8 heures de sursis) <i>C. Reed</i> v. fr. THE TROUBLE WITH HARRY <i>A. Hitchcock</i> (Qui a tué Harry?)



amme

16 mai		
19 h.	EL ANGEL EXTERMINADOR <i>L. Buñuel</i> v.o. s.t. fr.all.	Mex. 1962
21 h.	TEOREMA <i>PP. Pasolini</i> v.o. s.t. fr.all.	Ital. 1968
30 mai		
19 h.	OTTO E MEZZO (Huit et demi) F. Fellini	
0	v.o. s.t. fr.all.	Ital. 1962
21 h.	LE MEPRIS JL. Godard	Fr./Ital. 1963
6 juin		
19 h.	L'HOMME A LA CAMERA D. Vertov muet	URSS 1929
	ME MYSELF AND I S. Dwoskin (court-métrage) v.o.	GB 1968
21 h.	DYNAMO S. Dwoskin	GB 1972
		00 1072
13 juin		
19 h.	RASHOMON A. Kurosawa	
	v.o. s.t. fr.all.	Jap. 1951
21 h.	BELLE DE JOUR L. Buñuel	Fr. 1967

Avec l'effet de distanciation, le spectateur ne peut plus s'imaginer être le témoin invisible d'un événement qui se déroulerait dans la réalité. Le cinéma, c'est la rencontre permanente d'un tel témoin et d'un tel événement : c'est « l'image de la réalité ».

D'abord, il s'agit d'une invention scientifique, quelle meilleure garantie voudrait-on? N'est-ce pas pour le théâtre épique la photographie de la réalité, une conscience morale? Ne libère-t-il pas définitivement, selon le jeune Brecht, de la psychologie, de l'intériorité, de la profondeur, de l'homme, la mesure-de-toute-chose, en détruisant l'univers subjectiviste du roman, et l'expression « personnelle », pour montrer les actions extérieures en auxiliaire de la science? Reste à savoir si la science est aussi dépourvue d'idéologie qu'on le prétend, si l'élimination de l'homme, la rencontre nullement fortuite de « l'objectif » et de la « réalité » n'est pas elle-même une nouvelle forme idéologique. Que la science ne soit pas neutre, il a fallu même à l'auteur de Galilée quelque temps pour s'en apercevoir. Il n'empêche que cette existence « scientifique », documentaire, objective, de l'image cinématographique, que chacun peut expérimenter, est l'un des aspects de sa fascination, de son évidence première, difficilement ébranlable, parce que justement le fonctionnement de l'appareil occulte l'action historique de l'homme et l'ensemble de la structure qui l'a produite. C'est l'exactitude de l'image cinématographique qui fait sa force magique.

Mais cette exactitude est toute d'apparence. La photographie est devenue une arme terrible contre la vérité, finit par constater Brecht, l'appareil photographique peut mentir tout comme la machine à écrire. De plus, les images ne permettent pas de saisir la réalité, par exemple le fonctionnement des usines Krupp: il faut construire

quelque chose d'artificiel, de posé, dira Brecht, revenu de son « enthousiasme ». Ce sera la substance de la querelle entre Eisenstein et Vertov, celui qui avait voulu créer avec la caméra l'art nouveau correspondant à la nouvelle réalité.

