



Vague noire

Les enfants terribles du cinéma yougoslave

Ciné-club universitaire
Activités culturelles | a-c.ch/vaguenoire

Tous les lundis à 20h
du 9 janvier au 2 avril 2012

Auditorium Arditi
Place du Cirque | Genève



UNIVERSITÉ
DE GENÈVE

Sommaire

Édito	1
Du réalisme socialiste aux enfants terribles	2
Un cinéaste engagé d'aujourd'hui: Želimir Žilnik.....	6
Pour une stylistique de la «Vague noire»	7
Entretien avec Želimir Žilnik	17
Makavejev et Reich: fureurs de l'orgasme, mystères de l'organisme	23
Histoire et cinéma yougoslaves (1941-1973)	28
Bibliographie	34
Synopsis.....	36

Remerciements

Irena Bilić, Philippe Brunner, Émilie Cauquy, Alfio Di Guardo, Una Domazetoski, Magali Dubois, Aleksandar Erdeljanović, Magdalena Frei, Karpo Godina, Laurent Guido, Vanja Kaludjerčić, Nerina Kocjančič, Zeljko Luketić, Dušan Makavejev, Sarita Matijević, Jurji Meden, Rui Nogueira, Iva Plemić Divjak, Igor Prassel, Nicole Reinhard, Nicoletta Romeo, André Schäublin, Rada Šešić, Miroljub Vučković et Karl Winter

Édition: Véronique Wild, **graphisme:** Julien Jaspersen,
gestion de projet: Marius Schaffter, **responsable:** Ambroise Barras
Conception, programmation, organisation: Jasmin Basić

Groupe de travail du Ciné-club universitaire:

Jasmin Basić, Nathalie Gregoletto, Gilliane Kern, Marcos Mariño,
Martin Marzidovsek et Astrid Maury

Pour tout savoir sur le Ciné-club universitaire:
a-c.ch/ccu

Ouvert aux étudiants et non-étudiants
Ouverture des portes à 19h30 | Bar à l'entrée

Tarifs:

8.- (1 séance)

18.- (3 séances)

50.- (abonnement)

Édito

par **Jasmin Basić**

A l'origine de ce cycle, l'envie brûlante d'explorer et de faire découvrir la cinématographie d'un pays proche mais méconnu. Un pays dont l'histoire est dense et tumultueuse. Et surtout, un pays qui n'existe plus: la Yougoslavie. Pendant les années du régime socialiste, dirigé par Josip Broz Tito, la Yougoslavie fut souvent perçue comme un véritable modèle politique, notamment en regard des autres pays communistes du bloc de l'Est. Les choix de Tito, après l'historique rupture avec Staline et l'URSS en 1948, contribuèrent à une importante ouverture du pays vers l'Occident. Le considérable développement économique, ainsi que la passion cinéphilique de Tito — qui côtoyait des stars comme Orson Welles, Sophia Loren ou Liz Taylor — permirent à l'industrie cinématographique nationale de croître et de compter parmi les plus productives d'Europe. Mais c'est à partir des années soixante que le cinéma yougoslave entre dans sa période la plus créative et novatrice. Les expérimentations artistiques, initialement encouragées par l'État socialiste, s'engagèrent dans la provocation et l'anticonformisme, ralliées sous l'appellation de «Novi film». Sans manifeste explicite ni homogénéité d'approche, les réalisateurs de ce mouvement s'appliquèrent à déconstruire les mythes fondateurs de la Yougoslavie socialiste. L'impertinence de ces auteurs et leurs interprétations personnelles, tant sur le plan esthétique que thématique, poussèrent ses détracteurs à rebaptiser ce mouvement: «Vague noire». Quoi de plus irrévérencieux et subversif que d'adopter cette étiquette dépréciative et d'en faire un cheval de bataille? C'est ainsi que des cinéastes

comme Dušan Makavejev, Želimir Žilnik, Aleksandar Petrović et Živojin Pavlović ont marqué l'histoire du cinéma par des films exceptionnels qui ont fait de la Vague noire l'un des courants les plus riches et singuliers de l'époque. Bien sûr, l'exercice du grand écart qui consistait à s'exprimer librement et à critiquer la société dans les limites permises par l'État socialiste a aussi coûté cher à certains auteurs qui, lors de la répression du régime et l'application de la censure dès 1972, n'ont pas pu éviter l'exil ou la prison. Osons affirmer qu'au sein de la famille européenne composée, entre autres, par la Nouvelle vague française, le Nouveau cinéma allemand et l'École tchèque, c'est probablement dans la Vague noire que nous retrouvons le plus de folie, de passion et de revendications!

Ce cycle demeure une occasion unique de voir des copies rares, occultées des années durant par la censure, et de nos jours encore difficiles à trouver. Aussi avons-nous décidé de programmer des films fondamentaux, auxquels il nous semblait inconcevable de renoncer, dans leur unique version sous-titrée en anglais. Nous avons choisi d'ouvrir le bal avec la première suisse de *Cinema Komunisto*, captivant documentaire qui explore la foisonnante production des studios yougoslaves sous l'emprise artistique et idéologique de Tito. Ce film permet de comprendre à quelle cinématographie la Vague noire s'est opposée. Notre sélection, nécessairement non exhaustive, permettra de saisir les préoccupations politiques, historiques et esthétiques de ce mouvement unique et sans compromis que fut la «Vague noire yougoslave».

Du réalisme socialiste aux enfants terribles...

Le cinéma yougoslave, d'abord soumis à l'idéologie partisane et patriotique des années 1940, s'en démarquera en adoptant une esthétique et un point de vue nouveaux. Avec le Novi film, la liberté de ton et de forme s'émancipera pour dénoncer le dogmatisme du régime communiste.

Par **Astrid Maury**

LE CINÉMA PEUT-IL INVENTER de toutes pièces une nation et en forger le mythe dans la réalité? À travers l'évocation des studios Avala, fer de lance de l'industrie du cinéma yougoslave et de la propagande titiste, la jeune cinéaste Mila Turajlić questionne, dans le brillant documentaire *Cinema Komunisto*, le pouvoir de la fiction dans la construction fantasmatique des légendes et héros d'un pays. Fêré de cinéma, le Maréchal Tito eut jusqu'à sa mort la mainmise sur les superproductions yougoslaves, pour mettre en scène la Révolution en marche et le combat victorieux des partisans communistes contre l'occupant nazi et les «traîtres» du Régime. Pour mesurer les enjeux esthético-politiques et les critiques subversives portées contre le régime par la Nouvelle vague (noire) yougoslave des années soixante, retour historique sur la guerre de Libération nationale et ses mythes, la rupture de Tito avec Staline et la libéralisation de la vie politique.

La guerre de Libération nationale: 1942-1945

Durant la Seconde Guerre mondiale, le Royaume de Yougoslavie subit tout à la fois l'occupation des belligérants allemands, bulgares et italiens, une

guerre civile (entre «Oustachis»¹, «Tchetniks» et «Partisans»²) et la Révolution. Une fois le territoire yougoslave démembré, la Croatie, la Serbie et le Monténégro sont proclamés indépendants, tandis que le reste du pays est divisé en protectorats. Certaines unités de l'armée refusent de se rendre. Alors que les Tchetniks, entrant en résistance et combattant les forces d'occupation, défendent des valeurs monarchistes, nationalistes, anti-fascistes et farouchement anti-communistes, les troupes des «Partisans» (*Partizani*) dirigées par le communiste Tito, soutiennent le projet d'une république yougoslave fédérale, promettant l'égalité des différentes nationalités. En octobre 1941, Mihailović et Tito concluent un accord pour réaliser un front uni contre les occupants. À mesure que le conflit progresse, les Tchetniks connaissent des divisions parmi leurs rangs³. Si une partie des Tchetniks continuent le combat contre les occupants, d'autres privilégient l'affrontement avec les partisans, ennemis du royaume, et finissent par collaborer avec les fascistes italiens ou les allemands nazis. Les partisans de Tito forment alors le mouvement de guérilla le plus actif. La lutte pour la Libération prend la forme d'un combat révolutionnaire contre les anciennes classes sociales, qui avaient collaboré avec l'occupant

nazi et contre le pouvoir qu'elles exerçaient. Les organes de cette nouvelle organisation politique révolutionnaire appelés «Comités populaires de Libération», créés dans les villages, villes, départements et régions, étaient composés de représentants élus par le peuple – ouvriers, paysans, intellectuels – et par d'autres groupes sociaux patriotiques. Un gouvernement provisoire, le Comité national pour la libération de la Yougoslavie (*Nacionalni komitet oslobođenja Jugoslavije* ou NKNOJ) est créé, avec comme premier ministre Tito, proclamé Maréchal de Yougoslavie. En 1945, les partisans communistes de Tito contrôlent tout le territoire. Le 29 novembre 1945 est proclamée la République fédérative populaire de Yougoslavie

Alors que la Seconde Guerre mondiale est officiellement terminée en Europe, les troupes de Tito commettent des purges, le Maréchal réclamant que lui soient livrés les Yougoslaves (slovènes, serbes et croates) réfugiés en Carinthie autrichienne. Certains seront acquittés, certains autres jugés pour collaboration et condamnés à mort ou à des peines de prison. Le «Bureau de protection du peuple» (OZNA), la police politique des partisans, rebaptisée l'Administration de la sécurité de l'État (UDBA) alors investie des pleins pouvoirs, poursuivra une politique de terreur⁴.

Dans l'immédiat après-guerre, la Libération nationale devient l'un des thèmes majeurs du cinéma yougoslave dans les films dits «de Partisans». Puisant outil de propagande auprès des masses, le cinéma est instrumentalisé par le parti. Les films de fiction participent à la glorification des héros de la guerre de Libération, exaltent la ferveur patriotique et nourrissent l'idéal d'une société socialiste, égalitaire et fraternelle. Dans les films de partisans des

années quarante, on retrouve toute une cohorte de symboles explicites: banderoles brandies portant la devise «Fraternité et unité» (*«Bratsvo ijedinstvo»*), portraits révévés des grandes figures du socialisme – Marx, Lénine, Staline et Tito –, présence de chansons d'ouvriers et de partisans ainsi que des Brigades de la jeunesse.

Sur le plan politique, la Yougoslavie tente de se démarquer des autres pays de l'Est et de gagner son indépendance idéologique. Tito consomme sa rupture avec Staline et, «excommunié» par le grand frère soviétique, se voit expulsé en 1948 du Kominform. Au lendemain de la guerre, pour protéger la cohésion du nouvel État yougoslave, constitué d'une pluralité d'ethnies aussi diverses par leur contexte historique qu'économique, Tito renonce à un système politique et économique centralisé. Il veut poser les fondements d'un socialisme de «troisième voie», en rupture avec un socialisme étatique «à la mode soviétique». Il justifie ces initiatives par un retour aux sources du marxisme-léninisme. En 1950, la loi sur l'autogestion une fois appliquée, la gestion de



La passion cinéphilique de Tito – avec sa femme dans sa salle de projection privée – dans *Cinema Komunisto* de Mila Turajlić (2010)

l'entreprise est transférée aux travailleurs. Au début des années cinquante, le parti s'assouplit et est gagné par des idées libérales. Les réalisateurs profitent de ce tournant pour jeter un regard critique sur les mythes du socialisme «à la yougoslave» et prennent des libertés pour traiter de thèmes plus prosaïques, renvoyant au quotidien et à des protagonistes de la vie ordinaire.

Les évolutions sociales et politiques des années cinquante commencent à transparaître dans le cinéma, portant les germes des grands thèmes du Nouveau cinéma yougoslave («Novi Film») des années soixante: une vision caustique et désenchantée du quotidien peuplée de laissés-pour-compte, l'hypocrisie des mythes du régime communiste et un appel à une libéralisation des mœurs.

De la transgression du «Nouveau cinéma» au baptême de la «Vague noire»: 1961-1972

C'est avec la libéralisation, au début des années 1960, de la situation politique en Yougoslavie⁵, mais aussi avec les manifestations étudiantes de 1968 à

Belgrade et l'éclosion de Nouvelles vagues partout en Europe, qu'en écho au climat social tendu, un «Nouveau cinéma» (Novi Film) subversif et audacieux tant dans sa forme que dans le traitement de ses thèmes, se développe en Yougoslavie.

