

Ciné-Club  
Universitaire

du  
25 avril  
au  
20 juin 2005

lundi  
19h et 21h

Auditorium  
Fondation  
Arditi



THÉO ANGELOPOULOS



25 avril	19h	<i>Le voyage des comédiens</i>
2 mai	19h	<i>La reconstitution</i>
	21h	<i>Le pas suspendu de la cigogne</i>
9 mai	19h	<i>Jours de 36</i>
	21h	<i>L'éternité et un jour</i>
23 mai	19h	<i>Les chasseurs</i>
30 mai	19h	<i>Alexandre le Grand</i>
	21h	<i>Paysage dans le brouillard</i>
6 juin	19h	<i>Voyage à Cythère</i>
	21h	<i>Paysage dans le brouillard</i>
13 juin	19h	<i>L'apiculteur</i>
	21h	Conférence de Stéphane Sawas
20 juin	19h	<i>Le regard d'Ulysse</i>

## C i n é - C l u b U n i v e r s i t a i r e

Auditorium Fondation Ardit  
1, av. du Mail  
1205 Genève

Lundi à 19h et 21h

Billet 1 séance: 8.-  
Carte 3 entrées: 18.-(non transmissible)  
Abonnement pour tout le cycle: 60.-  
Vente uniquement à l'entrée des séances

Ouvert aux étudiants  
et aux non étudiants

Renseignements:  
Activités Culturelles  
4, rue de Candolle - 1205 Genève  
<http://activites-culturelles.unige.ch>  
022 379 77 05

## Sommaire

Éditorial .....	1
Quelques clés de lecture .....	3
La musique dans le cinéma d'Angelopoulos .....	7
Angelopoulos parle de son cinéma ...	12
Entretien avec Martha Vassiliadi.....	16
Biographie .....	19
Bibliographie .....	20



photo: Voyage à Cythère

## Abderrahmane Bekiekh, Guido Ferretti

Le Ciné-club Universitaire vous propose de voir ou revoir l'intégralité (avec la seule exception du dernier) des long-métrages de Théo Angelopoulos, cinéaste mondialement considéré comme l'un des grands maîtres du cinéma contemporain.

Théo Angelopoulos, avec une filmographie de douze long-métrages, de 1970 (*La reconstitution*) à 2004 (*Eleni*), a marqué le cinéma européen et imposé le cinéma grec sur le plan international. Son œuvre aborde des sujets différents tels que la fuite, l'exil, l'identité individuelle, l'appartenance au groupe ou la quête, plus spécifiquement celle du père (*Paysage dans le brouillard*, *Voyage à Cythère*). Toute quête induit un déplacement, un voyage (*Voyage à Cythère*, *Le voyage des comédiens*, *Paysage dans le brouillard*, *Le regard d'Ulysse*). Voyage qui lui permet de traiter l'idée de passage, de limite, de frontière (*Le pas suspendu de la cigogne*) et de mettre en évidence l'intolérance des communautés ethniques. La fuite, l'exil, l'identité individuelle, l'appartenance à un groupe, qu'il soit social (les bourgeois dans *Les chasseurs*), ethnique (*Le pas suspendu de la cigogne*) ou professionnel (*Le voyage des comédiens*), manifestent la volonté de l'individu de reconstituer une communauté éparpillée, une unité perdue. Les bars, les gares, les salles de danse, les hôtels,

## Éditorial

les théâtres sont des lieux de rencontre situés dans des villages de la Grèce profonde, loin des clichés touristiques des agences de voyage.

Angelopoulos ne filme pas la guerre et ses champs de bataille, mais les conséquences des conflits politiques sur des destins individuels, souvent des gens du peuple, loin de la vie urbaine. L'histoire de la Grèce du siècle passé parcourt son œuvre, soit de manière directe (*Jours de 36*, *Le voyage des comédiens*, *Alexandre le Grand*) soit de manière allusive. L'histoire et la culture de la Grèce classique sont reprises dans les formes du mythe (Ulysse, les Atrides) qui détermine parfois le développement narratif des films (*Le voyage des comédiens*, *Le regard d'Ulysse*).

Chacun de ses films révèle avec finesse et intelligence une attention particulière à l'esthétique, par les choix de la photographie, des couleurs, du rythme, des plans-séquences.

Tous ses films étonnent par leur richesse et leur maîtrise et suscitent une émotion profonde.



### Guido Ferretti

Les films de Théo Angelopoulos sont désormais universellement considérés comme des classiques de l'histoire du cinéma. Mais qu'est ce qu'un classique? Malgré les nombreuses tentatives de définition, le concept reste élu-sif. Cependant, il en est une qui me paraît s'adapter particulièrement bien au cinéma d'auteur: les classiques sont les réalisateurs qui, au fil de leur carrière, développent de manière originale un style personnel reconnaissable dans le temps et dans leur œuvre. Une telle définition s'adapte très bien à l'œuvre d'Angelopoulos. Cependant, une autre question surgit inévitablement: quel est la combinaison stylistique qui caractérise Angelopoulos? Le concept de style inclut plusieurs aspects, intégrés dans un tout plus profond et plus globalement perceptible que ce que serait la simple somme des éléments constitutifs. L'identification de ces éléments est néanmoins un aspect fondamental du processus de reconnaissance de la clé stylistique d'un auteur et j'aimerais ici proposer quelques pistes utiles à la compréhension du style d'Angelopoulos. À ce propos, il est intéressant de noter que les aspects pris en compte dépassent le domaine de la technique cinématographique, pour inclure des aspects socioculturels plus vastes et plus significatifs. On peut considérer que les éléments suivants constituent la spécificité du cinéma d'Angelopoulos:

photo: *Le regard d'Ulysse*

#### Le sens de l'histoire

Angelopoulos se sent fortement impliqué par l'histoire récente de son pays et par celle des Balkans (voir *Le retour d'Ulysse*). Dans un cadre marxien, il interprète l'histoire comme un conflit entre les forces de réaction – qui ont généré les dictatures qui jalonnent l'histoire de la Grèce du XX<sup>ème</sup> siècle – et les forces populaires du progrès – qui ont donné vie à la résistance contre les envahisseurs Allemands et Italiens pendant la Seconde Guerre mondiale, qui ont participé à la guerre civile dans l'immédiat après-guerre, qui se sont opposées au régime des colonels pendant les années 60-70 et qui, au fil du temps, ont plaidé pour des ouvertures démocratiques dans la société grecque. Il aperçoit aussi une tension d'ordre ethnique et religieux dans la confrontation entre Grecques et Turcs, notamment lors des guerres balkaniques du début du siècle et voit l'ouverture définitive à la démocratie occidentale après la chute des colonels comme une dérive technocratique qui a tué l'esprit traditionnel de la Nation et uniformisé les comportements et l'esprit des gens. D'un cinéma plus directement politique (de ses débuts jusqu'au *Voyage à Cythère*), il évolue alors vers un cinéma plus intimiste, bien que toujours manifestement critique de la société et de la réalité contemporaine.