Le cinéma est né de deux tendances opposées, mais profondément liées, du xixe siècle : l'idée de l'œuvre d'art totale, la synthèse des arts, l'utopie d'un monde désenchanté et son corollaire, l'instrument du désenchantement, le culte positiviste des faits. Tandis que chez les premiers théoriciens, et dans l'avant-garde française, même « la photogénie » était considérée comme un moyen nouveau au service du drame et du lyrisme, tandis qu'Eisenstein allait reprendre bientôt à son compte l'utopie de la synthèse des arts, Vertov a été le premier à vouloir prendre en charge l'aspect « scientifique » et « la spécificité du cinéma » contre le drame cinématographique qu'il qualifiait d'« opium du peuple ». Il avait été futuriste, il parlait de « l'incendie de l'art », de la « destruction de la tour de Babel artistique », il voulait que cesse toute différence entre l'art et la vie, il exalinit l'homme électrique parfait, la technique et le mode comme l'ont fait Brecht et Benjamin qui y voyaient une performance politique; comme le jeune Brecht, il opposait « l'œil de la caméra » à la cuisine littéraire, à l'infâme contrefàçon théâtrale de la vie, il voulait partir non pas de « la vision » vers le matériau, mais de matériau vers l'œuvre : l'homme à la caméra, disait-il, l'homme qui vit sans scénario. Pour sa compréhension de la nouveauté absolue du cinéma, de sa conception du montage à partir de matériaux et d'idées exclusivement cinématographiques, l'importance de Vertov dans l'histoire du cinéma est incommensurable. Son chef-d'œuvre, L'Homme à la caméra, le premier film théorique sur le cinéma, réalise dans sa pureté l'essence du cinéma « art scientifique ». Dans ce film, la caméra est omniprésente et l'homme est à son service; elle voit mieux et plus que lui; c'est à la fois l'œil du sujet transcendant, immense, au-dessus de la foule et un appareil qui peut se mouvoir tout seul. Cette « fabrique des faits » proclame l'identité du film avec le monde et l'identité du monde avec ce qui est ; l'identité du film avec la vie, avec ce qui est monté, projeté sur l'écran. La vie aussi est un assemblage de gestes et de mouvements identiques dans n'importe quelle ville : travail corporel, sport, danse, naissance, mariage, mort. Avec la technique, avec l'objectif, l'objectivité se donne à voir, le monde enfin se manifeste dans son être réduit à son apparence, sans aucune pensée, sans profondeur ou arrière-mq sans que les mensonges de la culture viennent s'y ajd pour le masquer. Cette « vision communiste » du monde est, en fait, la parousie positiviste et techniciste de l'univers comme accumulation de faits : de là le formalisme nécessaire à la fois comme marque extérieure d'un monde transparent et parfait et comme ornement requis pour intégrer, lier, niveler du dehors cet assemblage de faits disparates 1.

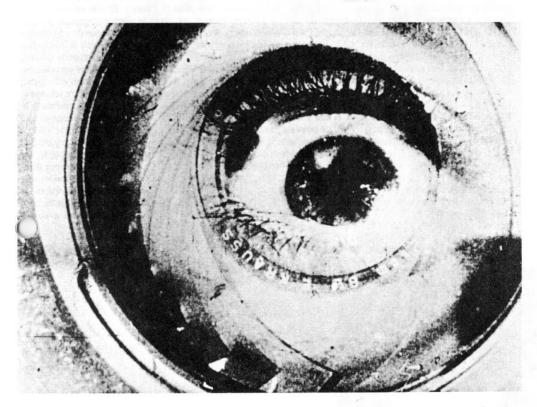
Mais la science et la technique de reproduction, « la fabrique des faits » et le culte de la machine ont aussi un côté infernal complémentaire, ignoré par l'avant-garde des années vingt. Le contenu de vérité de L'Homme à la caméra et de la vie saisie par la caméra apparaît autrement dans Le Voyeur de Michael Powel : un enfant photographié, filmé, enregistré dans le moindre de ses mouvements



par son père, savant psychologue, deviendra lui-même cameraman et cherchera à filmer sur les visages les marques de la peur, que les victimes elles-mêmes peuvent regarder dans un miroir tandis qu'il enfonce dans leur gorge un couteau fixé au pied de sa caméra. La fascination du Voyeur c'est la vérité de l'objectivisme de L'Homme à la caméra; dans les deux cas, il s'agit du contenu de la science et de la technique devenues dominantes : la disparition du sujet.

