

**trentième festival international du film  
cannes 1977**

**XVI<sup>e</sup>  
semaine internationale  
de la critique française**

**présentée par  
l'association française de la critique de cinéma**

**CANNES, PALAIS DES FESTIVALS**  
**Salle Jean Cocteau**

**14 - 20 mai 1977, 15 h - 17 h 30 - 11 h**

SAMEDI 14

**Omar Gatlato**

Merzak Allouache, Algérie

DIMANCHE 15

**Ethnocide**

Paul Leduc, Canada/Mexique

LUNDI 16

**Liebe das Leben, lebe das Lieben**  
*(Aime la vie, vis l'amour)*

Lutz Eisholz, RFA.

MARDI 17

**Caminando pasos . . . caminando**  
*(En marchant pas à pas)*

Fédérico Weingartshofer, Mexique

MERCREDI 18

**Seishun no satsujinsha**  
*(Le meurtrier de la jeunesse)*

Kazuhiko Hasegawa, Japon

JEUDI 19

**Ben et Bénédic**

Paula Delsol, France

VENDREDI 20

**Dvadsiat dneï bez voïny**  
*(Vingt jours sans guerre)*

Alexei Guerman, U.R.S.S.



**Théâtre National de l'Est Parisien**

17, rue Malte-Brun, 75020 PARIS - 633-79-09

**31 mai - 8 juin, 20 h 30**

MARDI 31

MERCREDI 1<sup>er</sup>

JEUDI 2

VENDREDI 3

SAMEDI 4

MARDI 7

MERCREDI 8

**Omar Gatlato**

**Ethnocide**

**Liebe das Leben, lebe das Lieben**

**Caminando pasos . . . caminando**

**Seishun no satsujinsha**

**Ben et Bénédic**

**Dvadsiat dneï bez voïny**

## S.I.C. 1977

Cette année, l'aréopage ne comptait que onze membres, sous la souple férule de Bernard Trémège, sous l'autorité de l'omniprésente Janine Sartres. Si prix et autres récompenses n'étaient dévalorisés, je proposerais pour elle la création d'un Oscar de l'efficacité. Elle l'a largement mérité.

Parmi les Onze, saluons l'entrée de Claire Clouzot et le retour de Jean-Paul Török. Saluons, surtout, le courage, pour ne pas dire l'héroïsme de ce Onze de France. Car du courage, il en faut pour "visionner" une bonne centaine de films, pour n'en choisir que sept en fin de course. Cela demande du dévouement et de l'endurance, et comme la créature humaine n'est pas qu'un pur esprit, qu'elle est faite de chair, d'os et de nerfs aussi, cela ne peut se passer sans grincements de dents, d'absences impératives, de divergences de vues. Comment pourrait-il en être différemment ? Autant en emporte le vent. Ce qui compte, c'est le résultat.

Le résultat, c'est à vous qu'il appartient de le juger, cinéphiles et professionnels, le but de la S.I.C. étant de donner une chance aux premier et deuxième films de nouveaux réalisateurs, de toute provenance, de toute obédience ou sans obédience du tout.

Ces Onze, d'une seule voix pourraient dire : *Facet quod potui* ... et que celui qui ne s'est jamais trompé leur jette la première pierre.

Bonne S.I.C. et à l'année prochaine.

Véra VOLMANE,  
Présidente de l'Association Française  
de la Critique de Cinéma.



**Réalisation : Merzak Allouache.**

**Scénario : Merzak Allouache - Photo : Smaïl Lakhdar Hamina - Montage : Mofida Tlati - Musique : Ahmed Malek - Directeur de production : Nacer Abdelkrim.**

**Production-Distribtion : ONCIC, Alger.**

**Durée : 90 minutes - 35 mm - Couleur.**

**Interprétation :**

**Boualem Benani** (Omar Gatlato), **Farida Guenaneche** (Selma), **Aziz Degga** (Moh-la-Grosse), **Abdelkader Chaou** (le chanteur), **Rabah Bouchtal** (Ali Coco Mani), **Rabah Lechaa** (Hamid-Cherche-Copains), **Krimo Baba Aissa** (Dahmane-Beeftak), **Arezki Nabti** (l'oncle).

# Omar Gatlato

de Merzak Allouache

Algérie, 1976

"Omar Gatlato" signifie certainement une étape nouvelle dans l'Histoire du cinéma algérien. La période coloniale n'avait rien mis en place, ni cadres techniques, ni équipement. Quand une équipe devait tourner un film situé en Algérie soit on se déplaçait "luxueusement" (la publicité en faisait grand état) comédiens et techniciens vers les djebels ou le Sahara, soit à Boulogne ou à Epinay on reconstituait Alger en studio (Duvivier le fit remarquablement, formellement parlant) pour "Pépé le Moko", avec la Casbah et ses ruelles.