#### Le sens du mythe

Angelopoulos est très conscient du fait que la Grèce a vécu son âge d'or dans un passé lointain, qui remonte aux sources même de notre civilisation. Homère et la tragédie classique appartiennent à une culture populaire aux racines très profondes et constituent selon lui les témoignages les plus riches et les plus significatifs de la mythologie grecque. Le mythe des Atrides et le voyage d'Ulysse sont des thèmes récurrents dans ses films. Le mythe est souvent intégré sur le plan narratif à un deuxième niveau de lecture, dans les coulisses de la contemporanéité, parfois plus directement visible (*Le voyage des comédiens*), parfois de manière plus elliptique (*Voyage à Cythère*).

#### Le voyage

Les films d'Angelopoulos décrivent souvent un voyage, un déplacement, une fuite, un retour. Il ne s'agit jamais d'un prétexte comme dans un *road movie*. Le voyage comprend le mythe (Ulysse), accompagne l'histoire, suit une vie, permet une description sociale, donne forme à un espoir, rend la fuite possible, crée une dynamique de groupe et justifie une quête. Sur-tout, il scande et accompagne le temps qui passe. Le voyage est un expédient narratif fondamental du cinéma d'Angelopoulos, il est même la clé qui souvent permet de dessiner les relations multiples entre personnages, mythe et histoire.



### **La distanciation brechtienne**

Le processus narratif imposé par Bertolt Brecht est repris par Angelopoulos pour imposer un point de vue émotionnellement détaché et renforcer ainsi l'impact de son discours et des thèmes qu'il aborde. La distanciation brechtienne lui permet d'éviter de montrer l'histoire, de ne pas aborder les guerres de manière directe, didactique. L'histoire apparaît alors comme une force qui affecte les destins des individus et leurs choix, elle transparaît comme une présence qui exerce ses effets dans la vie quotidienne.

### **La caméra fixe**

Munie d'un grand angle, la caméra fixe donne de l'ampleur aux images et de l'équilibre à l'espace. Elle permet également une utilisation plus complète et efficace de "l'espace off". Le sens théâtral, souvent présent dans ces œuvres, est en grande partie dû à l'utilisation de la caméra fixe en plan général, avec les acteurs qui se déplacent à l'intérieur d'un cadre immobile, prédéterminé. La longueur des prises de vue à caméra fixe enrichit ce sens de théâtralité, typique d'ailleurs de la tradition culturelle grecque ancienne.

### **Le plan-séquence**

Le plan-séquence est employé de manière à développer davantage les possibilités fournies

par l'espace et les mouvements d'acteurs qui s'y déplacent, permettant ainsi d'amplifier l'impact de l'espace et de la voix off. Le plan-séquence, dans l'usage qu'en fait Angelopoulos, requiert un degré de maîtrise technique formidable et répond à une exigence de libération narrative à travers un processus de simplification du montage et de "réticence" technique. Dans ce sens, Angelopoulos se place à l'opposé de réalisateurs tels qu'Hitchcock ou De Palma, dont les virtuosités techniques vont de pair avec le développement narratif, pour devenir parfois dominantes.

Finalement, il ne faut pas oublier l'utilisation de la musique, élément développé plus en détail dans un texte ultérieur et spécifiquement dédié à ce sujet (voir page 7 et 8). Le résultat final est un cinéma lent, réflexif, donnant l'impression de majesté d'un grand fleuve en mouvement, culturellement très riche et très complexe sur le plan narratif. Un cinéma qui transmet un sentiment très appréciable et distinctif d'austérité et de profondeur, qui rend Angelopoulos unique dans le panorama du cinéma contemporain.





## La musique dans le cinéma d'Angelopoulos

Marco Sabbatini

Dans la grande salle d'une auberge, un anarchiste italien feint de jouer de l'harmonica, tandis qu'un musicien venu spécialement d'Athènes interprète hors champ une chanson révolutionnaire sur le rythme d'une valse bourgeoise. Entrent des bandits grecs. "La musique menaçante exécutée par les tziganes comme prévu donne le départ à la danse de guerre que font les bandits en émettant des sons lugubres et terribles. C'est leur réponse à la valse. Deux mondes qui s'opposent. [...] Près des musiciens, hors champ, Théo les stimule, augmente toujours plus le rythme de la musique. Les bandits sautillent, hurlant des cris rythmés. Théo se déchaîne, fait accélérer le tempo comme un vrai chef d'orchestre. Il est en sueur. Excité."

Ce compte rendu du tournage d'*Alexandre le Grand*<sup>1</sup> illustre bien l'importance de la musique dans le cinéma de Théo Angelopoulos, mais aussi la façon particulière dont celui-ci l'utilise. De son premier film à cette œuvre charnière datant de 1980, le cinéaste grec a une approche en quelque sorte "brechtienne" de la matière musicale. Les sources de celle-ci sont toutes intégrées dans l'image: chanteurs de rue, groupes de musiciens, chœurs de villageois, orchestres militaires, postes de radio, etc. La musique ne constitue jamais un contrepoint abstrait ou un commentaire exté-

rieur, étranger à la situation représentée. Lorsqu'elle est amenée à jouer ce rôle, c'est uniquement à l'intérieur du cadre: comme dans l'épisode décrit ci-dessus, l'élément musical souligne les appartenances de classe, en reliant ou séparant les communautés. Les chansons et les mélodies d'époque ne sont pas censées renforcer l'"effet de réel" des différentes scènes du film en les dotant d'une ambiance sonore historiquement datée. Elles "ne jouent pas un rôle d'accompagnement mais sont des discours essentiels et fonctionnent comme des textes".<sup>2</sup>

C'est dire que les choix musicaux d'Angelopoulos, dans cette phase de sa recherche, se fondent sur un répertoire forcément préexistant et qu'on imagine cher à son cœur: celui de la tradition grecque et, plus largement, balkanique. Un répertoire extrêmement riche et varié, dans lequel l'histoire (culturelle, sociale et politique) des peuples est inscrite en larmes de joie et de sang. Le recours très fréquent au plan-séquence permet à la musique de déployer tout son potentiel dramaturgique, comme l'illustre à merveille *Le voyage des comédiens*: les ruptures temporelles à l'intérieur même des plans sont renforcées, voire rendues possibles, par les airs qu'on entend successivement, qui renvoient chacun à une époque différente. Si elle peut paraître froide

et abstraite, une telle approche n'exclut pas l'émotion et le pathos, comme plusieurs épisodes du même film le prouvent (notamment celui où l'on voit les comédiens marcher dans la neige en chantant). Mais le cinéaste éprouvera bientôt le besoin de transgresser ces règles trop strictes. C'est dans *Alexandre le Grand* qu'il recourt pour la première fois à une musique ne provenant pas d'une source visible et intégrée au plan: il s'agit, pour être précis, d'une scène nocturne montrant Alexandre dans une clairière, avec un cheval blanc et une couverture rouge.