La fascination est le mode de réalisation d'une pulsion partielle, celle de voir, et l'image cinématographique a ce coefficient de ressemblance nécessaire pour pouvoir devenir sans peine fantasmatique. Ce qui n'est possible ni devant le théâtre, ni devant la peinture, sauf dans les histoires de peintres chinois, mais dans leur peinture, l'illusionnisme est absent. En deçà même de la fiction ou de la présence de l'acteur, il y a au cinéma l'image, comme reflet en miroir, et le regard : situation imaginaire s'il en est, avec ce qu'elle implique d'élément identificatoire. Avant même que la théorie lacanienne du stade de miroir ne soit rappelée pour l'interprétation de l'écran du fantasme, le cinéma avait été reconnu comme « l'homme imaginaire », et, bien avant, Méliès avait rendu explicite l'univers de rêve qui était implicite à l'existence de cet appareil scientifique.

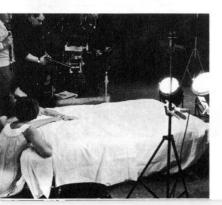
D'une image à l'autre Y. Ishaghpour Denoël



L'homme à la caméra D. Vertov

- Arrivez Gertie! cria Cissy. C'est le feu d'artifice de la kermesse.

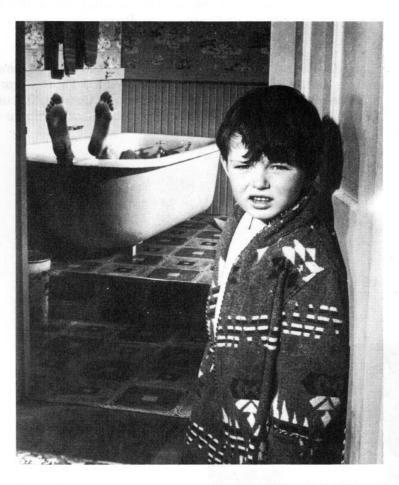
Mais Gertie resta de marbre. Elle n'entendait pas être tenue en laisse. Si ça leur plaisait de galoper comme des dératés, elle, elle voulait rester assise, aussi elle leur cria qu'elle voyait de là où elle était. Les yeux qui étaient rivés sur elle accéléraient les battements de son cœur. Un instant elle le regarda, rencontra son regard, et la lumière se fit en elle. Toute la frénésie de la passion se lisait sur ce visage, une passion muette comme la tombe et qui la faisait sienne. Enfin ils étaient seuls, débarrassés de celles qui les guettaient et faisaient des remarques, et elle comprit qu'elle pouvait se fier à lui jusqu'à la mort, car c'était un homme fort, un homme loyal, gentilhomme jusqu'au bout des ongles. Ses mains et son visage trahissaient son agitation et elle, elle frémit toute. Elle se pencha davantage pour voir où éclatait le feu d'artifice et elle prit son genou dans ses mains pour ne pas tomber en arrière pendant qu'elle regardait et il n'y avait personne que lui et elle quand elle révéla ainsi toute la longueur gracieusement modelée de ses belles jambes comme ça, douce sveltesse, délicates rondeurs, et il lui semblait entendre les coups désordonnés de ce cœur mâle, son souffle rauque, car elle savait des choses sur les passions de cette sorte d'hommes à tempérament excessif, car Bertha Supple lui avait raconté une fois sous le sceau du secret en lui faisant jurer que jamais... que le Monsieur du Bureau de Décentralisation des Régions Congestionnées qui logeait chez elle comme pensionnaire et qui découpait dans les journaux des portraits de danseuses en tutu et la jambe en l'air il avait l'habitude de faire quelque chose de pas bien joli qu'on peut deviner quelquefois dans son lit. Mais ceci était absolument différent d'une chose pareille, parce que ce n'était pas du tout la même chose puisqu'elle pouvait presque sentir qu'il attirait son visage vers le sien et le premier et chaud contact de ses belles lèvres. Et puis on peut avoir l'absolution du moment qu'on ne fait pas l'autre chose avant d' marié et il devrait y avoir des femmes confesseurs qui comprendraient sans qu'on dise et Cissy Caffrey ene aussi quelquefois avait cette espèce d'expression vague dans les yeux car elle aussi, ma chère, et Winny Rippingham si toquée des photos d'acteurs, et