En 15 ans d'indépendance, l'Algérie, dégagée de l'arriération coloniale, a su forger des compétences - le talent, cet accident individuel peut s'y ajouter - même si elle souffre encore d'un sous-équipement (en effectifs de salles, en laboratoires). Elle a su, très légitimement d'abord célébrer le geste de la guerre de Libération nationale, puis, tout aussi légitimement, la Révolution Agraire. Ces domaines seront certainement encore explorés par le cinéma algérien mais après "Omar Gatlato" l'approche en sera certainement différente, tout aussi bien qu'"Omar Gatlato" aurait été **impossible** sans certains germes déjà contenus dans les films de Bouamari, de Tolbi, de Slim Riad, dans des moments (surtout ruraux) des films de Lakdhar Hamina.

Merzak Allouache est, dans le meilleur des sens, un Pagnol algérien et algérois. Il a - c'était le meilleur de l'apport pagnolesque et l'on sait ce que Renoir a dit qu'il devait à Pagnol - le sens et le goût de la vie populaire, du vécu quotidien, de son observation. Mais ce jeune frère algérois de Pagnol atteint d'emblée, dès son premier long-métrage, et la dimension chaleureuse, qui fût la qualité de Pagnol, et une dimension **critique**, une **absence de complaisance** alors que les talons d'Achille de l'auteur de "Marius" furent justement une certaine complaisance, une absence de sens critique.

Omar, petit employé de l'Office de Répression des Fraudes, vit dans une routine bureaucratique. Le cinéma algérien, **cinéma d'état**, énonce et dénonce ce bureaucratisme et les "topaze" du cru. Omar, gangréné par l'imaginaire occidental comme par le passif national, se croit un "macho", un homme super-viril et dominateur mais il est, en fait un timide partagé entre les inconvénients de la promiscuité (avec sa mère, sa sœur qui est déjà une femme, dans sa plénitude féminine) des logements surpeuplés et la tentation qu'il a pour une belle algéroise aperçue à sa fenêtre, la tentation ensuite déclenchée par une voix féminine entendue, par accident, sur cassette.

Merzak Allouache expose l'existence d'un certain gangstérisme et terrorisme urbain dans la Casbah. Il sait comprendre Omar et établir des distances à son égard. Ce n'est pas pour rien que l'acteur interprétant Omar s'adresse parfois directement au spectateur, rompant par là avec l'illusion de réalité, avec la mystification des fictions "réalistes".

Le quartier "Climat de France" existe. La preuve, Merzak Allouache nous le fait rencontrer, dans son grouillement, sa longueur méridionale et méditerranéenne. Alger existe avec ses cinémas où l'on passe des westerns, où Omar enregistre sur magnétophone la musique des films indiens de série, où lorsqu'une pièce théâtrale est trop ridiculement traditionnelle et inspirée d'un faux folklore les spectateurs hurlent : "**Révolution agraire**". Les ouvreuses y ont droit aux caresses un peu trop appuyées d'hommes qui vivent seuls, de jeunes hommes qui traînent ensemble, à longueur de soirée, les "Vitelloni" d'Alger si l'on veut. Elles réagissent énergiquement.

Albert CERVONI.



**Réalisation : Paul Leduc - Images : Georges Dufaux - 2<sup>ème</sup> caméra : Angel Goded - Assistants à la caméra : Fernando Robles, Leoncio Villarias - Prise de son : Serge Beauchemin - Montage : Rafael Castanedo, Paul Leduc, J. Richard Robesco - Scénario : Paul Leduc, Roger Bartra - Coordination technique : Gilles Péloquin - Mixage : Jean-Pierre Joutel - Producteurs : Jean-Marc Garand, Vincente Silva, Bosco Arochi.**

**Coproduction : Office National du Film du Canada, Ciné-Diffusion SEP, Mexico.**

**Année de production : 1976**

**Durée : 127 minutes, 16 mm, couleur.**

# Ethnocide

de Paul Leduc

Canada/Mexique, 1976

"Pour réussir un film vivant et profond, dit Joris IVENS, il faut introduire l'homme individuel, montrer sa vie personnelle. Il faut que le public reconnaisse son héros dans le film documentaire comme dans le film romancé".

