

Ciné-Club
Universitaire

du
27 octobre
au
15 décembre
2003

lundi
19h et 21h

Auditorium
Arditi-Wilsdorf



FIGURES DU DOUBLE

27 octobre	19h	<i>Persona</i> Ingmar Bergman
	21h	<i>Sueurs froides</i> Alfred Hitchcock
3 novembre	19h	<i>Une sale histoire</i> Jean Eustache
	20h	Conférence/débat avec Guy Magen
	21h	<i>Deux</i> Franz-Josef Holzer
10 novembre	19h	<i>Faux-Semblants</i> David Cronenberg
	21h	<i>Dodes'kaden</i> Akira Kurosawa
17 novembre	19h	<i>L'étrangleur de Boston</i> Richard Fleischer
	21h	<i>Opening Night</i> John Cassavetes
24 novembre	19h	<i>L'associé</i> René Gainsville
	21h	<i>La mort aux trousses</i> Alfred Hitchcock
1er décembre	19h	<i>Le magnifique</i> Philippe de Broca
	21h	<i>Le mépris</i> Jean-Luc Godard
8 décembre	19h	<i>Zelig</i> Woody Allen
	21h	<i>Ouvre les yeux</i> Alejandro Amenábar
15 décembre	19h	<i>La rose pourpre du Caire</i> Woody Allen
	21h	<i>Le miroir</i> Andrei Tarkovski

du 8 au 15 novembre rétrospective Straub et Huillet

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

Auditorium Ardit-Wilsdorf
1, av. du Mail
1205 Genève

Les lundis à 19h et 21h

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

Ouvert aux étudiants
et non étudiants

Renseignements:
Activités culturelles
4, rue De-Candolle - 1205 Genève
<http://activies-culturelles.unige.ch>

photo: *Le magnifique*

Le héros naît à soi-même de son dédoublement.....	4
Le cinéma et ses doubles	7
Le cinéma et son double	10
Résumé des films	12-13
Dédoublement de personnalité	14
La figure du double chez Hitchcock..	16
Rétrospective Straub & Huillet	19



photo couv.: *Persona*
photo couv. dos: *Ouvre les yeux*

Flavia Ambrosetti, Abderrahmane Bekiekh, Frédéric Favre, Astrid Maury, Lucie Rebetez, Moritz Zander

La problématique du double, parce qu'elle pose les questions de l'identité – de soi et de l'autre – est fondamentale dans toutes les civilisations humaines. Preuve en est la prolifération de cette figure dans les mythes originels. Les héros fondateurs, qu'ils soient jumeaux, frères et sœurs ou alter ego vont souvent par deux (Caïn et Abel, Castor et Pollux, Remus et Romulus, Apollon et Artémis...), ils constituent la préhistoire du double. Dans les fictions littéraires, cette figure est extrêmement répandue et se conjugue à tous les modes: du double par division (scission de personnalité, schizophrénie, autoscopie) au double par multiplication (jumeaux, sosies, avatars, clones...) en passant par le *Doppelgänger*¹, la substitution d'identité, le reflet dans le miroir, l'ombre...

Pourquoi un cycle sur les figures du double au cinéma? Plus qu'un simple thème, il nous a semblé que le double entretenait une relation consubstantielle avec le cinéma, dans la mesure où ce dernier fonctionne sur le mode d'un dédoublement à deux niveaux: au niveau du jeu des acteurs qui doivent se faire autres pour devenir personnages, et au niveau de la reproduction du réel qu'engendre un film. Nous nous sommes donc particulièrement intéressés aux oeuvres qui thématisent de façon approfondie la figure du double sous

un de ces deux aspects, voire qui les combinent (ce qui est le cas de la plupart des films proposés).

Le cycle propose une Odyssée des figures du double: on débute par des films où le double se matérialise principalement au niveau du personnage (*Doppelgänger*, jumeaux) pour évoluer vers l'extension de la problématique du double au film en tant que tel (du film dans le film au film comme double du monde).

Ce cycle n'est donc pas seulement thématique, mais aussi métadiscursif: il ne parle pas seulement d'une figure représentée dans certains films, mais aussi du cinéma lui-même et du rapport qu'il entretient avec la réalité.

Notre sélection, qui s'est voulue la moins immédiate et évidente possible tout en proposant une large palette au niveau des figures comme des genres, a été conditionnée par le désir d'éviter les redondances. Cependant, bien d'autres films auraient pu trouver leur place dans cette série. Afin d'apaiser tant soit peu cette frustration, une programmation off du cycle a été organisée avec l'aimable et précieux "jumelage" du CAC-Voltaire.

Le cycle débute avec deux films incontournables, **Persona** et **Vertigo**, qui pose la question de l'identité et de son usurpation, auxquels succéderont le lundi suivant le "double film" de Jean Eustache **Une sale histoire**. Ce film sera suivi par une conférence de Guy Magen qui amorcera une réflexion générale sur le double dans l'ensemble des films du cycle, et par la projection de **Deux**, court métrage de Franz Holzer. **Faux semblants** traite de la question de la jumeauté et **Dodes'kaden** est une fable où, face à une réalité inacceptable, chaque personnage fuit dans le dédoublement et s'invente un autre monde. Nous explorerons aussi le double qui sommeille en nous avec **L'étrangleur de Boston** (variation sur le mythe de Dr. Jeckyll et Mr. Hyde², incluant un artifice formel pertinent, les split screens). **Opening Night** illustre la problématique de l'incarnation de personnages par l'acteur et ce qu'elle implique. Quant à **L'associé** il met en scène la création d'un alter ego imaginaire qui devient envahissant et dont la destruction entraîne la mise en péril du héros (figure dérivée du Doppelgänger). Dans **La mort aux trousseaux**, Hitchcock nous donne une leçon magistrale d'usurpation d'identité.

Un deuxième volet du cycle, à partir du 1^{er} décembre, s'intéressera à la mise en abyme et au rapport entre réalité et fiction. Avec **Le magnifique** et **Le mépris** pour commencer, ce sont l'écriture et le cinéma lui-même qui sont mis en scène, dans le premier cas sur le ton de la comédie, dans le second sur celui du drame amoureux. **La rose pourpre du Caire** se penche sur la même question, alors que les personnages franchissent allégrement la frontière établie par l'écran entre réalité et fiction. **Ouvre les yeux** nous fait entrer dans le monde brisé d'un homme qui a perdu son visage, où la fêlure du personnage se reflète dans la fêlure de sa réalité. **Zelig**, l'homme-caméléon, se métamorphose en fonction de son milieu et adresse la question de l'identité à l'ensemble du groupe social. Enfin le miroir se brise en centaines d'éclats narratifs avec **Le Miroir**, brillante tentative de restituer la vérité d'un visage de mère dans son temps, en multipliant les niveaux de réalité.

C'est maintenant à vous, spectateurs, de venir, tels Narcisse, vous contempler dans le miroir projeté qu'est l'écran, ou, tels Persée, utiliser la toile comme un bouclier pour vous réfléchir.

1 Le Doppelgänger représente une synthèse entre le double par division et le double par multiplication. En effet, dans cette figure, une scission s'opère au sein du personnage entre deux aspects polarisés de sa personnalité. Ces deux aspects se matérialisent (d'où l'expression Doppelgänger, littéralement "double marcheur", celui qui va par deux) pour former deux personnes qui s'opposent en un combat suicidaire. Cf. p.16 (F. Ambrosetti)

2 Cf. p.14 (M. Zander)

En contrepoint à notre cycle, le CAC-Voltaire présente un programme de films sur la thématique du double.