En opposition radicale aux productions cinématographiques yougoslaves asservies jusqu'alors à l'idéologie officielle et à l'esthétique «réaliste socialiste», le «Nouveau cinéma» se libère des contraintes bureaucratiques et idéologiques, pour explorer avec une irrévérencieuse liberté les potentialités narratives et formelles du langage cinématographique. Se plaçant dans le sillon du nouveau réalisme italien et des expérimentations des Nouvelles vagues française, tchèque et polonaise, il rejette avec force la vision optimiste véhiculée par le «Réalisme socialiste» et ses relents de patriotisme. Les cinéastes du Nouveau cinéma veulent pouvoir exprimer librement leur créativité artistique, ce qui suscite un véritable engouement auprès des critiques européens. Dans le court-métrage déluré de Karpo Godina *Gratinirani možak Pupilije Ferkeverk* (*Le cerveau gratiné de Pupilia Ferkeverk*), la liberté artistique se confond avec une liberté des mœurs et avec un rejet des modèles de pensée du parti. Le film se conclut par une exhortation «programmatische» à consommer du LSD, au travers d'un intertitre et d'une prise de drogue explicite à l'écran. Les cinéastes abordent ironiquement et sans retenue non seulement l'hypocrisie et la corruption du système, mais également toutes sortes de tabous sexuels et sociaux, ainsi que des sujets de société empruntés autant à l'actualité qu'au passé historique. «Dans le cadre d'un pays où la philosophie marxiste est assez remise en question. Une des

La troupe slovène d'avant-garde «Brains», apôtre d'une libération des mœurs dans *Le cerveau gratiné de Pupilia Ferkeverk* de Karpo Godina (1970)



facettes essentielles du Novi Film [fut] ainsi de revisiter certains mythes fondateurs de la Yougoslavie socialiste»⁶. Dans *L'embuscade* de Pavlović, les exactions de l'OZNA – la police politique des partisans – semant la terreur chez les opposants, dessinent un portrait peu glorieux et désenchanté de la rupture tito-stalienne censée avoir permis une avancée vers le vrai socialisme.

À la fin des années 1960, le conservatisme se fait à nouveau ressentir: censure, réalisateurs publiquement critiqués et démis de leur fonction (la plupart enseignant le cinéma à l'université), répressions diverses. En 1969, un quotidien de Belgrade à la solde du régime – *Borba* – épingle «l'hérésie anti-socialiste» des films du Nouveau cinéma qu'il dénonce dans un article intitulé «La vague noire dans notre cinéma». Ce terme péjoratif de «Vague noire» est rapidement relayé dans d'autres articles et discours, accablant le Nouveau cinéma de pessimisme forcé, de nihilisme, «d'anti-humanisme», de manichéisme, tout en soulignant sa tendance à procéder à une grave «déformation de la réalité historique et quotidienne» et à ne vouloir dépeindre que les exclus de la société.

Dans ce contexte hostile, Makavejev, figure-phare subversive du mouvement et cinéaste le plus connu internationalement, fut expulsé du parti et contraint à l'exil. En 1973, Lazar Stojanović, un étudiant à la Faculté d'art de Belgrade, est condamné à trois ans de travaux forcés pour son film de diplôme *Plastični Isus* (*Jésus plastique*). Les cinéastes enseignants, dont Aleksandar Petrović, l'auteur de *Skupljači perja* (*J'ai même rencontré des Tziganes heureux*) est démis de ses fonctions pour contribution à une atmosphère négative tout comme Živojin Pavlović, l'auteur de *Kad*

budem mrtav i beo (*Quand je serai mort et livide*) et de *Zaseda* (*L'embuscade*).

Les contre-offensives de la censure répétées au début des années septante, les persécutions du régime et les exils des cinéastes affaiblirent le mouvement. De moins en moins de films furent tournés, hormis de coûteuses superproductions à la gloire de Tito, à grands renforts de stars hollywoodiennes, et qui étaient dénuées de toutes perspectives critiques sur la guerre de Libération nationale. Lorsqu'en 1974, la Constitution céda aux républiques un pouvoir accru, ceci eut pour effet de susciter une nouvelle ère d'expérimentation et de favoriser au sein des républiques une diversité culturelle. À la fin des années septante, on assista à une renaissance du cinéma yougoslave avec «Le Groupe de Prague», regroupant les six réalisateurs Rajko Grlić, Srđan Karanović, Emir Kusturica, Goran Marković, Goran Paskaljević, et Lordan Zafranović, connus sous ce nom pour avoir suivi des études d'art à Prague. Néanmoins ceux-ci ne franchirent jamais les limites transgressives du «Novi Film», qui avait lui «affronté ouvertement le système, tête en avant. Au contraire, les membres du Groupe de Prague étaient moins explicites, plus circonspects et, pour cette raison peut-être, plus sages dans leurs critiques»⁷. À tel point que Dušan Makavejev les affubla du sobriquet de «réalisateurs émasculés».

- 1 Les Oustachis (*Ustase*), mouvement séparatiste extrémiste croate fondé par Ante Pavelić, qui a dirigé pendant la Seconde Guerre mondiale la Croatie indépendante avec l'appui de l'Allemagne nazie.
- 2 Les Tchethniks (*Cetnici*), membres «de l'Armée yougoslave de la Patrie» fondée en mai 1941 par le Serbe Draža Mihailović. Soutenus initialement par les alliés, les Tchethniks rejoignent les rangs de l'occupant nazi et entrent rapidement en conflit avec les «Partisans», l'autre force de résistance dirigée par le communiste Tito.
- 3 «L'Armée yougoslave de la Patrie» souffre de ne pas avoir de commandement très centralisé, et d'être trop étroitement identifiée à la Serbie (défendant l'idée d'une «Grande Serbie») et à la monarchie, ce qui ne garantit pas la loyauté de tous ses membres.
- 4 http://fr.wikipedia.org/wiki/Armée_yougoslave_de_la_patrie
- 5 Nombreuses réformes connues sous le nom de «second Titisme» dans les années 1960. Il faut aussi souligner, en 1966, l'éviction du pouvoir de Ranković, ministre de l'intérieur et grand conservateur du parti.
- 6 «Image Yougoslave. Cinéma yougoslave et figures de l'Autre en Europe» de Laëticia Delamare, *Fabrique de l'Europe*, sous la direction de Aziliz Gouez, juillet 2010, pp. 16-17.
- 7 Jasmina Papa, «Le groupe de Prague: le cinéma en tant que production culturelle non-nationaliste dans la Yougoslavie des années 1980», *Balkanologie*, vol IV, n°1 / Septembre 2009, revue d'études pluridisciplinaires.

Un cinéaste engagé d'aujourd'hui: Zelimir Žilnik

Par **Astrid Maury**

De Sergeï Eisenstein à Jean-Marie Straub, en passant par Dziga Vertov, Jean Vigo, Jean-Luc Godard, Chris Marker, Tomás Gutiérrez Alea, Glauber Rocha et Dušan Makavejev, le cinéma a joué un rôle constant dans l'histoire des processus révolutionnaires du 20^e siècle. Dans le monde «post-idéologique» de l'après-guerre froide, Žilnik demeure l'une des rares figures de proue du cinéma européen, socialement et politiquement engagé, qui poursuit avec autant de rigueur intellectuelle une réflexion marxiste, amorcée il y a plus de quarante ans avec la Nouvelle vague yougoslave. Depuis le début de sa carrière en 1967, dans ce qui était

alors la République fédérative socialiste de Yougoslavie et jusqu'à aujourd'hui, Žilnik a maintenu dans son œuvre une remarquable continuité artistique, morale et politique. Il a réalisé près de quatre-vingts films – courts-métrages, documentaires et fictions – sur des thèmes aussi divers et engagés que l'idéologie de l'État socialiste et de l'État libéral-démocratique (*Rani Radovi / Early Works*, 1969; *Tvrđava Evropa / Forteresse Europe*, 2000), l'oppression politique et le terrorisme (*Lijepa žena prolaze kroz grad / Pretty Woman Passing through the Town*, 1985; *Öffentliche Hinrichtung*, 1974), les communautés d'immigrés en Europe de l'Ouest (*Inventur – Metzstrasse 11 (Inventar) / Inventory*, 1975), le lien entre

crime économique et homophobie dans les sociétés post-communistes (*Marble Ass*, 1994). Il a exploré les mouvements révisionnistes marxistes des années soixante, documenté les manifestations étudiantes de 1968 (*Nezaposleni ljudi / June Turmoil*, 1968), analysé les ravages de l'intolérance ethnique en Europe (*Stara mašina / Oldtimer*, 1988; *Wanderlust*, 1998) et disséqué les notions de nation et citoyenneté héritées de la construction européenne (*Kenedi se zeni / Kennedy rentre à la maison*, 2003).

Pour une stylistique de la «Vague noire»

Anti-dogmatique, le cinéma de la Vague noire dépeint la réalité yougoslave de façon critique et pessimiste. C'est à travers le développement de plusieurs thématiques sociales et politiques que ces réalisateurs se positionnent à l'encontre du cinéma dominant, par la mise en exergue d'une «esthétique de la souillure».

par **Nathalie Gregoletto**

LA TERMINOLOGIE «VAGUE NOIRE», d'abord utilisée en 1969 par le critique Vladimir Jovičić dans le périodique *Borba*, afin de définir le pessimisme propre aux films des jeunes cinéastes yougoslaves, s'imposera dans la bouche des critiques et des politiques. Elle est également très rapidement récupérée par les cinéastes concernés, dans le but de revendiquer une expression artistique libre et de se positionner *a contrario* de l'optimisme et de l'idéalisme politique ambiants ainsi que de toute forme de dogmatisme. On reproche par ailleurs à ces mêmes cinéastes de ne s'intéresser qu'à la forme, et de manquer ainsi à leur responsabilité d'artiste envers la société¹. Accusés d'être malheureusement influencés par les nouvelles vagues émergentes, dans le domaine du cinéma, des sanctions drastiques sont prises à l'encontre de ces réalisateurs yougoslaves, jugés désormais «anti-socialistes». Plusieurs de leurs films sont frappés par la censure, interdits de distribution, et certains cinéastes sont démis de leur fonction, poussés à s'exiler, ou encore emprisonnés. Pourtant le développement de thèmes humains, sociaux et politiques tels que l'ennui, le manque de communication

et l'aliénation des hommes dans un contexte urbain, les désillusions amoureuses, la violence, l'isolement ethnique, le monde provincial arriéré et la chute des idéaux politiques, démarque les films de la dite «Vague noire». Si toutefois ces thématiques sont bien communes à ce cinéma, reste à savoir si une unité se retrouve dans leur traitement. Autrement dit, existe-t-il une stylistique de la Vague noire?

Parmi l'éventail des thèmes qui caractérisent ce cinéma, l'anti-héroïsme, les désillusions amoureuses, et le socialisme inabouti témoignent de la vision critique, anti-optimiste et anti-dogmatique des films présentés dans ce cycle. La mise en évidence d'une esthétique spécifique pour chacun de ces thèmes permet de révéler leur originalité formelle et narrative. Qu'il se rapporte au décor, à la mise en scène, à la temporalité du récit, au cadrage, aux mouvements de caméra, au montage ou encore au son et à la musique, beaucoup de procédés sont mobilisés et exploités pour garantir une reproduction «noire» de la réalité yougoslave à l'écran².

Regard ironique et désenchanté
sur les idéaux révolutionnaires
dans *L'embuscade* de Živojin
Pavlović (1969)



Anti-héroïsme

Omniprésente dans les films de la période de la Vague noire, la figure de l'anti-héros se décline sous les traits de jeunes rebelles sans causes et en fuite dans *Nemirni* (*Sans répit*) de Vojislav Kokan Rakonjac. Elle prend également les traits de jeunes révolutionnaires scandant les causes marxistes sous forme de slogans vidés de leur sens profond à l'opposé même de leurs comportements égoïstes dans *Rani radovi* (*Early Works*) de Želimir Žilnik. D'autres héros marginaux tels que les Tziganes dans *Skupljaci Perja* (*J'ai même rencontré des Tziganes heureux*) d'Aleksandar Petrović, ou les immigrés saisonniers dans *Istim se putem ne vracaj / Po isti poti se ne vracaj* (*Ne reviens pas par le même chemin*), de Jože Babič, bénéficient d'un droit inédit à l'image. Ces minorités sociales sont replacées au centre de la fiction, bien qu'elles

soient dépeintes, comme le veut la «tradition» de la Vague noire, sous leur jour le plus sombre. Différemment, le protagoniste aliéné de *Priča koje nema / Zgodba ki je ni* (*L'histoire qui n'existe plus*) de Matjaž Klopčič, incarne une figure encline à la solitude, au doute et aux angoisses. Quant aux films de Živojin Pavlović, ses héros – toujours des perdants – sont souvent les victimes d'un malheureux concours de circonstances et même lorsque leur valeur morale triomphe, ils finissent par être anéantis physiquement. Tandis que dans *Neprijatelj / Sovražnik* (*L'ennemi*), le héros est un ancien soldat rigide, dont la faiblesse s'exprime par l'influence dévastatrice d'une obsession irrationnelle sur son comportement, le protagoniste de *Zaseda* (*L'embuscade*) est pour sa part un jeune militant communiste qui, lors de la fin de la guerre et l'établissement du pouvoir communiste en

Yougoslavie et après avoir perdu toutes ses illusions politiques, finit abattu incidemment par ses compatriotes. Quant à Jimmy Barka dans *Kad budem mrtav i beo* (*Quand je serai mort et livide*) de Živojin Pavlović, il cumule à lui seul les aspects les plus vils de l'être humain. Lâche, opportuniste, malhonnête et immoral, il s'improvise tantôt voleur tantôt chanteur de charme, mais toujours sans talent. Pourtant, le spectateur est partagé entre un sentiment de rejet et une certaine sympathie attendrie à son égard.