En 1982, Théo Angelopoulos rencontre, au Festival de Thessalonique, une compositrice qui va l'encourager à suivre cette nouvelle voie: Eleni Karaindrou. Le parcours intellectuel de celle-ci est assez semblable au sien: engagement politique, exil durant la dictature des colonels, études en France, passion pour la tradition musicale grecque et pour le cinéma. Ces affinités rendent la complicité entre les deux créateurs immédiate. Théo Angelopoulos et Eleni Karaindrou élaborent d'emblée une méthode de travail qui accorde à la musicienne une position centrale: la musique est souvent composée avant que le scénario ne trouve une forme définitive et elle influence donc la conception de celui-ci, comme cela a été par exemple le cas – de l'aveu même du ci-

---

néaste – pour le final du *Pas suspendu de la cigogne*.

Le premier fruit de cette collaboration sera *Voyage à Cythère* (1984). Si les mélodies traditionnelles sont ici encore présentes, elles sont réduites à l'état de fragments (au lieu de structurer des tableaux entiers). C'est Eleni Karaindrou, avec ses compositions originales, qui tisse entre ces différents éléments des liens souterrains et subtils, en les insérant dans une nappe sonore qui va du solo instrumental à l'orchestre. La musique peut désormais, dans le cinéma d'Angelopoulos, exister à l'extérieur du plan: elle procède parallèlement à l'histoire, offre un contrepoint poétique et émotionnel, sans fournir pour autant une illustration naturaliste de l'action.

Théo Angelopoulos et Eleni Karaindrou ont tourné à ce jour sept films ensemble: si leur complicité est parfaite, l'univers musical de la compositrice a une force expressive suffisante pour exister indépendamment des films, comme en témoignent le succès de certains morceaux (la valse de *L'apiculteur* n'est pas seulement entrée dans le répertoire populaire grec; c'était aussi la musique préférée de Marcello Mastroianni) et les parutions discographiques.

Depuis 1992, Eleni Karaindrou enregistre pour la firme ECM: le premier album, "Music for Films", est une anthologie qui présente les pièces les plus représentatives composées jusque-là pour Angelopoulos (*Voyage à Cythère*, *L'apiculteur*, *Paysage dans le brouillard*) ainsi que pour d'autres cinéastes. Depuis lors, chaque nouvelle œuvre de son complice d'élection donne lieu à un album: à chaque fois, les musiques sont réorganisées selon un ordre différent, qui coïncide rarement avec celui du film et s'offrent à nous comme un objet à la fois autonome et dépendant, en nous invitant à accomplir un voyage mental et musical à travers la mémoire du film – et la *mémoire* tout court, thème de plus en plus central dans le cinéma d'Angelopoulos.

---

Albums de musiques de film d'Eleni Karaindrou parus chez ECM:

*Music For Films* (1992)

*The Suspended Step of the Stork* (1992)

*Ulysses' Gaze* (1995)

*Eternity and a Day* (1998)

*The Weeping Meadow* (2004)

1 Brizio Montinaro, "Notes sur le tournage d'*Alexandre le grand*", in *Positif* n°. 250 (janvier 1982), p. 9.

2 Entretien de Théo Angelopoulos avec Michel Démopoulos, in *Positif* n°. 174 (octobre 1975), p. 12.



## LUNDI 25 AVRIL

### **📽** *Le voyage des comédiens* (*O Thiassos*)

GR, 1975, 230', Int.: Eva Kotamanidou, Aliki Georgouli

En suivant l'itinéraire d'une poignée de comédiens qui jouent, de ville en village, un drame pastoral intitulé *Golfo la bergère*, Angelopoulos revisite l'histoire de la Grèce, se balade d'une époque à l'autre, de l'Antiquité à la dictature des colonels, de l'occupation nazie à la guerre civile.



1<sup>ère</sup> de couv.: Théo Angelopoulos

## LUNDI 2 MAI

### **📽** *La reconstitution* (*Anaparastassi*)

GR, 1970, 100', Int.: Thanos Grammenos, Toula Stathopoulou, Yennis Totsicas

Un émigré, à son retour d'Allemagne, est assassiné par sa femme et l'amant de celle-ci. Malgré leurs précautions, une parente de la victime soupçonne l'affaire et alerte la police. Les criminels finissent par avouer. Le juge d'instruction procède à la "reconstitution" du meurtre. Y assistent des journalistes venus d'Athènes et le cinéaste Angelopoulos qui prépare un film sur ce sujet.

### **📽** *Le pas suspendu* *de la cigogne* (*To Meteoro vima* *tou perlargou*)

FR-GR-CH, 1991, 143', Int.: Marcello Mastroianni, Jeanne Moreau, Gregory Karr

Ce qui frappe, c'est moins le désenchantement politique que Théo Angelopoulos promène depuis quelques années que sa manière d'aborder, juste avant la crise des Balkans, les déracinements de la population. Tout le film repose sur le passage, la traversée, la frontière, l'impossibilité physique et concrète de se fixer dans un monde sans repère moral ni idéologique.

## LUNDI 9 MAI

### **📽** *Jours de 36* (*Imeres tou 36*)

GR, 1972, 100', Int.: Thanos Grammenos, G. Kiristis, Toula Stathouloulou

En 1936, en Grèce, un leader syndical est assassiné et son meurtrier, Jorge Sapanos, arrêté. Mais celui-ci se procure un revolver et prend un député en otage, menaçant de le tuer et de se suicider si on ne le libère pas. Les policiers parviennent à l'abattre et à sauver le député.

### **📽** *L'éternité et un jour* (*Mia eoniotika ke mia mera*)

GR, 1998, 132', Int.: Bruno Ganz, Isabelle Renault, Achilleas Skevis

Avec ses longs plans-séquences qui télescopent l'espace et le temps, son héros qui traverse d'un air nostalgique la Grèce d'aujourd'hui, ses images bleu-gris de mer triste et ses ritournelles grinçantes qui vous glacent le cœur, *L'éternité et un jour* est formellement aussi fort que tous les films de Théo Angelopoulos. Balade d'un vieil homme, qui au soir de sa vie mêle les émotions du passé aux injustices du présent, et ses souvenirs personnels à l'avenir d'un enfant, *L'éternité et un jour* rassemble les thèmes chers au cinéaste comme la mémoire et l'Histoire.