CAC-Voltaire
16, rue Général-Dufour
1204 Genève



Le héros naît à soi-même de son dédoublement

Guy Magen

Dès la plus haute Antiquité les jumeaux étaient considérés comme les rivaux des dieux et, déjà, des héros. Le mythe de la séparation voulue par les dieux d'un seul être en ses deux moitiés dispersées – mythe qui institue le thème de l'âme-sœur et de l'Amour, en particulier chez Platon – ne révèle-t-il pas l'âge d'or de cette puissance?

Si donc chacun se doit de chercher son double, toute histoire d'amour constitue une force redoutable, et porter à l'écran une histoire d'amour c'est en cela parfaire la forme achevée du héros. Les jumeaux, comme les sosies, sont donc naturellement les héros de l'histoire dont ils sont les protagonistes, ils figurent de façon flagrante le mythe de deux êtres dont la séparation est impossible, pour le meilleur comme pour le pire.

Et la figure héroïque d'être dans son double opposé

Chez Héraclite, l'identique se révèle dans la tension des différences, et la différence dans le choc des semblables; ainsi de la même façon que Don Quichotte et Sancho Pança sont les deux extrêmes d'une même nature humaine, Laurel et Hardy se créent l'un l'autre dans la tension de leurs différences, et comme monsieur Madeleine est dans Jean

Valjean, Mister Hyde est sous le Docteur Jekyll.

Qu'il s'agisse de son sosie ou de sa personnalité dédoublée, le personnage et son double au cinéma s'identifient à la main droite de Dieu et à la main gauche du Diable (Toi, le venin de Robert Hossein, Mulholland Drive de David Lynch).

Et le héros de tirer sa force de ce double opposé
L'autre au miroir révèle notre propre ambiguïté, mais la fonction de l'écran n'est-elle pas toujours spéculaire? Filmer les scènes d'amour comme des scènes de meurtre ou filmer les meurtres comme autant de scènes d'amour, comme le conseillait Hitchcock, n'est-ce point là révéler en chaque humanité la présence terrible de l'autre? Voyez chez Buñuel (El, Archibald De La Cruz), la crainte que suscite le double: parce qu'il fait surgir en chacun de nous tantôt la part obscure du mal, tantôt la part inconnue; et cela fait que, depuis Freud, nous sommes terrifiés par la révélation brutale d'un autre soi-même capable de tout ce qui est inavouable. (Cris et chuchotements, de Bergman).

A la théorie des deux cerveaux, – le reptilien et le mammifère de Mon oncle d'Amérique – qui conforte toute fiction basée sur l'affron-

tement entre l'instinct de conservation et le sentiment amoureux, le mystique oppose une autre figure du double: chez Tarkovski la pesanteur et la grâce (L'Enfance d'Ivan, Stalker), les sentiments élevés et la bouche qui salive devant un morceau de viande saignante; chez Kieslowski l'élection et son double (La double vie de Véronique). Mais dans tous les cas de figure, on ne peut manquer de voir sur nos écrans le combat que mène le surmoi contre le ça, et la règle d'or de tous ces conflits est de faire de la personne du héros le lieu même de cet affrontement. La figure du double est donc générale et permanente dans les films de fiction.

Si le héros est en proie au conflit cornélien, sa dualité même est le lieu et l'enjeu du conflit. Il s'ensuit que dans un grand nombre de films nous sommes tiraillés entre deux tendances extrêmes à l'œuvre chez un même personnage, porteur de toute l'angoisse d'éclatement de notre unité apparente. La figure du double est l'architecture secrète de la construction dramatique, et chaque Don Quichotte a son Sancho Pança, chaque saint son démon, chaque portrait son envers. Il y a deux Cyrano comme il y avait deux Dorian Gray, deux Edmond Dantès. Chez Godard, c'est l'opposition des couleurs (bleu, le rêve, rouge, le charnel) qui est le plus souvent à

l'œuvre (Pierrot le fou, Le mépris, Je vous salue Marie, Prénom Carmen).

Le thème du sosie ou du double est donc une mise à nu de ce ressort secret. La construction métaphorique elle-même n'est-elle pas basée sur le dualisme: l'apparent versus le caché? Existe-t-il une fiction qui ne se construise sur une métaphore? Nous le pressentons, partout menacent le duel, le clivage, la folie.

Le héros se dédouble à l'infini, comme le verbe se conjugue à tous les temps et à tous les modes
Au manichéisme primaire de notre enfance nous croyons avoir su définitivement échapper, puis, devenus adultes, nous regardons triompher sur les écrans les oppositions binaires, nous voyons s'opérer les clivages, nous nous identifions au héros comme au traître, à la victime comme au bourreau, nous haïssons le bourreau comme si nous étions la victime, nous rendons avant l'heure le jugement de Dieu et nous vivons l'humiliation avec les humbles, la souffrance avec celui qui est blessé, la colère de la vengeance, nous nous identifions à tous les personnages – et nous jouissons de ce feuilletage de notre personne en ses multiples sosies, comme Charles Foster Kane, dieu déboulonné, se voit multiplier dans les miroirs, à l'infini, idole devenue simple image en ses multiples représentations.





Astrid Maury

Dans l'obscurité enveloppante de la salle de cinéma – avatar de la caverne platonicienne – le spectateur immobile et captif entre dans la fiction, sous l'emprise de "l'impression de réalité". Au phénomène mécanique de la projection, donnant vie aux photogrammes grâce à l'illusion perceptive du défilement continu des images, s'ajoute la projection mentale du spectateur sur ces ombres, émanations évanescentes d'une pellicule en celluloïd, à qui il prête vie, désirs et émotions.

Par essence, le cinéma explore les figures du double: qu'il dissimule son dispositif d'écriture sous "un récit transparent", propice aux identifications et à la rêverie du spectateur (double du réel ou d'un monde possible) – ou qu'il l'exhibe en rendant sensible la présence de la caméra et de l'équipe de tournage hors-champ (double méta-cinématographique).

Doubles identifications: le spectateur et ses doubles

Quel pouvoir étrange du cinéma sur nos êtres pour, le temps d'une projection, estomper notre "personnalité propre" de spectateur et nous faire pénétrer dans l'espace imaginaire ouvert par la fiction! Partie prenante de ce qui se passe dans le film, le spectateur jouit aussi d'une vision sur le film, qui fait que ce dernier lui semble s'organiser autour du seul

point de vue de son œil. "C'est lui, dans ce travelling, qui accompagne du regard, sans avoir à bouger la tête, ce cavalier au galop dans la prairie; c'est son regard qui constitue le centre exact de ce balayage circulaire de la scène, comme dans le cas d'un panoramique (...)"². Certes, le spectateur n'ignore pas qu'un appareillage cinématographique a "supplanté" sa vision, qu'une caméra a filmé au préalable ce qu'il semble découvrir de lui-même. Le spectateur regarderait ainsi sur l'écran des doubles de lui-même, à la fois extérieurs et intérieurs. L'effet de suspense renforce les phénomènes identificatoires. Pour revenir à la célèbre formule d'Alfred Hitchcock, la direction des acteurs dans le travail de mise en scène a son double, son corollaire, celle de la "direction de spectateurs". Pour André S. Labarthe, le spectateur est ainsi envisagé sous l'emblème du double: il est un double des personnages, regardant sur l'écran un double du réel.

Jean Louis Baudry et Christian Metz³ ont théorisé dans les années 70 "la double identification au cinéma" en référence au modèle freudien de l'identification primaire et de l'identification secondaire dans la formation du moi infantile. Au cinéma, on distingue ainsi deux phénomènes spectatoriels interdépendants: l'identification primaire du specta-

teur à l'instance représentante (à l'œil de la caméra) permettant l'identification secondaire au représenté (à la fiction, aux personnages).