Cette réflexion d'un maître du **cinéma vivant** rentré dans la légende, est directement applicable à Paul LEDUC auteur d'Ethnocide

Avec une caméra réaliste, présente, précise, dépouillée des moindres tics superflus, due au talent de George DUFAUX; un monde nous apparaît dans tous ses aspects réalistes. Un monde rude, un monde ayant son identité propre : le peuple OTOMI.

Depuis huit siècles, la race OTOMI est persécutée, opprimée. Depuis huit siècles, la race OTOMI est présente, active et exemplaire.

Des péons le Mexique en compte beaucoup, beaucoup trop. Le choix de LEDUC n'est pas innocent. Les OTOMIS sont le peuple qui depuis huit siècles bravent les structures politiques même les plus socialisantes que le Mexique ait connu, par son mode de vie communautaire.

Depuis huit siècles un index les désigne comme révolutionnaires communistes dans la région de Mezquital.

Si on demande à un propriétaire terrien de parler d'eux, pour lui la vérité est simple "la classe bourgeoise dirigeante est celle d'un monde né avec des gènes positifs, les OTOMIS et les pauvres sont nés avec des gènes négatifs". La faculté est un des souteneurs de toute la classe bourgeoise.

Et depuis huit siècles le peuple OTOMI crie **présente**.

Si la matière première est brute, sans style ampoulé, sans l'hystérie du zoom, du faire vrai avec caméra sur l'épaule, de la mode du micro dans le champ label du cinéma dit moderne, la réalisation de Paul LEDUC est exemplaire.

Le document repousse ses limites, la fiction semble appartenir au récit, le montage donne le rythme à la poésie, la musique nous détourne du spectaculaire, mais nous entraîne vers le lyrisme, certaines séquences comme celles des charpentiers de l'acier et du verre nous font glisser vers le surréalisme, jamais dans le cinéma documentaire la notion du temps réel et du temps virtuel n'a été aussi bien en osmose avec le rythme des images.

Ethnocidio est un film exemplaire, un film d'encouragement.

Bernard TREMEGE



**Réalisation : Lutz Eisholz - Scénario : Lutz Eisholz - Cadre : Klaus Janschewski -  
Son : Christian Moldt, Gerhard Jensen - Directeur de Production : Jünger  
Günther - Photo : Udo Kowalczyk - Montage : Christine Wolf - Musique :  
Hanns Christian Müller, Egon Balder, Peter Jahns.**

**Durée : 98 minutes, 16 mm, couleur.**

**Interprétation :**

**Brigitte Mira, Erhardt Dhein, Heidrun Kussin, Manfred Lehmann, Eléonore  
Tappert, Waltraut Habicht, Siegfried Unruh, Erwin Schaffner, Peter Jahns -  
Peter Heinrich, Bruno S.**

## **Liebe das Leben, lebe das Lieben**

*(Aime la vie, vis l'Amour)*

de Lutz Eisholz.

RFA, 1976

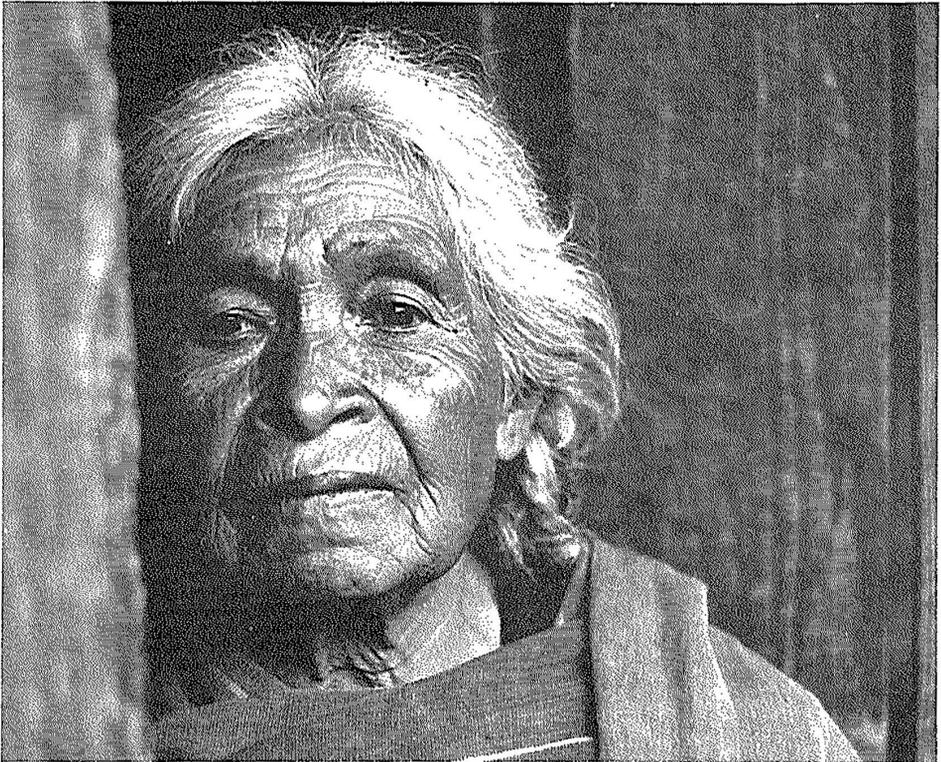
Un film très simple dans son propos global : "Il s'agit d'un anti-film, il n'offre au spectateur ni contenu, ni action continue, ni solution. Il n'aura même pas la possibilité de s'orienter grâce à un personnage principal comme cela était le cas dans "Bruno le noir". Aime la vie, vis l'Amour est un film qui éveille des sentiments et en appelle aux sentiments déjà présents chez le spectateur . . . Les émotions suggérées dans le film sont projetées directement sur le spectateur, ce qui le provoque et le met à nu . . . en particulier les Allemands qui se doivent d'être forts et qui ne doivent pas montrer de sentiments (il s'agit presque toujours d'hommes endurcis par des situations à responsabilité) auront du mal à prendre position pour ce film riche en sentiments" (Lutz Eisholz).

