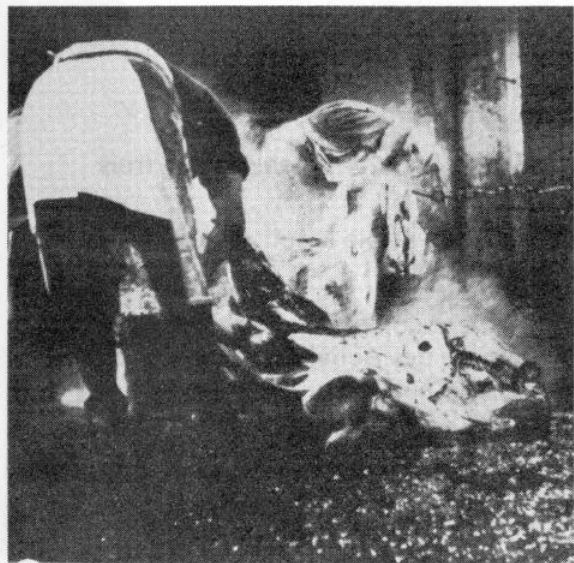




**Ciné-club
universitaire automne 1979**



**Regardez !
Les intestins de la réalité
Hors du ventre du cinéma...**

Dziga Vertov

**Resnais
Franju
Vigo
Kalatozov
Ivens
Vertov
Van der Keuken
Varda
Heynowski
Moulet
Marker
Ruttman
Kopple
Buñuel
Rossif
Leiser
Bliok
Lotar**

**Tous les lundis à 19 h. et 21 h.
UNI 2
Rue Général-Dufour**

- OÙ ?** Auditoire Piaget, sous-sol d'UNI II
24, rue Général-Dufour
- QUAND ?** Séances de midi : le lundi à 12 h. 15
Séances du soir : le lundi à 19 h. et 21 h.
- QUI ?** Tout le monde peut adhérer au CCU
Aucune restriction d'âge, de profession, etc.
- COMMENT ?** Selon deux formules possibles :
- Cartes d'abonnement à Fr. 12.—* valables pour trois entrées à midi et le soir
- Abonnement à Fr. 30.—* valable le soir seulement pour les séances de 19 h. et 21 h.
- ???** Pour tout renseignement complémentaire, vous pouvez vous adresser au Service des Activités culturelles de l'Université : 4, rue de Candolle, premier étage
tél. 20 93 33, internes 2704 ou 2705

L'abonnement à Fr. 30.— muni d'une photographie dûment validée par un timbre des Activités culturelles donne droit à l'entrée à prix réduit (Fr. 6.—) aux cinémas *L'ECRAN* (6, rue Bartholoni) et *CORSO* (20, rue de Carouge) durant la période mentionnée au verso de l'abonnement.



UN CINEMA "AU REEL"

Ce programme du CCU, composé uniquement de cette sorte de films qu'on appelle "documentaires", a un centre : le cinéaste Johan van der Keuken et son œuvre filmée.

En inscrivant les films de ce cinéaste dans un ensemble de "documentaires", on n'a cependant pas pour dessein d'explorer un genre ou d'en établir une histoire.

L'opposition "documentaire" (en anglais : non fiction film) / "fiction" ou "mise en scène" n'a pas plus d'intérêt que celle qu'on croit bon de mettre entre "expérimental" et "commercial" ¹.

Cette opposition — aux variations paradigmatiques infinies : mise en scène / document; joué / non-joué, réalité / mensonge, etc. — est une fausse opposition. Elle a été imposée par l'industrie (ou par les ministères) du cinéma.