Si la psychanalyse a inspiré cette terminologie, les processus recouvrent néanmoins des réalités psychiques fort différentes (au regard de la maturité psychique du spectateur, dont le moi est déjà constitué). En effet, pour Freud, l'identification primaire est placée chez le nourrisson sous le mode de l'incorporation orale: dans la tétée, l'enfant ne peut percevoir comme séparé de lui ce corps qui le nourrit. Son moi demeure dans une fusion totale avec l'autre. Analysé par Lacan, le "stade du miroir" renvoie à l'expérience visuelle du jeune enfant, qui, s'il prend d'abord son image spéculaire pour un être distinct de lui-même, comprend peu à peu qu'il s'agit de sa propre image. La confrontation avec son double dans le miroir pose ainsi les bases symboliques de son unité corporelle. Cette expérience lui permet de développer un mode de relation différenciée et duelle avec le monde, et de construire sa personnalité par le biais des identifications secondaires.

L'expérience visuelle du spectateur de cinéma – se tenant dans l'obscurité hors des contingences du monde en état de "régression narcissique" et limité dans sa motricité, comme

le jeune enfant – a été comparée à celle de l'enfant face au miroir. Car bien que l'écran ne renvoie pas l'image du corps du spectateur, il isole des objets dans le cadre, comme le miroir. Mais capté par l'écran, absorbé dans sa vision, le spectateur y est néanmoins "sur-présent", puisque tout le film semble s'ordonner autour de son propre regard.

L'identification cinématographique primaire est donc la substitution fusionnelle d'une vision – celle de la caméra – à celle du spectateur, ce dernier s'appropriant le point de vue de la caméra. "Puisque le cinéma est un regard qui se substitue au nôtre pour donner un monde accordé à nos désirs, il se posera sur des visages, des corps rayonnants ou meurtris, mais toujours beaux"⁴.

Sans cette identification primaire, le film ne serait qu'une succession d'ombres, de taches de couleurs parfaitement inintelligibles, et c'est sur elle que repose l'identification secondaire à l'univers du récit. Elle rejoint l'acceptation classique de l'identification sur le plan diégétique du spectateur aux personnages – se ramenant à l'occupation changeante de places⁵: "dans une scène d'agression, le spectateur s'identifiera à la fois à l'agresseur (avec un plaisir sadique) et à l'agressé (avec angosse)..."⁶



- 1 La "transparence" filmique désigne l'esthétique classique du cinéma narratif: "Quel que soit le film, son but est de nous donner l'illusion d'assister à des événements réels se déroulant devant nous comme dans la réalité quotidienne. Mais cette illusion recèle une supercherie essentielle, car la réalité existe dans un espace continu, et l'écran nous présente en fait une succession de petits fragments appelés "plans" dont le choix, l'ordre et la durée constituent précisément ce qu'on nomme "découpage" du film" (André Bazin, in Orson Welles, Ed. du Cerf, 1972, pp. 66-67). On pourrait ainsi avancer que la transparence au cinéma est une figure du dédoublement du réel.
- 2 In: Esthétique du film, ouvrage collectif de J.Aumont, A.Bergala, et al., Ed. Nathan, 2001, p 185
- 3 Jean-Louis Baudry, L'effet Cinéma, Ed. Albatros, 1978. Christian Metz, Le signifiant imaginaire, U.G.E. coll. 10/18, 1977
- 4 Citation originelle de Michel Mourlet galvaudée par Jean-Luc Godard, qui l'attribue à André Bazin et qu'il mettra en exergue de son film Le mépris: "Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs. Le mépris est l'histoire de ce monde". Cf- article de Michel Mourlet paru dans le n° 98 des Cahiers du Cinéma en août 1959.
- 5 Renvoi à la phase œdipienne, où l'enfant est mû à l'égard de ses parents de désirs ambivalents: amour et désir; jalousie et haine.
- 6 In: Esthétique du film, ouvrage collectif de J.Aumont, A.Bergala, et al., Ed. Nathan, 2001



Le cinéma et son double

Au cinéma, il n'y a pas que le héros (ou l'anti-héros) qui peut se dédoubler, se multiplier, se refléter ou se diviser. Le film lui-même en est aussi capable. Explications et bref tour d'horizon.

Un film, c'est tout d'abord la re-création d'un univers en trompe-l'œil, d'un monde qui imite certains aspects de notre vécu phénoménal habituel: l'espace, le temps, le son, l'image, le rythme... En cela il entretient de prime abord un rapport de gémellité, voire de spécularité avec la réalité qu'il imite. Un film, un tableau, un roman sont l'intrusion dans le monde réel de dispositifs qui proposent d'autres niveaux de réalité, fruits de l'imagination humaine. Que se passe-t-il lorsque, à l'intérieur même de ces dispositifs de représentation, se glissent d'autres dispositifs de narration?

Dans sa structure "simple", un film nous raconte une histoire, une aventure, un voyage, le passage (physique, psychique, spirituel) pour le héros d'un point A à un point B, malgré les embûches C. Mais la construction de la réalité fictionnelle peut se fracturer en plusieurs niveaux parallèles, structure que l'on retrouve dans de nombreux films récents comme *Ouvre les yeux*, *Matrix*, *ExistenZ*, *Truman Show*, *Mulholland Drive* pour ne citer que les plus évidents. Dans tous ces films, la

mise en scène nous plonge dans un monde qui nous semble réel jusqu'à ce que le rideau tombe et nous fasse découvrir un autre niveau de réalité, voire plusieurs autres niveaux de réalité. Dans *Le miroir* de Tarkovski, qui clôt notre cycle, la structure narrative éclate littéralement au profit de dizaines de niveaux de réalités (historique, psychologique, autobiographique) qui s'ajoutent les uns aux autres par couches pour former la réalité d'une vie.

Dès lors que dans un film un personnage raconte l'histoire d'un personnage à qui il arrive une aventure (comme dans *Le magnifique* de Philippe de Broca), on entre dans une autre forme de dédoublement de la narration et de la représentation (et ce quel que soit le média enchâssé: roman, tableau ou film dans le film). A cet instant une porte s'ouvre vers un nouveau niveau de fiction que nous appellerons avec Lucien Dällenbach¹ "mise en abyme de l'énoncé". Si l'histoire qui nous est racontée à l'intérieur du film est l'histoire du tournage d'un film, comme dans *Le mépris*, où Godard nous raconte l'histoire de Fritz Lang en train de tourner *l'Odyssée*, on se trouve face à une mise en abyme de l'énonciation, c'est-à-dire une mise en abyme de la production du récit. A ce niveau, la mise en abyme permet au film de prendre le cinéma

Frédéric Favre

lui-même comme sujet de manière critique (métadiscours). Dans son film, Godard nous propose une véritable poétique du cinéma et une réflexion sur la question du rapport entre la matière (l'argent de la production) et la forme (le rêve de l'artiste), la réalité et l'art. Il met précisément en scène l'art cinématographique en tension entre ces deux pôles. Le dernier plan du film, partagé entre ciel et mer, en est l'illustration cinématographique parfaite.

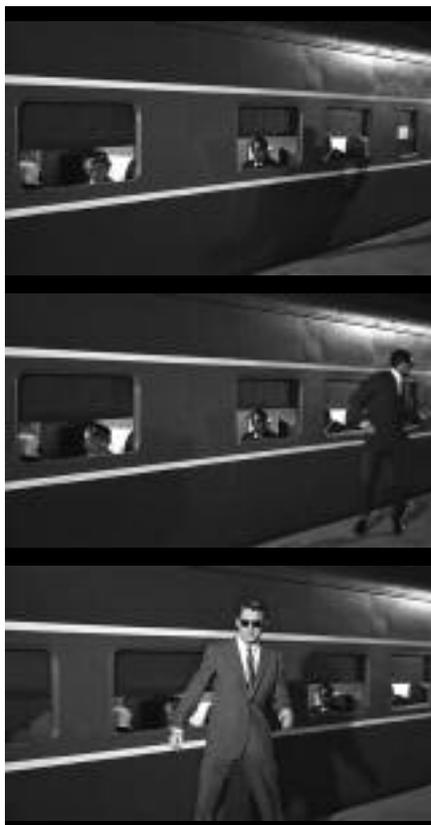
Que signifie donc, pour une œuvre, d'avoir recours à une structure enchâssée? Quel rapport au réel cela implique-t-il pour le récit cadre et le récit mis en abyme? En mettant en scène différents niveaux de réalité, il nous a semblé que l'une des questions fondamentales avec laquelle la mise en abyme nous confrontait était celle du rapport entre fiction et réalité: quelle est la nature de ce rapport, existe-t-il une frontière définie entre ces deux entités?

