luis buñuel
le mexique

LUIS BUNUEL — LE MEXIQUE

Je me sentais si peu attiré par l'Amérique latine que je disais toujours à mes amis : «Si je disparais, cherchez-moi partout dans le monde, sauf là.» J'habite pourtant le Mexique depuis trente-six ans. Je suis même devenu citoyen mexicain depuis 1949. De nombreux Espagnols à la fin de la guerre civile choisirent le Mexique comme terre d'exil et parmi eux certains de mes meilleurs amis. Ces Espagnols appartenaient à toutes les classes sociales. Il y avait parmi eux des ouvriers mais aussi des écrivains, des scientifiques, qui s'adaptaient à leur nouveau pays sans trop de peine.

En ce qui me concerne, lorsque Oscar Dancigers me proposa de réaliser un film à Mexico. j'étais sur le point d'obtenir aux Etats-Unis mes *second papers* et de devenir citoyen américain. A ce moment je rencontrai Fernando Benites, grand ethnologue mexicain, qui me demanda si je désirais rester au Mexique. Sur ma réponse affirmative, il m'envoya chez don Hector Perez Martinez, un ministre que tout destinait à être président si la mort n'en avait décidé autrement. Il me reçut le lendemain et m'assura que je pourrais facilement obtenir un visa pour toute ma famille. Je revis Oscar, je lui donnai mon accord, je fis un voyage à Los Angeles d'où je revins avec ma femme et mes deux fils.

Entre 1946 et 1964, de *Gran Casino* à *Simon du désert*, j'ai tourné vingt films au Mexique (sur trente-deux, au total). A l'exception de *Robinson Crusoé* et de *The Young One*, dont j'ai déjà parlé, tous ces films ont été tournés en langue espagnole avec des acteurs et des techniciens mexicains. Le temps de tournage a varié entre dix-huit et vingt-quatre jours — ce qui est extrêmement rapide — sauf pour *Robinson Crusoé*. Moyens réduits, salaires des plus modestes. A deux reprises j'ai fait trois films par an.

La nécessité où je me trouvais de vivre de mon travail et d'en faire vivre ma famille explique peut-être qu'aujourd'hui ces films soient diversement appréciés, ce que je comprends très bien. Il m'est arrivé d'accepter des sujets que je n'avais nullement choisis et de travailler avec des comédiens très mal adaptés à leur rôle. Néanmoins, je l'ai souvent dit, je crois n'avoir jamais tourné une scène qui fût contraire à mes convictions, à ma morale personnelle. Dans ces films inégaux rien ne me semble indigne. J'ajoute que mes rapports de travail avec les techniciens mexicains ont été la plupart du temps excellents.

Athée grâce à Dieu

Le hasard est le grand maître de toutes choses. La nécessité ne vient qu'ensuite. Elle n'a pas la même pureté. Si parmi tous mes films j'ai une tendresse particulière pour *Le Fantôme de la liberté*, c'est peut-être parce qu'il abordait ce thème intraitable.

Le scénario idéal, auquel j'ai souvent songé, partirait d'un point de départ anodin, banal. Par exemple : un mendiant traverse une rue. Il voit une main qui passe par la portière ouverte d'une voiture de luxe et qui jette la moitié d'un havane sur le sol. Le mendiant s'arrête brusquement pour ramasser le cigare. Une autre voiture le heurte et le tue.

A partir de cet accident peuvent se poser une série infinie de questions. Pourquoi le mendiant et le cigare se sont-ils rencontrés ? Que faisait le mendiant à cette heure-ci dans la rue ? Pourquoi l'homme qui fumait le cigare l'a-t-il jeté à ce moment-là ? Chaque réponse apportée à ces questions entraînera d'autres questions, de plus en plus nombreuses. Nous nous trouverons devant des carrefours de plus en plus complexes, conduisant à d'autres carrefours, à des labyrinthes fantastiques où nous devrons choisir notre chemin. Ainsi, en suivant des causes apparentes qui ne sont en réalité qu'une série, qu'une profusion illimitée de hasards, nous pourrions remonter de plus en plus loin dans le temps, vertigineusement, sans un arrêt, à travers l'histoire, à travers toutes les civilisations, jusqu'aux protozoaires originels.

Il est possible bien entendu de prendre le scénario dans l'autre sens et de voir que le fait de jeter un cigare par la portière d'une voiture, entraînant la mort d'un mendiant, peut changer totalement le cours de l'histoire et conduire à la fin du monde.

Je trouve un magnifique exemple de ce hasard historique dans un livre clair et dense qui pour moi représente la quintessence d'une certaine culture française, *Ponce Pilate* de Roger Caillois. Ponce Pilate, nous raconte Caillois, a toutes les raisons de se laver les mains et de laisser condamner le Christ. C'est l'avis de son conseiller politique, qui craint des troubles en Judée. C'est aussi la prière de Judas, pour que soient accomplis les desseins de Dieu. C'est même l'opinion de Marduk, le prophète chaldéen, qui imagine la longue suite d'événements qui vont suivre la mort du Messie, événements qui existent déjà, puisqu'il les voit et qu'il est prophète.

A tous les arguments Pilate ne peut opposer que son honnêteté, son désir de justice. Après une nuit d'insomnie il prend sa décision et libère le Christ. Celui-ci est accueilli avec joie par ses disciples. Il poursuit sa vie, son enseignement et meurt assez âgé, considéré comme un très saint homme. Sur sa tombe pendant un siècle ou deux se succéderont des pèlerins. Puis on l'oubliera.

Et l'histoire du monde, naturellement, sera toute différente.

Ce livre m'a longtemps fait rêver. Je sais bien tout ce que l'on peut me dire sur le déterminisme historique ou sur la volonté toute-puissante de Dieu, qui ont poussé Pilate à se laver les mains. Il pouvait cependant ne pas se les laver. En refusant la cuvette et l'eau, il changeait toute la suite des temps.

Le hasard a voulu qu'il se lavât les mains. Je ne vois, comme Caillois, aucune nécessité dans ce geste.

Bien entendu, si notre naissance est totalement hasardeuse, due à la rencontre fortuite d'un ovule et d'un spermatozoïde (pourquoi justement celui-ci parmi des millions ?) le rôle du hasard s'efface quand s'édifient les sociétés humaines, quand le fœtus puis l'enfant se trouvent soumis à ces lois. Et il en est ainsi pour toutes les espèces. Les lois, les coutumes, les conditions historiques et sociales d'une certaine évolution, d'un certain progrès, tout ce qui prétend contribuer à l'établissement, à la marche en avant, à la stabilité d'une civilisation à laquelle nous appartenons par la chance ou la malchance de notre naissance, tout cela se présente comme une lutte quotidienne et tenace contre le hasard. Jamais totalement anéanti, vivace et surprenant, il tâche de s'accommoder de la nécessité sociale.

