

**XXVI° FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM  
CANNES 1973**

**SEMAINE INTERNATIONALE  
DE LA CRITIQUE FRANÇAISE**

**S.I.C.**  
**1 9 7 3**

*de la Critique de Cinéma*  
**Du Mercredi 30 Mai au Mercredi 6 Juin**  
**STUDIO ALPHA - Rue de la Harpe**

STUDIO ALPHA  
Rue de la Harpe  
Du Mercredi 30 Mai au Mercredi 6 Juin

# Joaquin Novais Teixeira

*Quinto pour les initiés. Nous ne le verrons plus. Il nous a quittés. Discrètement. Presque gentiment. Sans déranger personne. Nous n'étions pas nombreux par ce matin gris de novembre à le conduire dans un cimetière de la banlieue parisienne, terre étrangère pour lui et qu'il aimait comme seuls les étrangers savent encore aimer la France. Il venait d'être nommé chevalier des Arts et des Lettres, et la croix réglementaire que nous lui offrions, je n'ai même pas eu le temps de la lui remettre. C'est son fils qui l'a emportée. Nous voulions lui faire une petite fête. Il a refusé. Les "signes extérieurs" ne le touchaient pas. En revanche, il savait, d'un mot, définir l'essentiel des choses et des gens.*

*Mais il eût détesté qu'on parlât de lui avec solennité, sous prétexte qu'il n'est plus là pour riposter. Alors, parlons surtout de son humour, de son aversion pour la médiocrité, de son accent impossible, source de gags involontaires dont il était le premier à rire. J'en garde un souvenir très personnel. Il était très lié avec mon mari Grégory Chmara. Tous deux parlaient un français rocailleux, à la syntaxe incertaine, aux conjugaisons hautement fantaisistes. Comment arrivaient-ils à s'entendre ? Mystère. J'ai plus d'une fois assisté, sans bien comprendre, à leurs interminables discussions sur le théâtre, le cinéma, la philosophie, la religion, que sais-je ? Ils parlaient aussi cuisine, car tous deux aimaient mijoter des plats de leurs pays respectifs. Poursuivent-ils ailleurs leurs entretiens ?*

*La Semaine de la Critique lui doit beaucoup. Pendant dix ans, il fut un fidèle "sélecteur", assidu aux projections, apportant aux choix sa connaissance du cinéma, sa sagesse et, toujours, son humour.*

*Un Festival sans lui ne sera plus tout à fait le même. Il allait partout ou presque. Il connaissait tout le monde, ou presque. Il savait tout ou presque. Il avait beaucoup voyagé, mais c'est de son quinzième arrondissement qu'il parlait avec tendresse.*

*Moi qui ne sais rien, je formule un vœu : que cette terre de France où il repose lui soit légère.*

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



# LE CHARBONNIER

ALGERIE — REALISATION : MOHAMED BOUAMARI

Après *Le vent des Aurès*, de Lakhdar Hamina, (Prix de la première œuvre en 1966), après *La voie*, de Mohamed Slim Riad, sélectionné naguère par la Semaine de la Critique, voici de nouveau l'Algérie présente à cette même Semaine avec le premier long métrage d'un jeune réalisateur qui, ayant vécu la guerre comme ouvrier émigré, comme militant du F.L.N. en France, revint dans son pays afin d'y devenir cinéaste.

Autodidacte, Mohamed Bouamari fréquenta la Cinémathèque d'Alger, tourna plusieurs courts métrages faisant suite à celui qu'il avait réalisé en 8 mm à Paris, sur ceux de sa condition. De cette suite d'expériences et de réflexions naquit **LE CHARBONNIER**.

En vérité — et hormis ses qualités intrinsèques qu'on ne saurait ne pas reconnaître — la principale force imposant **LE CHARBONNIER** à l'attention de tout observateur sensible aux transformations en cours au sein du cinéma algérien, est qu'il s'agit d'un film « au présent ». Qu'arrive-t-il lorsqu'un peuple, au bout d'un long chemin inondé de sang et de larmes, parvient à se libérer du joug colonialiste et à conquérir son indépendance ? Quels problèmes doit-il encore résoudre ? Qu'arrive-t-il lorsqu'une cinématographie, née véritablement dans ce combat et y ayant acquis ses premières lettres de noblesse, se tourne vers le présent et vers l'avenir ? Quels vont être ses thèmes, ses sujets de préoccupation ?