Une des questions récurrentes de la problématique du double consiste à démêler le vrai du faux, l'authentique de l'imposteur, l'original de la copie... En termes contemporains, le réel du virtuel. Nous avons commencé en disant qu'un film constituait une "imitation du réel". Il convient maintenant de problé-

matiser cette affirmation. On pourrait même inverser le rapport: et si le réel imitait la fiction? Depuis Aristote², le critère pour évaluer la "réalité" d'un être, d'une situation, d'un récit est sa "cohérence". Or la plupart des films sont bien plus cohérents que nos vies chaotiques et hasardeuses. De ce point de vue, un film serait plus réel que la vie elle-même. La fiction se doit en tout cas d'être vraisemblable (toujours selon Aristote). D'autant que, fondamentalement, nos vies sont faites d'histoires et de narrations, notre identité se construisant à partir de mythes et de récits.

Dans notre monde dominé par l'image, le virtuel et le factice, cette question revêt une pertinence toute particulière, et les films qui l'affrontent nous mettent en garde. Vivez-vous vraiment vos vies? Êtes-vous maîtres de vos destins? Vos souvenirs vous appartiennent-ils? Ces questions sont au centre de films comme *Ghost in the Shell* ou *Blade Runner*, où des machines créées à l'image de l'homme se révèlent plus humaines que les humains eux-mêmes.

Si la fiction tente d'imiter ce qu'on appelle "la réalité", elle-même tissu de fictions, on peut aussi dire qu'elle l'influence et la modifie à plus d'un titre. La Rochefoucauld dans



ses *Maximes*³ se demandait combien d'hommes seraient capable d'aimer s'ils n'avaient jamais entendu parler d'amour. Bien peu, répond-il. Aucun, radicalisera Michel Tournier⁴ quatre siècles plus tard. Combien d'entre nous sauraient aimer, s'il n'avait jamais vu de films d'amour?

Les rapports entre réalité et fiction sont donc réciproques. Si la fiction constitue une imitation du réel, on peut dire que sous certains aspects, c'est la réalité qui peut être vue comme le double de la fiction.

1 Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Seuil, Paris, 1977.

2 Aristote, *Poétique*, Paris, Seuil, 1980.

3 La Rochefoucauld, *Réflexions ou Sentences et Maximes morales* [136], Éd. Garnier Frères, Paris, 1961, p.40.

4 Michel Tournier, *Le vent Paraquet*, Gallimard, Paris, 1977.

LUNDI 27 OCTOBRE

19h *Persona*
Suède, 1966, 85 min, R. et Sc.: Ingmar Bergman, Int.: Bibi Andersson, Liv Ullman, Margaretha Krook, Gunnar Björstrand
Une actrice de théâtre qui a perdu la parole, sauvée par une infirmière sur une île déserte... Et un film qui a sauvé son réalisateur du mutisme artistique. Jeux de doubles, d'attirance et de rejet, *Persona* (le masque du comédien antique en même temps que le masque social pour la psychologie jungienne) est un film qui offre des possibilités de réflexibilité infinies.

21h *Sueurs froides (Vertigo)*
USA, 1958, 128 min, R.: Alfred Hitchcock, Sc.: A. Coppel et S. Taylor, d'après P. Boileau, Int.: James Stewart, Kim Novak, Barbara Bel Geddes
Scottie, ex-policier sujet au vertige, se voit chargé par un ami de la surveillance de son épouse qui a des tendances suicidaires. S'ensuit un fascinant jeu de doubles et de fantômes, où une femme en cache toujours une autre, et où le héros se perd dans les replis des mensonges accumulés.

LUNDI 3 NOVEMBRE

19h *Une sale histoire*
France, 1977, 2 fois 26 min, R.: Jean Eustache, Int.: Michael Lonsdale, Jean Douchet, Jean-Noël Picq
Ou comment l'histoire d'une obsession sexuelle devient une réflexion sur le cinéma: à travers le dédoublement du récit en un double film fiction-documentaire, Jean Eustache nous propose une expérience très originale et une réflexion sur le réel et la fiction.

20h *Conférence-débat*

Guy Magen
Enseigne le cinéma à Paris VIII. Formateur pour les enseignants de cinéma des collèges et lycées, directeur du Centre culturel Robert Desnos à Ris Orangis et des Ginoches, fondateur du Festival Cinessone, il a publié dans la revue Cinémaction.

La conférence sera suivie de la projection de:

21h *Deux*
Suisse, 2000, 28 min, R. et Sc.: Franz-Josef Holzer
Sur son lit d'hôpital, le héros vit une double expérience de vie et de mort.

LUNDI 10 NOVEMBRE

19h *Faux-semblants (Dead Ringers)*
Canada, 1988, 105 min, R.: David Cronenberg, Sc.: D. Cronenberg et N. Snyder, d'après Bari Wood et Jack Geasland, Int.: Jeremy Irons, Geneviève Bujold, Heidi von Palleske
Histoire de jumeaux inséparables, tous deux gynécologues et vivant sous le même toit, *Faux Semblants* est un voyage au cœur d'un enfer cérébral. Splendide et déroutant, intellectuel et glacial. Une réflexion sur le double, la chair et le monstre.

21h *Dodes'kaden*
Japon, 1970, 130 min, R.: Akira Kurosawa, Sc.: A. Kurosawa et H. Orguni d'après Yamamoto, Int.: Zuzi Yoshitaka, Din Sugai, Junzaburo Ban
Kurosawa disait de Yamamoto, dont il adaptait le roman à l'écran, qu'il "voulait aller au fond de la vie et des sentiments du petit peuple: tristesse, angoisse, problèmes matériels, aspects bizarres et comiques..." Son film est aussi une peinture du monde des laissés-pour-compte et de la puissance de leurs rêves, capables de créer des mondes idéaux pour remplacer une réalité sordide.

LUNDI 17 NOVEMBRE

19h *L'étrangleur de Boston (The Boston Strangler)*
USA, 1968, 114 min, R.: Richard Fleischer, Sc.: Edward Anhalt, Int.: Tony Curtis, Henry Fonda, George Kennedy
Le film présente un cas authentique: il analyse l'affaire De Salvo, un plombier souffrant de dédoublement de la personnalité, qui viola et tua de nombreuses femmes au début des années 60. On nous montre simultanément les différents aspects de l'affaire: rôle des médias, réactions politiques, travail de la police... pour se concentrer finalement sur l'interrogatoire, tel un huis clos psychologique.

21h *Opening Night*
USA, 1978, 144 min, R. et Sc.: John Cassavetes, Int.: Gena Rowlands, Ben Gazzara, John Cassavetes, Paul Stewarts
L'histoire d'une actrice dont le rôle sur scène se mêle si intimement à la vie privée que cela en devient insupportable. Un incessant jeu de miroirs, où la vie et le théâtre se mêlent. On croit être dans les coulisses, on est déjà sur scène; et la chambre d'hôtel ressemble à un décor...

LUNDI 24 NOVEMBRE

19h *L'associé*
France, 1979, 95 min, R.: René Gainville, Sc.: R. Gainville, J.-C. Carrière, d'après J. Prieto, Int.: Michel Serrault, Claudine Auger, Catherine Alric Marié et père d'un enfant, Julien Pardot végète comme dessinateur dans une agence de publicité. Modeste et effacé, il est accusé de manquer de punch et congédié. Persuadé d'avoir le sens des affaires, il ouvre un cabinet de conseil financier. Sous un pseudonyme, il va alors faire fortune.