Plus précisément, Jimmy Barka, évoluant dans la boue, la crasse et la misère des banlieues qui accueillent les laissés-pour-compte de la société, se fait l'archétype de la thématique de l'anti-héros, rendue explicite par une mise en scène faisant prévaloir le décor, ici sordide, sur le protagoniste. En effet, dès les premières secondes du film, la caméra refuse de suivre au sens strict son personnage. Lorsque ce dernier franchit un espace, le décor lui préexiste et lui subsiste. Et lorsque la caméra rejoint le héros, c'est pour très vite le perdre, et éventuellement le retrouver plus tard, après s'être attardée sur d'autres personnages ou détails du décor. Dans ce film, Pavlović quitte sa caméra portative, utilisée dans ses précédents films, pour élaborer une mise en scène plus complexe de l'espace. Ainsi, il opte pour le plan-séquence et des prises de vues plus stables qui lui permettent de souligner l'action à l'intérieur du plan ainsi que le jeu d'acteur. Ce parti pris pour une continuité spatiale correspond à la réorientation du réalisateur; réorientation dont témoignent ses écrits théoriques qui défendent l'aspect «réaliste» de l'image photographique. Enfin, si le décor dans ce film prévaut sur son protagoniste, c'est d'une part pour prouver qu'il est

bien un anti-héros, incapable de s'imposer massivement à l'image, et de l'autre pour mieux montrer que l'environnement a une influence, ici écrasante, sur les individus. Car ce qui intéresse Pavlović, c'est assurément la relation entre l'individu et son milieu. À travers un personnage qui fait preuve d'une insouciance immorale, le cinéaste prouve qu'il est lui-même habité par des questions éthiques: «En prenant une certaine distance, on pourrait dire que je suis préoccupé par le rapport entre l'individu et la collectivité, entre le dogme et la réalité. Le fait que le film se situe dans le contexte de la guerre, contexte où les questions morales sont amplifiées jusqu'au paroxysme, ou qu'il se situe dans le contexte de la vie contemporaine, ne revêt pas une importance fondamentale. Le principal, c'est que les questions morales constituent la base de ce que l'on pourrait appeler la dimension tragique de l'existence humaine»³. De ce fait, *Quand je serai mort et livide* raconte l'échec d'une vie, accéléré par son contexte. Pavlović montre la misère du monde rural en contrepoint à l'embourgeoisement progressif des villes, dénonçant les conséquences de l'industrialisation sur l'être humain: «si la vie n'est que turbulence et bouillonnement, elle se reflète avec force dans ces milieux aux confins des deux civilisations, où l'on voit une civilisation primitive qui commence à graviter, grâce à la révolution, vers les valeurs matérielles de la civilisation de l'abondance – la civilisation urbaine»⁴. Le cinéaste justifie son attrait pour ce monde, situé en bas de l'échelle sociale, auquel il trouve des qualités photogénique et pittoresque: «[c]haque fois que je me trouvais dans une de ces baraques bricolées avec des fûts, ou en terre, ou que sais-je, j'y voyais une telle nostalgie de la ville, de l'ordre urbain et des

plaisirs de la ville! Cette nostalgie s'exprime par le kitsch, par des morceaux de plastique doré [...] qui recouvrent ces mur.»⁵ Pavlović exploite la sordidité du décor qu'il pousse à l'extrême dans la scène finale. Malgré l'errance, le récit privilégie la continuité et la cyclicité. À la fin du film, Jimmy retrouve, par hasard, son amie qu'il avait abandonnée au début. Il meurt de manière dérisoire, tué dans les latrines publiques, pour avoir voulu libérer cette amie des mains malveillantes d'un employeur. Le titre, qui annonçait la couleur sombre et terreuse du film, se confirme par une fin paroxystique rejoignant une iconographie de la souillure.

La fin malheureuse est une autre des caractéristiques des films de la Vague noire du cinéma yougoslave. Souvent, les titres, annonçant le ton pessimiste du film, permettent d'anticiper la chute. De ce fait, la temporalité du récit se manifeste sous la forme d'un décompte progressif vers la mort. Tel est le cas de *Quand je serai mort et livide* mais aussi de *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT* (*Une affaire de cœur: la tragédie d'une employée des PTT*) de Dušan Makavejev.

Love affairs ou les désillusions amoureuses

C'est à travers la temporalité du récit et le procédé du montage que le thème des désillusions amoureuses est abordé dans *Une affaire de cœur: la tragédie d'une employée des PTT* de Makavejev. Les discontinuités narratives, courantes dans les films de la Vague noire, sont déjà évoquées par les titres des films *L'histoire qui n'existe plus* de Matjaž Klopčič, *Ne reviens pas par le même chemin*, de Jože Babič, et *Sans répit*, de Vojislav Kokan Rakonjac. Le film de Klopčič

met en évidence l'immobilité de la narration. C'est sur le mode de l'errance que le récit sans drame – sinon doté de celui psychologique du protagoniste – esquive le schéma narratif traditionnel pour circuler librement dans la subjectivité trouble du héros. Autrement dit, dans chacune des scènes, c'est le flux de la conscience qui dicte l'ordre des séquences ainsi que la succession des images. Quant à Babič, il joue de façon multiple sur l'idée du retour. Par une prolepse, le film s'ouvre sur une bagarre qui finit mal et qu'on retrouvera en cours de route peu avant la fin du film. Une tension semblable, due à la condition des protagonistes en fuite, se retrouve dans le film au rythme frénétique de Rakonjac, où l'héroïne est poursuivie par la police après avoir causé la mort accidentelle de plusieurs personnes.

Concernant la thématique amoureuse en tant que telle, elle intervient dans la plupart des films de la Vague noire, toujours développée selon une vision sombre et anti-romantique. Dans *Quand je serai mort et livide*, par exemple, le spectateur éprouve répulsion et sympathie autant envers le personnage jouant un Don Juan de pacotille qu'envers ses victimes qui lui cèdent rapidement, tandis que dans *J'ai même rencontré des Tziganes heureux*, la protagoniste, Tissa, subit toutes les conséquences malheureuses des relations amoureuses. D'abord abusée par son beau-père, puis contrainte au mariage avec un jeune garçon incapable de consommer la nuit de noce, elle s'enfuit, insatisfaite, pour célébrer clandestinement mais sans conviction son mariage avec Bora, avant de fuir à nouveau. Après avoir tenté vainement une vie meilleure à Belgrade, elle décide de revenir chez son brutal beau-père. Mais, sur le chemin du retour,



Jimmy Barka, un perdant magnifique jamais au centre de l'image, dans *Quand je serai mort et livide* de Živojin Pavlović (1967)

elle est violée et délaissée. La profonde noirceur qui résulte du scénario est revendiquée par une esthétique de la souillure. Celle-ci se manifeste d'abord par le décor que constituent les chemins terreux de la Voïvodine, puis à travers plusieurs séquences: celles qui mettent en scène Tissa violée et abandonnée dans la boue, mais aussi d'autres qui montrent les mains ensanglantées de Bora ou encore des plumes d'oie entachées de sang, après un duel au couteau.

Dès ce premier film, Petrović ne s'intéresse pas à la signification morale des relations amoureuses mais davantage à leur mécanisme qu'il donne à voir visuellement, sans analyse subjective ni sentimentale. Le cinéaste ne croit pas aux profondes possibilités de l'amour, lequel est présenté comme une illusion courte et éphémère, sans chaleur, sans durée, ni profondeur: de cette trappe, où il est tombé involontairement, l'individu sort appauvri, vide ou repu⁶. Aussi, lorsque l'amour s'annonce impossible, son issue en

devient tragique. Pour sa part, *Devjoka (La jeune fille)*, de Puriša Đordjević, donne à voir l'expérience subjective de l'amour pendant la guerre de Libération. Pour ce faire, le cinéaste construit un récit complexe où s'entremêlent les intrigues et les lieux. Inspiré par la poésie surréaliste et par la musique du film composée avant le tournage, le cinéaste saute librement d'une séquence à une autre de sorte à mêler analogies et contrastes: «Pour moi, le plus dur travail commence au montage. Je recommence entièrement mon film. Il ne s'agit plus alors de scénario et de dialogue mais de construction»⁷.

En reflet à l'époque contemporaine, les films de la Vague noire témoignent également des mouvements de libération sexuelle. Mais même lorsque ce thème semble ouvrir une perspective davantage optimiste, cette dernière est tout à coup déroutée, voire tronquée, par le comportement patriarcal et phallocrate des personnages. C'est le cas des protagonistes de

▲ La jeune fille

Entre intrigue amoureuse et fait divers, *Une affaire de cœur: la tragédie d'une téléphoniste des P.T.T.* de Dušan Makavejev (1967)



Early Works de Želimir Žilnik, qui, portés dans leur action révolutionnaire par les idéaux marxistes, révèlent par la suite une attitude fondée sur l'individualisme et la jalousie. Ils aboutissent à un acte de barbarie envers le personnage féminin qui avait pour lutte notamment l'émancipation féminine. Semblablement, le patineur russe dans *Wilhem Reich – Misterije organizma* (*WR: Mysteries of the Organism*) de Dušan Makavejev, animé par des sentiments nobles, finit par agir envers Milena, militante de l'amour libre, de manière dérisoirement atroce. L'ironie est sans fin chez Makavejev qui accumule les scènes de sexe dans la partie fictionnelle de son film sans jamais faire jaillir à l'image l'orgasme, pourtant tant évoqué.

Pour ce qu'il en est d'*Une affaire de cœur: la tragédie d'une employée des PTT*, Makavejev ouvre ce film sur l'exposé d'un sexologue. Ce dernier, obsédé par la

question tout en nous assurant que son intérêt n'est que scientifique, s'arrête sur les différentes conceptions de la sexualité à travers le temps. Ensuite, le film enchaîne directement sur le personnage d'Izabela, standardiste aux PTT, qu'on voit sortir en ville et rencontrer Ahmed, expert en dératisation. Puis le registre du film change à nouveau avec la découverte du cadavre d'Izabela au fond d'un puits auquel s'ajoutent les commentaires d'un criminologue. Et par le biais du collier d'Izabela, une des pièces à conviction, l'on repasse de la morgue à l'intrigue amoureuse entre Izabela et Ahmed. Le récit reprend finalement son cours jusqu'à rejoindre la fin tragique annoncée en début de film par la séquence criminelle. Ainsi, les constats-vérité sur la sexualité, la criminalité, la dératisation et la politique, viennent se mêler à l'intrigue amoureuse, qui dès lors prend toute sa valeur. Il en va de même pour les constats scientifiques qui, confrontés à la réalité de l'histoire de ce couple, paraissent absurdes. Makavejev, en manifestant une fascination pour les détails triviaux de la vie quotidienne, présentés de manière quasi documentaire (une recette culinaire, l'installation d'une douche), procède par abondance de détails et d'informations pour narrer l'histoire amoureuse qui se termine tragiquement sans aboutir à une véritable explication sinon celle ironique qu'elle n'est qu'un ordinaire fait divers. Le film se clôt sur l'image du couple heureux. Accompagnée par un chant révolutionnaire, elle annonce le ton d'un de ses prochains films, *WR: Mysteries of the Organism*, qui joue avec la frontière entre fiction et documentaire et explore les territoires véritables et métaphoriques de l'érotisme comme repoussoir aux obscénités du pouvoir répressif. En

contrepoint au récit de l'intrigue amoureuse entre Milena et Jagoda, Makavejev ajoute des images issues d'un documentaire, tourné aux États-Unis, autour de la personnalité du psychanalyste Wilhem Reich, provenant d'archives filmiques représentant Staline, Mao et Hitler, ainsi que celles issues du film *Le serment* de Mikhaïl Tchiaourelï, tourné à la gloire de Staline en 1946. Ainsi, en partant des théories de Reich sur l'énergie Orgone, le film dénonce les analogies du stalinisme comme une forme de répression sexuelle. À travers une approche du montage-collage et le recours aux discontinuités narratives, Makavejev expose, dans ces deux films, les contradictions entre l'idéologie marxiste, l'ancienne culture et la vie réelle.