Mais dans ces lois nécessaires, qui nous permettent de vivre ensemble, je crois qu'il faut se garder de voir une nécessité fondamentale, primordiale. Il me semble en réalité qu'il n'était pas nécessaire que ce monde existe, pas nécessaire que nous soyons ici en train de vivre et de mourir. Puisque nous ne sommes que les enfants du hasard, la terre et l'univers auraient pu continuer sans nous, jusqu'à la consommation des siècles. Image inimaginable, celle d'un univers vide et infini, théoriquement inutile, qu'aucune intelligence ne pourrait contempler, qui existerait seul, chaos durable, abîme inexplicablement privé de vie. Peut-être d'autres mondes, fermés à notre connaissance, poursuivent-ils ainsi leur course inconcevable. Goût du chaos, que nous sentons parfois très profondément en nous-mêmes. (...)

A côté du hasard son frère le mystère. L'athéisme — en tout cas le mien — conduit nécessairement à accepter l'inexplicable. Tout notre univers est mystère. (...)

Quelque part entre le hasard et le mystère se glisse l'imagination, liberté totale de l'homme. Cette liberté, comme les autres, on a essayé de la réduire, de l'effacer. A cet effet le christianisme a inventé le péché d'intention. Autrefois, ce que je croyais être ma conscience m'interdisait certaines images: assassiner mon frère, coucher avec ma mère. Je me disais: «Quelle horreur!» et je rejetais furieusement ces pensées depuis longtemps maudites.

Ce n'est que vers l'âge de soixante ou soixante-cinq ans que j'ai pleinement compris et accepté l'innocence de l'imagination. Il m'a fallu tout ce temps pour admettre que ce qui se passait dans ma tête ne regardait que moi, qu'il ne s'agissait en aucune façon de ce qu'on appelait «des mauvaises pensées», en aucune façon d'un péché, et qu'il fallait laisser aller où bon lui semblerait mon imagination, même sanglante et dégénérée.

Depuis lors j'accepte tout, je me dis: «Bon, je couche avec ma mère, et alors?» et presque aussitôt les images du crime et d'inceste me quittent, chassées par mon indifférence.

L'imagination est notre premier privilège. Inexplicable comme le hasard qui la provoque. Toute ma vie je me suis efforcé d'accepter sans essayer de comprendre les images compulsives qui se présentaient à moi. (...)

A mon âge je laisse dire. Mon imagination est toujours là et me soutiendra dans son innocence inattaquable, jusqu'au dernier de mes jours. Horreur de comprendre. Bonheur d'accueillir l'inattendu. Ces tendances anciennes se sont accentuées au cours des années. Je me retire peu à peu. L'année dernière j'ai calculé qu'en six jours, soit cent quarante-quatre heures, je n'avais eu que trois heures de conversation avec des amis. Le reste du temps, solitude, rêverie, un verre d'eau ou un café, l'apéritif deux fois par jour, un souvenir qui me surprend, une image qui me visite, et puis une chose en amène une autre et c'est déjà le soir.

Los Olvidados

Oscar trouvait intéressante l'idée d'un film sur des enfants pauvres et à demi abandonnés, vivant d'expédients (moi-même j'aimais beaucoup *Sciuscia* de Vittorio de Sica).

Pendant quatre ou cinq mois, tantôt avec mon décorateur, le Canadien Fitzgerald, tantôt avec Luis Alcoriza, mais le plus souvent seul, je me suis mis à parcourir les «villes perdues» c'est-à-dire les banlieues improvisées, très pauvres, qui entourent Mexico. Légèrement déguisé, portant mes plus vieux vêtements, je regardais, j'écoutais, je posais des questions, je me liais avec les gens. Certaines choses vues sont passées directement dans le film. Parmi les insultes multiples que je devais recevoir après la sortie, Ignacio Palacio écrivit par exemple qu'il était inadmissible que j'aie mis trois lits en bronze dans une des baraques en planches. Or c'était vrai. Ces lits en bronze, je les avais vus dans une baraque en planches. Certains couples se privaient de tout pour les acheter, après le mariage.

En écrivant le scénario je voulais introduire quelques images inexplicables, très rapides, qui auraient fait dire aux spectateurs : ai-je bien vu ce que j'ai vu ? Par exemple quand les garçons suivent l'aveugle dans le terrain vague ils passaient devant un grand bâtiment en construction et je voulais disposer un orchestre de cent musiciens jouant sur les échafaudages sans qu'on l'entende. Oscar Dancigers, qui redoutait l'échec du film me l'interdit.

Il m'interdit de même de montrer un chapeau haut de forme lorsque la mère de Pedro — le personnage principal — rejette son fils qui revient à la maison. A cause de cette scène, d'ailleurs, la coiffeuse donna sa démission. Elle prétendait qu'aucune mère mexicaine ne se conduirait de cette façon. Quelques jours plus tôt j'avais lu dans un journal qu'une mère mexicaine avait jeté son très jeune enfant par la portière d'un train.

De toute manière l'équipe tout entière, bien que travaillant très sérieusement, manifestait son hostilité à l'égard du film. Un technicien me demandait par exemple: «Mais pourquoi ne faites-vous pas un vrai film mexicain au lieu d'un film misérable comme celui-là?» Pedro de Urdemalas, un écrivain qui m'avait aidé à introduire dans le dialogue des expressions mexicaines, refusa de mettre son nom au générique.

Le film fut tourné en vingt et un jours. J'ai terminé en temps voulu comme pour tous mes films. Par rapport au plan de travail, je n'ai jamais eu, je pense, une seule heure de dépassement. J'ajoute qu'il ne m'a jamais fallu plus de trois ou quatre jours pour le montage-images d'un film cela en raison de ma méthode de tournage, et que je n'ai jamais dépensé plus de vingt mille mètres de pellicule, ce qui est peu.

Pour le scénario et la mise en scène de *Los Olvidados* j'ai touché en tout et pour tout deux mille dollars. Et je n'ai pas le moindre pourcentage.