Johan van der Keuken. *Et justement un des problèmes que je rencontre pour faire connaître mes films c'est cette opposition : documentaire / fiction. Moi, fondamentalement, je crois que tout film travaillé consciemment au niveau de la forme est un film de fiction. Cela fait longtemps que j'essaie de briser cette séparation entre fiction et documentaire. En Hollande, comme on a pu suivre ma démarche de film en film, il y a un certain public qui apprécie ce que je fais. Mais j'ai eu un mal fou à faire sortir mes films dans des circuits internationaux, festivals ou autres. C'est, je crois, parce qu'on reçoit mes films en bloc et non plus graduellement. Des organismes tels que les festivals, c'est fait finalement pour juger très vite, pour classer très vite, pour confirmer les catégories au lieu de les détruire.*

Pour moi, ce qui est primordial, c'est le côté matériel du cinéma : le faisceau lumineux sur un écran. Et ce qui s'inscrit dans ce bombardement lumineux d'un écran est toujours de la fiction ².

On a donc posé le problème autrement en formulant deux questions :

- quel est le statut accordé au réel dans le film ?
- quel rapport le film instaure-t-il avec le réel et par conséquent quelle place ménage-t-il au

1. On ne compte plus les énumérations "historiques" de ces cinémas "autres". Cf. *Une histoire du cinéma* (Centre Beaubourg, 1976) consacré au Cinéma Indépendant ou non-narratif.

2. "Entretien avec J. van Keuken", *Cahiers du cinéma* nos 288 et 289.

spectateur ?

Ces questions, on le sait, se posent aussi bien à propos de films dits "documentaires" comme **Nanouk l'esquimau** que de films de "mise en scène" comme **Les Carabiniers**.

De même que l'on peut dire avec van der Keuken que dès qu'il y a écriture cinématographique, il y a fiction, de même il faut admettre que tout film — fût-il "fantastique" — fonctionne à partir d'effets de réel.

Aussi notre choix procède-t-il d'un critère qui n'est pas intra-esthétique, stylistique ou autre : c'est celui de la **pratique** (du cinéaste), dont Dziga Vertov en 1928 avait fait le sujet de son film **L'homme à la caméra**.

Van der Keuken. *A l'IDHEC, J'ai été confronté à la division du travail, à la séparation des fonctions et alors là j'étais très mal à l'aise. Du coup, pendant l'IDHEC je faisais plus de photo que de cinéma, J'ai fait un album sur Paris, "Paris mortel". Et je me disais : peut-être que le cinéma n'est pas pour moi... Et puis quand même j'ai acheté cette Bolex à ressort que j'ai toujours, et avec James Blue j'ai commencé à filmer Paris à l'aube. Thématiquement, ce n'était pas grand'chose, mais l'important était qu'on portait la caméra sur l'épaule, qu'on la mettait sur pied, tous les jours à 4 heures du matin, et qu'on faisait le cadre nous-mêmes, et que le résultat était de nous, à nous.*

Bon, finalement je pense que travailler moi-même à la caméra c'est moralement pas mal. Dans la vie, je serais porté plutôt aux mauvaises habitudes : ne pas bouger trop, faire le moins d'efforts possible. Devoir porter la caméra m'oblige à me mettre en forme. Il faut que j'aie un bon rythme physique. La caméra est lourde, du moins je trouve. Elle pèse 11,5 kilos, avec une batterie de 4,5 kilos. Au total, 16 kilos. C'est un poids qui compte et qui fait que les mouvements d'appareil ne peuvent pas avoir lieu gratuitement, chaque mouvement compte, pèse. C'est une Arriflex. Une caméra qui n'est pas aussi bien dessinée que l'Eclair ou l'Aäton de Beauviala. Une caméra encombrante, copiée sur la vieille Arri des années 30, la caméra de Hitler. Mais elle est très solide. Je





l'ai achetée il y a une dizaine d'années, parce que la caméra que j'avais avant se coinçait tout le temps (ce que j'indique dans le commentaire de l'Enfant aveugle 2 : "le film se bloque", on voit une caméra ouverte et du film qui bourre, ce n'est pas un effet de style, c'était la stricte vérité). Mais cette caméra lourde et difficile à manipuler présente quand même un avantage, c'est ce que je viens de dire : que les mouvements d'appareils sont conquis sur la résistance matérielle de l'appareil même.