Les films représentatifs de la Vague noire présentent une vision négative et stérile de la vie moderne et des relations humaines par le biais d'une complexité visuelle. À travers l'idée de la discontinuité narrative (l'usage de prolepses, analepses et ellipses) et visuelle (le concept du montage-collage), ces films explorent les échecs des relations amoureuses. De même que lorsque l'amour et la sexualité se joignent aux discours politiques et à la lutte révolutionnaire, l'aboutissement se manifeste souvent sous forme de désillusion. À ce sujet, Pavlović pense «que dans chaque être humain il y a une image intérieure du monde extérieur. Cette image intérieure cherche une confirmation et la plupart des catastrophes surviennent aux moments où le monde extérieur dément cruellement et implacablement le monde imaginaire. L'être humain se nourrit d'illusions»⁸.

Socialisme inabouti

Le thème du socialisme inabouti se décline souvent à travers des récits qui mettent en scène la chute des idéaux politiques. C'est le cas de *L'embuscade* de Pavlović qui touche à l'éthique de la révolution, ou plutôt à la question de la dissolution de cette éthique confrontée à la vie réelle. Dans un contexte de guerre, les questions morales se voient amplifiées – comme également dans *La jeune fille*, de Puriša Đordjević. À travers le récit des dernières heures tragiques de la libération du pays du joug nazi, *L'embuscade* met en évidence les abus et les violences pratiquées par les Yougoslaves eux-mêmes. Pavlović attaque sans relâche les mythes reçus et les devises populaires. Le film s'ouvre et se ferme sur le portrait de Staline, dénonçant ainsi les promesses non tenues du nouvel ordre socialiste. De la même façon, Želimir Žilnik, dans *Early Works*, pratique la critique et l'auto-critique avec une lucidité sans concession. Il n'hésite pas à dénoncer avec violence et franchise les insuffisances du régime yougoslave. Pour ce faire, le cinéaste privilégie la figure de la répétition. Celle-ci se manifeste visuellement par le biais du montage, lequel met bout à bout des prises de vues différentes d'un même geste (le garçon se déshabillant). Au travers de la parole continue en voix *off* de la jeune fille lisant Marx, l'action se répète avant de reprendre son cours, de façon à suggérer que la pensée de l'auteur peine à dépasser le stade des mots. Car, bien qu'érigée en slogans, la pensée échoue dès lors qu'elle est mise en pratique. C'est ainsi que l'idéologie marxiste, à l'origine de l'action révolutionnaire des jeunes héros, s'épuise au fil de leur aventure. Ceux-ci, trop individualistes et trop confus pour réussir, achèvent leur

périple dans la boue et le feu. L'idée de la souillure est présente dès la scène d'ouverture. La séquence montre en alternance, au moyen d'un montage parallèle et répétitif, deux actions simultanées. L'image de la fille se savonnant sous la douche apparaît en contrepoint au geste du père ivrogne abattant les parois des w.c. extérieurs. Cette même idée culmine ensuite lorsque les quatre jeunes, installés près d'une ferme collective parmi la misère et la saleté, se barbouillent le visage et le corps de fumier et de boue.

C'est également à travers la critique sociale dans son aspect plus général que l'idée d'un socialisme inabouti se révèle. Face au pluralisme culturel et ethnique du pays, le mythe de l'unité et de la fraternité promu par l'État yougoslave est remis en question. C'est le cas des films *Ne reviens pas par le même chemin* de Jože Babič et *J'ai même rencontré des Tziganes heureux* d'Aleksandar Petrović. La vaste plaine de Pannonie qui sert de décor au film de Petrović présente un étrange conglomérat de nationalités et de religions diverses. Parmi les Serbes, les Roumains, les Hongrois et les Slovaques, se trouvent de nombreux Tziganes qui vivent hors des lois sociales et éthiques du milieu qui les entoure: «Moins attachés à leurs intérêts personnels que d'autres, ou, si l'on préfère moins "rationnels", car ils dédaignent de considérer les conséquences à long terme de leurs actes, les Tziganes me paraissent plus que d'autres sensibles à la beauté du monde et à ses souffrances, et plus que d'autres voués au malheur car plus vulnérables à l'appel du mal – s'il faut l'appeler ainsi – que chacun porte en soi»⁹.

Les préoccupations sociales sont au cœur des films de jeunes cinéastes yougoslaves. Qu'il s'agisse de la

figure du héros nihiliste ou du héros déçu par ses illusions amoureuses ou politiques, l'environnement a une influence indéniable sur sa condition d'existence. Selon Pavlović, «[s]i la vie en collectivité est idéalisée dans le schéma d'une idéologie collectiviste, la position de l'individu, qu'il soit guerrier ou hérétique, devient tragique, car il se trouve confronté au mode de vie de la masse que caractérisent le médiocre et la dépersonnalisation»¹⁰. Parce que les films délivraient, selon les critiques, un message de faiblesse, de doute et de désespoir, les cinéastes en question ont été accusés d'anti-socialisme. Mais c'est plus justement l'anti-dogmatisme qui imprègne leur vision sans concessions de la réalité. Sans s'opposer pleinement au régime et prônant une position révolutionnaire progressiste, les réalisateurs aspiraient à un socialisme plus humaniste, plus marxiste, autrement dit plus abouti.

Stylistiquement, la Vague noire du cinéma yougoslave se caractérise par le recours aux thématiques sociales, envisagées selon une vision anti-optimiste, mais aussi par le refus des conventions formelles et narratives du cinéma national dominant, lequel était dépendant des contraintes du «Réalisme socialiste». S'il existait une esthétique commune, elle s'affirmerait peut-être à travers l'idée d'une «esthétique de la souillure». Néanmoins, comme très souvent dans l'histoire du cinéma, les courants esthétiques que l'on tente de distinguer démentent souvent l'hypothèse de la cohérence. Makavejev l'explique ainsi: «Depuis quelques années, il y a un mouvement chez nous, le "Nouveau Cinéma", pratiqué par des gens qui ont commencé à filmer la réalité nue. Je suis l'un de ceux-là. Il n'y a pas de mouvement cohérent, mais le

point commun de tous ces films est d'être faits en réaction contre la production commerciale (films de partisans, films d'action, etc.) et contre les modes de narration traditionnels. D'une part, la façon même de raconter est différente, de l'autre, on y aborde plus profondément les gens, dans leur individualité, leur sensibilité.»¹¹



- 1 «Vlahovic insists that “there are no values that are exclusively and specifically aesthetic and which stand separate and apart from societal values.”», in Daniel J. Goulding, *Liberated cinema. The Yugoslav Experience*, Bloomington, Indiana University Press, 1985, p. 71.
- 2 «viewing the world as it is, without literary and ideological intervention», Makavejev cité par Daniel J. Goulding, *Liberated Cinema. The Yugoslav Experience*, Bloomington, Indiana University Press, 1985, p. 74.
- 3 «Entretien avec Živojin Pavlović», *Positif*, n° 278, avril 1984, p. 60.
- 4 *ibidem*
- 5 *ibidem*
- 6 «For Petrović, love evidently is a trap into which man involuntarily falls and from which he exits empty, depleted, and satiated,», in Daniel J. Goulding, *Liberated cinema. The Yugoslav Experience*, Bloomington, Indiana University Press, 1985, p. 68.
- 7 «Mladomir Purisa Djordjevic. Un entretien et une chanson», *Positif*, n° 92, février 1968, p. 6.
- 8 «Entretien avec Živojin Pavlović», *Positif*, n° 278, avril 1984, p. 60.
- 9 Entretien d'Aleksandar Petrović, *Le courrier de l'UNESCO*, 1994.
- 10 «Entretien avec Živojin Pavlović», *Positif*, n° 278, avril 1984, p. 60.
- 11 Entretien de Makavejev, «Nouveau cinéma en Yougoslavie: Dušan Makavejev: Le sens et la fonction dubitative de L'homme n'est pas un oiseau», *Cahiers du Cinéma*, n° 182, septembre 1966, p. 55.

L'esthétique de la souillure dans
Early Works de Želimir Žilnik
(1969)



Entretien avec Želimir Žilnik¹

traduit de l'anglais par **Astrid Maury**

Domika Prejdová: *Lorsqu'on parle de votre travail, on vous associe souvent à l'École de New York, Godard, Warhol, le Cinéma vérité. Mais je pense que Branislav Miltojević a raison lorsqu'il dit qu'en fait vous utilisez leur méthode d'une façon ironique, pour transmettre l'ironie dans votre propre approche du cinéma. Cette utilisation de l'ironie est-elle à la base de votre travail?*

Želimir Žilnik: *Les auteurs dont vous parlez sont représentatifs des années 1960. Le fait de partager une affinité avec leurs structures décousues reflétait pour moi le choix de se tenir en dehors des récits de destins individuels et de «cas», car nous vivions tous dans une société qui fermait les yeux sur la transformation du «je» en «nous». Mais il va sans dire que le «collectif», comme sujet doté de sentiments et de rêves, vous pousse à vous interroger, à douter, à être satirique, à être méfiant.*

DP: *Vous avez étudié le droit et vous avez commencé à travailler dans le cinéma en tant qu'amateur. Était-ce important pour vous d'avoir fait votre chemin seul? Cela prenait-il sens dans votre travail?*

ŽŽ: *Lorsque j'ai rejoint le réseau des ciné-clubs, c'était à l'époque une scène importante pour le nouveau cinéma yougoslave émergent. Le ciné-club de Belgrade était la première porte d'entrée pour des cinéastes comme Živojin Pavlović, Dušan Makavejev, Kokan Rakonjać; et pour Lordan Zafranović et Ivan Martinac, c'était le ciné-club de Split. Quant à Karpo Godina et Naško Križnar, ils ont démarré un ciné-club à Ljubljana. Le cinéma professionnel commençait juste à embrasser le cinéma d'auteur, une année après avoir été reconnu dans la seconde moitié des*

années 1960, et le travail de beaucoup d'auteurs était montré dans les ciné-clubs. J'ai choisi d'étudier le droit car il n'y avait pas de département de sociologie à Novi Sad, mais cette décision s'est avérée beaucoup plus utile que je ne le pensais. Quand j'ai quitté le parti en 1968, après avoir été stigmatisé suite à l'acte d'accusation contre Early Works (Rani radovi), et plus tard lors de plusieurs actions juridiques engagées à l'encontre de mes autres films, j'étais assez aguerri dans les procédures judiciaires et les textes de loi, pour me défendre seul.

DP: *Quelles méthodes et idées adoptées par la Vague noire ont été importantes pour vous?*

ŽŽ: *En huit ans, de 1964 à 1972, plus de dix nouveaux films «libérés» de la didactique, du réalisme social et de la propagande du parti, ont été réalisés en Yougoslavie. Ces films ont été faits à l'époque du «Titisme de la maturité», au moment où le modèle yougoslave était plus ouvert, plus efficace et plus communicatif que les autres modèles d'états socialistes. Même à l'époque, le «Nouveau cinéma» (Novi Film) était souvent une production marginale par rapport aux spectacles partisans et aux supercoproductions avec l'Ouest, tournées dans les studios Jadran Films à Zagreb et Avala Films de Belgrade. De plus, Aleksandar Petrović, Pavlović, Makavejev, Hladnik, Krsto Papić, Puriša Đorđević et d'autres avaient eu pas mal de succès auprès des critiques yougoslaves et étrangers, et auprès du public. Lorsque l'on pense au milieu cinématographique des années soixante, on pense immédiatement à la «Vague noire». D'où me venait l'idée de mon film Film noir (Crni film)? C'est la réprobation idéologique du*

régime envers le libéralisme anarchique, dont ces films faisaient l'objet après 68, qui fut le moteur du film, dans le contexte offensif du programme de restalinisation mis en place par le régime. Programme qui fut ébranlé par la suite dans ses fondations par les «séismes» des manifestations étudiantes de juin 1968 contre la «Bourgeoisie rouge», l'invasion de la Tchécoslovaquie, et aussi surtout par l'élimination du modèle de Dubček en août 1968:

DP: *Votre documentaire **Film Noir** apparaît comme un résumé ironique des documentaires politiquement engagés de cette époque. Comment voyez-vous ce film aujourd'hui?*

ŽŽ: *J'ai réalisé Film noir au début de 1971, quand la campagne idéologique contre la Vague noire était à son comble. Avec ce documentaire, qui est peut-être plus qu'un essai, je voulais transmettre mon attitude envers la mystification hystérique des films et de la critique sociale. Aujourd'hui, il est presque impossible de comprendre la portée et la gravité de cette campagne idéologique. Tout le parti, l'État et la police, soit environ dix mille personnes, furent engagées*

pour exclure, persécuter, et neutraliser les personnes qui avaient été stigmatisées comme «ennemis idéologiques». Sous le régime de l'État socialiste, une telle forme d'exorcisme fut un outil très important de «discipline». Il est intéressant de remarquer qu'en Yougoslavie, qui avait un système plus ouvert et une politique souple d'autogestion et de liberté de circulation à l'étranger, le parti n'avait pas renoncé aux campagnes et programmes de «purges» typiques des modèles staliniens. La destruction de la Nouvelle vague et le changement de nom en «Vague noire» fut un exemple évident d'une action de grande envergure, efficace et autodestructrice. La phase la plus créative de notre cinéma national fut conduite à une impasse. On ne donna plus de nouveaux projets à Makavejev, Petrović, Pavlović et à beaucoup d'autres réalisateurs. À cause de son film Jésus plastique (Plasticni Isus), Lazar Stojanović fut condamné à trois ans de prison. Tous mes films réalisés jusqu'à alors, cinq documentaires et Early Works furent interdits. Mon film Freedom or Cartoons était en cours de montage, lorsqu'il fut lui aussi interdit. Je me souviens du bureau de la sécurité sociale m'envoyant

La police humilie les révolutionnaires en leur coupant les cheveux dans *Early Works* de Želimir Žilnik (1969)



un avis: étant donné que mes films ne pouvaient plus être montrés, on me retirait le statut de cinéaste et donc mon assurance sociale. Ils atteignaient donc leur but avec leurs mesures administratives. Quand les auteurs les plus intéressants, acclamés internationalement, sont partis à l'étranger, leur langage cinématographique s'est détérioré, et plus jamais ces auteurs ne sont arrivés à refaire des films d'une aussi grande qualité. J'étais jeune à l'époque, pas encore trente ans, et j'ai décidé que je n'allais pas laisser ces parasites me briser.