Sorti assez lamentablement à Mexico, le film resta quatre jours à l'affiche et suscita immédiatement des réactions violentes. Un des grands problèmes du Mexique, aujourd'hui comme hier, est un nationalisme poussé jusqu'à l'extrême qui trahit un complexe profond d'infériorité. Syndicats et associa-

Roberto Cobo et Estella India dans *Los Olvidados (Les Oubliés)*, 1950

tions diverses demandèrent aussitôt mon expulsion. La presse attaquait le film. Les rares spectateurs sortaient de la salle comme d'un enterrement. A la fin de la projection privée, tandis que Lupe, la femme du peintre Diego Rivera, se tenait impérieuse et méprisante, sans me dire un mot, une autre femme, Berta, mariée au poète espagnol Leon Felipe, se précipita sur moi folle d'indignation, les ongles en avant, criant que je venais de commettre une horreur contre le Mexique. Je m'efforçai de rester calme et immobile tandis que ses ongles dangereux tremblaient à trois centimètres de mes yeux. Heureusement Siqueiros, un autre peintre, qui se trouvait à cette même projection, intervint alors pour me féliciter chaleureusement. Avec lui un grand nombre d'intellectuels mexicains aimèrent le film.

A la fin de 1950 je revins à Paris pour le présenter. En marchant dans les rues, que je retrouvais après plus de dix ans d'absence, je sentais des larmes dans mes yeux. Tous mes amis surréalistes virent le film au *Studio 28* et en furent, je crois, touchés. Pourtant dès le lendemain Georges Sadoul me fit dire qu'il devait me parler d'une chose grave. Nous nous rencontrâmes dans un café près de l'Etoile et il me confia, très ému et même bouleversé, que le parti communiste venait de lui demander de ne pas parler du film. Très étonné je lui demandai pourquoi.

— Parce que c'est un film bourgeois.

— Un film bourgeois? Comment ça?

— D'abord, me dit-il, on voit à travers la vitre d'un magasin un des jeunes gens entrepris par un pédéraste, qui lui fait des propositions. Arrive alors un

agent de police et le pédéraste s'enfuit. Cela signifie que la police joue un rôle utile : ce n'est pas possible de dire ça ! Et à la fin, dans la maison de redressement, tu montres un directeur très gentil, très humain, qui laisse un enfant sortir pour acheter des cigarettes !

Ces arguments me semblaient puériles, ridicules, et je le dis à Sadoul qui ne pouvait rien faire. Par chance quelques mois plus tard le metteur en scène soviétique Poudovkhine vit le film et écrivit un article enthousiaste dans *La Pravda*. L'attitude du parti communiste français changea du jour au lendemain. Et Sadoul s'en montra très content.

Voilà une des conduites des partis communistes avec lesquelles je me suis toujours trouvé en désaccord. Il en existe une autre, souvent liée à la première, qui m'a toujours choqué, celle qui consiste à affirmer après la «trahison» d'un camarade : «Il cachait bien son jeu, mais il trahissait depuis le début !»
A Paris lors des projections privées un autre adversaire du film fut l'ambassadeur du Mexique, Torres Bodet, un homme cultivé qui avait passé de longues années en Espagne et même collaboré à la *Gaceta Literaria*. Il estimait lui aussi que *Los Olvidados* déshonorait son pays.

Tout changea après le festival de Cannes où le poète mexicain Octavio Paz — un homme dont Breton me parla pour la première fois et que j'admire depuis longtemps — distribuait lui-même à l'entrée de la salle un article qu'il avait écrit, le meilleur sans doute que j'aie lu, un très bel article. Le film connut un grand succès, obtint des critiques mirobolantes et le Prix de la Mise en scène.

Je n'avais qu'une tristesse, qu'une honte, le sous-titre que les distributeurs du film, en France, crurent bon d'ajouter au titre : *Los Olvidados*, ou *Pitié pour eux*. Ridicule.

Après le succès européen je me trouvais absous du côté mexicain. Les insultes cessèrent et le film ressortit dans une bonne salle de Mexico, où il resta deux mois.

Luis Bunuel, in *Mon dernier soupir*, éd. Laffont 1982.

Georges Marchal et Michel Piccoli dans *La muerte en este jardin (La Mort en ce jardin)*, 1956

Subida al cielo (La Montée au ciel), 1951

La conscience de la cruauté.

On n'a peut-être pas suffisamment fait remarquer combien Bunuel est en réalité un cinéaste « commercial ». Qu'il adapte un livre (comme **Les Hauts de Hurlevent, Nazarin, Cela s'appelle l'aurore, Robinson Crusoé**) ou qu'il choisisse des scénarios originaux, Bunuel se préoccupe toujours de toucher le plus large public possible. En bon « commerçant », Luis croit aux films d'aventures (**La Mort en ce jardin, Robinson Crusoé, La Fièvre monte à El Pao, etc.**) mais il ne se contente pas de la seule immédiateté de l'intrigue, il transpose dans le domaine de la fiction sa vision du réel comme pour dire : « Vivre est encore la plus passionnante des aventures, à condition de vivre totalement. Regardez bien, vous cherchez l'aventure dans la jungle, le monde occidental est une jungle. Vous cherchez l'aventure dans le désert, votre monde chrétien est un désert. » Depuis l'**Age d'or** et **Las Hurdes**, cette position ne s'est pas démentie.

Le héros bunuélien est un bouc émissaire ; il porte les marques de toutes les aliénations de la société bourgeoise et il concentre tout l'intérêt sur lui. Il est au milieu du problème, au cœur de la jungle ou du désert. J'ai toujours dit que si l'on voulait trouver les meilleurs antécédents à l'œuvre de Bunuel, il fallait chercher dans la tradition du roman picaresque : même souci du personnage central-bouc-émissaire, même sobriété linéaire du récit, même dépouillement aux limites du simplisme, même efficacité, même humour. Sa sœur me confirma que le livre de chevet de Luis était **El Lazarillo de Tormes** qu'il rêvait de porter un jour à l'écran.

Comme le picaresque littéraire a marqué une rupture avec le dithyrambe des romans de chevalerie, celui de Bunuel (et plus tard de tout le vrai cinéma espagnol) a rompu avec les frou-frous de jupes bariolées sur accords de guitare dont on a prétendu faire l'image d'une « Espagne éternelle ».

Le roman picaresque adopte en général le ton autobiographique pour narrer les rencontres édifiantes du héros, rencontres qui apparaissent comme le révélateur d'une société donnée, décrite avec une sorte de lyrisme naturaliste, avec accumulation de cruautés et d'horreurs ; jugée au nom d'une morale de l'homme, condamnée au nom de ses propres justifications, abordée et assumée enfin avec cynisme.