21h *La mort aux trousses (North by Northwest)*
USA, 1959, 136 min, R.: Alfred Hitchcock, Sc.: E. Lehman, Int.: Cary Grant, Eva Marie Saint, James Mason
La mort aux trousses, c'est la course folle d'un homme poursuivi pour de mauvaises raisons, et qui incarne le faux coupable cher à Hitchcock. Malentendus, usurpation d'identité, jeux de masque, les scènes s'enchaînent à toute vitesse dans ce thriller parfaitement maîtrisé.

LUNDI 1^{ER} DÉCEMBRE

19h *Le magnifique*
France-Italie, 1973, 90 min, R.: Philippe de Broca, Sc.: Francis Veber, P. de Broca, Int.: Jean-Paul Belmondo, Jacqueline Bisset, Vittorio Caprioli
François Merlin tente péniblement d'écrire son 43^{ème} roman, dont le héros lui ressemble singulièrement, en plus élégant et dynamique cependant... Il s'inspire de sa voisine pour créer le voluptueux personnage d'une espionne nommée Tatiana. Une brillante réflexion sur la manière dont la réalité et l'imaginaire interfèrent l'un sur l'autre, avec, au passage, quelques savoureux moments de parodie.

21h *Le mépris*
France, 1963, 103 min, R.: Jean-Luc Godard, Sc.: J.-L. Godard, d'après Alberto Moravia, Int.: Brigitte Bardot, Michel Piccoli, Fritz Lang et J.-L. Godard
Un méli-mélo de malentendus, ou la double histoire d'un film qui se fait et d'un couple qui se défait. Hommage au cinéma et à la poésie, *Le mépris* contient tous les enjeux des films de Jean-Luc Godard.

LUNDI 8 DÉCEMBRE

19h *Zelig*
USA, 1983, 80 min, R. et Sc.: Woody Allen, Int.: Woody Allen, Mia Farrow, John Buckwalter
Comme son scénariste, Zelig est un homme caméléon. Il change d'identité comme de chemise, traverse le siècle et la planète en côtoyant le pape et Hitler. Le docteur Fletcher arrivera-t-il à en faire un homme normal ? Trucages, documents d'archives trafiqués, commentaires de psychanalystes très connus et flash-back sont mis au service d'une imagination débridée, pour l'un des films les plus originaux de Woody Allen.

21h *Ouvre les yeux (Abre los ojos)*
Espagne, 1997, 117 min, R.: Alejandro Amenábar, Sc.: Alejandro Amenábar et Mateo Gil, Int.: Eduardo Noriega, Pénélope Cruz, Gérard Banay
Polar fantastique, thriller onirique, film-puzzle époustouffant: on a beau *ouvrir les yeux* – la machination nous envoûte tout de même. Qui est qui ? Où est le rêve, où est la réalité ? Un film sur la jalousie, la perception du réel et les mensonges qui l'accompagnent.

LUNDI 15 DÉCEMBRE

19h *La rose pourpre du Caire (The Purple Rose of Cairo)*
USA, 1985, 80 min, R. et Sc.: Woody Allen, Int.: Mia Farrow, Jeff Daniels, Danny Aiello
Qui n'a pas rêvé que l'acteur ou l'actrice qu'il admirait tant ne sorte du film pour venir le chercher ? C'est ce qui arrive à Cecilia, une jeune femme malmenée par un mari désagréable, qui se laisse hypnotiser par la magie du cinéma... Mais n'oublions pas que c'est là encore une fiction supplémentaire.

21h *Le miroir (Zerkalo)*
URSS, 1974, 110 min, R. et Sc.: Andreï Tarkovski, Int.: Margarita Terekhova, Ignat Daniltsev, Larissa Tarkovskaïa
C'est l'histoire d'un homme qui cherche le souvenir de sa mère et de sa femme. Bergman disait: "Le film est un rêve. C'est pourquoi Tarkovski est le plus grand de tous. Il se déplace dans l'espace des rêves. J'ai frappé toute ma vie à la porte de ces lieux où lui se déplace avec tant d'évidence".

Le dédoublement de personnalité

Moritz Zander

La scission schizophrénique d'un individu en plusieurs personnalités est un motif récurrent lorsque le cinéma approche la question du dédoublement d'identité. Le modèle classique, qui sert de base à quelques réflexions sur ce thème au cinéma, est tiré d'une fiction littéraire de R.L Stevenson – *The Strange Case of Dr. Jeekyll* (1881) – qui a inspiré dès 1909 de nombreuses adaptations cinématographiques. Rappelons-en brièvement l'intrigue: Le Dr Jeekyll expérimente sur lui même des drogues agissant sur la personnalité. Un de ces médicaments provoque des réactions secondaires foudroyantes: le jour, le docteur Jeekyll poursuit ses activités médicales, la nuit il se transforme en l'effroyable Mr. Hyde, un être monstrueux, projection de la part obscure de l'âme de Jeekyll. Hyde prend peu à peu l'ascendant sur le docteur Jeekyll. La lutte entre les deux parties de la personnalité est souvent analysée comme une métaphore de la conscience bourgeoise puritaine aux prises avec les forces pulsionnelles qu'elle tend à réprimer (Mr. Hyde représentant le "ça" freudien) et qui finissent par l'emporter sur les velléités de maîtrise et de domination de la société bourgeoise (dans une sorte de retour du refoulé).

Certes, la schématisation de modèles psychologiques au cinéma peut conduire à un traitement caricatural des théories scientifiques

(Marnie de Hitchcock, *Secret beyond the door* de Lang), cependant elle permet d'éclairer certains concepts psychologiques et apporte aux scénarios des modèles explicatifs pour le comportement des personnages.

La métaphore de la personnalité clivée se prête à un traitement visuel saisissant, le cinéma permettant de voir les symptômes et troubles intérieurs du sujet schizophrène. Le topos de Dr. Jeekyll and Mr. Hyde comprend plusieurs variantes dans son traitement à l'image. La première est la transfiguration d'une personne en une autre, c'est à dire en un personnage indépendant, qui se distingue nettement du premier par ses traits physiques et son comportement (cette métamorphose peut se produire une seule fois ou de manière répétée). Certains films tirent leur enjeu dramatique et spectaculaire de cette transfiguration monstrueuse – notamment dans le genre des films d'horreur: *Wolf* (Mike Nichols), *Teen Wolf* (Rod Daniel), voire *Thriller* (clip vidéo de Michael Jackson).

Une deuxième figure plus "réaliste" du clivage de la personnalité est celle d'une personne qui non seulement se travestit ponctuellement, mais qui incarne psychiquement et physiquement un autre Moi. L'exemple canonique au cinéma en est *Psycho* d'Alfred Hitchcock, mais aussi *Dressed to kill* de Brian

de Palma. Une troisième forme montre la différence et la complémentarité des sous-personnes chez un personnage, par ses différents comportements, sans que soit visible aucune transformation de l'apparence extérieure. Citons, par exemple, *The Three Faces of Eve* de Nunnally Johnson.

Lorsque le film réussit à représenter de façon intelligible ces diverses occurrences du dédoublement de personnalité par le biais de l'écriture (découpage, montage, trucages, son), faisant saisir au spectateur que ces multiples personnages proviennent d'une seule et même personne (par exemple quand ils sont incarnés à l'écran par le même acteur), il donne ainsi au discours sur la maladie mentale une illustration forte.