DP: Vous avez dit un jour que la relation entre le destin d'un individu et la société dans laquelle il vit est la chose la plus importante pour vous. Les protagonistes de vos films sont souvent des personnes en marge de la société. Est-ce que la juxtaposition de ceux qui sont établis dans la société et des marginaux reflète cette relation de base? Quels moyens employez-vous pour garder l'équilibre entre ces deux pôles?

ŽŽ: *Je construis la dramaturgie et le récit de manière à les rendre accessibles au public. Quand je suis rentré d'Allemagne³, il n'y avait aucune possibilité pour moi de trouver un soutien financier pour mes projets, auprès des maisons de production ou des fondations. C'est à la télévision que j'ai trouvé l'espace pour le faire. À l'époque il n'y avait que deux chaînes, regardées par vingt millions de Yougoslaves. Lorsque vous faites un film télé qui sera présenté à huit heures du soir et vu par huit millions de personnes, vous pensez: je vais pouvoir créer ma propre histoire avec les héros de mon choix, mais je dois faire en sorte que chacun puisse comprendre, paysans, ouvriers, personnes âgées. Je considère que ces treize films pour la télévision, réalisés dans les années quatre-vingt, ont été la partie la plus cohérente de mon travail.*

DP: Dans *Early Works*, vous articulez vos idées à travers un groupe de paysans, et l'on peut voir l'absurdité de la révolution. Dans *Oldtimer (Stara mašina)* le protagoniste principal s'implique directement dans les manifestations anti-bureaucratiques, et l'on peut voir l'absurdité du nationalisme. Dans *The Way Steel was Tempered (Tako se kalio čelik)*, l'on peut voir la fin du socialisme à travers les symboles absurdes du réalisme social, qui révèle aujourd'hui la position surréaliste de la réalité quotidienne, qui le sous-tendait. Dans ces films, vous mettez en évidence le fossé entre l'idéologie et la société, et en même temps, vous remplacez l'idéologie dans la réalité quotidienne, dans des situations où cette relation devient claire...

ŽŽ: *J'ai tiré mes leçons les plus importantes de Medvedkine, De Sica et Glauber Rocha, qui plaçaient leurs protagonistes au milieu «du tumulte des événements historiques».*

DP: Vous parlez de l'époque actuelle, l'état actuel de la société et de l'existence humaine dans la société. Vous prenez position contre l'idéologie. Est-ce que l'idéologie est un mal nécessaire, ou pensez-vous qu'elle est le mal?

ŽŽ: *L'idéologie dominante de l'époque où nous vivions était une illusion. Cette idéologie cachait ou servait à justifier des injustices sociales. Elle a été le moyen utilisé par la classe dirigeante pour manipuler et garder ses sbires dans l'ignorance.*

DP: Comment caractériseriez-vous l'idéologie nationaliste des années 1990 par rapport à l'idéologie communiste précédente?

ŽŽ: *Le «cas yougoslave» a ses exceptions. Au tout début des années septante, ainsi que je l'ai mentionné, la re-stalinisation fut enclenchée sous le régime de Tito, après les manifestations contre la «Bourgeoisie rouge» et l'élimination de Dubček de la scène politique. Le processus de re-stalinisation fut difficile à mettre en œuvre dans un système développé autour de l'autogestion et dans un pays aux frontières ouvertes. Donc, celui-ci s'axa principalement sur les ramifications idéologiques*

du parti, puis il conduisit d'autre part à restreindre l'autorité des élites des différentes républiques à «leurs» États. Ainsi, dans la seconde moitié des années quatre-vingt, le système en Yougoslavie devint une forme de «socialisme régional». «Les autorités restreintes des républiques» se présentèrent elles-mêmes comme les défenseurs des intérêts de leurs citoyens contre les «abus» des autres républiques! La base du «socialisme ouvert» qui suivit consista en un processus de féodalisation de la Yougoslavie. Quand le corpus entier de la puissance communiste fut ébranlé dans les années nonante, le nationalisme fut instauré en remplacement de l'idéologie. Les propagateurs du nationalisme primitif étaient, pour la plupart, les responsables du système précédent, au sommet du parti ou membres de la police. Des intellectuels frustrés, la plupart des anciens jeunes de l'«avant-garde des communistes», ont ajouté l'huile sur le feu. Et le mécanisme de puissance de ce nationalisme fut à bien des égards identique au stalinisme: l'unique question n'était pas de savoir si vous étiez un bon membre du parti, mais si vous étiez un bon Serbe ou un bon Croate.

DP: *Votre travail mêle éléments documentaires et éléments fictionnels. Comment déterminez-vous vos choix de recourir au documentaire ou aux modes de la fiction?*

ŽŽ: *Tourner un documentaire a ses propres limites: on ne peut pas exposer l'intimité de quelqu'un, même lorsque la personne concernée est d'accord, car l'on est investi d'une certaine responsabilité envers cette personne ou sa famille pour qu'elle n'en souffre pas. Mais l'on ne devrait pas avoir de problème à filmer ce qui est une expérience publique ou sociale. Une structure fictionnelle avec des acteurs de talent vous donne l'occasion de réinterpréter les émotions.*

DP: *Les gens ordinaires jouent un rôle majeur dans vos films. Ils proviennent souvent des marges de la société, et ils jouent leurs propres rôles. Il est intéressant de voir combien d'espace vous donnez au peuple et comment ils participent à la création de la forme ultime d'un film. Comment les attirez-vous dans vos films?*

ŽŽ: *La méthode que j'utilise peut être vue comme un «raccourci» du processus habituel de construction de la trame narrative. Un autre scénariste pourrait se vanter de la façon dont il a fait naître un «cas intéressant», un destin ou un événement. Ce serait sa source d'inspiration, il écrirait une histoire qui serait «proche de la réalité». Puis il commencerait par travailler sur la production et le financement, et à la fin il pourrait commencer le tournage. Ce cycle dure habituellement entre un et trois ans. Ma méthode est la suivante: les gens ou les événements qui m'intéressent constituent un aspect «ready-made» du film imminent; ainsi, il s'écoule généralement moins de six mois entre le moment où je décide de l'histoire du film et sa réalisation finale.*

Pour retrouver l'intégralité de l'interview
[http://www.zilnikzelimir.net/
people-fringes-society-are-spiritus-movens-life-balkans](http://www.zilnikzelimir.net/people-fringes-society-are-spiritus-movens-life-balkans)

- 1 Extraits choisis et traduits de l'anglais d'un entretien entre Želimir Žilnik et Dominika Prejdová, en septembre 2005. Dominika Prejdová est une journaliste et critique de cinéma tchèque, programmatrice au Festival de cinéma international de Prague Febiofest (septembre 2005).
- 2 (ndtr) Le Printemps de Prague débute le 5 janvier 1968, avec l'arrivée au pouvoir du réformateur Alexander Dubček et s'achève le 21 août de la même année, avec l'invasion du pays par les chars russes. Dubček avait introduit dans la vie politique la liberté de la presse, d'expression et de circulation et enclenché une décentralisation de l'économie.
- 3 (ndtr) Žilnik s'est exilé dans les années septante en République fédérale d'Allemagne. Il est revenu en Yougoslavie au début des années quatre-vingt.



Sur le tournage de *Early Works*, répétition d'une scène de guérilla avec Želimir Žilnik comme cible des partisans!

Milena (à droite), une disciple de Wilhelm Reich en Yougoslavie, qui prône une sexualité libérée sous le socialisme dans *WR: Mysteries of the Organism* de Dušan Makavejev (1971)



Makavejev et Reich: fureurs de l'orgasme, mystères de l'organisme

Dès les années 1930, Wilhelm Reich fait scandale en concevant la montée des totalitarismes et l'identification à des figures autoritaires comme l'effet de la répression sexuelle. C'est autour de cette figure hors norme que Makavejev articule son film WR, qui, à l'image de la figure controversée de Reich, fera polémique.

*Sous le socialisme, faire l'amour devrait être
aussi facile que boire un verre d'eau*
Alexandra Kollontai

Par **Marcos Mariño**

**Attention, cet article dévoile le contenu
du film *W.R. – Misterije organizma (WR:
Mysteries of the Organism)***

Marx, Freud, Reich

LA PENSÉE RADICALE DU 20^e SIÈCLE a été hantée par l'idée que, pour transformer le monde, il fallait combiner l'approche historique et sociologique de Marx avec les intuitions de Freud sur la psyché individuelle. Ce sont peut-être les surréalistes qui ont énoncé pour la première fois cette nécessité de rassembler les deux grandes critiques modernes de la société bourgeoise, bien qu'elle réapparaît en versions différentes tant dans le travail de l'École de Frankfurt (Adorno, Marcuse), que dans les

«philosophies du désir» nées en France autour de 1968 (Deleuze et Guattari, Lyotard).

Il y eut certainement plusieurs raisons, tant historiques qu'intellectuelles, pour promouvoir cette hybridation: d'un côté, l'approche de Marx néglige la dynamique psychologique profonde de l'individu, et de l'autre Freud semble identifier toutes les formations sociales avec une «culture» abstraite qui réprime l'individu, dans un cadre essentiellement a-historique. Il semble donc que les deux modèles se complètent, chacun fournissant à l'autre la partie qui lui manque. Pour les «freudo-marxistes» (comme on appellera souvent ceux qui tentent de combiner les deux courants de pensée), la libération des forces productives de la société prônée par Marx n'a de sens que dans la mesure où l'on libère simultanément les forces libidinales de l'individu identifiées par Freud. La montée des totalitarismes en Europe représente pour eux une preuve évidente qu'une approche qui oublie l'une des deux perspectives est vouée à l'échec,

tant théoriquement que politiquement. Comment est-il possible, demandent Deleuze et Guattari dans *L'anti-Oedipe*, que les masses opprimées aient désiré le fascisme? Les totalitarismes sont donc interprétés par les freudo-marxistes comme de véritables maladies mentales collectives, que les marxistes ne peuvent guérir sans une théorie de la psyché humaine, et face auxquelles les freudiens restent impuissants, en l'absence d'une théorie de l'histoire et de la lutte des classes.

Dans la constellation freudo-marxiste, Wilhelm Reich représente une figure à la fois centrale et controversée¹. Né en Galicie en 1897, il part à Vienne en 1918 pour étudier la médecine. C'est là qu'il découvre la psychanalyse: il rencontre Freud en 1919 et devient membre de l'Association psychanalytique en 1920. Néanmoins, il s'éloigne rapidement du freudisme orthodoxe en publiant en 1927 la première version de son livre le plus connu, *La fonction de l'orgasme*, dans lequel il redéfinit la théorie de la sexualité et sa répression: alors qu'un individu sain est, selon Reich, celui qui est capable de s'abandonner au flux de l'énergie biologique dans ce processus de décharge qu'est l'orgasme génital, la névrose se caractérise tout naturellement par le «blocage» de cette énergie. Cette conception sera considérée par Freud comme une simplification inacceptable de sa doctrine et marquera sa rupture avec Reich, qui ne s'arrêtera pas au seul niveau théorique: tandis que Freud et ses disciples s'occupent surtout des patients de la bourgeoisie de Vienne, Reich, qui s'installe à Berlin en 1930, commence à établir des cliniques dans les quartiers ouvriers, rejoint le Parti communiste allemand (KPD) et crée l'Association allemande pour

une politique sexuelle prolétarienne ou SexPol. Très rapidement, ses pratiques et ses points de vue commencent à incommoder tant ses collègues psychanalystes que ses camarades de parti. En 1933, il publie le livre *La psychologie de masse du fascisme* (1933), où il explique la montée du totalitarisme, même au sein de la classe ouvrière, comme un effet de la répression sexuelle dans l'enfance. La famille traditionnelle, qui dans la théorie freudienne produit l'individu à travers la double action du complexe d'Oedipe et du complexe de castration (i.e. du désir *et* de sa répression), devient chez Reich «la cellule réactionnaire centrale, comme berceau des hommes réactionnaires et conservateurs»². La peur de libérer l'énergie sexuelle «bloquée» dans l'organisme favorise, selon Reich, l'identification avec des figures autoritaires comme Hitler ou Staline. Le livre ne plaît ni au KPD, qui expulse et accuse Reich de «trotskisme», ni aux freudiens, qui le traitent à leur tour de communiste et l'expulsent de l'Association psychanalytique. En 1933, Reich devient ainsi *persona non grata* pour les communistes, les freudiens et les nazis. C'est un exploit remarquable qui va sans doute provoquer une inflexion de sa personnalité, et renforcera sa tendance aux délires de persécutions et sa sensibilité aux théories du complot. Il s'exile dans les pays scandinaves et part finalement aux États-Unis en 1939. Parallèlement, il sombre dans une dérive intellectuelle et deviendra un des plus fameux *crackpots* de la pseudo-science du 20^e siècle.