Depuis quelques années, quand j'interviewe quelqu'un, je tiens la caméra et je parle en même temps avec la personne. Il faut parler sans faire trop sauter l'image et opérer quelques changements d'axe à l'intérieur d'une phrase, car j'essaie de continuer l'interview, tout en continuant un "découpage" en angles et grosseurs de plans variés même si on perd quelques phrases d'images. D'où certains problèmes au montage...

Cette réalité physique de l'instrument - caméra peut bien sûr se faire oublier le plus aisément dans le cinéma "de fiction" dont tout le dispositif "linguistique" concourt à un tel effacement.

On peut le mesurer au vu de films réalisés contre ou en dépit des codes représentatifs dominants : ceux d'Ozu par exemple qui lie l'absence de mouvement dans ses films à l'impossibilité de faire bouger une caméra placée aussi bas qu'il la place³;

ou ceux de Tanner expliquant à propos de Jonas : ... ça traîne, il y a des trous, des moments où la caméra n'est sur rien, elle est entre les personnages et elle continue à bouger à la même vitesse, de manière autonome...

Elle s'affirme en tant que technique. Contrairement à ce que le découpage classique veut faire croire, la caméra n'est pas un œil, c'est une machine qui a de la peine à se déplacer, qui est lourde, arbitraire. On rétablit ainsi une certaine vérité. Pas la vérité du référent extérieur, mais celle du travail complètement occulté au cinéma : aussi bien celui de la caméra que celui de l'acteur, avec les difficultés que lui cause la durée d'une scène. Cette vérité de l'appareil, du son, de l'acteur, du décor, de l'espace et du temps ne produit pas un surcroît de réalité, ne crédite pas

3. "Entretien avec Yasujiro Ozu",
Kinema Jumbo, juin 1958.

PROGRAMME DU SOIR

Lundi 29 octobre

- | | | |
|-------|--|--|
| 19 h. | <i>MEIN KAMPF</i> | Erwin Leiser |
| 21 h. | <i>NUIT ET BROUILLARD</i>
<i>ACTUALITES UFA "50e ANNIVERSAIRE"</i>
<i>CINE-JOURNAL SUISSE 1945 (extraits)</i>
<i>LE TEMPS DU GHETTO</i> | Alain Resnais
Adolf Hitler
Frédéric Rossif |

Lundi 5 novembre

- | | | |
|-------|--|------------------------------|
| 19 h. | <i>LETTRE DE SIBERIE</i>
<i>KINO-PRAVDA</i> | Chris Marker
Dziga Vertov |
| 21 h. | <i>LE JOLI MAI</i> | Chris Marker |

Lundi 12 novembre

- | | | |
|-------|--|-------------------------------|
| 19 h. | <i>DIMANCHE A PEKIN</i>
<i>LE DOCUMENT DE SHANGAI</i> | Chris Marker
Jacob Bliokh |
| 21 h. | <i>BLACK PANTHERS</i>
<i>HARLAN COUNTY, USA</i>
(v.o. s-t. allemand) | Agnès Varda
Barbara Kopple |

Lundi 19 novembre

- | | | |
|-------|--------------------------------|----------------------|
| 19 h. | <i>LE NOUVEL AGE GLACIAIRE</i> | Johan van der Keuken |
| 21 h. | <i>LA JUNGLE PLATE</i> | Johan van der Keuken |

Lundi 26 novembre

- | | | |
|-------|---|---|
| 19 h. | <i>LES DERNIERS PASSEMENTIERS</i>
<i>LE CHANT DU STYRENE</i> | Yves Yersin
Alain Resnais |
| 21 h. | <i>ENTHOUSIASME</i>
<i>LA BATAILLE DES 10 MILLIONS</i>
<i>ZUYDERSEE</i> | Dziga Vertov
Chris Marker
Joris Ivens |