Par la rupture, le renouvellement qu'il représente en regard d'un cinéma déjà antérieur, dont la tendance aboutissait à traiter les épisodes de guerre comme des éléments spectaculaires, distrayants — et non comme une analyse de ce que le peuple algérien a douloureusement vécu pendant les années sombres — comme par le « mouvement pendulaire », unissant, en son sein même, deux mouvements idéologiques et sociaux — le premier, de pur constat, étant consacré à la description minutieuse des difficultés matérielles d'existence d'une famille pauvre en milieu rural, le second, conçu comme incitation à adopter un comportement nouveau, à modifier les rapports sociaux, familiaux, les mœurs et, en ce sens, bien plus comme projection vers l'avenir d'une prise de conscience progressive que comme réalité présente et vécue —, le film de Mohamed Bouamari apporte des éléments de réflexion.

Non seulement aux observateurs que nous sommes, mais surtout au spectateur algérien concerné, avec lequel le réalisateur entend conduire un véritable dialogue dont les termes, dans le scénario, recourent ceux de la réalité.

C'est ainsi que la condition aliénée du personnage central par rapport à l'héritage traditionnel comme par rapport à l'héritage colonial (donc aussi, jusqu'à l'heure actuelle, la permanence des gros propriétaires terriens) commande la façon dont il va, matériellement et culturellement, se tirer d'affaire. En même temps, la nature de la solution envisagée (la Révolution agraire, le développement industriel), posée en termes de nécessité, implique la mutation de style observée au cours du film, entre la première partie « de constat » et la seconde partie tournée vers l'avenir.

Cinéma didactique, certes. Cinéma de « petits moyens » (**LE CHARBONNIER** n'a pas coûté trente-cinq millions de nos anciens francs) ; mais cinéma particulièrement représentatif, actuellement, du courant d'ensemble d'un nouveau cinéma algérien né du travail collectif entrepris depuis trois ans autour de la Cinémathèque d'Alger, travail marqué par des présentations de films nationaux ; des colloques avec les auteurs, des tables rondes.

Et s'il est vrai qu'une seule hirondelle ne fait pas le printemps, alors on doit savoir qu'actuellement, peut-être dix autres films algériens traitent des problèmes contemporains propres à l'Algérie. C'est en regard de ceux-ci que **LE CHARBONNIER** prend sa valeur d'exemple.

François MAURIN.



# L'EAU ETAIT SI CLAIRE

JAPON — REALISATION : YOICHI TAKABAYASHI

On s'attend toujours à être surpris — dépaysé souvent, provoqué parfois — par les films japonais : celui-ci ne fait pas exception à la règle mais je voudrais préciser immédiatement qu'il ne s'agit nullement d'un film qui pratiquerait le scandale par plaisir et donnerait délibérément dans la complaisance. C'est au contraire une œuvre d'un tel dépouillement visuel et d'une dramaturgie si linéaire qu'elle risque de ne retenir que les spectateurs disposés à savourer une jouissance rare et précieuse et qui trouveront leur récompense dans un final stupéfiant, au terme d'une montée dramatique patiente et subtile.

Un moine bouddhiste, qui vit dans la solitude et la prière, recueille une jeune inconnue mystérieusement échouée au seuil de son temple sous la pluie battante. Les rapports du saint homme avec la jeune fille sont tout d'abord de coexistence paternelle mais il est bientôt amené à découvrir une femme dans la presqu'enfant qui mange à sa table. Le recours à la prière ne peut calmer le désir qui le brûle ; torturé par la frustration, il se livre au plaisir solitaire et fait au Bouddha une offrande intime que ne prévoient pas les textes sacrés : il est foudroyé par la divinité. Au dehors la vie continue...

Aux dernières minutes du film, des images-choc dignes de Bunuel font soudain irruption dans un univers qu'on eût dit jusqu'alors sagement ordonné par Bresson. Mais la moindre particularité de cet étonnant film n'est certes pas qu'il est entièrement **muet**, sans dialogue. On ne manquera pas d'évoquer à ce propos l'arbitraire performance de **L'île nue** pour estimer le parti-pris discutable : peut-être, mais il faut voir avec quel brio le réalisateur se tire d'une gageure qui peut s'expliquer en effet par l'inutilité de toute parole et qui échappe au pittoresque facile en refusant toute partition musicale.