Le film peut donc donner à voir le dédoublement de personnalité grâce à ses potentialités esthétiques propres, et d'autre part la problématique de l'identité est un des ressorts essentiels de la structure dramatique. Ainsi la psychologie et le cinéma s'influencent dans une étroite interaction: le film concrétise un modèle psychologique (mise en scène, mise en réalité) et la psychologie livre au cinéma des structures narratives intéressantes.

photo: *Opening Night*



La figure du double chez Hitchcock

Selon certains l'œuvre d'Hitchcock peut être définie comme étant basée sur la culpabilité ou son contraire, l'innocence. On peut arguer qu'en conséquence elle est fondée sur la figure du double, thème récurrent dans la plupart de ses films, dans lesquels on peut identifier plusieurs types de doubles, de la figure classique du Doppelgänger à un type de double plus moderne lié à la schizophrénie.

Dans *L'Ombre d'un doute* et *L'Inconnu du Nord-Express*, Hitchcock met en scène des couples entretenant des relations qui ne sont pas sans rappeler la figure classique du Doppelgänger. Cette dernière illustre le dédoublement d'une personne en deux êtres identiques, sans qu'il s'agisse néanmoins de sosie, du fait que les deux personnages entretiennent des relations très étroites. Ils sont en fait dépendants l'un de l'autre et ils ne pourraient vivre séparément: la mort de l'un entraîne celle de l'autre. Le terme Doppelgänger naît en Allemagne au 19^e siècle pendant le Romantisme, parmi les intellectuels du groupe de Iéna, influencés par les théories du philosophe Johann Gottlieb Fichte, qui développe et approfondit la notion de "sujet". Les écrivains romantiques se penchent sur la double nature de l'homme et sur le conflit entre le bien et le mal. Ceci est aussi un des thèmes principaux de l'œuvre d'Hitchcock et ressort

de manière fort claire dans les deux films cités ci-dessus. Par exemple, dans *L'Ombre d'un doute*, Uncle Charlie et la nièce Charlie représentent deux opposés: l'un est constamment associé à l'obscurité et au mal, l'autre à la lumière et à l'innocence. Cela dit, ces deux aspects sont intrinsèquement liés et, lors de la mort de son oncle, une ombre est jetée sur l'innocence de la jeune Charlie. On retrouve ce même rapport de force dans *L'Inconnu du Nord-Express*, où un meurtre lie inexorablement Bruno et Guy. Bruno représente la face cachée et réprimée de Guy. C'est lui qui passera à l'acte en tuant la femme de Guy, exauçant ainsi les désirs secrets du mari qui a de même refoulé sa tendance homosexuelle. Le couple Guy et Bruno constitue une figure du double, l'un et l'autre seraient comme le revers d'une même médaille.

Une grande partie des films d'Hitchcock repose sur l'idée du faux coupable, avec un innocent qui est pris pour un criminel et recherché par la police. Pendant la durée du film, le héros en question prend donc la place du criminel contre son gré et essaye de prouver son innocence. L'exemple classique en est *La mort aux trousses*, où Roger Thornhill se voit traqué par la police et par une organisation mafieuse parce qu'on le prend pour Georges Kaplan, un agent de la CIA qui s'avérera n'être

Flavia Ambrosetti

qu'une personne fictive. Ainsi cet homme insouciant qui voulait envoyer un télégramme à sa mère se trouve soudainement plongé dans une aventure qui va changer sa vie à jamais. Comme souvent dans les films d'Hitchcock, c'est au milieu d'une journée ordinaire que le chaos entre en scène.

Vertigo peut être considéré comme le film sur le double par excellence. On y trouve le thème de la métamorphose et de la mise en abyme du metteur en scène, puisque d'abord Hitchcock transforme Kim Novak en blonde hitchcockienne, et qu'ensuite Elster et Scottie métamorphosent Judy en Madeleine. Madeleine est présentée comme une œuvre d'art, ce qu'elle est en effet puisque son personnage est une création d'Elster, mais l'interprète semble tellement fusionner avec son personnage que fiction et réalité se mêlent. Judy ne semble réussir à exprimer la partie cachée de sa personnalité que quand elle est Madeleine. Au début du film, on croit que Carlotta Valdès est en train de prendre possession de Madeleine, et à la fin on se rend compte que Madeleine a en fait pris possession de Judy. Judy et Scottie sont tous deux en quête de leur identité et ils semblent l'avoir trouvée dans leur amour. On peut donc dire que parfois le chemin qui mène à sa vérité passe par les méandres du masque et du double.



Clément Rosset

Jacques Rivette a sans doute raison de dire, à propos de son film *Céline et Julie vont en bateau*: "Pour moi le contrat qui consiste à payer une place de cinéma implique en retour l'accès à un autre monde." Mais il faut préciser que cet "autre monde" auquel est admis le spectateur présente un caractère particulier dans le cas du cinéma: de ressembler à s'y méprendre au monde que ce spectateur vient de quitter en entrant dans la salle obscure. C'est pourquoi il lui est si facile d'oublier l'un en adoptant l'autre. L'autre réalité, celle que lui présente le film, ressemble si bien à la réalité tout court qu'elle peut et est seule à pouvoir prétendre la remplacer purement et simplement, à en tenir lieu et place pendant le temps de la projection. Et c'est aussi pourquoi le cinéma est un divertissement véritablement extraordinaire, précisément pour se confondre avec l'ordinaire: offrant au spectateur un ailleurs paradoxal, je veux dire un ailleurs qui ne se situe pas hors du monde mais en plein monde. Il réalise à sa façon l'irréalisable vœu des romantiques, tel que l'expriment par exemple Baudelaire et Rimbaud, d'accéder à un ailleurs sans qu'on ait besoin de l'aller chercher hors du monde (anywhere out of the world), de devenir "un autre" sans qu'il faille pour autant renoncer à son "je".

C'est la grande magie du cinéma que d'inviter impérieusement au spectacle d'une réalité à la fois différente et pareille, d'un autre qui ne diffère pas vraiment du même dont on a l'habitude, à l'instar de la femme idéale dont rêvait Verlaine, "ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre". Or l'évasion la plus bénéfique n'est pas tant d'échapper à la réalité que d'évoluer à l'aise dans une réalité parallèle et pour ainsi dire jumelle. Il n'est pas de meilleure distraction au monde que d'y rester, en changeant seulement et imperceptiblement de temps et de lieu. On ne quitte jamais si bien le monde que lorsqu'on y demeure en pensée, troquant l'imagination du réel contre celle d'un réel qui lui est en tout point comparable. Imagination non d'un autre monde mais d'une "autre scène", comme le dit Octave Mannoni qui distingue à ce propos, dans ses *Clefs pour l'imaginaire* ou l'autre scène, deux formes d'imagination: l'imagination de l'irréel, hallucinatoire et morbide, et l'imagination d'un autre réel, simple variante de la réalité qui en modifie la disposition au gré de sa fantaisie tout en respectant la loi. L'imagination délirante entend changer de monde, l'imagination "normale" se contente de changer de scène. Imagination somme toute raisonnable puisque n'exigeant du monde aucun changement en nature et se

satisfaisant d'une seule liberté de regard, du droit d'en choisir et d'en assembler les images éparses pour les réordonner à sa façon et selon son plaisir. Il est à peine besoin de souligner que cette imagination cette liberté sont les vertus cardinales de tout bon cinéaste. Comme le dit Robert Bresson dans ses *Notes sur le cinématographe*, l'art du cinéaste ne consiste ni à représenter le monde ni à le renier, mais à le fragmenter et à le réassembler pour le faire apparaître sous un jour nouveau, lui conférant ainsi la "qualité d'un monde neuf qu'aucun des arts existants ne laissait soupçonner (...). La fragmentation est indispensable si on ne veut pas tomber dans la représentation. Voir les êtres et les choses dans leur parties séparables. Isoler ces parties. Les rendre indépendantes afin de leur donner une nouvelle dépendance."