La littérature picaresque part d'une attitude morale. Le cinéma de Bunuel aussi. Le ton autobiographique du roman picaresque se retrouve dans cette identification complice de Bunuel à ses personnages centraux ; armés comme Lazarillo de leur seule bonté, de leur simplicité et de leur faculté d'amour, de naïveté virile (ou de virilité naïve). Ainsi Bunuel a-t-il modifié **Robinson Crusoé** pour se permettre, grâce à une méditation sur la solitude psychologique puis métaphysique, d'affirmer la nécessité d'une adhésion, d'un engagement qui conclut la plupart de ses films (**El Bruto, Cela s'appelle l'aurore, Nazarin, El Pao, La Jeune Fille**, etc).

La découverte de la cruauté ambiante par un héros d'abord ingénu, victime ensuite, puis engagé à son tour dans cette cruauté, permet la mise en cause des forces de coercition civiles, militaires et religieuses.

Avant de finir par vivre de la prostitution de sa femme, Lazarillo fut la victime exploitée d'une mère-putain, d'un aveugle, d'un curé, d'un chevalier. C'est exactement le chemin des héros de Bunuel.

Enfants de putain et fils de salauds.

La mère de Pedro (**Los Olvidados**) est sœur de la mère de Lazaro. Toutes deux « devenues veuves, sans mari et sans abri » assurent la subsistance de leur famille par des moyens souvent ignorés mais toujours pressentis. La mère du petit Lazaro enfantait un négrillon ; celle de Pedro emmaillotte un bébé de quelques mois, trois ans après son veuvage. La mère-putain est une revanche prise sur le matriarcat, l'éclatement du mythe chrétien de la femme sauvée, purifiée par la maternité.

Dans la séquence onirique de **Montée au ciel**, Oliveiro doit trancher le cordon ombilical pour se réaliser enfin dans l'amour ; dans **El**, Francisco est impuissant PARCE QUE fils respectueux et sa femme est accompagnée d'une mère-chaperon tout droit sortie des salons de **l'Age d'or.**

Impuissant d'une autre espèce, Nazarin doit beaucoup à une éducation marquée par le culte de la mère-vierge. Même dans un « mauvais » film comme **Susana**, nous voyons à la fin Dona Carmen, victorieuse furie, fouetter au nom de la famille, de la société et de l'ordre, la créatrice de scandale. Comme folle, la mère cingle de sa lanière le corps triomphant de sa rivale avant de s'écrouler, vaincue par sa victoire dérisoire.

Les pères ne valent pas mieux que les mères. Ils sont veules (**Mort en ce jardin**), gâteux (**El Bruto**), méchants (**Robinson Crusoé**), concupiscents (**Susana**) ou tout simplement absents. Le père est généralement le mâle dévoré par la femelle, le cocu content, l'homme sans dignité. Châtré hier par sa mère, aujourd'hui par sa femme, il promène sa respectabilité (**L'Age d'or**), se réfugie derrière les droits que lui confère le christianisme (**Mort en ce jardin**) se venge de la jeunesse de son fils (**Robinson Crusoé**) ou empoisonne l'existence de son gendre (**Cela s'appelle l'aurore**).

Au bout du compte la famille se débarrasse des enfants qui n'ont pourtant pas demandé à venir et c'est la mère qui se charge généralement de la besogne — à moins que l'ivrognerie du père ne les ait déjà abandonnés à eux-mêmes (**Los Olvidados**).

LUIS BUNUEL - LE MI

Tous les films so

Lundi 18 janvier

19h.	**El gran calavera** (Le grand noceur), 90 min.	Mexique 1949
21h.	**Los Olvidados** (Pitié pour eux), 90 min.	Mexique 1950

Lundi 25 janvier

19h.	**Susana / Demonio y carne** (Susana la perverse), 82 min.	Mexique 1950
21h.	**La Hija del engano** (Don Quintin l'amer), 78 min.	Mexique 1951

Lundi 1er février

19h.	**Subida al cielo** (La Montée au ciel), 85 min.	Mexique 1951
21h.	**El bruto** (L'Enjôleuse), 83 min.	Mexique 1952
	Él (Tourments), 91 min.	Mexique 1952

Lundi 8 février

19h.	**Abismos de pasión / Cumbres borrascosas** (Les Hauts de Hurlevent), 90 min.	Mexique 1953
21h.	**La ilusion viaja en tranvia** (On a volé un tram), 82 min.	Mexique 1953

Ce programme a pu être réalisé grâce à l
de la Cinéma

EXIQUE - HIVER 1988

nt sous-titrés.

Lundi 15 février

19h.	**El rio y la muerte** (Le Fleuve et la mort), 90 min.	Mexique 1954
21h.	**Ensayo de un crimen / La vida criminel de Archibaldo de la Cruz** (La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz), 90 min.	Mexique 1955

Lundi 22 février

19h.	**Cela s'appelle l'aurore / Amanti di domani**, 108 min.	France/Italie 1955
21h.	**La Mort en ce jardin / La muerte en este jardin**, 104 min.	France/Mexique 1956

Lundi 29 février

19h.	**La Fièvre monte à El Pao / Los ambiciosos**, 97 min.	France/Mexique 1959
21h.	**The Young One / La joven**, 95 min.	Mexique/USA 1960

Lundi 7 mars

19h.	**Viridiana**, 90 min.	Espagne 1961
21h.	**El angel exterminador** (L'Ange exterminateur), 95 min.	Mexique 1962

a collaboration de M. Freddy Buache
hèque suisse.

Goyescas.

Comme Lazarillo fut « prêté » à un aveugle, Pedro (**Los Olvidados**) est recueilli par un mendiant lubrique et sale dont le portrait se retrouve mot pour mot sous la plume de l'auteur anonyme du XVI[e] siècle : « Il avait mille moyens et procédés pour obtenir de l'argent. Il disait connaître des prières pour bien des situations diverses : pour les femmes qui n'accouchaient pas ou pour celles qui étaient sur le point d'enfanter, ou pour les mal-mariées... Il faisait des pronostics aux femmes enceintes... En matière de médecine il disait que Galien n'avait pas la moitié de ses connaissances pour ce qui touchait aux maux de dents, évanouissements et maladies de femmes... Il disait faites ceci, faites cela, cueillez telle plante, mangez telle racine... »

Cet aveugle dont Lazaro nous dit que « jamais il ne vit homme plus avare et plus mesquin » est le même qui, chez Bunuel, cache son magot et compte chaque soir ses pièces, soigne les femmes avec une colombe, boit seul son lait, caresse les petites fillles et brutalise Pedro. Jusqu'au point culminant qu'est **Viridiana** avec sa cour des miracles et son aveugle cruel, le thème traditionnel des infirmes et des monstres est passé directement de l'univers picaresque dans tous les films de Bunuel où ils sont aussi le refus d'une morale faussée. Bunuel veut bien se préoccuper des infirmes en tant qu'hommes, il refuse d'en faire des objets de culte. Bien mieux, il se sert d'eux, de leurs défauts et de leurs vices, pour jeter bas la morale chrétienne qui, en les parant de prestiges particuliers, entretient une mystique de l'homme diminué.