## LUNDI 23 MAI

### **📽** *Les chasseurs* (*I Kynighi*)

GR, 1977, 168', Int.: Mary Chronopoulou, Eva Kotamanidou

Ils sont réunis pour chasser et trouvent dans la neige le cadavre d'un maquisard, exécuté depuis plus de trente ans. Ils le ramènent puis témoignent devant la police. Leurs témoignages réveillent les souvenirs, la violence des années 60 sous les gouvernements de droite, la direction éphémère de Papandreou le centriste, le coup d'état qui installe les colonels au pouvoir. Au fil des récits, chacun dévoile son implication dans les événements du passé.

## LUNDI 30 MAI

### 📽️ *Alexandre le Grand (O Megalexandros)*

GR-I, 1980, 235', Int.: Omero Antonutti, Eva Kotamanidou, Grigoris Evanguelatos, Mikhalis Yannatos.

En 1900, à Athènes, un brigand échappé de prison répondant au nom d'Alexandre capture et séquestre des diplomates anglais. Il exige que ses compagnons et lui-même soient amnistiés, en échange de quoi il libérera ses otages. Le motif du bandit d'honneur permet au cinéaste de traiter de la faillite des idéologies révolutionnaires dégradées en dictatures sanglantes.

## LUNDI 6 JUIN

### 📽️ *Voyage à Cythère (Taxidi sta Kithira)*

GR, 1984, 120', Int.: Giulio Brogi, Manos Katrakis, Mary Chronopoulou  
Rassemblées toutes les interrogations et toutes les figures cinématographiques qui caractérisent le style Angelopoulos: immenses plans-séquences qui dilatent l'espace et le temps, lents travellings circulaires, personnages solitaires qui errent dans un univers qu'ils ne comprennent plus, militants nostalgiques parce que leurs idéaux s'effritent, vieillards inquiets qui sentent leur mort prochaine...

### 📽️ *Paysage dans le brouillard (Topio stin omichli)*

GR-FR-I, 1988, 127', Int.: Tania Palaiologou, Michalis Zeke  
Ils prennent le train pour partir vers le nord à la recherche de leur père qu'ils n'ont jamais connu. Mais Voula, l'adolescente et Alexandre, son jeune frère, ne le retrouveront pas: ce qu'ils cherchent, au fond, c'est ce qui peut donner aujourd'hui un sens à leur existence. Au cours de leur périple dans une Grèce froide et bleutée, qui n'a rien de la destination de rêve vantée par les dépliant touristiques, les deux enfants sont aux aguets du moindre signe.

## LUNDI 13 JUIN

### 📽️ *L'apiculteur (O Mellissokomos)*

F-I, 1986, 140', Int.: Marcello Mastroianni, Dinos Iliosopoulos  
S'il quitte sa famille, c'est parce qu'il se sent de trop: pour un vieillard comme lui, le monde est maintenant trop différent, trop rude, trop difficile à saisir. Alors il s'en va vers les ruches léguées par ses parents, pour ne plus s'occuper que des abeilles. Mais avant d'arriver là-haut, dans la montagne, il traverse une dernière fois cette Grèce qu'il ne comprend plus.

### 🗣️ Conférence *Théo Angelopoulos et le cinéma grec*

D' Stéphane Sawas, Maître de conférences à l'INALCO (Paris) et Secrétaire général du Centre d'Études Balkaniques

## LUNDI 20 JUIN

### 📽️ *Le regard d'Ulysse (To Vlemma tou Odyssea)*

GR-F-I, 1994, 176', Int.: Harvey Keitel, Maia Morgenstern, Erland Josephson  
Alexandre est cinéaste, il vit aux États-Unis et revient dans sa Grèce natale, en quête de trois bobines de pellicule des frères Maniaka, les premiers, dans les Balkans, à avoir fait du cinéma. Retour sur la Grèce et retour sur les images: Angelopoulos explore l'Histoire et la mémoire, s'interroge sur les représentations du temps qui fuit et sur les destructions des idéologies, dans un périple qui conduit son héros jusqu'aux ruines de Sarajevo.



4<sup>ème</sup> de couv.: *Le voyage des comédiens*

# Angelopoulos parle de son cinéma

Extraits d'entretiens avec Théo Angelopoulos

## Le temps historique

Dans *Le voyage des comédiens* et dans *Les chasseurs*, il y avait un travail sur la coexistence des temps historiques avec des passages audacieux d'un temps à l'autre. C'était la nature même du film qui commandait cette approche stylistique. Dans *Voyage à Cythère*, le passé de Spyros transparait à travers sa mémoire, ses sentiments, ses émotions. Chacun de ses actes noue le présent et le passé, comme la danse, l'appel des morts... Ce qui m'importait, c'était de montrer que le passé constitue un tissu temporel sous le présent. C'est pourquoi la visualisation directe du passé n'était pas nécessaire. Je crois que chaque film appelle le type d'écriture qui lui convient.

## Le scénario

Quand je fais un scénario, je prends d'abord des notes. J'ai au départ un schéma de quelques lignes qui trace l'histoire brièvement. Puis je commence à écrire des scènes, mais sans aller du début jusqu'à la fin. Une image peut me venir à l'esprit autour de laquelle je construirai une scène qui se trouvera à la fin du film, puis je pense à une autre image qui se trouvera au milieu, etc. Mais je ne peux pas penser, en effet, à un autre moyen de concevoir un film que de partir d'images. Pour les dialogues, c'est un phénomène

curieux. Si je faisais un film dans l'absolu, je dirais que je n'aurais pas besoin de paroles. Mais chaque fois que j'écris une scène et que je suis l'évolution d'un personnage, il y a un moment où les paroles viennent automatiquement, où il faut absolument qu'il dise ceci ou cela. Il y a d'autres moments où les mots visent simplement à rompre le silence, ils sont alors davantage utilisés comme bruit, comme élément sonore, plutôt que comme moyen d'explication.

## Tonino Guerra

J'écris seul le premier jet du scénario. Ensuite, il y a plusieurs types de collaboration. Dans mon cas, c'est toujours moi qui écris les versions suivantes. Mais la contribution de Tonino est essentielle: participation orale, confrontation d'idées, propositions. Je transforme ce qu'il me dit en dramaturgie. Il m'apporte des colorations, des signes qui enrichissent une scène. Il joue le rôle de l'avocat du diable, il me pousse à refaire, à revoir, à réinventer et lui aussi, de son côté, suggère et invente. Le fait qu'il n'écrive pas lui-même ne veut rien dire. Sa participation est très importante même si j'écris toujours mes scénarios. Ce qui est essentiel avec les collaborateurs, c'est de parler le même langage. Parfois c'est dangereux d'être trop proche car cela peut devenir un monologue, il n'y a plus de conflits.