Riche en sentiments certes, et très subtil dans l'expression de leurs nuances, par la finesse de la mise en scène. C'est une des rares œuvres où se fait admirablement la fusion, l'interprétation de deux univers, l'un poétique, quasi onirique où masques, bergamasques, personnages ératiques hantent les rues, jouent de la musique, dansent, chantent, peignent, appelant le passé pour le mêler au présent et modifier l'avenir. L'autre, parfaitement réel, au premier abord, celui des pauvres gens : vieille actrice, concierges, peintres, fleuristes, putains . . . Ils habitent des immeubles vétustes, voués à la démolition.

Titus, jeune homme, en apparence ordinaire, survient parmi eux, et leur vie, insensiblement se transforme. Une sorte de grâce les touche, pour mourir dans la joie, comme pour vivre soudain la même existence mais transmuée. Ils sont libres ou plutôt libérés des carcans qu'ils s'imposaient, avides de vivre et de communiquer.

Le film n'est ni une fable, ni un apologue moralisateur, c'est peut-être un conte. C'est une bulle de joie, d'espoir fragile qu'une excellente interprétation, une mise en scène souple et brillante construisent autour du spectateur.

Jacqueline LAJEUNESSE



**Réalisation : Fédérico Weingartshofer - Scénario : Fédérico Weingartshofer et Mitl Valdez - Photo : Fédérico Weingartshofer - Son : Ernesto Estrada - Directeur de Production : Patricia Weingartshofer - Musique : Julio Estrada.**  
**Durée : 90 minutes, 16 mm, couleur.**

**Interprétation :**

**Ernesto Gomez Cruz, Salvador Sanchez, Patricia Reyes Spindola, Socorro Avelar, Roberto Carcaño, Regino Herrera, Ludivina Olivas, Flora Carrión.**

## **Caminando Pasos . . . Caminando**

*(Marchant pas à pas . . . marchant)*

de **Fédérico Weingartshofer**

Mexique, 1976

Parmi la production cinématographique mexicaine récente deux films se détachent. Le deuxième long métrage de Paul Leduc "Etnocidio, notas sobre el Mezquital", un documentaire sur la vie des indiens Otomi de la région de Mezquital, et "Caminando Pasos . . . Caminando" le premier film de Fédérico Weingartshofer, qui en est aussi le cameraman.

Une certaine situation ironique dans la production mexicaine fait que ces deux films sont produits, en partie pour celui de Leduc et totalement pour l'autre, en dehors du système étatique, qui contrôle la quasi-totalité de la production et la distribution au Mexique. Le film de Leduc est une première co-production avec le Canada, qui devrait être suivi d'autres films. "Caminando . . ." est produit entièrement par le metteur en scène avec la participation de ses amis.