Lundi 3 décembre

- | | | |
|-------|---|--|
| 19 h. | <i>POUSSIÈRES</i>
<i>LE SANG DES BÈTES</i>
<i>HOTEL DES INVALIDES</i> | Georges Franju
Georges Franju
Georges Franju |
|-------|---|--|

21 h.	<i>L'HOMME A LA CAMERA</i>	Dziga Vertov
	<i>TARIS</i>	Jean Vigo
	<i>A PROPOS DE NICE</i>	Jean Vigo
	<i>BERLIN,</i>	
	<i>SYMPHONIE D'UNE GRANDE VILLE</i>	Walter Ruttmann

Lundi 10 décembre (en présence du réalisateur)

19 h.	<i>ANATOMIE D'UN RAPPORT</i>	Luc Moullet
21 h.	<i>GENESE D'UN REPAS</i>	Luc Moullet

Lundi 17 décembre

19 h.	<i>SEL DE SVANETIE</i>	Mikhaïl Kalatozov
	<i>AUBERVILLIERS</i>	Eli Lotar
21 h.	<i>LAS HURDES</i>	Luis Buñuel
	<i>KOMANDO 52</i>	Walter Heynowski
	<i>L'HOMME QUI RIT</i>	Walter Heynowski

FILMS A VOIR ET A REVOIR DU LUNDI A 12 HEURES

29 octobre	<i>PICKPOCKET</i>	Robert Bresson
5 novembre	<i>L'OPERA DES GUEUX</i>	Peter Brook
12 novembre	<i>POUR ELECTRE</i>	Miklos Jancso
19 novembre	<i>LES ENFANTS DU PARADIS (1)</i>	Marcel Carné
26 novembre	<i>LES ENFANTS DU PARADIS (2)</i>	Marcel Carné
3 décembre	<i>THOMAS L'IMPOSTEUR</i>	Georges Franju
10 décembre	<i>LE MIROIR</i>	Andréï Tarkovski

Johan van der Keuken viendra présenter ses autres films à la Salle Patiño et à l'ESAV à la mi-février.

Parallèlement au programme du CCU, le cinéma *L'ECRAN* projettera le film qu'Eisenstein et Tissé tournèrent à Zurich en 1929 : *FRAUENNOT-FRAUENGLUCK*, sur le problème de l'avortement.

l'image d'un plus-de-réel ⁴.

Mais le cinéma de mise en scène — qui dans le cas d'Ozu et de Tanner choisit ce parti pris de **vérité** — peut aussi bien singer le documentaire ou le cinéma amateur pour leur faire cautionner sa fiction. En renversant complètement les critères de **transparence** du cinéma romanesque hollywoodien, Peter Watkins, dans de faux-reportages, fonde ses effets de réalité sur les sautes, les flous ou les zooms, signés du "direct" ⁵.

Il faut donc rechercher ailleurs que dans une stylistique ou dans ces figures de rupture, l'indice d'une telle pratique — celle de l'homme à la caméra.

Quand Buñuel, Pierre Unik son assistant et l'opérateur Eli Lotar traversent à pied ou à dos d'âne les paysages désolés des Hurdes; ou quand Flaherty passe quinze mois dans la Baie d'Hudson avec Nanouk; ou quand Franju filme sans autorisation l'abattage des boeufs à la Villette... : sans parler des opérateurs d'actualité sur le front de la Guerre d'Espagne (Karmen, Ivens, Capa)... Aucun de ces films n'a en commun un style — comme par contre en ont entre eux les films de Watkins, qu'il filme "la bombe" ou la vie d'Edvard Munch. Mais plutôt un rapport au monde que van der Keuken définit ainsi :

... le film est un fragment très incomplet, très arbitraire, du réel.