Tous les « boiteux passionnés » que Bunuel met en scène ne sont pas méchant. Ils ne demandent qu'à être regardés comme des hommes (voir par exemple la solidarité de G. Modot dans **Cela s'appelle l'aurore**). Leur méchanceté ou plutôt leur agressivité, exprimée par leur grossièreté, vient de leur situation de réprouvés. Ainsi de la galerie de monstres présentés dans **Las Hurdes**, exemple même du film où la cruauté nécessaire du document a à tel point pénétré les témoins que, non contents de filmer sans intervenir la mort d'un âne, ils sont allés jusqu'à tuer des chèvres à coups de fusil pour les besoins de la démonstration.

Pour graver ces masques inoubliables de crétins, de dégénérés, d'idiots, ces charognes, ces enfants morts ou ces malades fébriles, le génie de Bunuel rejoint celui de son compatriote Goya, comme lui Aragonnais, comme lui isolé par la surdité... Avec ces grimaces, rictus, hurlements, rires inquiétants, toutes ces angoisses arrachées à la sous-humanité, Bunuel crée ensuite une image hallucinée du monde « normal », par exemple dans la séquence goyesque de la folie de **El** dans l'église, dans le rêve assoiffé de Robinson, dans le cauchemar de Pedro, etc.

Parfois cette infirmité est prétexte à symbole : le boiteux s'appuyant sur sa canne, c'est l'homme et son support, l'homme qui a besoin pour marcher de sa béquille ; comme le croyant — ce sous-développé de l'humain — a besoin de sa foi. Aussi la fin **d'Ensayo de**

un crimen, lorsque Archibald lance sa canne au loin, signifie-t-elle surtout la réalisation totale de l'homme délivré de ses monstres intérieurs.

Les aveugles de Bunuel, au-delà de leur vérité psychologique, ont, me semble-t-il, une valeur allégorique. Ils sont, en tout sens, « l'homme qui ne voit pas » (« Ils ont des yeux et ne voient pas »). Depuis le masque crispé de Batcheff dans **Un chien andalou,** les aveugles ne cessent de revenir dans les hantises de Bunuel comme un avertissement aux hommes, si bien que dans **Viridiana** il a fait de son dernier aveugle le Christ, image même, au-delà du blasphème sublime, de cet aveuglement suprême qu'est la religion chrétienne.

Avec ce film enfin, Bunuel retrouvant sa rage à témoigner du temps de Las Hurdes semble dire que l'Espagne de son retour n'est plus qu'une immense « terre sans pain », peuplée d'aveugles et d'infirmes... « La terre de la mort sans yeux »... Le premier film espagnol contre l'Espagne même. La Rome impériale ne s'y est pas trompée (4).

La tentation de l'Absolu.

Comme il veut, alliant Rimbaud à Marx, non seulement changer le monde mais aussi la vie, Bunuel est poète. On retrouve chez lui les « obsessions » et les images, parfois reprises mot pour mot de ses amis de la génération de 25, de ses amis de la **Residencia** : la mer, le sommeil, l'érotisme et l'enfance. Toutes possibilités d'achapper au monde clos de « la terre de la mort sans yeux ».

L'un des thèmes les plus fréquents chez les poètes conscients de leur captivité dans un monde fermé est l'évasion évoquée par la mer. La tentation et l'angoisse de la mer qui poursuivent toujours Alberti et Lorca s'expriment chez Bunuel par l'omniprésence de l'élément liquide. La mer baigne les pieds des amants d' **Un chien andalou, Cela s'appelle l'aurore, Montée au ciel** ; le fleuve emporte Chark et Maria à la fin de **La Mort en ce jardin.** Ewie part en barque à la fin de **The Young One** ; la mer cerne Majorque, l'île de Robinson, l'île du docteur Valério, l'île de la **Jeune Fille,** etc. La mer, le fleuve et l'eau. Sur le courant flottent également le cercueil de **Las Hurdes** et la barque du départ qui arrache l'homme à la jungle de la vie ou à sa solitude désertique.

« Ah ceignez-moi du ruban bleu
des mers, ô marinières ! »

implorait Alberti tandis que Lorca avoue :

Maintes fois je me suis perdu dans la mer.

Du sentiment que le monde est clos dérive le besoin d'échapper à tout prix à cet encerclement, fût-ce par le sommeil qui amènera le rêve :

Richesses de la nuit
ô jouissance indicible
engloutir les mains dans tes entrailles

s'extasie Jimenez, et Bunuel suscite le cauchemar sanguinolent de Pedro (**Los Olvidados**) ou le sommeil d'Oliveiro dans l'autocar en proie au délire végétal (**Montée au ciel**), satisfaisant son désir refoulé dans la complicité des plantes.

« Je veux dormir du sommeil des pommes », suppliait Lorca.

Dans **Ensayo de un crimen**, le rêve apporte à Archibald à la fois ses obsessions et leur assouvissement, qu'il revoie, cuisses écartées, gaînées de soie, zébrées de sang, l'institutrice de ses premiers désirs, ou qu'il assassine en songe les femmes qu'il désire.

Chez Bunuel les vases communicants du rêve et de la réalité ne vont pas sans la crainte d'un étrange envoûtement, voire la certitude d'un péril. C'est pourquoi le sommeil est aussi un cauchemar, celui d'un refus narquois. A Pedro qui a faim, sa mère tend un quartier de viande ; à Robinson qui a soif, son père refuse l'eau qu'il jette. Le sang de la viande ou le gargouillis de l'eau rejoignent les contorsions des serpents coupés ou les grouillements d'insectes en une même vision froide de l'humanité étudiée à la loupe par l'entomologiste Bunuel. Le « Soleil de scorpions » de Lorca se lève sur les paysages arides de l'**Age d'or**, et le poète implore, pour éviter un mauvais réveil :

« Couvre moi d'un voile à l'aube
car elle me jettera des poignées de fourmis. »

Cruelle, insupportable, la main du **Chien andalou** réalise la peur de Federico.