Un regard sur ces détails apparemment annexes semble essentiel pour comprendre le contexte national dans lequel a été fait ce film. Weingartshofer et son équipe voulaient réaliser un film qui tournerait le dos au cinéma d'influence étrangère, qu'elle soit américaine ou européenne. "Nous essayons d'être conscients de notre propre réalité, et, plus que tout, de nos propres contradictions, nous sommes à la recherche d'un cinéma plus honnête, à la recherche de valeurs qui nous sont plus proches et d'un développement plus complet, qui nous offre une alternative plus radicale que celles qui pour l'instant nous sont proposées . . ." dit Weingartshofer.

Se disant que la classe paysanne représente la majorité de la population mexicaine, Weingartshofer a situé son récit parmi les paysans d'un village agricole lointain. Il démontre la misère quotidienne, la superstition religieuse, les pouvoirs quasi occultes du grand propriétaire terrien, *le cacique*, la maladie, la mortalité infantile, la résignation à cette vie sans possibilité d'horizons plus clairs. En arrière plan, la présence de guerrilleros est entendue comme une distante voix de révolte.

La contradiction dans cette vie misérable, mais jamais présentée de manière miséraliste, est apportée par le maître d'école, Eulalio, un étranger citadin, merveilleusement joué par Ernesto Gomez Cruz. Eulalio, à la fois touché et agacé par la résignation des paysans, se bat seul pour faire amener une route au village. Son seul confident et ami lui prévient que seul le *cacique* tirera un profit de la route : "Les choses ont toujours été ainsi, la route nous amènera des médicaments, une meilleure nourriture, peut-être aussi des hommes bons, mais elle nous enlèvera nos villageois . . .". Eulalio croit que le "progrès" social ne peut arriver que par cette route. Lorsque le fils de sa compagne Flavinia, meurt de sous-alimentation, il est plus que jamais décidé à la faire venir. Il persuade le *cacique* d'entreprendre les démarches bureaucratiques. Le *cacique* accepte à condition que les paysans consentent de participer par leur travail. Eulalio les convainc d'accepter en grand nombre. Trop tard il se rend compte que la route ne représente aucun bienfait pour ceux qu'il voulait défendre.

En faisant un film qui parle le vrai langage de son pays, et non quelque reflet étranger que les néophytes cinéphiles européens considèrent comme le langage réel, Weingartshofer semble avoir regardé vers le souvenir du Cinéma Novo brésilien et sa nouvelle génération où il rejoint le jeune cinéaste Jorge Bodansky.

La sincérité du propos est traduite par les forts belles images de Weingartshofer. "Caminando Pasos . . . Caminando," est un pas important dans l'évolution du nouveau cinéma mexicain en voie de retrouver sa véritable identité.

Anne HEAD.



**Réalisateur : Kazuhiko Hasegawa - Scénario : Tsutomu Tamura, d'après une nouvelle de Kenji Nakagami - Images : Tatsuo Suzuki - Musique : Godaigo - Décors : Takeo Kimura - Son : Yukio Kubota - Montage : Sachiko Yamaji -**

**Producteurs : Shohei Imamura, Kazu Otsuka - Projet de Shosuke Taga.**

**Interprétation :**

**Yutaka Mizutani (Jun), Mieko Harada (Keiko), Ryohei Uchida (le père), Etsuko Ichihara (la mère).**

**Une production Imamura Productions - Soeisha + A.T.G., produit en 1976, sortie au Japon en Octobre 1976.**

**Durée : 1 h 50, 35 mm, Eastmancolor.**

## **Seishun no satsujinsha**

*(Le meurtrier de la jeunesse)*

de Kazuhiko Hasegawa

Japon, 1976

Ce film nous arrive précédé du plus flatteur palmarès. Il a été classé premier de la liste des dix meilleurs films japonais de 1976 établie par **Kinejun**, la plus réputée des revues japonaises de cinéma, son auteur a été déclaré le meilleur réalisateur de l'année et ses deux jeunes protagonistes meilleur acteur et meilleure actrice. Cela dit pour situer ce premier film d'un réalisateur de trente ans dans la production japonaise récente qui traverse, comme on sait, des difficultés économiques débouchant sur une crise de création, ce que traduit pour nous le fait que le Japon est absent de la sélection officielle de Cannes depuis deux ans.

Autre précision indispensable : Le meurtrier de la jeunesse traite d'un fait divers authentique qui s'est passé en 1969 et qui a été adapté pour l'écran par Tsutomu Tamura, scénariste de plusieurs films d'Oshima. Ce prestigieux patronage spirituel permet de situer le film à sa juste place et d'écarter a priori les malentendus que pourraient susciter son extrême violence, toute accusation de complaisance dans l'atrocité étant évidemment sans fondement : dans une production qui fonctionne couramment sur le paroxysme, Oshima a donné à maintes reprises l'exemple d'une transcendance qui sublime la violence physique en une éthique de la vie individuelle et sociale.