Pour Reich, l'énergie sexuelle, ou *libido*, au sens de Freud, n'est pas une métaphore du dynamisme inconscient, mais une entité physique qu'il faut étudier en tant que telle. Cette démarche le mène à plusieurs

fausses découvertes, où son manque de préparation scientifique se mêle de manière explosive à sa tendance à la spéculation et au délire paranoïaque. En 1934, il «découvre» les *bions*, des particules ou vésicules qu'il voit comme la source de la vie biologique. Peu après, il réalise que ces particules sont des manifestations d'une énergie universelle, le vrai substrat de la libido: l'*orgone*, définie par Reich comme «Énergie Cosmique Primordiale; elle est partout présente et peut être repérée par la vue, par des méthodes thermiques, électroscopiques, et par compteur Geiger. Dans l'organisme vivant, bio-énergie, énergie vitale»³. En 1940, il invente l'*accumulateur d'orgone*, une enceinte métallique servant à concentrer l'énergie orgonique de l'atmosphère. Reich commence à traiter ses patients en les introduisant dans les accumulateurs pour leur permettre d'absorber cette «énergie positive», qui, selon lui, a des effets bénéfiques jusque dans le traitement du cancer. Il présente cette «découverte» à Einstein, qui lui indique que plusieurs des effets associés à la présence de l'orgone ont une cause physique conventionnelle. Mais Reich, désintéressé par la démarche scientifique conventionnelle, se lance dans de nouvelles inventions et découvertes, comme par exemple la contrepartie négative de l'orgone, baptisée par lui DOR (*Deadly Orgone Radiation*), ou *cloudbuster* (briseur de nuages), qui est censée provoquer la pluie en éliminant le DOR.

Les activités de Reich aux États-Unis éveillent très tôt les soupçons des autorités, tant pour ses connotations politiques (Reich était un ancien membre du Parti communiste) que pour ses implications médicales. En 1954, alors que la FDA (Food and Drug Agency) ouvre une enquête sur les accumulateurs d'orgone

et l'accuse de fraude médicale, Reich réagit de façon très violente, ce qui n'arrangera pas vraiment son cas. En 1956, il est condamné à deux années de prison et ses livres sont incinérés à New York. Il meurt d'une crise cardiaque dans l'établissement pénitentiaire de Lewisburg, Pennsylvania, en novembre 1957.

Makavejev, Reich et WR

Le freudo-marxisme n'a pas beaucoup de retentissement dans les anciens pays de l'Est, étouffé par la ligne officielle du marxisme-léninisme. Mais dans la relativement plus ouverte ex-Yougoslavie, le futur cinéaste Dušan Makavejev a la chance de lire, en 1950, le livre de Reich *Matérialisme dialectique et psychanalyse* (1929)⁴. Tout comme les freudo-marxistes, Makavejev soupçonne que le point de vue marxiste orthodoxe sur la subjectivité humaine est radicalement insuffisant, et le travail de Reich devient pour lui un point de référence. Quand, à la fin des années 1960, il reçoit une bourse de la Fondation Ford pour travailler aux États-Unis, il en profite pour suivre la piste de Reich et pour réaliser des interviews filmées de ses proches, collaborateurs et disciples (comme par exemple Alexander Lowen). Ce matériel documentaire sera la base du film *Wilhem Reich – Misterije organizma (WR: Mysteries of the Organism)* (1971).

WR (Wilhelm Reich, bien sûr, mais aussi World Revolution) est un film hybride au moins pour deux raisons: il alterne entre documentaire et fiction, et passe des États-Unis à la Yougoslavie (c'est-à-dire, de l'Ouest à l'Est, ou encore du capitalisme au socialisme)⁵. La partie documentaire de WR se déroule essentiellement aux États-Unis, où Makavejev parcourt les dernières années de la vie de Reich, et nous instruit sur

Milena séduit Vladimir Ilich, le patineur russe à la sexualité réprimée dans *WR: Mysteries of the Organism* de Dušan Makavejev (1971)



les accumulateurs d'orgone et les *cloudbusters*. Mais il y explore également la contre-culture américaine des années 1960 à travers quelques personnages qu'il rencontre pendant son séjour: Tuli Kupferberg, un artiste du Revolting Theater qui ouvre le film déguisé en soldat, et surtout le travesti Jackie Curtis, un(e) ami(e) d'Andy Warhol qui avait joué avec Paul Morrissey dans son film mythique, *Flesh* (1968). Au-delà de cette structure binaire, la diversité du matériel filmique souligne la volonté de Makavejev de créer un *collage* ou *patchwork* hétérogène, qui mêle et place côte à côte matériel documentaire, fausses citations (comme dans ce film attribué à la SexPol de Reich, où un couple fait l'amour tandis qu'un chœur chante le «bien-aimé Parti communiste», et qui avait été en fait tourné à New York⁶) et vraies citations de films soviétiques sur Staline, ce qui provoque des effets parfois comiques (après l'image du pénis en érection et couvert de plâtre de Jim Buckley, éditeur du magazine pornographique *Screw*, on passe à un film où Staline affirme que «la première phase du communisme a été édifiée»).

La partie documentaire de *WR* nous offre un ensemble de sujets et *leitmotifs* qui, centrés autour de la figure de Reich, vont être dramatisés dans la partie fictionnelle du film, tournée en Yougoslavie. Dans cette partie, Milena (interprétée par Milena Dravić), disciple avertie de Reich, milite pour un socialisme qui nous libère simultanément du travail aliéné et de la répression sexuelle, et se confronte, par cette lutte, au secteur conservateur du communisme yougoslave (incarné par son ex-copain Radmilovic), et surtout à Vladimir Ilich, le beau patineur russe, représentant canonique de la personnalité autoritaire et de son énergie sexuelle réprimée. Milena, possédant un accumulateur d'orgone dans son appartement, harangue les «masses» à propos de la puissance d'émancipation de l'orgasme. Cette dramatisation de la doctrine reichienne crée une certaine distance face à sa valeur de vérité: l'histoire de Milena est stylistiquement excessive et presque parodique⁷. Makavejev parle même d'un «commentaire auto-ironique en relation à [s]es propres illusions romantiques.» «Je crois que c'est toujours sain de nous

moquer un peu de nous-mêmes et de nos propres croyances»⁸ ajoute-t-il. Quand Vladimir Ilich se laisse finalement aller et fait l'amour avec Milena, l'énergie libérée par son orgasme est à tel point insupportable qu'il coupe la tête de sa partenaire avec la lame de ses patins. Dans la dernière scène du film, la tête de Milena nous éclaire: «Des rayons cosmiques traversaient nos corps accouplés, nos pulsations suivaient les vibrations de l'Univers... Mais il n'a pas pu le supporter...». Certainement, ressort ici la distance critique qu'établit Makavejev face aux aspects les plus douteux du dernier Reich. Mais il partage toutefois avec lui l'idée d'une connexion profonde entre l'incapacité à libérer les pulsions sexuelles et la destruction de soi-même et des autres, qui hante plusieurs de ses films: c'est le cas d'Ahmed, qui tue son amie dans *Une affaire de cœur* (1967), ou de Marilyn Jordan, qui, elle, tue son amant dans *Montenegro* (1981). Sans oublier Miss Canada de *Sweet Movie* qui tombe dans la catatonie après ses épouvantables expériences sexuelles chez Mr. Capital.

WR a été accueilli de façon contradictoire, tout comme les doctrines de Reich lui-même. À Cannes, le film eut un grand succès: ovation de treize minutes et Prix Luis Buñuel. En contraste, les autorités yougoslaves n'ont pas permis sa sortie à l'intérieur du pays et il n'a pas été distribué dans les pays de l'Est. Tant la critique soviétique que les *Cahiers du Cinéma* ont dénoncé le film comme anti-communiste et anti-marxiste, alors que les disciples de Reich ne se sont pas reconnus dans le ton ironique et irrévérencieux adopté. Finalement, Makavejev pourrait être considéré avec *WR* comme le plus fidèle successeur de Reich: il a été capable à nouveau d'incommoder toutes les orthodoxies.

- 1 Cette évocation du parcours de vie et de l'œuvre de Reich se fonde entre autres sur le chapitre 9 de R. Durnat, *WR: Mysteries of the Organism*, British Film Institute, 1999, et sur l'excellent article de L. Spolsky, «WR. Escupir sobre el profesor chiflado», in *Vacaciones en Polonia 6*, Madrid, 2011, p. 192-196.
- 2 W. Reich, *La psychologie de masse du fascisme*, Paris, Payot, 1974, p. 108.
- 3 W. Reich, *op.cit.*, p. 26.
- 4 R. Durnat, *op.cit.*, p. 10.
- 5 Lorraine Mortimer, *Terror and Joy. The Cinema of Dusan Makavejev*, University of Minnesota Press, 2009, p. 162.
- 6 Dans *Sweet Movie* (1974), qui peut être regardé comme une continuation stylistique et thématique de *WR*, Makavejev va à nouveau utiliser cette structure binaire et fait alterner l'histoire «capitaliste» de Miss Canada et l'histoire «socialiste» d'Anna Planeta.
- 7 Le critique de cinéma Daniel Goulding note que c'est typique chez Makavejev d'éviter les polémiques politiques en faveur d'une «satire exubérante et d'une exagération rabelaisienne.» Cité dans L. Mortimer, *op.cit.*, p. 239.
- 8 Cité dans L. Mortimer, *op.cit.*, p. 169.

Histoire et cinéma yougoslaves (1941-1973)

par **Martin Marzidovsek** et **Gilliane Kern**

📅 événements socio-politiques

🎬 événements cinématographiques

1941 📅 6 avril: Bombardement de Belgrade par l'armée allemande et invasion de la Yougoslavie par les forces de l'Axe (armées italienne, hongroise, bulgare et roumaine).
17 avril: Capitulation du royaume de Yougoslavie.

1942 📅 Le mouvement des Partisans, dirigé par le communiste Josip Broz dit Tito, prend de l'ampleur et se transforme progressivement en une armée de libération nationale.

1943-1944 📅 Les Oustachis en Croatie, dirigés par Ante Pavelić, et les Tchetniks en Serbie, dirigés par Draža Mihajlović, collaborent avec l'occupant et combattent les partisans de Tito.
🎬 **Après la libération de Belgrade en 1944, une section de cinéma est créée au sein du ministère de la propagande du haut commandement des forces de libération. Celle-ci est à la base de l'organisation du cinéma yougoslave.**

La rupture tito-stalinienne et la réponse titiste au socialisme 1945-1950

Le pays est détruit par la guerre (10% de la population a péri).
Les infrastructures et l'équipement nécessaires à la production de films sont rares. La formation des professionnels du cinéma et les ressources sont quasiment inexistantes. La production cinématographique est dominée par le modèle soviétique, à savoir une organisation hiérarchisée et centralisée sous le contrôle strict du Parti communiste et selon un plan quinquennal. Les films sont conçus à des fins de propagande et reflètent les principes esthétiques du Réalisme national (évaluation optimiste de la réalité sociale, conformisme esthétique). Les thèmes des films se limitent à la glorification idéaliste du passé révolutionnaire: guerre de Libération nationale comme mythe fondateur central.

1945

🔊 L'Armée de libération nationale de Tito délivre progressivement le territoire

15 mai: Fin de la guerre en Yougoslavie.

29 novembre: Proclamation de la République fédérative populaire de Yougoslavie (Federativna Narodna Republika Jugoslavija ou FNRJ), rassemblant cinq républiques – Slovénie, Croatie, Serbie, Bosnie-Herzégovine et Macédoine. Aux premières élections, le Parti communiste obtient la majorité des voix (91%)

🎬 L'Entreprise du film de la République populaire de Yougoslavie (FPNRJ) est fondée à Belgrade. Elle dépend du Ministère de l'éducation avec un financement et un contrôle centralisés. Elle regroupe les secteurs de la production et de la distribution.