Les mains obsèdent Bunuel. Mains crispées malaxant un sein, mains coupées jetées sur le sol, moignons caressant un visage de femme, mains mordues en un appel érotique, mains coincées par une porte brusquement refermée.

« Je ne veux rien d'autre qu'une main
une main blessée si c'est possible. »

Au désir de Lorca répondent les mains de la culpabilité solitaire. Nous sommes dans la perspective du Grand Masturbateur de Dali, confirmée par les mains pleines de plumes de Modot ou par les paysages neigeux et froids qui terminent l'**Age d'or.** Le désert de neige répond au désert des scorpions, comme la mort prolonge l'angoisse dont s'accompagne la sexualité dans une société anti-érotique. La lutte d'Eros et de l'instinct de mort hante Bunuel ; aussi le désir s'exprime-t-il chez lui avec violence ou cruauté, et la mort s'étale-t-elle sans pudeur, presque avec détachement, tantôt avec la même froideur que dans la littérature picaresque ou la **Célestine**, tantôt avec la force poétique des écrits de Lorca pour qui « les morts ont des ailes de mousse ».

La cruauté qui lui fit trancher un œil de femme d'un coup de rasoir dicte à Bunuel des images de mort « prises sur le vif » si j'ose dire : ce sont la bave sanguinolente à la commissure des lèvres de Batcheff, le combat boueux et cloacal de l'Age d'or, le Jaïbo cabré sous la morsure de la balle, les poules raidies dans la mort (**Los Olvidados**), l'âne tué par l'essaim d'abeilles (**Las Hurdes**) ou le serpent dévoré par les fourmis (**La Mort en ce Jardin**), et la séquence finale, déjà citée d'**Un chien andalou.** Visages aux yeux révulsés ou crevés, tordus par la mort ou le désir — si semblablement ! — avant de se figer dans l'apaisement du saut enfin accompli.

La mort obsède et fascine Bunuel, la mort d'un enfant l'écrase ; il suit le cercueil d'un enfant (**Las Hurdes**) qu'il retrouvera quelques années plus tard sur une route mexicaine (**Montée au ciel**) après avoir assisté à son triomphe ingénu. Le mot est frelaté mais c'est quand même « tendresse » qu'il faut nommer le sentiment qui a dicté à Luis **Los Olvidados,** constat, dissection méthodique de la responsabilité des grandes villes capitalistes dans la misère de l'enfance. Enfants des terrains vagues, enfants des bas-quartiers (**El Bruto**) ou des ruelles sales (**Cela s'appelle l'aurore**), enfants des tanières hurdanes, tous nous rappellent la promiscuité des cuevas madrilènes, tous tendent leurs mains pour l'aumône d'une révolution, tous paient trop cher dans ce monde occidental capitaliste et chrétien le droit de vivre, d'une obligation de mourir. Mais le temps presse : déjà pourris par le spectacle du monde adulte, mitraillettes de bois ou couteaux d'acier, ils singent par jeu la seule chose qu'on leur ait bien apprise : tuer ou mourir.

Je veux dormir du sommeil de cet enfant
qui voulait se trancher le cœur en haute mer (Lorca).

La tentation est grande de laisser au sommeil et au rêve le soin de changer la vie et le monde. A la proposition d'Octavio Paz : « Il suffit à l'homme enchaîné de fermer les yeux pour qu'il ait le pouvoir de faire éclater le monde », Bunuel a répondu directement : « Il suffirait que la paupière blanche de l'écran puisse refléter la lumière qui lui est propre pour faire sauter l'Univers... Le cinéma est une arme magnifique et dangereuse si c'est un esprit libre qui la manie ». Luis est un esprit libre.

Le cinéma de Bunuel force à voir. Ce n'est pas un cinéma pour les aveugles assoupis de la « terre de la mort sans yeux ».

Marcel Oms, in *Positif* No 42, novembre 1961.

El (Tourments), 1952

La mort de Bunuel

D'abord, les chiffres ronds. Bunuel est né en 1900, peu de temps après le cinéma et la psychanalyse. En même temps que le siècle. Il a trente ans lorsqu'il frappe tout le monde de stupeur *(L'Age d'or*, 1930). Il en a cinquante lorsqu'il effectue son premier come-back mexicain *(Los Olvidados*, 1950). Soixante lorqu'il revient choquer son pays natal *(Viridiana*, 1960) et soixante-dix lorsqu'il lui dit adieu *(Tristana*, 1970, sublime). En bonne logique, Bunuel aurait dû mourir en 1990 ou en 2000, mais l'éternité ne lui disait rien qui vaille. «Mourir et disparaître à jamais ne me paraît pas horrible, mais parfait. Par contre, la possibilité d'être éternel me terrifie vraiment.»

Sur l'œuvre de Bunuel, on a eu tout le temps de tout dire. Il y aura toujours des volontaires pour l'interpréter et des naïfs pour penser que le cinéma est fait de symboles. Sur ce qui ne cessa de l'obséder, sa vie durant, il n'y a rien à ajouter. Sur les -ismes qu'il a croisés en chemin (surréal-. commun-, fétich-, catholic-, onir-) tout repose déjà dans les histoires du cinéma. Sur lui-même et ce qu'il a bien voulu en dire, il n'y a rien à dire: une vie rangée, un mariage réussi, un bon dosage de sérieux dans le travail et de plaisirs simples (le vin, le whisky). Sur son style, il n'y a pas tellement à épiloguer: il a toujours filmé le plus frontalement possible des situations compliquées ayant trait à l'étude de mœurs, à l'éthologie bourgeoise et à la science des rêves. Un documentariste.

Où est le mystère alors? Ni dans la vie ni dans l'œuvre. Dans la carrière. Dans ses dents de scie. Et qu'est-ce qui meurt aujourd'hui avec Bunuel (après Renoir et Chaplin)? Une certaine façon pour un cinéaste d'être dans le siècle et d'avoir, outre l'âge de ses artères, celui du cinéma. L'idée que le temps n'est pas un ennemi, qu'on le perd à vouloir le gagner, qu'il en reste toujours. La «carrière» de Bunuel, c'est une des aventures les plus simplement désarmantes du cinéma. Voilà un homme qui a commencé par survivre modestement aux trois coups tonitruants d'un début inoubliable *(Un Chien andalou, L'Age d'or, Terre sans pain)*. Voilà un cinéaste qui n'a rien trouvé de mieux que de commencer son premier film (payé avec l'argent de sa mère) par une image d'œil coupé qui continue à couper le souffle. Voilà un homme qui, pendant quinze ans, semble avoir oublié de se battre pour faire ses films à tout prix. Un as de l'avant-garde qui accepte de produite (en Espagne) et de réaliser (au Mexique) de purs films commerciaux. Un Espagnol sourd qui, sur le tard, a laissé les portraits les plus parlant français de la bourgeoisie française. Bref, un homme qui n'a pas toujours fait ce qu'il a voulu mais toujours ce qu'il a pu. Et qui est resté lui-même.