Le fait divers sanglant que rapporte Kazuhiko Hasegawa a pour protagoniste un garçon d'une vingtaine d'années qui gère, en compagnie d'une amie d'enfance, le snack-bar que lui ont acheté ses parents. Mais voici que ceux-ci manifestent une hostilité grandissante à la jeune fille et prétendent obliger leur fils à se séparer d'elle. Au terme d'une vive discussion, le garçon tue son père : il traîne le cadavre, qui baigne dans une mare de sang, jusqu'à la salle de bain. La mère prend ce meurtre avec un surprenant sang-froid et semble y trouver l'occasion de récupérer son fils : elle lui déclare avec insistance qu'elle est prête à taire son crime s'il consent à revenir vivre avec elle. Alors le garçon la tue à son tour et son cadavre va rejoindre celui du père dans la baignoire familiale.

La suite de l'histoire est celle d'une montée de la névrose destructrice et d'une fuite éperdue dans la nuit. Mais cette escalade est coupée de plages de bonheur d'une étonnante tendresse. Le double parricide est décrit avec une totale froideur, une objectivité quasi documentaire : rien à voir avec l'hémoglobine facile et le pathos naturaliste de tant de films soi-disant voués à la dénonciation de la violence actuelle. L'orgie du sang et des flammes est traitée avec un sens plastique qui en fait une sorte d'abstraction écarlate. Sa démesure même sort ce drame de la chronique criminelle pour en faire un geste exemplaire dans son horreur même : le constat sans passion et sans moralisme le transfigure en une parabole sur le mal du siècle et la fureur de vivre. Le meurtre quasi rituel du père, suivi de celui de la mère castratrice, est une façon pour le garçon de mettre fin à sa propre enfance, de devenir adulte, et c'est en ce sens qu'il faut comprendre le titre de cet extraordinaire film.

Marcel MARTIN.



**Scénario et Dialogues : Paula Delsol - Réalisateur : Paula Delsol - Producteur délégué : Claude Nedjar - Directeur de la photo : Claude Beausoleil - Caméramen : Jean-Louis Malige, Bernard Malige - Ingénieur du son : Jacques Gauron - Monteuse : Françoise Collin - Script : Janine Martin-Prades - Musique : Larry Martin - Chansons : Pierre Barouh.**

**Co-production NEF DIFFUSION - SFP - HAMSTERFILM.**

**Durée : 90 minutes, 35 mm, couleur.**

**Interprétation :**

**Françoise Lebrun** (Ben, Bénédic), **André Dussollier** (Bernard Chevalier), **Daniel Duval** (Rémi Peyrou), **Jacqueline Staup** (l'amie de Ben), **Pierre Brechignac** (Toubib), **Christine Abt** (l'étudiante), **Catherine Cadet** (l'avortée), **Michel Delahaye** (le témoin), **Michele Amiel** (la patronne du bistrot), **Ariane Semenoff** (l'accouchée), **Jacqueline Dane** (la mère de Ben), **Colette Lecourt** (la nourrice), **Laurent Benoit** (le patron du bistrot).

## Ben et Benedict

de Paula Delsol

France, 1976

Depuis LA DÉRIVE en 1964, Paula Delsol n'avait pas tourné. Il faut croire que les douze années qui séparent son premier film de son second film ont été un temps de réflexion, de structuration, de recherche de la clarté. Le résultat est BEN ET BENEDICT, cent mille bulles qui éclatent à la surface du cinéma français.

BEN ET BENEDICT n'est pas l'histoire de quelqu'un, c'est le portrait de deux rêves, l'un cauchemardesque et l'autre séduisant. L'histoire de deux visions de la femme aux prises avec deux archétypes d'hommes : C'est le "méfiez-vous, bonnes gens !" de Paula Delsol à propos des clichés de nos éducations. Cliché de Ben, cliché de Benedict. Ben est la femme sacrifiée, la victime d'un phalocrate (Daniel Duval), l'abandonnée, la maltraitée. Benedict, c'est le rêve des jeunes filles, la reine des couvertures de magazine, entretenue, choyée par un prince charmant (André Dussollier). La première est une pauvre chose, la seconde un objet de luxe. La plus réifiée des deux n'est pas celle qu'on pense.