Le film, vis-à-vis du réel qu'il enregistre a une existence éphémère, chimérique; j'ai souvent ressenti que les personnes que je filmais doivent mener par ailleurs leur lutte dans l'existence, en dehors du film, et l'unité artificielle qu'on crée par la construction d'un film est quelque chose de trompeur... ⁶

PAR AILLEURS

Ce "par ailleurs" (: en dehors du film) dessine une absence, un manque que la mise en scène à l'inverse vient combler.

S'il nous a paru **nécessaire** aujourd'hui de se retourner sur le documentaire, c'est que plus que jamais les films des salles commerciales, les feuilletons de la télé mentent dans les duplica-



4. "Entretien avec Alain Tanner", **La Nouvelle Critique** no 101, février 1977.
5. Cf. son interview dans **Le Cinéma pratique** no 67, 1966.
6. "Rencontre avec J. van der Keuken", **Ça cinéma** no 14 (sans date).



tions du monde qu'ils nous refilent. Rien n'y résiste. Même dans ce film où deux autostoppeuses traversent la Suisse sans rencontrer personne, sinon les incarnations du Suisse moyen tel que l'imagine le metteur en scène. Ou dans cet autre où l'on en a rajouté sur le naturalisme pour que le valet de ferme soit criant de vérité !

Le cinéma "joué" ne voit pas de limite à sa capacité de représentation : du réel, il croit pouvoir tout dire en en formant l'image comode d'une reconstitution.

Le documentaire au contraire, quand il ne réélabore pas son rapport toujours en défaut au réel dont il veut rendre compte, substitue à la fausse dialectique du drame ou du récit, où les contradictions sont jouées, mimées, la confrontation du film à l'autre que soi, au réel sous l'espèce du manque.

Face à cette conception classique du cinéma, où, dès qu'on voit un personnage, on doit aussi savoir comment il mange, comment il pisse, comment il fait l'amour, etc., moi, je dirais le contraire : je ne sais rien d'autre du personnage que ce qu'il y a sur l'écran. Dans le film, il y a donc la présence de ce qui est là, mais qui existe seulement en fonction de l'absence de tout ce qui n'est pas là. Donc, le trou, le négatif, l'absence sont un élément constitutif de la forme de mes films. Le trou est né de la juxtaposition, ou peut-être la juxtaposition est née du trou. Et dans le cas d'un emploi dialectique de différentes coupes du réel juxtaposées dans un film je dirais : dans l'absence d'une partie des images existe la présence d'une autre partie des images. C'est un peu comme la coexistence du plein et du creux : bien qu'on puisse les voir séparément, ils ne peuvent exister l'un sans l'autre⁷.

Ainsi on dira que les documentaires — mais n'est pas documentaire qui veut, il en faudrait qui ne fassent pas de tort au nom — inscrivent dans leur substance même que le réel existe en dehors d'eux, d'abord, et qu'ils ne viennent qu'ensuite, qu'ils ne sont qu'un reflet. Par là on n'entend pas bien sûr que le film soit en quoi que ce soit le miroir de la réalité :

Vous confondez, camarade Bazarov ! Vous avez substitué à la question de l'existence des

choses en dehors de nos sensations, de nos perceptions, de nos représentations, celle du criterium de l'exactitude de nos représentations de "ces mêmes" choses; plus précisément : vous masquez la première question sous la seconde. Lénine, **Matérialisme et Empirio-criticisme**⁸.

Le "reflet" au cinéma désigne une pratique d'appropriation du monde extérieur par l'instrument "caméra" : cadrer, monter, mouvoir l'appareil, choisir une focale plutôt qu'une autre, un micro plutôt qu'un autre, c'est engager ce processus-là. L'inscription de cette "vérité" dans le film — qu'on peut trouver dans l'œuvre des "grands" documentaristes — donne à percevoir (et à penser) au spectateur cette dialectique du discours et du réel qu'il travaille, reprend, informe. Un discours au réel.

*Le cadrage est l'établissement d'un point de vue dans le réel, un point de vue sur le réel*⁹.

*Le point de vue, c'est le montage*¹⁰.