Tiré de: *Propos sur le cinéma*, Presses Universitaires de France, Paris, 2001, pp. 67 à 69



Lysianne Lécho Hirt

Le Ciné-club de l'Université de Genève présente, en collaboration avec la 10^e Biennale de l'Image en Mouvement, une rétrospective exhaustive des films de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet du 7 au 15 novembre 2003. Cette rétrospective sera accompagnée d'une soirée de conférences et de discussions le mercredi 12 novembre 2003.

On dit de Straub et Huillet qu'ils sont des cinéastes engagés; depuis 1963 (Machorka-Muff), leurs films sont tous politiques, au sens où l'acte de filmer, de monter (mais aussi pour les acteurs celui de jouer, de parler, de faire et d'entendre de la musique) sont des actes politiques, qui impliquent un certain rapport au monde, au travail, à l'Histoire. Intransigeants, radicaux, libres, Straub et Huillet explorent les rapports entre les hommes et la terre, puissants et faibles, travailleurs et artistes, Ouvriers et paysans (titre d'un film de 2001). Pour Jean-Marie Straub, "la force d'un film politique n'a rien à voir avec son idéologie."¹ Faire du cinéma politiquement, pour Straub et Huillet, c'est s'organiser pour être libres, ne pas se plier au box-office de l'industrie culturelle, choisir ses acteurs, et payer une affiche de sa poche s'il le faut. "Il n'y a pas de liberté artistique en système capitaliste!"²

La mémoire, la réalité effective du passé dans les expériences vécues, dans les textes et les œuvres, cette part de la culture qui demeure révolutionnaire, sont au centre du travail de Straub et Huillet: "Ce sont des rencontres de hasard, dans la vie ou dans la société, qui ne peuvent devenir un film que si elles correspondent à des sentiments personnels, à des expériences vécues ou à des colères."³ Leur œuvre "s'est ainsi construite avec des motifs et des matériaux, des sujets et des textes manifestement étrangers au cinéma sans qu'il ait jamais été question d'un quelconque compromis d'adaptation réciproque entre les textes et le cinéma en sa supposée nature."⁴ Hölderlin, Marx, Kafka, Böll, Brecht, Vittorini, mais aussi Schönberg, Bach, ou Renoir, Dreyer, Chaplin, Ford: des œuvres "visitées et observées du point de vue [...] de ce qui lie les effets de sens aux décisions d'écriture."⁵ Les textes ne sont pas re-présentés, mais rendus présents, incarnés dans la parole d'êtres vivants. La parole, les dialogues sont plus importants que l'intrigue; Straub et Huillet rendent la littérature à son stade oral (que le cynisme culturel actuel refoule ou méprise). C'est pour cela, aussi, que nombre de leurs acteurs sont des non professionnels, des gens qui "ne sont pas enfermés dans le préfabriqué"⁶

Les films de Straub et Huillet sont d'une facture formelle extrêmement précise: la composition des plans et le jeu des acteurs sont réglés jusqu'au plus petit détail, sans que jamais cependant on ait l'impression d'une volonté esthétique. La beauté des images n'aveugle pas le regard, elle l'aiguise. Ainsi, les cadrages souvent excentrés manifestent l'opération de coupure dans le réel et donnent aux corps l'espace de leurs mouvements. La notion de concentration est sans doute celle qui décrit le mieux la charge des plans, au bord de l'explosion.⁷

1 In: "Jean-Marie Straub, Danièle Huillet Cinéma [et] politique: "Faucille et marteau, canons, canons, dynamite!"", entretien publié dans Hors-Champ, numéro spécial août 2001, Université de Lausanne.

2 Jean-Marie Straub, *ibid.*

3 in: Jean-Marie Straub et Danièle Huillet: conversations en archipel, Mazzotta, Cinémathèque française, 1999

4 Jean-Claude Biette, "Le jeu du bec" in: Conversations en archipel (cité plus haut)

5 Jean-Claude Biette, *ibid.*

6 Danièle Huillet, in: Hors-Champ (cité plus haut)

7 sur le plan chez Straub et Huillet, cf. Erik Bullot, "Notes sur un photogramme de Moïse et Aaron", in Conversations en archipel (cité plus haut)



Rétrospective Straub & Huillet

Le retour du fils prodigue – Humiliés, 2003, 65 min.

Operai-Contadini, 2001, 123 min.

Sicilia!, 1998, 66 min.

Von Heute auf Morgen (Du jour au lendemain), 1996, 62 min.

Lothringen! (Lorraine!), 1994, 21 min.

Antigone, 1992, 100 min.

Cézanne, 1989, 51 min.

Schwarze Sünde (Noir péché), 1988, 42 min.

Der Tod des Empedokles (La mort d'Empédocle ou quand le vert de la terre brillera à nouveau pour vous), 1986, 132 min.

Klassenverhältnisse (Amerika – rapports de classes), 1984, 130 min.

En rachâchant, 1982, 7 min.

Trop tôt, trop tard, 1980-81, 100 min.

Dalla nube alla resistenza (De la nuée à la résistance), 1978, 105 min.

Fortini/Cani, 1976, 83 min.

Toute révolution est un coup de dés, 1977, 10 min.

Moses und Aron (Moïse et Aaron), 1974, 105 min.

Einleitung zur Arnold Schönbergs
"Begleitmusik zu einer Lichtspielszene"
(Introduction à la "Musique d'accompagnement pour une scène de film" d'Arnold Schönberg), 1972, 15 min.

Geschichtsunterricht (Leçons d'histoire), 1972, 85 min.

Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour Othon, 1969, 88 min

Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter (Le fiancé, la comédienne et le maquereau), 1968, 23 min.

Chronik der Anna Magdalena Bach (Chronique d'Anna Magdalena Bach), 1967, 93 min

Nicht versöhnt Oder es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht (Non réconciliés ou Seule la violence aide où la violence règne), 1965, 55 min.

Machorka-Muff, 1962, 17 min.

CIC	ve 7	20h	Ouverture BIM
CIC	sa 8	18h	Operai-Contadini
CIC	di 9	18h	Chronique d'Anna Magdalena Bach
CIC	lu 10	18h	Trop tôt, trop tard
CIC	ma 11	18h	Amerika-Rapports de classes
CIC	me 12	18h	Conférence de Louis Seguin sur l'œuvre de Straub et Huillet
		19h	Table ronde: Louis Seguin, Roger Lewinter et François Albéra
		20h30	Le retour du fils prodigue
AW	je 13	14h	Machorka-Muff Non réconciliés Le fiancé, la commédienne et le maquereau
		16h	Les yeux ne veulent pas en tout temps... -Othon
		18h	Introduction à la musique d'accompagnement... Schönberg Leçons d'histoire
		21h	Moïse et Aaron
AW	ve 14	14h	Toute révolution est un coup de dés Fortini/Cani
		16h	De la nuée à la résistance
		18h	Noir péché Cézanne
		21h	La mort d'Empédocle
AW	sa 15	14h	Antigone
		16h	En rächachant Du jour au lendemain
		18h	Lothringen! Sicilia!
CIC		20h	Clôture BIM

BIM: Biennale de l'Image en Mouvement
www.centreimage.ch/bim

CIC: Centre pour l'Image Contemporaine
5, rue du Temple
1201 Genève

AW: Auditorium Ardit-Wilsdorf
1, av du Mail
1205 Genève



Jean-Marie Straub et Danièle Huillet

FESTIVAL INTERNATIONAL CINEMA TOUT ECRAN

Genève, du 3 au 9 novembre 2003

Pour sa 9^e édition, Cinéma Tout Ecran aspire plus que jamais à allier le meilleur du cinéma et des télévisions internationales. Par sa riche sélection de fictions d'auteur provenant du monde entier, le festival a su s'imposer au fil des années comme une plate-forme incontestée tant auprès des professionnels que du public cinéophile.