Paula Delsol a construit son film comme une glace à deux parfums : framboise (Benedict) et pistache à la saveur amère (Ben). D'un coup de langue preste, elle passe de l'un à l'autre avec ce qu'on pourrait appeler **l'acrobatie de l'intelligence**. Ben est traitée en termes réalistes : avortement, couleurs ternes, Françoise Lebrun mangeant du cassoulet sur un coin de table sale. Une goutte de trop et on tomberait dans le mélo de Margot. Mais Paula Delsol reprend le petit cornet de framboise et donne un coup de pied à la mélancolie. Apparaît Benedict en déshabillé d'organza paradant sur son lit de jeune mère comblée. Elle est traitée en termes de comédie fantaisiste et sophistiquée. On a pleuré avant ? On rit maintenant.

Le film est un équilibriste dont le balancier est le montage ; il procède millimètre par millimètre en faisant un dosage savant.

Ainsi l'articulation du film est-elle la dialectique. Un style joue sur l'autre, Ben joue sur Benedict, Daniel Duval sur André Dussollier. Paula Delsol fait rebondir les éléments les uns contre les autres. Elle garantit ainsi que les deux visions de Ben et de Benedict sont bien des pièges auxquels il ne faut pas croire. Auxquels il faut trouver d'autres issues : La fin ouverte et drôlatique du film suggère qu'il existe une troisième solution. Une autre vie pour la femme. Un troisième homme qui ne serait ni voyou ni mysogine.

Film réaliste ET fantaisiste, BEN ET BENEDICT vient rafraîchir à temps les tempes du "nouveau naturel" français. On rit, on est ému, on est emporté. Le tonique du film ressort, quoi qu'on fasse. Il ressort dans la vivacité du rythme, dans l'humour des dialogues, dans le jeu des acteurs. Françoise Lebrun, double face elle aussi, fait suivre l'émotion de la fantaisie avec un talent qu'on lui soupçonnait déjà. Mais savait-on qu'elle était Colleen Moore, Carole Lombard et Jeanne Moreau tout à la fois ? Drôle et lamentable, vibrante et effacée, Françoise Lebrun est la plus grande – parce que la plus subtile – comédienne française. Comme on ne sait qui est le meilleur – et plus vrai – de Daniel Duval ou d'André Dussollier, on se dit que, grâce à Paula Delsol, un cinéma d'acteur est encore possible en France.

Claire CLOUZOT.



**Réalisation : Alexei Guerman - Scénario et dialogue : Konstantin Simonov -  
Photo : V. Lavrov - Montage : E. Makhankova.**

**Production : Studio Lenfilm.**

**Durée : 100 minutes, 35 mm, noir et blanc.**

**Interprétation : Yury Nikoulin, Alexei Petrenko, Liudmila Gourtkhenko.**

## Dvadsiat dneï bez voïny

(Vingt jours sans guerre)

de Alexei Guerman

U.R.S.S., 1976

Le secret d'un film ne se lit pas dans son message mais dans sa vision. La forme – c'est-à-dire la beauté – vient, comme l'affirmait Victor Hugo, **des entrailles mêmes de l'idée**. Les films en provenance d'URSS jouent le rôle de séismogrammes. Ils permettent de saisir et de suivre l'apparition de différents trains d'ondes, quand se produisent dans les zones profondes de la société soviétique des mouvements ou des ébranlements imprévus. Ces bandes, point n'est besoin de les tenir pour cryptées. Elles n'en appellent nullement aux pouvoirs des spécialistes, elles ne relèvent pas d'une table de lecture exclusive. On ne manquera pas de remarquer que leurs attributs les plus pénétrants sont également les plus clairs, que leur sens est justement dans ce qui tombe en vérité sous le sens. La limpidité, la transparence, la ductilité du regard et de l'écoute priment dans le nouveau cinéma soviétique (celui d'Otar Iosseliani, d'Ylia Averbach, de Gueorgui Chenguelaya, de Gleb Panfilov surtout et maintenant d'Alexei Guerman), sur les arcanes de l'idéologie. Le message n'est pas refoulé ou brouillé ; il est tout entier dans le style.