Avec Tonino nous avons la même démarche, et c'est très agréable de travailler avec lui. Tonino a des idées de poète, d'ailleurs c'est un poète. Le style de son écriture me plaît: il va très bien avec mon tempérament et correspond à ce que j'attends d'un scénariste. Vous avez remarqué que je n'ai jamais tourné une seule adaptation – non pas qu'aucun livre ne me plaise, il y en a des milliers – mais je me sens le besoin de parler de ce qui m'appartient, de mes interrogations et de mes doutes à travers une poésie personnelle.

## Les objectifs

Dans *Alexandre le Grand*, il n'y a aucun plan qui ne soit pas au 35. C'était un objectif Zeiss avec une ouverture à 1:4. Je pense que le 35 a tous les avantages des grands-angulaires (profondeur, netteté), sans leurs inconvénients comme la déformation de l'image. On peut faire un gros plan et un plan général et si on passe d'une scène à l'autre, on n'a pas un brutal changement de proportions, surtout lorsqu'on travaille dans le même décor. De plus, avec l'ouverture adoptée, on n'avait pas besoin de beaucoup de lumière et le Zeiss donne aussi une luminosité extraordinaire. Pour *Les chasseurs* et *Le voyage des comédiens* j'avais employé le 32, qui est donc très proche, mais le 35 est ce que je préfère, il me donne encore un meilleur équilibre.

Dans *L'apiculteur*, j'ai même employé un zoom, non pas pour un effet de zoom, mais pour corriger les relations entre acteur, lieu et caméra. Pour l'essentiel, j'ai utilisé le 35 et le 40, en allant parfois, mais très rarement, jusqu'au 80. Le 35 a des possibilités intéressantes, une grande ouverture sans toutefois déformer. De plus, il correspond plus ou moins à l'œil de l'homme. Moins que le 40 mais il conserve la profondeur de champ que j'exige toujours.

#### **La lumière**

La lumière, c'est une partie importante de la mise en scène. Les taches lumineuses, l'importance qu'on donne à la source, son intensité contribuent, en accord avec le directeur de la photographie, à la composition du cadre et au travail de l'espace, au résultat général du film.

#### **Le cadrage**

Mes personnages sont toujours cadrés au milieu ou, s'il y en a deux, je veille à établir un équilibre absolu d'un côté et de l'autre. Je pense qu'il est bon de respecter les règles métriques et abandonnées de la composition picturale, comme le nombre d'or ou la construction classique du cadre.

#### **Les couleurs**

La plupart des cinéastes que je connais travaillent à l'huile. Pour ma part, je préfère l'aquarelle. Vous retrouverez ce choix dans tous mes films. Le premier que j'aie fait en couleurs était entièrement dans les tons ocre et café. Dans *Le voyage des comédiens*, il y avait aussi le bleu et des touches rouges, comme dans *Les chasseurs*. *Alexandre le Grand* avait des couleurs café et ocre, qu'on imagine être celles du début du siècle; on les trouve dans la peinture grecque de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Si vous voulez, cette préférence pour les tons aquarelles vient des peintres grecs que j'aime.

#### **Le plan-séquence**

Mon goût pour Mizoguchi est bien connu. J'admire ses plans-séquences, son utilisation de "l'espace off", ses mouvements de caméra, son timing... Mais ici, il nous faudrait une discussion sur le plan-séquence, parce qu'il y a beaucoup de manières de concevoir un plan-séquence, dont les points de départ peuvent être très différents. Même si Mizoguchi ne l'a pas inventé, le plan-séquence va de pair avec une certaine réalité japonaise: l'immobilité, les entrées et les sorties dans un décor réaliste mais néanmoins très théâtral. Surtout chez Mizoguchi d'ailleurs, dont les plans-séquences ne rassemblent pas à ceux de Murnau dans *Le dernier des hommes*, de même que l'emploi de

la profondeur de champ chez Renoir n'est pas du tout semblable à celui de Welles dans *Citizen Kane*. À l'intérieur de mon œuvre, chaque film a sa propre philosophie du plan-séquence.

Dans *Voyage à Cythère*, les choses sont vraiment très simples: d'une part, ne pas faire deux plans quand je peux n'en faire qu'un; d'autre part, suivre les personnages, ne pas laisser des *tempi morti*, comme disent les Italiens, c'est-à-dire éviter d'employer les temps morts comme ponctuation musicale à l'intérieur du plan. Les plans-séquences du *Voyage des comédiens* obéissaient à des principes assez proches, comme "ne pas faire deux quand on peut faire un", mais en même temps, il y avait plusieurs actions qui se déroulaient sans coupure dans un seul espace et cela prenait un aspect chorégraphique.

J'aime beaucoup le plan-séquence, il laisse beaucoup plus de liberté, il nécessite aussi un spectateur plus actif. Et d'autre part, le plan-séquence fait intervenir un élément dialectique supplémentaire qui n'existe pas au montage: la notion de "l'espace off", le champ vide, etc. Pour moi, l'unité de l'espace et du temps est très importante, sans compter que c'est quelque chose qui me va beaucoup plus personnellement: je ne viole pas le rythme in-

térieur de mon film par le montage. En gardant le même plan, je le laisse choisir et consigner lui-même un visionnement, une lecture.

#### **“L’espace off”**

Il y a un film de Bergman qui a beaucoup compté pour moi, c’est *Persona*. Un plan dans ce film fait un travail sur “l’espace off”. On est en dehors de la maison. Les deux femmes entrent dans la maison. La caméra reste à l’extérieur. L’espace est vide. On entend quelques bruits. Puis la fille ressort et rentre à nouveau. C’est quelque chose que j’aime beaucoup dans ce film, “l’espace off”, et depuis, je l’emploie systématiquement. Dans tous mes films, il y a ce travail sur “l’espace off”.

#### **La vie traditionnelle**

Il y avait une vérité profonde dans cette vie traditionnelle, une relation avec les choses fondamentales que le monde moderne a perdues. La société de consommation transforme tout en une gigantesque boutique. C’est un phénomène bien connu qu’on retrouve partout. Tout le problème de l’homme moderne est là: il ne peut pas revenir en arrière et en même temps, il n’est pas complètement à l’aise dans son époque. Il en résulte un sentiment d’étrangeté, de solitude aussi, l’impossibilité de s’accrocher à quelque chose.