Parmi les 13 films de **La Compétition Officielle**, une majorité de fictions brosent le portrait perspicace d'une société contemporaine: *Yossi & Jagger* de Eytan Fox, une mise en scène sublime et émotionnelle sur un sujet tabou; *Désobéissance* de Licinio Azevedo, réalisateur africain aux accents godardiens, ce film raconte la condition des femmes du Mozambique; Tamineh Milani, Iranienne arrêtée plusieurs fois par le régime, signe avec *The Fifth Reaction* un film jubilatoire. Quant à Goran Rebic, il invente dans *Duna-Dunaj-Dunav-Dunarea*, le «river movie», d'une beauté à vous couper le souffle.

Les vendredi 7 et samedi 8 novembre, au cinéma Alhambra, les folles Nuits du Court offrent à un public d'aficionados l'occasion idéale de découvrir, dans une ambiance festive, **la Sélection Internationale de Films Courts** ainsi que le programme spécial de **Arte**. Des films qui témoignent du talent singulier de chaque auteur avec comme événement inédit trois courts métrages de David Lynch.

«*Mon besoin de fiction s'alimente à ce qui est de loin la source la plus accomplie: les formidables séries américaines (...)*» La section phare **Les Séries**, en accord avec cette déclaration de Chris Marker, a su montrer avant tout le monde, toute la créativité dont pouvait faire preuve ce format purement télévisuel. Le festival projette notamment lors de «séances de minuit» l'intégralité des 10 épisodes de la série «Taken» produite par Steven Spielberg.

Après David Cronenberg et Atom Egoyan, **la section Grand Cinéaste Sur Petit Ecran** présente cette année l'œuvre télévisuelle et cinématographique de John Frankenheimer. Disparu l'année passée, le festival Cinéma Tout Ecran lui rend hommage.

Pour toute information, n'hésitez pas à contacter Cinéma Tout Ecran: Maison des Arts du Grütli, 16 rue du Général Dufour, CP 5305, 1211 Genève 11. Tél. +41 22 800 15 54; Fax. +41 22 329 37 47; www.cinema-tout-ecran.ch

GENÈVE \ DU 3 AU 9 NOVEMBRE 2003 \ MAISON DES ARTS DU GRÜTLI

CINEMA TOUT ECRAN

9^{ÈME} FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM ET DE LA TÉLÉVISION

10e Biennale de l'Image en Mouvement

du 7 au 15 novembre 2003

Expositions du 7 novembre au 14 décembre 2003

Centre pour l'image contemporaine

Saint-Gervais Genève

5, rue du Temple - CH-1201 Genève

+41 22 908 20 00

www.centreimage.ch/bim/

Vidéos, films, expositions et événements

10^e BIM

Biennale de l'Image en Mouvement
Centre pour l'image contemporaine
du 7 au 15 novembre

Événements extra-muros

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

attitudes - www.attitudes.ch

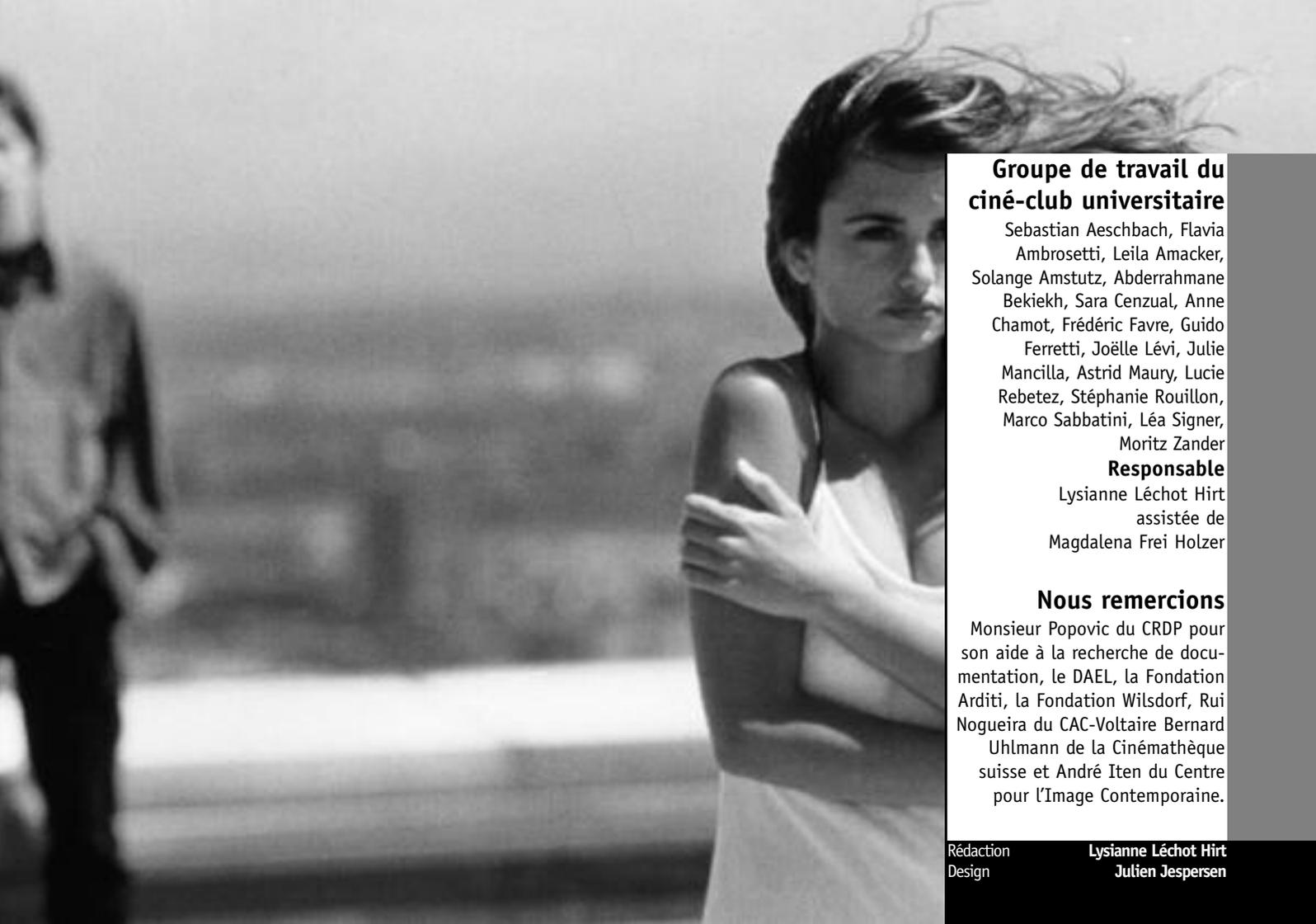
Espace Forde - www.forde.ch

Imagespassages - www.imagespassages.fr.fm

Mamco - www.mamco.ch

Salle Crosnier - www.athenee.ch

Sous-Sol - www.centreimage.ch/ccc/



Groupe de travail du ciné-club universitaire

Sebastian Aeschbach, Flavia
Ambrosetti, Leila Amacker,
Solange Amstutz, Abderrahmane
Bekiekh, Sara Cenzual, Anne
Chamot, Frédéric Favre, Guido
Ferretti, Joëlle Lévi, Julie
Mancilla, Astrid Maury, Lucie
Rebetez, Stéphanie Rouillon,
Marco Sabbatini, Léa Signer,
Moritz Zander

Responsable

Lysianne Léchet Hirt
assistée de
Magdalena Frei Holzer

Nous remercions

Monsieur Popovic du CRDP pour
son aide à la recherche de docu-
mentation, le DAEL, la Fondation
Arditi, la Fondation Wilsdorf, Rui
Nogueira du CAC-Voltaire Bernard
Uhlmann de la Cinémathèque
suisse et André Iten du Centre
pour l'Image Contemporaine.