Ces deux affirmations reprennent cinquante ans plus tard l'idée qu'avancait Jean Vigo avec **A propos de Nice** d'un documentaire qu'il baptisait "le point de vue documenté"¹¹.

On retrouve ainsi l'instance du discours que van der Keuken appelait **fiction**. Ado Kyrou la repérait génialement dans **Las Hurdes** dans la fumée à peine visible d'un coup de fusil blessant à mort un bouquetin :

*Cette fumée est l'œil de Buñuel qui voit (et nous fait voir) plus loin que son axe de vision*¹².

Aussi distinctes que soient les démarches des uns et des autres de ces cinéastes choisis pour ce programme selon les disponibilités, c'est cette **politique-là** qu'ils ont mis au "poste de commandement" de leur travail.

Quelques contre-exemples le rendront particulièrement évident : les Actualités nazies, le Ciné-Journal suisse, Rossif, ou la télévision dont Emile de Antonio disait que sans elle, au moment du meurtre de Kennedy, il aurait pu se produire une émeute :

Une nouvelle à la radio laisse un vide qui doit être comblé, tandis qu'à la télévision, on est placé devant les faits définitifs, en quelque sorte assimilés.



8. Lénine, **Œuvres complètes**, tome XIV, Paris-Moscou. Cf. Dominique Lecourt, **Une crise et son enjeu (Essai sur la position de Lénine en philosophie)**, Editions Maspéro, 1973.

9. J. van der Keuken, op. cit., **Ça cinéma**.

10. "Entretien avec Fred Wiseman", **Cahiers du Cinéma** no 303, septembre 1979.

11. Cf. son texte dans **Positif** no 7 (1953) reproduit dans **Jean Vigo** (coll.), **Premier Plan** no 19, 1961.

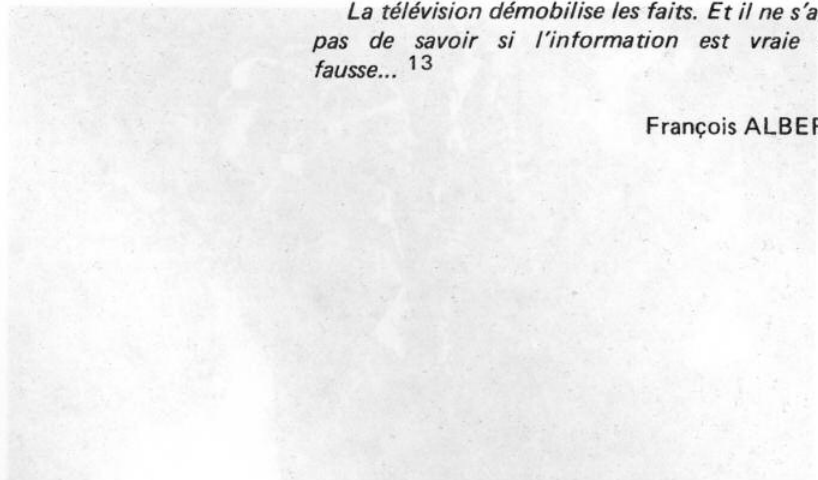
12. Ado Kyrou, **Buñuel**, Seghers, 1962.

13. Chris Marker, **Image et Son** no 213, février 1968.

NB On peut se référer à l'ouvrage d'Erik Barnow, **Documentary A history of the Non-Fiction Film**, Oxford University Press, 1974 pour une approche "synthétique" du documentaire.

La télévision démobilité les faits. Et il ne s'agit pas de savoir si l'information est vraie ou fausse... 13

François ALBERA



HOLLYWOOD VERSUS AMERICAN REALITY
First of a series of comparative films dealing with the American scene





HOLLYWOOD VERSUS AMERICAN REALITY

First of a series of comparative shots dealing with the American scene

Above—The Bowery as Hollywood sees it. Still from *The Bowery*, an M-G-M film.



To the right — The Bowery as it actually is. Still by the New York Workers' Film and Photo League.