🔊 événements
socio-politiques

🎬 événements
cinématographiques

1946

🔊 La nouvelle Constitution confirme l'orientation vers le socialisme. Dans les relations internationales, la Yougoslavie se situe du côté de l'Union soviétique et du bloc socialiste.

🎬 L'Entreprise du film de la République populaire de Yougoslavie (FPNRJ) à Belgrade est remplacée par le Comité de la cinématographie avec des antennes en Croatie et en Slovénie. Toutes les salles de cinéma du pays sont nationalisées.

1947

🎬 Premier long-métrage yougoslave: *Slavica* de Vjekoslav Afrić.

1948

🔊 Les divergences entre le Parti communiste yougoslave et celui de l'Union soviétique éclatent.

28 juin: Rupture consommée entre Tito et Staline: Tito décide d'emprunter une voie indépendante vers le socialisme. La Yougoslavie devient le premier État socialiste à affirmer son indépendance face à la domination de l'Union soviétique.

1950

🔊 Le système centralisé de gestion étatique cède la place au socialisme autogestionnaire et décentralisé. Cette mutation profonde touche tous les secteurs socio-économiques.

← événements
socio-politiques

🎬 événements
cinématographiques

Décentralisation du régime et vent de liberté 1951-1960

Évolution générale vers la décentralisation de l'organisation et du contrôle de l'industrie yougoslave du film.

Développements considérables des infrastructures de production et professionnalisation des techniciens et des artistes. Augmentation significative du nombre de films produits et de la complexité thématique des films.

Ouverture progressive de la Yougoslavie aux influences culturelles et artistiques de l'Ouest et remise en question des mythes fondateurs de la Yougoslavie, encensés par la propagande. Les évolutions des années 1950 porteront en germe les grandes lignes du Novi film (Nouveau cinéma) qui s'épanouira peu après, dans les années 1960. Celles-ci s'exprimeront davantage dans les films d'animations («L'école de Zagreb»), les documentaires et les courts-métrages.

1951 🏆 *Kekec* de Jože Gale en 1951 remporte le premier prix dans la catégorie des films pour la jeunesse au Festival de Venise.

1954 🎬 Première édition du Festival du film yougoslave à Pula (Croatie).

1958 🏆 Le film d'animation *Samac* de Vatroslav Mimica et Aleksandar Marks des studios de Zagreb film, remporte le Grand Prix au Festival de Venise.

Un regard frais et poétique sur la guerre de Libération pendant la Seconde Guerre mondiale dans *La jeune fille* de Puriša Đorđević (1965)



Novi Film (Nouveau cinéma) et Crni talas (Vague noire) 1961-1972

Poursuite de la décentralisation et de la démocratisation des entreprises yougoslaves du film et augmentation substantielle de la production cinématographique. Période intense d'expérimentation artistique et de contestation politique, où cinéastes, théoriciens et critiques de cinéma participent au mouvement du Nouveau cinéma (Novi Film), dans le sillon esthétique du néoréalisme et des formes plus expérimentales des Nouvelles vagues européennes (française, tchèque, hongroise, polonaise). En rupture totale avec l'esthétique et le discours manichéen qui ont prévalu jusqu'alors, ces films, qui entremêlent révolution sexuelle et politique, rejettent la vision optimiste véhiculée par le «réalisme socialiste». Ils s'attaquent avec ironie aux tabous sociaux et mythes fondateurs et héroïques de la Yougoslavie «fraternelle et unie», dénoncent l'hypocrisie du régime et dévoilent crûment un aspect sombre et désespéré de l'existence humaine. Les censeurs du régime dénonceront la vision noire et pernicieuse de ces films et lui donneront le nom stigmatisant de «Vague noire». Défiant la censure, les cinéastes reprendront avec ironie le côté subversif de cette appellation, sous laquelle ce courant du cinéma yougoslave est connu aujourd'hui.

🗣️ événements socio-politiques
🎬 événements cinématographiques

1961 🗣️ À l'initiative de Tito, Nasser et Nehru, la Yougoslavie convoque la première conférence au sommet des «Non alignés» à Belgrade.
🎬 **Naissance du Nouveau cinéma (Novi Film).**
Dvoje (Deux) de Aleksandar Petrović et Ples v dežju (La danse sous la pluie) de Matjaž Hladnik inaugurent cette nouvelle tendance du cinéma.

1962 🗣️ La loi sur le cinéma est remplacée par un appareil législatif visant à protéger le cinéma national, qui accroît les pouvoirs réels des organes autogestionnaires, donnant ainsi une plus large autonomie aux républiques.

1963 🗣️ Une nouvelle constitution élargit les compétences des organes décentralisés au sein des différentes républiques et le pays devient la République fédérative socialiste de Yougoslavie (Socijalistička Federativna Republika Jugoslavija ou SFRJ).
🎬 *Grad (La ville), produit par le ciné-club de Belgrade et réalisé par Živojin Pavlović, Kokan Rakonjac et Marko Babac, est victime de censure. Le négatif du film et toutes les copies sont confisqués.*
«L'école de Zagreb» confirme le prestige de la Yougoslavie dans le domaine du film d'animation.

-
- 1965** 🎬 *Čovek nije tica (L'homme n'est pas un oiseau)*, le premier long-métrage de Dušan Makavejev se fait remarquer au Festival de Pula.
- Puriša Đorđević réalise *Devojka (La jeune fille)*, premier film d'une tétralogie surréaliste inspirée par la guerre de Libération nationale et ses conséquences.
-
- 1966** 📅 Juillet: Le plenum du Comité central de la Ligue des communistes condamne définitivement le centralisme bureaucratique et se prononce pour un renforcement de l'économie de marché associé à un accroissement des échanges internationaux. Le vice-président Ranković, taxé de «centraliste», est limogé, ce qui aura pour conséquences l'instauration d'un certain degré de démocratisation sociale et économique en Yougoslavie.
- 🎬 Les productions de Zagreb Film continuent à remporter des prix dans les festivals internationaux. Le limogeage de Ranković devient un symbole pour la lutte politique menée par les cinéastes du Novi Film en faveur d'une libéralisation de la vie politique.
-
- 1967-1968** 📅 Libéralisation progressive de la vie économique, politique et culturelle en Yougoslavie.
- Juin 1968: Manifestation des étudiants à Belgrade, mécontents du système socialiste yougoslave.
- 🎬 *Skupljači perja (J'ai même rencontré des Tziganes heureux)* de Aleksandar Petrović obtient des prix au Festival de Pula et le Grand Prix du Festival de Cannes. Énorme succès international. Le film sera distribué dans plus de cent pays!
- De nouvelles tendances dans le traitement des thèmes contemporains se dessinent avec les deux films de Živojin Pavlović *Buđenje pacova (Le réveil des rats)* et *Kad budem mrtav i beo (Quand je serai mort et livide)* et *Ljubavni slučaj ili tragedija sluzbenice P.T.T. (Une affaire de coeur: la tragédie d'une employée des P.T.T.)* de Dušan Makavejev.
- La critique cinématographique accroit son influence. La théorie du cinéma est enseignée à Belgrade, Zagreb et Ljubljana. L'Institut du film à Belgrade publie une revue spécialisée.
-
- 1969** 🎬 *Rani Radovi (Early Works)* de Želimir Žilnik remporte l'Ours d'or au Festival de Berlin.
- Žaseda (L'embuscade)*, le film le plus controversé de Živojin Pavlović sort en salles.
- 3 août: Vladimir Jovičić publie un article dans la revue *Borba* titré «Crni talas u našem filmu» («La vague noire dans nos films») pour dénoncer le pessimisme récurrent de ce Nouveau cinéma. L'auteur demande que les cinéastes impliqués dans ce courant reconsidèrent leurs positions et agissent de manière plus responsable envers la réalité. violemment critiquée par le régime, la Nouvelle vague yougoslave est appelée par ses censeurs «Vague noire».

1970-1971

🔊 L'Assemblée fédérale adopte une série d'amendements constitutionnels confirmant les républiques dans leur statut d'«États souverains». Ces développements accélèrent le mouvement de décentralisation et touchent tous les secteurs socio-économiques

🎬 Été 1970: *Lilika* de Branko Pleša est primé au Festival de Locarno.

La coproduction *W.R. – Misterije organizma (WR: Mysteries of the Organism)* de Dušan Makavejev, provoque d'importantes polémiques esthétiques et politiques. Le film est interdit en Yougoslavie et Makavejev est forcé à s'exiler en France. Ce film sera l'un des derniers à exprimer l'esprit de ce cinéma appelé désormais «Vague noire».

1972- 1973

🔊 Des tendances nationalistes et séparatistes, telles que le Printemps croate (Hrvatsko proljeće) ou mouvement de masse (masovni pokret ou MASPOK) en Croatie, se font jour. Ils sont enrayés par une action énergique du bureau exécutif.

🎬 La contre-offensive envers le mouvement de la Vague noire s'intensifie à la fin de cette période. Les censeurs attaquent ces films pour leur vision négative et pessimiste du développement de la Yougoslavie communiste, pour l'expression de thèmes liés au libéralisme et à l'individualisme occidental et pour leur exhortation au non-conformisme. Tandis que plusieurs films sont interdits, les cinéastes subissent des pressions du régime.

Un étudiant de la Faculté d'art cinématographique à Belgrade, Lazar Stojanović, est condamné à trois ans d'emprisonnement avec travaux forcés pour avoir réalisé en 1971 *Plastični Isus (Jesus Plastique)*. Le cinéaste Aleksandar Petrović, enseignant dans cette académie, qui avait bien noté le film de Stojanović, est démis de ses fonctions, ainsi que d'autres d'enseignants.

Comme résultat de la contre-offensive du régime envers la Vague noire, le mouvement se disperse et disparaît.

🔊 événements
socio-politiques

🎬 événements
cinématographiques

Sources:

Laëticia Delamare, «Images yougoslaves. Cinéma yougoslave et figures de l'autre en Europe», sur http://www.notre-europe.eu/uploads/tx_publication/Etud81-FE-ImagesYougoslaves-fr.pdf

Daniel J.Goulding, *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience 1945-2001*, Bloomington, Indiana University Press, 2002.

Dejan Kosanovic et Ranko Munitić, *Le cinéma Yougoslave*, sous la dir. de Zoran Tasić et Jean-Loup Passek, Centre Georges Pompidou, coll. «Cinéma/pluriel», 1986.

Bibliographie

BONTEMPS Jacques et **FIESCHI** Jean-André, «Nouveau cinéma en Yougoslavie: Dusan Makavejev: Le sens et la fonction dubitative de L'Homme n'est pas un oiseau», *Cahiers du cinéma*, n° 182, septembre 1966.

DELAMARE Laëticia, «Images yougoslaves. Cinéma yougoslave et figures de l'autre en Europe», article paru sur <http://www.notre-europe.eu/fr/axes>

DURGNAT Raymond, *WR. Mysteries of the organism*, British Film Institute, 1999.

GOULDING Daniel J., *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience 1945-2001*, Bloomington, Indiana University Press, 2002.

HSU Roland, *Ethnic Europe: Mobility, Identity, and Conflict in a Globalized World*, Stanford University Press, 2010.

JORDANOVA Dina (dir.), *The Cinema of the Balkans*, London, Wallflower Press, 2006.

KOSANOVIC Dejan et **MUNITIĆ** Ranko, *Le cinéma Yougoslave*, sous la dir. De Zoran Tasić et Jean-Loup Passek, Éditions Centre Georges Pompidou, coll. «Cinéma/pluriel», 1986.

PAPA Jasmina, «Le groupe de Prague: le cinéma en tant que production culturelle non-nationaliste dans la Yougoslavie des années 1980», *Balkanologie [En ligne]*, vol. IV, n° 1, septembre 2000 — <http://balkanologie.revues.org/index776.html>

SCHNEIDER-SIEMON Christina, «Camera non grata. Das Filmschaffen von Želimir Žilnik», *Diagonale*, sept. 2003, Festival des Österreichischen Films.

SPOLSKY Leszek, «WR. Escupir sobre el profesor chiflado», *Vacaciones en Polonia*, n° 6, Madrid, 2011.

«Entretien avec Aleksandar Petrović. Tsiganes, je vous aime», *Le courrier de l'UNESCO*, 1994.

«Entretien avec Zivojin Pavlović», *Positif*, n° 278, avril 1984.

«Mladimir Purisa Djordjevic. Un entretien et une chanson», *Positif*, n° 92, février 1968.