Peu importe le motif, bien qu'il ne soit pas indifférent que pour son premier film Alexei Guerman **s'exerce** sur un sujet déjà traité. Vingt jours sans guerre répète sur un autre mode La Ballade du soldat. C'est le voyage à travers la steppe, par un interminable et vétuste chemin de fer, d'un héros obscur et fatigué de Stalingrad ; son séjour désolé, le temps d'une brève permission, dans la lointaine et orientale cité de Tachkent ; enfin son retour au front, où il se fond dans le désert du champ de bataille, dans le destin collectif des combattants et vraisemblablement dans l'anonymat d'une mort sans phrases. **Il vivra à jamais dans notre mémoire !** commentait noblement Grégori Tchoukhraï en saluant le sacrifice de son jeune héros. Le vieux soldat de Vingt jours sans guerre est déjà oublié de son vivant. Rejeté par les siens, reçu partout en étranger, il erre dans les faubourgs de Tachkent comme le revenant d'un autre monde (Stalingrad est à l'autre bout de l'immense Russie), portant les décorations et les stigmates d'un désastre impossible à raconter. Car cette guerre qui le retranche de la vie échappe elle-même à la représentation et à l'Histoire, elle est ce qui ne peut être décrit ou formulé, il est incongru à la fois d'en parler et d'en revenir. Seule une jeune femme que le hasard lui fait rencontrer rompt la conspiration de l'oubli et du silence. Mue par un sentiment étrange et secret, qui n'a rien à voir avec la pitié vulgaire, mais relève de la charité au sens le plus fort et le plus noble du mot, elle lui offre sa compagnie et la miséricorde d'une unique nuit d'amour.

Alexei Guerman fait table rase de la tradition. Ne parlons pas seulement de l'héroïsme obligatoire, de l'engagement de commande dans la transcendance du vécu. Le lyrisme, l'effusion sentimentale, l'exaltation du meilleur de l'homme, le chant en faveur de l'espoir et de la vie sont ici constamment réprimés par un style dont la totale maîtrise s'applique à couper court au formalisme, à désacraliser la magie de l'image. Ce n'est pas que la mise en scène soit neutre ou prête à l'objectivité. Très élaborée au contraire, très réfléchie, elle élabore de longues séquences monologuées ou dialoguées qui donnent à la parole tout son poids, elle se découpe en amples mouvements d'appareils signifiants dont la fonction, purement intellectuelle, ne relève en rien de l'esthétisme de complaisance. Il est clair qu'à l'égard du propos narratif et historique du film, cette mise en scène opère comme une critique. Elle théorise par son refus du réalisme l'incapacité de la forme à rendre compte sans la travestir d'une vérité qui échappe par nature à la reconstitution, à l'Histoire et même au souvenir. Dans un studio de cinéma de Tachkent, à mille lieues du front, des cinéastes s'évertuent, pour soutenir le moral de l'arrière, à **mettre en scène** à distance de la guerre sur le mode de l'épopée. Plus tard, au milieu du champ de bataille, les combattants évoquent avec ironie les représentations futures de Stalingrad à l'écran. Réflexions inattendues et profondes, qui portent sur l'impuissance de la mémoire, sur l'impuissance du cinéma – du cinéma en tant que mémoire, de la mémoire en tant que **cinéma** – à transmettre un message qui ne soit pas altéré, falsifié, par l'oubli, l'imagination, l'affabulation de la forme et/ou de l'idéologie. Méditation qui, on en conviendra, excède le champ circonstanciel du cinéma soviétique.

Jean-Paul TÖRÖK.

## **les 11 de 1977**

Abdou Achouba Delati

Albert Cervoni

Claire Clouzot

Jacques Grant

Anne Head

Jacqueline Lajeunesse

Marcel Martin

José Pena

Michel Pérez

Jean-Paul Török

**Bernard Trémège**

ont choisi les sept films de la S.I.C. 1977  
parmi les cent sept proposés pour la sélection

François Chevassu a dirigé le débat avant le vote final,

Janine Sartres s'est chargé du secrétariat,

Maurice Bessy, Yves Blanchard, Yvon Toussaint, Noël Dupont  
ont apporté une aide plus qu'appréciée.

**SEMAINE INTERNATIONALE DE LA CRITIQUE**

**Statistique par nationalité des films présentés  
(1962-1977)**

27 films :	FRANCE
26 films :	U.S.A.
12 films :	CANADA
8 films :	GRANDE-BRETAGNE
7 films :	ALLEMAGNE FÉDÉRALE ITALIE
6 films :	SUISSE
5 films :	TCHÉCOSLOVAQUIE YOUGOSLAVIE JAPON
4 films :	ALGÉRIE BRÉSIL HONGRIE
3 films :	ARGENTINE ESPAGNE POLOGNE
2 films :	BELGIQUE CHILI MEXIQUE PORTUGAL SUÈDE U.R.S.S.
1 film :	BOLIVIE ÉTHIOPIE GRÈCE IRAN IRLANDE ISRAËL LIBAN NIGER PAYS-BAS ROUMANIE