Lorsqu'on parle d'humanisme, ou qu'on dit de quelqu'un qu'il est «humain», on désigne par là les faiblesses que par une générosité mêlée de lâche soulagement on a décidé de lui «passer». L'humanisme de Bunuel n'a rien à voir avec cela. C'est plutôt l'honnêteté (la morale) d'un homme qui accepte de rester en prise directe avec ses propres contradictions, sans trop songer à les «résoudre»,sans vouloiréchapper au sort commun, sans mépris pour ce sort. Un artisan rigoureux qui, lorsqu'il déclare la guerre, sait bien qu'il ne peut pas ne pas la déclarer. Ni la gagner. Mais qui saura toujours faire la différence entre les concessions sur ce qui est secondaire et la trahison de ce qui est principal.

Comme tous ceux qui semblent livrer au public une œuvre codée et des messages chiffrés, Bunuel a été le type même du cinéaste à interpréter, donc à récupérer. Mais il s'est hâté assez lentement, a vécu assez longtemps pour décourager ses exégètes. Pas parce qu'il changeait, lui, mais plutôt parce qu'ils changeaient, eux. Quelques idées aussi fixes que simples, têtues comme des insectes, indifférentes aux modes, lui ont permis de dire deux ou trois choses mais dans toutes les langues. Celle de l'avant-garde, celle du mélo populaire, celle de la qualité française. Peu de choses en vérité. Que le désir fait vivre et que son objet, finalement, est obscur, que l'homme pris comme animal *rectus* est le seul objet d'étude qui importe, que l'homme-animal social vit dans une douce immoralité, que toute vérité, surtout provisoire, est bonne à dire.

Dans les films français de sa dernière manière, de *Belle de jour* à *Cet obscur objet du désir*, il eut le dernier mot sur ses commentateurs: tout le monde, soudain, redécouvrit qu'un symbole n'a pas forcément à être expliqué, que l'inconscient est un joyeux rébus, que les fantasmes font rire, que le réel est ironique et que la bourgeoisie a même un charme discret. Quelques années plus tôt, il avait déclaré en substance que le désir de trouver une explication à toute chose était un vice bourgeois. En ôtant à son public ce désir, il l'a en quelque sorte «libéré». Bunuel reste un cinéaste à part. Moins un inventeur de formes qu'un documentarisme sur les formes de l'inconscient, sur ses *formations* plutôt. Chacun de ses films, en un sens, est comme un rêve. Les plus réussis ont la netteté de ceux qu'on a réussi à se rappeler entièrement. D'où leur comique littéral. Les moins réussis sont ceux dont on ne se souvient que par lambeaux. Qu'importe: il s'agit toujours d'un rêve, d'une capacité de les transcrire et de leur être fidèle. C'est en rêveur très éveillé que Bunuel a suivi l'aventure du cinéma, ou plutôt qu'il l'a doublée (comme la doublure d'un vêtement). En homme libre.

1er août 1983

Serge Daney, dans le recueil de textes *Ciné-Journal*, éd. Cahiers du cinéma 1986.

Luis Bunuel et Freddy Buache

Considéré, non sans raison, comme l'un des plus grands cinéastes du monde, Luis Bunuel continue d'occuper sur la planisphère du septième art, en 1970, une position d'une exceptionnelle originalité. Allergique à la publicité, totalement indifférent à sa propre célébrité, n'éprouvant pas le moindre goût pour la gloire très relative des vedettes, il reste loin du monde, sur sa terre d'exil, à Mexico. Vivant à chaque instant de chacune de ses journées les émerveillements et les révoltes qui forment, autour de l'amour, les deux pôles de la conception surréaliste de l'existence, il accorde, à l'instar d'un Marcel Duchamp, une valeur privilégiée à l'activité ludique déployée au cœur de l'éphémère. Il possède un regard d'une innocence extraordinairement pure dont la faculté principale est de pouvoir s'enchanter d'un rien. Chaque matin, levé à l'aube, il se promène seul, plus intéressé par la qualité de la lumière, le dessin d'une ombre sur le sol, une plante, une bestiole, la présence insolite d'un objet, que par les interrogations pseudo-torturantes qui sont dictées au gré des modes intellectuelles ou des métaphysiques de circonstance. Pour lui, de l'action la plus simple à la méditation la plus profonde et, à travers elle, à la pratique la plus puissamment incarnée, la distance est nulle : tout est dans tout, et réciproquement !

Bunuel,
Freddy Buache, L'Age d'Homme 1975.

BIBLIOGRAPHIE

1. ÉCRITS DE LUIS BUÑUEL

— *Poemas,* présentés par J.-F. Aranda Santa Cruz de Tenerife, 1981.
— *Obra Literaria*, éd. Heraldo de Aragon, Saragosse, 1982.
— *Mon dernier soupir* (avec la collaboration de J.-C. Carrière), éd. Robert Laffont, 1982.

2. DÉCOUPAGES DE FILMS TRADUITS EN FRANÇAIS

— ***Los Olvidados*** (*L'Avant-Scène cinéma,* n° 135*).*
— ***Nazarin*** (*L'Avant-Scène cinéma*, n° 89).
— ***Viridiana*** (*Domaine cinéma,* Seghers, 1962, réédité).
— ***L'Ange exterminateur, L'Age d'or, Un chien andalou*** (*L'Avant-Scène cinéma*, n° 28-29).
— ***Le Journal d'une femme de chambre, Terre sans pain*** (*L'Avant-Scène cinéma*, n° 36).
— ***Belle de jour*** (*L'Avant-Scène cinéma*, n° 206).
— ***La Voie lactée, Simon du désert*** (*L'Avant-Scène cinéma*, n° 94-95).
— ***Tristana*** (*L'Avant-Scène cinéma*, n° 110).
— ***Le Charme discret de la bourgeoisie*** (*L'Avant-Scène cinéma*, n° 137).
— ***Le Fantôme de la liberté*** (*L'Avant-Scène cinéma*, n° 151).
— ***Le Moine***, d'après Lewis, éd. Éric Losfeld, 1971.
— ***L'Age d'or***, la société de distribution Gaumont a édité lors de la ressortie du film, en 1981, une plaquette très complète sur les circonstances du scandale provoqué par le film.