Sources:

www.notre-europe.eu/uploads/tx_publication/Etud81-FE-ImagesYougoslaves-fr.pdf

http://fr.wikipedia.org/wiki/Armée_yougoslave_de_la_patrie

Un site passionnant sur le travail de Želimir Žilnik:
www.zilnikzelimir.net/biography

Un petit air de western «made in Voïvodine» dans la satire de Karpo Godina, *Litany of Happy People* (1971)



Skupljaci Perjo, Aleksandar Petrovic, 1967

30 janvier 2012 à 22h
auditorium Ardit
place du Cirque | Genève
entrée libre

soirée
**Surfing the
Black Wave!**

Balkan mood,
drinks and fun

Ciné-club universitaire
Activités culturelles | a-c.ch/vaguenoire



UNIVERSITÉ
DE GENÈVE



FESTIVAL DE FILMS
GENÈVE

BLACK MOVIE

17-26 FEVRIER 2012

www.blackmovie.ch

DU 28 AVRIL AU 6 MAI 2012

CINÉMAS DU GRÜTLI - VERSOIX - LAUSANNE - FRANCE VOISINE

7^{ème}

FESTIVAL
INTERNATIONAL
DU FILM
ORIENTAL
DE GENÈVE

WWW.FIFOG.COM

lundi 9 janvier à 20h

Cinema Komunisto

SRB, 2010, Coul./NB, 101', Beta num, st fr

R Mila Turajlić

Int Steva Petrović, Dragiša Gile Đurić, Aleksandar Leka

Konstantinović, Velimir Bata Živojinović

Prix du meilleur documentaire au Festival international du film de Chicago 2011

Prix du meilleur documentaire au Festival international du film de Trieste 2011

En première suisse

Dans ce documentaire, Turajlić donne la parole à L. Konstantinović qui fut pendant 32 ans le projectionniste personnel de Tito. Il raconte comment l'industrie cinématographique, financée par l'État, était le fer de lance de la propagande titiste.

Reposant sur un savant collage d'archives inédites et d'extraits de films rares, *Cinema Komunisto* explore la relation divergente entre images et réalité, à travers la mainmise de Tito sur la production cinématographique.

lundi 20 février à 20h

Kad budem mrtav i beo Quand je serai mort et livide

YU, 1967, 79', NB, 35 mm, st fr

R Živojin Pavlović

Int Dragan Nikolić, Ružica Sokić, Dara Calenić, Neda

Spasojević, Slobodan Aligrudić

Grand Prix Festival du cinéma yougoslave de Pula 1968

Lion d'or du Festival de Venise 1968

Jimmy Barka est un saisonnier sans avenir, vivant de petits larcins. Au gré de son errance, il rencontre une chanteuse, qui l'encourage à faire carrière...

Film emblématique de la Vague noire, il est un des premiers films à dépeindre avec pessimisme la vie des laissés-pour-compte. Dans ce sublime et désenchanté road movie au naturalisme cru, Jimmy Barka y incarne un perdant magnifique pétri de candeur, qui inspira à Schlesinger le personnage principal de *Midnight Cowboy*.

► p. 9

lundi 16 janvier à 20h

Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT

**Une affaire de cœur: la tragédie
d'une employée des PTT**

YU, 1967, 69', NB, 35 mm, st all-fr

R Dušan Makavejev

Int Eva Ras, Slobodan Aligrudić, Ružica Sokić, Miodrag Andrić,
Dr. Aleksandar DJ Kostić, Dr. Živojin L. Aleksić

Izabela noue une liaison avec Ahmed, mais cède pourtant aux avances insistantes d'un collègue et tombe enceinte. Ahmed ne tarde pas à découvrir l'infidélité d'Izabela. La relation se délite et connaîtra une issue tragique...

Reflet des turbulences sociales et politiques de la Yougoslavie des années soixante, le film restitue avec une sensualité mordante le foisonnement artistique de cette période, marquée par la libération sexuelle et la libéralisation de la vie politique.

► p. 12

lundi 27 février à 20h

Devojka La jeune fille

YU, 1965, 90', NB, 35 mm, st fr

R Puriša Đorđević

Int Milena Dravić, Ljubiša Samardžić, Mija Aleksić, Rade

Marković

Premier film de la tétralogie de Đorđević qui a pour sujet la guerre de Libération, *La jeune fille* conte l'histoire d'amour de deux résistants, un soldat et une jeune fille, pendant la Seconde Guerre mondiale. Leur destin croise celui d'un officier allemand et d'un photographe. Malgré les circonstances tragiques, l'amour triomphera...

La jeune fille marque le début d'une nouvelle perspective, fraîche et originale, au travers d'une série d'évocations poétiques du passé historique de la Yougoslavie.

► p. 11

lundi 23 janvier à 20h

Neprijatelj / Sovražnik L'ennemi

YU, 1965, 95', NB, 35 mm, st fr

R Živojin Pavlović

Int Velimir Bata Živojinović, Snežana Lukić, Bekim Fehmiu,
Dušan Janičijević

Suite à la projection du film expressionniste *L'étudiant de Prague*, dans lequel un personnage lutte avec son double, un ex-soldat commence à perdre le contrôle sur sa vie, lorsqu'un homme semblable à lui-même apparaît...

Adaptation du roman de Dostoïevski *Le double* portée par la magistrale interprétation de Velimir Bata Živojinović, *L'ennemi* occupe une place atypique dans l'œuvre de Pavlović, par son traitement formel qui privilégie une grande liberté dans les mouvements de caméra et dans le cadre.

lundi 12 mars à 20h

Nemirni Sans répit

YU, 1967, 75', NB, 35 mm, st fr

R Vojislav Kokan Rakonjac

Int Marko Todorović, Milena Dravić, Dušica Žegarac

Quatre mineurs volent une Peugeot et prennent la fuite après avoir renversé mortellement un piéton. Alors que la conductrice s'est échappée du véhicule, la voiture des fuyards dérape et les trois mineurs à bord meurent dans l'accident. La police part alors à la recherche de la mystérieuse conductrice, qui s'est enfuit à bord d'un camion... Avec ce film policier, Rakonjac porte un fin regard sociologique sur les mœurs de la jeunesse des villes et la sphère des politiciens corrompus.

lundi 30 janvier à 20h

Zdravi ljudi za razonodu Litany of Happy People

YU, 1971, 14', Coul., Beta SP
R Karpo Godina

Sous-titrage anglais

Portrait critique de l'idée de fraternité et d'unité prônée par le régime, à travers la présentation stéréotypée des habitants de Voïvodine. En utilisant pour bande-son une chanson de propagande, Godina exacerba tant la parodie que le film fut interdit!

Skupljači Perja J'ai même rencontré des Tziganes heureux

YU, 1967, 94', Coul., Beta SP, st fr.
R Aleksandar Petrović. Int Bekim Fehmiu, Olivera Katarina, Velimir Bata Živojinović

Gd Prix du Jury et Prix international de la critique, Cannes 1967. Nomination pour l'Oscar du meilleur film étranger 1967

Une jeune Tzigane offerte en mariage à un gitan s'enfuit à Belgrade dans l'espoir d'une vie meilleure... Drame décrivant avec humour la vie quotidienne des Tziganes dont le réalisateur est souvent considéré comme l'initiateur de la Nouvelle vague yougoslave.

► pp. 10 et 14

lundi 19 mars à 20h

Zaseda L'embuscade

YU, 1969, 80', NB, 35 mm, st fr

R Živojin Pavlović

Int Ivica Vidović, Milena Dravić, Pavle Vuisić, Severin Bijelić, Slobodan Aligrudić, Mirjana Blašković

Lion d'or du Festival de Venise 1970

Iva, ardent communiste, rejoint les services de sécurité combattant les «traîtres» réfugiés dans les montagnes et découvre le cynisme de ses chefs, qui fabriquent de faux-exploits pour assurer leur réputation de héros du socialisme. Pavlović recrée dans ce film l'atmosphère qui régnait à l'époque de la reconstruction. Les déceptions idéologiques de son héros lui vaudront à la fois une reconnaissance internationale, l'interdiction du film en Yougoslavie et son expulsion de l'Académie du cinéma.

► p. 13

lundi 6 février à 20h

Istim se putem ne vracaj / Po isti poti se ne vracaj Ne reviens pas par le même chemin

YU, 1965, 90', NB, 35 mm, st fr

R Jože Babič

Int Davor Antolić, Miha Baloh, Miranda Caharija, Husein Cokić, Dušan Janičijević, Ljubiša Samardžić, Dare Ulaga, Anka Županc, Jože Župan

Le film dépeint, avec un remarquable sens critique, la vie des immigrés saisonniers, issus des régions rurales de Bosnie et de Macédoine, arrivés dans les années soixante dans la riche et développée Slovénie.

En dénonçant le traitement inégalitaire et méprisant de la société slovène vis-à-vis des saisonniers, souvent considérés comme inférieurs, le film s'en prend au sacro-saint mythe d'unité et de fraternité promu par l'État yougoslave: «Bratstvo i jedinstvo».

lundi 26 mars à 20h

Gratinirani možak Pupilije Ferkeverk Le cerveau gratiné de Pupilia Ferkeverk

YU, 1970, 12', Coul., Beta SP, sans dialogue R Karpo Godina

Dans ce film-poème de l'absurde une troupe d'avant-garde joue les trublions délurés d'une libération des mœurs et des esprits. Le discours d'encouragement à consommer du LSD signera la condamnation du film.

Rani radovi Early Works

YU, 1969, 87', NB, DVD

Sous-titrage anglais

R Želimir Žilnik

Int Milija Vujanović, Bogdan Tirmanić, Čedomir Radović, Marko Nikolić, Slobodan Aligrudić

Ours d'or du Festival international de Berlin 1969

Trois hommes et une femme décident de mettre en pratique les préceptes de Marx, en faisant leur révolution dans les usines, avec pour objectif de libérer les mœurs. Métaphore amère de leur révolution avortée, ce film est un hymne à la liberté d'expression. Cinéaste majeur d'ex-Yougoslavie, il poursuit encore aujourd'hui sa réflexion engagée sur les questions sociales.

► p. 13

lundi 13 février à 20h

Priča koje nema / Zgodba ki je ni L'histoire qui n'existe plus

YU, 1967, 99', Coul., 35 mm, st fr

R Matjaž Klopčič

Int. Maks Bajc, Danilo Bežlaj, Polde Bibič, Polde Bibič, Mirko Bogataj, Boris Cavazza, Milena Dravić

Un ouvrier de la banlieue ne trouve pas sa place dans la société et ne parvient pas à mettre fin à son errance. Le récit circule sans ordre ni pause, à l'intérieur d'un être humain rempli d'attentes, de souvenirs et de peurs. Ce désordre et cette dispersion des sentiments, exprimés parfois par des silences, parfois par la parole, dessinent progressivement l'image d'une âme qui attend la «vraie» vie.

Avec *L'histoire qui n'existe plus*, Klopčič propose un poème de facture libre conjuguant préciosité et humour.

lundi 2 avril à 20h

Nedostaje mi Sonja Henie I Miss Sonia Henie

YU, 1972, 15', Coul., Beta SP

Sous-titrage anglais

Conçu par Karpo Godina, écrit par Snoopy

R Tinto Brass, Miloš Forman, Buck Henry, Dušan Makavejev, Paul Morrissey, Frederick Wiseman, Puriša Đorđević, Bogdan Tirmanić

Réjouissante compilation initiée par Godina, qui demanda à des grands noms du cinéma de réaliser une séquence avec l'obligation qu'un personnage prononce une phrase culte des albums de Snoopy.

W.R. – Misterije organizma WR: Mysteries of the Organism

YU, 1971, 84', Coul., 35 mm

Sous-titrage anglais

R Dušan Makavejev

Int Milena Dravić, Ivica Vidović, Jagoda Kaloper

Prix Luis Buñuel Cannes 1971

Déconseillé aux moins de 16 ans

Ce film sur Wilhem Reich, psychanalyste du plaisir sexuel, propose une fiction mettant en scène deux jeunes militantes de l'amour libre. Interdit en Yougoslavie, remportant un prix à Cannes et froissant la délégation soviétique, ce film a donné au cinéma yougoslave une audience internationale.

► p. 25



15 janv. 2012: **soirée Serge Daney**

projection de **Rio Bravo**

débat: **Daney**
le temps des Cahiers du cinéma

Dans le cadre de
La loi du marcheur
au Théâtre St-Gervais

Le Ciné-club universitaire
propose une
soirée spéciale Serge Daney
avec la projection de

Rio Bravo de Howard Hawks,
1959, 2h21, VO st fr.

Suivi d'un débat
Daney
le temps des Cahiers du cinéma
animé par le critique Laurent
Asséo, Cyril Neyrat
des *Cahiers du cinéma*,
Bertrand Bacqué de la HEAD,
en présence de Jean-Louis
Comolli (sous réserve)

Dimanche 15 janvier 2012, 17h
Auditorium Ardit

Place du Cirque, Genève
Bar et débat à l'issue
de la projection
Tarif habituel du
Ciné-club universitaire



**UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**

**LE ST-GERVAIS
GENÈVE
THEATRE**