Les villages [d’*Alexandre le Grand*] étaient occupés par le maquis pendant la guerre: les résistants communiquaient au moyen d’une langue sifflée, comme dans *Voyage à Cythère*. En fait, les langues sifflées datent de l’époque de la domination turque: elles étaient utilisées par les *klephtés*, les hors-la-loi, pour se prévenir d’un danger. L’exode rural a littéralement saigné tous ces villages de montagne construits jadis par nécessité. Les habitants ont fui vers les plaines, les villes ou l’étranger, à la recherche d’un peu de bien-être. Mais la société de consommation commence à réhabiliter les montagnes grecques: on y installe des secondes résidences, on transforme les vieux hameaux en station de sport d’hiver!

#### **L’idéologie et la politique**

À l’époque où j’ai commencé mes films, Marx et Freud étaient encore des figures importantes, comme Hegel ou Lénine et nécessairement on passait par eux pour tenter de reconstituer le mouvement du monde ou le mouvement de la pensée. J’ajoute que l’expérience historique très entière, très brutale, très manichéenne que nous avons vécue en Grèce, nous a amené longtemps à décoder tous les phénomènes sociaux ou esthétiques à la lumière de la dialectique. En somme, la réalité semblait davantage qu’ailleurs confirmer la théorie; il y avait coïncidence entre la pra-

tique et la théorie. Au fil des années, avec la normalisation, l’importance de ces “clés” a considérablement diminué au profit d’une recherche nouvelle. J’ai l’impression que nous revenons à une sorte d’existentialisme. L’art est redevenu anthropocentrique et pose plus de questions qu’il n’offre de réponses. Le monde n’est plus qu’un vaste échiquier où l’homme est réduit à l’état de pion, où les possibilités d’intervention sont limitées. La politique est un jeu cynique qui n’appelle plus les engagements d’autrefois. Dans cette perspective s’accomplit non pas un retour au héros au sens primitif, mais un retour au récit qui ramène l’homme au centre, non pas un retour à la psychologie, mais un passage de l’épopée qui exigeait des traits généraux, sans nuances, à un cinéma où se marque le repli du créateur sur lui-même, sur ses interrogations.

Dans *Les chasseurs*, comme dans *Le voyage*, il y a la nostalgie de ce qu’on a appelé la révolution et qui voulait dire, pour notre génération, un changement de notre vie et qui a été abandonné par tous. Aujourd’hui, on a l’impression d’un piétinement politique, d’une confusion terrible qui est due non seulement à la division de la gauche, mais aussi au fait que cette gauche n’est pas si loin d’un centre qui n’est pas vraiment distinct de la droite re-

---

présentée par Caramanlis. Les jeunes ne savent pas où aller. On a un sentiment de vide.

J'ai l'impression que notre monde est marqué par la mélancolie, on le constate surtout parmi les jeunes. On sait très bien qu'ils n'ont pas d'orientation. Ils n'ont plus rien à quoi se raccrocher, ils n'ont aucune possibilité de participer à quelque changement que ce soit. Il y a comme une impuissance, dans mon pays en tout cas, face à ce qui se fait, et je n'ai jamais connu cela à un tel degré. Il n'y a plus de rapport entre le pouvoir et la société. Personne aujourd'hui n'a rien à proposer sauf des mesures économiques et technocratiques. Mais notre âme est un oiseau avec le pied en l'air: faire le pas ou non, voler ou non?

Extraits tirés de:

Jacques Gerstenkorn, *Entretien avec Théo Angelopoulos sur Voyage à Cythère*, Études Cinématographiques n° 48, pp. 5-22, 1984, 1998.

Michel Ciment, *Entretiens avec Théo Angelopoulos*, Positif n° 174, 1975; n° 194, 1977; n° 250, 1982; n° 315, 1987; n° 363, 1991.

photo: *Paysage dans le brouillard*



## Entretien avec Martha Vassiliadi

Propos recueillis par Vincent Jacquemet

Martha Vassiliadi est maître-assistante au Département des langues et des littératures méditerranéennes, au sein de l'Unité de grec de la Faculté des Lettres. Elle est originaire du nord de la Grèce. Sans être une spécialiste du cinéma grec, elle connaît bien les figures qui ont marqué la production cinématographique de ces trente dernières années. Lors d'un entretien, elle nous a parlé de ce que représente l'œuvre de Théo Angelopoulos pour le peuple et le cinéma grec. Voici un résumé de ses réponses:

### Angelopoulos en Grèce

Angelopoulos est un phénomène dans le paysage cinématographique grec. Dans sa façon de travailler, dans son écriture, il est un cinéaste à part, qu'on ne peut apparenter à aucun autre réalisateur hellénique. Il a su créer un mythe, s'entourer d'une équipe particulière – engagée comme lui – avec laquelle il a travaillé sur tous ses films. Angelopoulos est un homme engagé, marqué politiquement à gauche. Il s'inspire continuellement des périodes qui ont marqué l'histoire de la Grèce moderne (la guerre civile, les dictatures) pour établir sa vision du monde. Ses films, souvent considérés comme étant peu accessibles pour le grand public, sont complexes et les références auxquelles ils font appel sont multiples. En Grèce, Angelopoulos ne laisse personne in-

différent: il est adulé ou détesté mais il a toujours conservé un cercle de fervents admirateurs. En dépit de ce fort clivage des réactions du public à son égard, on peut dire qu'Angelopoulos, dans la décadence que vit le cinéma grec depuis les années 70, est une exception. Ceci ne veut pas pour autant dire qu'il est reconnu par les Grecs comme un représentant idoine de leur culture. Il suffit de constater que sa reconnaissance internationale est finalement plus importante que celle dans son propre pays pour s'en convaincre. Les jeunes d'aujourd'hui, par exemple, n'apprécient pas toujours son regard de visionnaire mélancolique: le souci historique, les références constantes aux mythes, les problématiques existentielles tels que les expose Angelopoulos restent souvent obscures pour eux et ne rejoignent pas forcément leurs préoccupations. On peut ajouter aussi que son style, où la narration fonctionne davantage par la mise en scène des images que par les dialogues, fatigue parfois les non-initiés et laisse perplexe le grand public grec, plutôt habitué à la rapidité des images du cinéma hollywoodien. Ainsi qu'en témoigne toute sa filmographie, Angelopoulos est un Athénien, fasciné par les régions du nord de la Grèce, régions minées par les luttes du 20<sup>ème</sup> siècle, bien différentes dans leur paysage et leur lumière de celles du sud. Les images récurrentes de guerre, de pay-

sages sous la pluie, de terres désolées ne correspondent pas, selon certains, à la Grèce d'aujourd'hui; beaucoup ne se retrouvent pas dans cette représentation. Il faut dire que cette vision correspond à celle d'une génération particulière, celle qui a grandi avec les récits de la fameuse "catastrophe d'Asie mineure", celle qui a traversé les guerres civiles et la tyrannie de la dictature des colons.