après tout c'était à cause de cette chose encore qui allait venir, comme d'habitude. Et Jacky Caffrey criait de regarder, qu'en voilà une autre, et elle se pencha en arrière et les jarretières étaient bleues, assorties aux rubans des trous-trous pour faire valoir la transparence des et tous voyaient et criaient regardez, regardez par là, et elle se pencha encore plus en arrière pour voir les fusées et quelque chose de bizarre voletait de-ci, de-là, quelque être mou et sombre. Et elle vit une longue chandelle romaine qui montait au-dessus des arbres là-haut, là-haut, et, dans le silence oppressé, ils retenaient tous leur respiration pendant que ça montait toujours plus haut et elle était obligée de se coucher presque sur le dos pour la suivre si haut si haut presque hors de vue et son visage se couvrait d'une séduisante d'une divine rougeur à cause de l'effort et lui pouvait voir de nouvelles choses, les culottes de batiste, le tissu qui caresse le plus la peau comme c'est mieux que ces pantalons jupons avec ces rubans verts à quatre shillings onze, et il les voyait bien parce qu'elles étaient blanches et elle restait comme ça et elle voyait qu'il voyait et alors ça monta si haut et puis plus rien et elle tremblait de tous ses membres d'être tellement renversée en arrière qu'il découvrait tout bien au-dessus du genou là où jamais personne pas même à la balançoire ou quand on va patauger et elle n'avait pas honte et il n'avait pas honte non plus de regarder de cette façon inconvenante-là parce qu'il ne pouvait pas résister au spectacle de cette merveilleuse révélation à demi offerte comme ces danseuses en tutu qui sont si inconvenantes devant les messieurs qui les regardent, et il regardait, regardait toujours. Elle aurait voulu pouvoir pousser vers lui un gémissement étouffé, lui ouvrir ses bras neigeux et graciles, sentir ses lèvres se poser sur son front blanc, pousser le cri d'amour de la jeune fille, un petit cri étranglé et comme arraché d'elle, ce cri qui a retenti au long des siècles. Et alors une fusée s'élança sifflant et sillonnant le ciel, invisible encore et Oh! elle éclata la chandelle romaine comme si elle soupirait Oh! et tout le monde cria Oh! Oh! en extase et il s'en échappa en torrent une pluie de cheveux d'or qui filaient et ruisselaient et ah! c'étaient toutes ces gouttes d'étoiles vertes tombant avec des dorées, Oh! que c'est joli! Oh! c'est si doux, si beau, si doux!



Ulysse J. Joyce J.C. Simoën

Si je regarde l'armoire afin de savoir enfin ce qu'elle est, j'élimine tout ce qui n'est pas elle. Et l'effort que j'accomplis fait de moi un être curieux : cet être, cet observateur, cesse d'être présent, et même d'être observateur présent : il n'arrête pas de reculer dans un passé et un avenir indéfini. Il cesse d'être là pour que demeure l'armoire, et qu'entre l'armoire et lui s'abolissent tous rapports affectifs ou utilitaires.

L'atelier d'Alberto Giacometti J. Genêt L'Arbalète



Mais qui a tué Harry ? A. Hitchcock

Où? Auditoire Piaget, au sous-sol d'Uni II, 24, rue Général Dufour

Quand? Séances du soir : le lundi à 19 h. 00 et 21 h. 00

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

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. 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 L'Ecran (6, rue Bartholoni), Corso (20, rue de Carouge), et Classic 3 (rue des Alpes) durant la période mentionnée au verso de l'abonnement.