3. QUELQUES ENTRETIENS

(On se limite ici volontairement à des entretiens marquants accessibles en français généralement.)

— *Nuestro Cinema*, n° 22, février 1935, par José Castellon Diaz.
— *Les Cahiers du cinéma*, n° 36, juin 1954, par A. Bazin et J. Doniol-Valcroze.
— *Radio-Cinéma-Télévision*, 20 juin 1954, par François de Montferrand.
— *Arts*, 21 juillet 1955, par François Truffaut.
— *Les Lettres françaises*, 11 octobre 1956, par Simone Dubreuilh.
— *Le Monde*, 16 décembre 1959, par Jean de Baroncelli.
— *L'Express*, 12 mai 1960, par Michèle Manceaux.
— *Le Monde*, 1er juin 1961, par Yvonne Baby.
— *Cinémonde,* juin 1961, par Henri Rode.
— *Les Lettres françaises*, 1er juin 1961, par Georges Sadoul.
— *Buñuel,* 1963, par J.-F. Aranda.
— *Cinéma 65*, nos 94 et 95 par Manuel Michel.
— *Cinéma 66*, n° 105 par Manuel Michel.
— *Positif*, n° 74, 1966 par Ch. Chaboud, L. Alcoriza et Carlos Fuentes.
— *Cinema Nuovo*, n° 189, 1967, par Ricardo Muñoz-Suay.
— *Cinéma 68*, n° 123, 1968, par Glauber Rocha.
— *Télé-Ciné*, juin 1969, par Walter Renaud.
— *Le Monde*, 14 sept. 1972, par Yvonne Baby.

— *Positif*, n° 146, 1973, par Roman Gubern.
— *Positif*, n° 162, 1974, par Roxane Saint-Jean.
— *Positif*, n° 238, 1981, par De La Colina et T. Perez-Turrent (trad. de Contracampo, n° 16).
— *L'Avant-Scène cinéma*, n° 315-316, par Freddy Buache.
— *Réalités* (1962), entretien avec Michel del Castillo : « Le cinéaste du scandale vous parle... »

4. MONOGRAPHIES

— *Luis Buñuel*, par Ado Kyrou, éd. Seghers, 1962 et 1970, coll. « Cinéastes d'aujourd'hui », n° 4.
— *Luis Buñuel*, par Freddy Buache, éd. L'Age d'homme, 1975 (voir aussi *Premier plan*, n° 13 et n° 33).
— *Luis Buñuel*, Études cinématographiques, dirigé par Michel Estève (nos 20-21 et 22-23).
— *L'Architecte du rêve*, par Maurice Drouzy, éd. Lherminier, 1978.
— *L'Œil de Buñuel*, par Fernando Cesarman, préface de Carlos Fuentes, éditions du Dauphin, 1982.
— *Luis Buñuel*, collectif et bilingue, éd. La Biennale, Venise, 1984.
— *Luis Buñuel*, par Raymond Lefèvre, *Filmo*, n° 9, Edilig, 1984.
— *Luis Buñuel*, par Carlos Rebolledo et Frédéric Grange, Éditions universitaires n° 16, 1964.
— *Luis Buñuel*, photos d'Antonio Galvez, présentation par Robert Benayoun, Éric Losfeld, 1970.
— *Luis Buñuel*, biografia crítica, par J. Francisco Aranda, Editorial Lumen, Espagne, 1970, rééd. 1975.

5. ESSAIS

— Octavio Paz, « Le poète Buñuel » in *L'Age du cinéma*, n° 3, 1951.
— Georges Sadoul, « Mon ami Buñuel » in *L'Écran français*, décembre 1951.
— Benjamin Péret, « L'œuvre cruelle et révoltée de Luis Buñuel », in *Arts*, juin 1954.
— Jacques Trebout, « Une scandaleuse tendresse » in *Cinéma 56*, n° 13 (J. Trebouta est, en outre, l'auteur d'un mémoire de fin d'études à l'I.D.H.E.C., 1958-1959 : « Luis Buñuel, sa vie, son œuvre en Espagne et en France »).
— Marcel Oms, « La terre de la mort sans yeux », in *Positif*, n° 42, 1961.
— Nestor Almendros, « Buñuel, hombre de cine », in *Cuadernos*, juillet 1963. (repris dans *Objectif*, juin-juillet 1963 sous le titre « Luis Buñuel cinéaste hispanique »).
— Jean Collet, « Le monde tranché de Luis Buñuel » in *Études*, décembre 1967.
— Octavio Paz, « Le cinéma philosophique de Buñuel » in *Opus*, n° 19-20, 1970.
— Pierre Guenoun, « Quotidien et tradition ibériques chez Buñuel » in *Revue du cinéma. Image et son*, n° 250, 1970.
— Coterillo Moses Pérez, « Max Aub et Luis Buñuel : le roman d'une génération » in *Écran 72*, n° 8.
— André Bazin, *Le Cinéma de la cruauté*, Flammarion, 1975.
— Michèle et Bernard Gazier, « Buñuel ou l'auberge espagnole » in *Les Cahiers de la cinémathèque*, n° 30-31, 1980.
— Marcel Oms (+ collectif) « Mémorial pour Don Luis » in *Les Cahiers de la cinémathèque*, n° 38-39, 1984.

CINEMA DES TROIS MONDES

«Cinéma des trois mondes», le ciné-club de l'Association des étudiants de l'Institut universitaire d'études du développement (IUED), a été créé en 1984 dans le but principal de promouvoir la diffusion de films du tiers monde et d'autres films peu montrés dans les circuits commerciaux. Il essaie d'ouvrir un espace aux créations périphériques.

Billet simple: Fr. 6.—
Carte-membre pour trois films: Fr. 12.—

24, rue Rothschild — 1202 Genève

CINE-CLUB UNIVERSITAIRE — HIVER 1988

OÙ

Auditoire Piaget, au sous-sol d'UNI II, 24 rue Général-Dufour.

QUAND

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

QUI

Tout le monde peut adhérer au Ciné-Club universitaire.

COMMENT

Nous vous proposons deux formules:
Cartes d'abonnement à Fr. 15.—, valables pour trois entrées.
Abonnement général à Fr. 35.—, pour tous les films.
Les abonnements sont vendus uniquement à l'entrée des séances.

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, internes 2705/6.

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. 8.—) au cinéma **Corso** (20, rue de Carouge) durant la période mentionnée au verso de l'abonnement.