### Angelopoulos et le temps

*L'éternité et un jour* est certainement son plus grand succès à ce jour, en Grèce comme ailleurs. Ce film existentiel, instaure un rapport singulier avec le temps, dans une perspective très "grecque". On y retrouve la notion de lenteur. Car, à l'inverse du tempérament de ses habitants, le temps passe très lentement en Grèce: les réhabilitations comme les réconciliations sont lentes. Angelopoulos dépeint là un monde où tout évolue lentement et son travail se concentre sur les repères de l'immobilité: des paysages, par exemple, qui sont demeurés identiques pendant des décennies. La ville de Florina – lieu mythique dans l'univers symbolique d'Angelopoulos – en est la parfaite illustration: ville de province sur laquelle le tourisme n'a eu aucune emprise – bien qu'elle foisonne artistiquement – Florina semble ne s'être pas du tout modernisée comme les villes balnéaires. *L'éter-*

*nité et un jour* évoque aussi la situation difficile – et toujours d’actualité – des Albanais dans la société grecque. Mais tout ce qui environne cette problématique ne bouge pas: Angelopoulos s’attarde sur des détails du quotidiens, des petits de moments de tendresse exquis, immuables, qui étaient les mêmes il y a trente ans.

#### **Le cinéma grec aujourd’hui**

Dans les années 50 et 60, le cinéma grec était très populaire. Il restituait une étude des mœurs grecques, des rapports familiaux, des relations amoureuses – le genre mélodramatique remportait alors un franc succès. La majorité des productions de l’époque répondait à des commandes ayant pour seul objectif le divertissement du peuple (dans leur très large majorité les films étaient de simples comédies). Ces œuvres sont devenues un terreau culturel de référence pour le peuple grec et constituent désormais une partie de son patrimoine. Aujourd’hui, le cinéma grec, bien qu’existant, est bien moins riche que par le passé. Pandelis Voulgaris, Dimos Avdelodis, Tonia Marketaki, pour n’en citer que quelques-uns, sont des cinéastes de grande valeur mais restent très largement méconnus à l’étranger. Si Angelopoulos demeure le seul réalisateur grec connu, il faut bien reconnaître que son cinéma n’a que peu à voir avec le

genre comique, bien au contraire. D’autres réalisateurs, plus proches du quotidien grec d’aujourd’hui, sont davantage représentatifs de l’époque actuelle et explorent la veine de la comédie. Ils restent cependant inconnus.

#### **Angelopoulos et la répétition**

Angelopoulos, de son côté, a toujours conservé sa radicalité: il prend ce même quotidien, le mêle à l’histoire et le rend universel. Il met toujours en avant le même type de héros solitaire, reprend chaque fois la même histoire, comme un éternel retour, et par ce processus de répétition, impose sa force poétique. Angelopoulos s’inspire de sa thématique favorite: le voyage, l’exil, le retour. Et c’est essentiellement d’un travail de juxtaposition, reposant sur une profonde connaissance de la littérature ancienne et moderne, que le réalisateur fait naître les images et crée son propre langage.

#### **Martha Vassiliadi et Angelopoulos**

Je n’adore pas Angelopoulos: je le respecte surtout. Mais il ne me parle pas. J’ai pourtant le sentiment qu’il faut absolument voir plusieurs de ses œuvres pour se faire une idée. En tant que grecque du nord, je reste pourtant sensible à sa manière d’embrasser certains paysages et de faire référence à des lieux que je connais bien.





Théo Angelopoulos est né à Athènes en 1935. Après des études de droit puis un bref passage à Paris, il suit en 1962 les cours de l'IDHEC. De 1964 à 1967, il est critique cinématographique au quotidien Allagi. Un long métrage entrepris en 1965 avec le groupe de musiciens pop *Formix Story* ne pourra jamais être achevé. Quand Angelopoulos parvient en 1970 à persuader un jeune producteur (George Pappalios) de financer son premier film, il n'a encore réalisé qu'un seul court-métrage: *L'émission (I ekpombi, 1968)*. *La reconstitution (Anaparrastasi)* provoquera une certaine surprise en remportant en 1970 le grand prix de Salonique. À travers l'intrigue pseudo-policrière du récit – un émigré, à son retour d'Allemagne est assassiné par sa femme et l'amant de celle-ci –, on remarque un style et une démarche idéologique dont l'originalité tranche sur le conformisme du cinéma grec de l'époque. Le fait divers retient moins l'attention du metteur en scène que l'enquête qu'il déclenche, ainsi que ses implications sociologiques, individuelles et collectives.

Ses trois œuvres successives: *Jours de 36 (Imerestou 36, 1972)*, *Le voyage des comédiens (O thiasos, 1975)* et *Les chasseurs (Ikymighi, 1977)* apparaissent comme une vaste trilogie sur l'histoire de la Grèce contemporaine. S'appuyant sur une forme de pensée à la fois dia-

lectique et didactique héritée de Brecht, Angelopoulos fouille la mémoire collective de ses compatriotes afin d'en extraire une leçon politique et sociale. Il nie les procédés courants du récit filmique, se refuse à ce que le spectateur s'identifie à un quelconque héros ou épouse inconditionnellement une thèse préalablement établie. Il privilégie le choix d'un petit groupe social représentatif par rapport à la notion de masse et utilise avec virtuosité les richesses et les possibilités techniques du plan-séquence, parce que sa longueur permet de subtiles variations sur le rapport espace-temps, autorise même parfois le télescopage de deux moments historiques distincts, en éclairant de manière imprévue ou évidente, le passage du mythe à la réalité.

[...]

On retrouve cette liturgie très personnelle qui n'est pas sans évoquer certaines règles de tragédie grecque dans *Alexandre le Grand (Omegalexandros, 1980)*, fable moraliste et amère sur un bandit justicier, figure quasi légendaire vénérée par le peuple, qui devient, par intransigeance et radicalisation, tyran mégalomane, et dans *Le voyage à Cythère (Taxidi sta Kythira, 1984)* où, à travers l'histoire d'un vieux combattant communiste de la guerre civile exilé en URSS et qui à son retour dans la

mère patrie s'aperçoit qu'il n'y a plus de place ni pour lui ni pour ses idéaux, le cinéaste s'interroge sur les rapports du temps, de l'histoire et de la mémoire. Il réalise en 1986 *l'apiculteur (O melissokomos)* avec Marcello Mastroianni, d'un style plus réaliste et plus intimiste, en 1988 *Paysage dans le brouillard (Topio stin omichili)*, admirable voyage initiatique et poétique de deux enfants en quête d'un lien paternel et affectif, en 1991 *Le pas suspendu de la cigogne (To meteoro vima tou pelargou)* avec Mastroianni, à nouveau et Jeanne Moreau) et, en 1995, *Le regard d'Ulysse (To vlemma tou Odessa)*, splendide dérive à travers les Balkans d'un cinéaste d'origine grecque qui tente de retrouver le premier film mythique tourné à l'aube du siècle par les frères Maniakas. [...] En 1998 il reçoit la Palme d'or à Cannes pour *L'éternité et un jour (Mia coniotita ke mia mera)*. [...] Son dernier film *Eleni* sort en 2004.

Extraits tirés de Jean-Loup Passek, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Éd. Larousse, 2001, p. 24.

## Bibliographie

---

- ESTEVE M., *Le pouvoir en question. Essai sur la dignité de l'homme à l'écran*, Paris, Cerf, 1984.
- ESTEVE M., *Théo Angelopoulos, Études cinématographiques*, 142-145, Paris, 1985, rééd. 1991, 1995, 1998.
- CIMENT M. et TIERCHANT H., *Théo Angelopoulos*, Paris, Edilig, 1989.
- HORTON A., *The Films of Theo Angelopoulos: a Cinema of Contemplation*, Princeton, Princeton University Press, 1997.
- LETOUBLON F. et EADES C., *Les Rituels d'hospitalité ou le Temps retrouvé d'Angelopoulos*, in *Mythes et représentations de l'hospitalité*, Alain Montandon éd., Presses de l'Université Blaise Pascal, 1999, p. 251-265.
- LETOUBLON F. et EADES C., *From Film Analysis to Oral-Formulaic Theory: The Case of the Yellow Oilskins*, in *Contextualizing Classics. Ideology, Performance, Dialogue*, edited by Thomas M. Falkner, Nancy Felson & David Konstan, Lanham, Rowman & Littlefield, 1999, p. 301-316.
- LETOUBLON F. et EADES C., *Le Regard d'Orphée chez Théo Angelopoulos, Le mythe d'Orphée au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle*, P. Brunel éd., RLC 73,4, 1999, p. 647-656.
- LETOUBLON F., EADES C. et ROLLET S., *Pères et fils: le royaume des ombres chez Angelopoulos*, in *L'Ombre de l'image. De la falsification à l'infigurable*, sous la direction de



Murielle Gagnebain, Seyssel, éditions Champ Vallon, p. 177-197.

- LETOUBLON F. et EADES C., *Apo tous archaïous stous prosôpikous mythous. To prôton vlemma kai o archegonos logos ston Thodôro Angelopoulo*, trad. en grec d'un article inédit en français (Des mythes antiques aux mythes personnels : le premier regard et la parole originelle chez Angelopoulos), in *Kinemythologia. I Ellinikoi mythoi ston pagkosmio kinimatographo*, Athina, Polistiki Olympiada, 2003, p. 88-113.
- ROLLET S., *Angelopoulos ou le cinéma comme théâtre de la mémoire: essai d'analyse du Voyage des comédiens*, Université Paris VII, 1991.
- ROLLET S., *Trajets de l'anamorphose dans Voyage à Cythère: l'histoire à contretemps chez Angelopoulos*, Lille, atelier de reproduction des thèses, 2002.
- ROLLET S., *Voyage à Cythère: la poésie de la mémoire d'Angelopoulos*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Théo Angelopoulos présente son œuvre, du 29 octobre au 2 novembre 1999*, 55<sup>ème</sup> rencontre internationale de cinéma de Pontarlier, Club Jacques Becker/ cinémathèque suisse, Pontarlier, 1999.

CONCERT DU CHŒUR DE L'UNIVERSITÉ; Avec le concours de  
l'Orchestre du Pays de Savoie et de  
**Musique classique** l'Orchestre de Chambre de Genève;  
SAINT-JEAN DAMASCENE, de  
Sergueï Taneev; GLORIA, de Francis Poulenc; dimanche 5 juin,  
Victoria Hall.

# VOUS !

KARAGHIOZIS, OMBRE ET LUMIÈRE, d'Andonis Mollas; O Thiassos, Atelier Théâtre en grec  
moderne; du mardi 12 au vendredi 15 avril, Uni Mail, salle S180; entrée libre. CHRONIQUES  
DES JOURS ENTIERS, DES NUITS ENTIÈRES, de Xavier Durringer; ATDF, Atelier Théâtre du  
Département de Français; du lundi 25 au  
**Théâtre** vendredi 29 avril, Uni Mail, salle S180; entrée  
libre. LIBERTÉ INDIVIDUELLE?, d'après Samuel

Beckett; Atelier Théâtre de Roberto Salomon; du mercredi 18 au samedi 21 mai, Uni Mail,  
salle S180; entrée libre. VIVA L'ITALIA! (IMMORTALE TOTÒ); Il Ghiribizzo, Groupe de théâtre  
en italien; du lundi 30 mai au dimanche 5 juin, Uni Mail, salle S180; entrée libre. ÊTRE LÀ,  
de Sylviane Dupuis; Atelier Théâtre de Sarah Maria Cruz; du mardi 14 au samedi 18 juin,  
Uni Mail, salle S180; entrée libre.

Voici les événements que les  
Activités Culturelles vous  
proposent d'ici à cet été:

## Danse / Théâtre

MARCHE À SUIVRE, une création de  
Catherine Egger et Éric Devanthery;  
Spectacle phare des Activités  
Culturelles; du jeudi 5 au dimanche 8  
mai, salle de l'Alhambra.

## Dancefloor

SILENCE, ROTONDE!; Disco silencieuse  
devant l'hôpital; dans le cadre du  
Festival Science et Cité / Semaine du  
cerveau; vendredi 20 mai, Hôpital  
Cantonal de Genève; entrée libre.

## Musiques électroniques

LA TERRASSE ÉLECTRONIQUE; Dans le  
cadre de la Fête de la Musique; vendredi  
17 juin, terrasse d'Uni Dufour; entrée  
libre.

022 379 77 05

<http://activites-culturelles.unige.ch>



**Groupe de travail  
du Ciné-Club Universitaire**  
Guido Ferretti, Abderrahmane  
Bekiekh, Marco Sabbatini,  
Magdalena Frei et  
Vincent Jacquemet

**Voix off**  
Voix: Élise Gaud  
Textes: Fabienne Radi

**Nous remercions**  
Le Greek Film Center à Athènes  
(M<sup>me</sup> Voula Georgakakou), Manolis  
Mourtzakis, La Cinémathèque Suisse  
(M<sup>me</sup> Regina Bülsterli et M. André  
Schaublin), Filmcoopi (M<sup>me</sup> Sandra  
Thalmann), M<sup>me</sup> Martha Vassiliadi

**Édition**  
Olivier Gallandat  
**Graphisme**  
Julien Jespersen