Dans ce monde du silence, les bruits prennent un relief extraordinaire : le fracas de la lourde pluie d'été, le grondement incessant des véhicules sur la route, le frissonnement de la brise dans les pins. A cette fine ciselure des bruits, répond le raffinement des images calligraphiées comme des estampes. Aucun maniérisme dans ce soigneux travail d'élaboration mais seulement la volonté évidente d'un contrepoint entre l'esthétisme très maîtrisé des images et la sobre rigueur du suspense dramatique.

On aurait tort, je crois, de considérer **GAKI ZOSHI** avant tout (ou seulement) comme un pamphlet anti-religieux ou anti-clérical. D'évidence, l'anecdote débouche sur la parabole et l'auteur y vise tout individu enfermé dans une certitude aveugle qui le conduit à refuser la réalité du monde, l'agression d'une société violente et perverse, sans doute, mais aussi la légitimité des pulsions de la chair et l'authenticité des mouvements du cœur.

Marcel MARTIN.



# GANJA AND HESS

ETATS-UNIS — REALISATION : BILL GUNN

Les films de Noirs (« black films ») ont suscité un nouveau genre aux Etats-Unis. Ils ne doivent pas être confondus avec « les films noirs », selon la terminologie française, histoires de détective ou récits dramatiques au suspense lourd de menaces. Ils sont l'œuvre de cinéastes noirs dirigeant des acteurs en majorité noirs, et destinés à un public noir dont l'importance va croissante. Du moment où ils commencent à rapporter de l'argent et à mobiliser les spectateurs noirs, ils attirent l'attention des grandes compagnies hollywoodiennes qui entrent en lice à côté des indépendants.

La plupart de ces films, à de rares exceptions, reprennent les schémas traditionnels sous une façade noire. On y trouve un certain nombre de westerns, de films de gangsters, d'ouvrages romantiques, avec la différence que les Blancs jouent les vilains et que les Noirs triomphent à la dernière bobine. **GANJA AND HESS** ne rentre dans aucune de ces catégories même s'il révèle des affinités avec d'autres modèles.

Il existe une version noire de l'histoire de Dracula, **Blacula**, où un prince noir est transformé en vampire par Dracula. **GANJA AND HESS** évoque davantage une sorte de rituel, nous découvre les liens qui rattachent les Noirs américains à leur héritage africain plutôt qu'à l'Afrique contemporaine.

Le film possède une qualité presque magique, on parlerait volontiers de magie noire. Quand le héros, Hess, ensorcelé par un fétiche, boit du sang, c'est un symbole atavique et non l'indispensable ingrédient de tout film d'horreur. Un écrivain rend visite à Hess et veut lui faire part de ses problèmes particuliers, problèmes dûs à sa race. Il finit par se suicider : Hess se sent attiré par son sang.

Arrive la femme du mort, Ganja, beauté altière qui devient vite la maîtresse de Hess puis séduit une future victime avant qu'ils ne l'achèvent. Mais peut-être la victime est-elle encore vivante. Si Hess l'ensorcelé meurt après s'être converti au cours d'une cérémonie chrétienne baptiste, l'homme qu'on croyait mort surgit de la piscine et court tout nu au ralenti vers Ganja en extase.

Et c'est un homme dans la plénitude de sa force virile, pas seulement un Noir africain ou américain. Bill Gunn, le metteur en scène, également auteur et interprète du film, est aussi une personnalité avec qui il faudra compter désormais. Le film ne sera peut-être pas compris dans son propre pays, on se contentera de l'étiqueter film de Noir (« black film ») ou film d'horreur. Mais par sa révélation des liens afro-américains, par son mélange de rites et de raison, il devrait parvenir à s'imposer comme une œuvre originale, hors de toute catégorie, genre et stéréotype.

Il appartient aux spectateurs d'accorder leur confiance à ce film parfois hermétique, presque ésotérique mais toujours fascinant.

Gene MOSKOWITZ.



# KASHIMA PARADISE

FRANCE — REALISATION : YANN LE MASSON et BENIE DESWARTE

On savait depuis longtemps que Yann Le Masson était un des meilleurs, sinon le meilleur, opérateurs français de « cinéma-direct ». On savait tout aussi bien qu'il était un remarquable opérateur pour tous les styles, pour tous les genres de cinéma possible (cf. son travail sur **Rosalie** de Borowczyk). On savait depuis le fameux **Sucre amer** qui n'eut jamais de carrière commerciale, consacré aux « victoires » électorales de M. Debré à La Réunion (les cartes électorales correspondant souvent aux pierres tombales), son sens du reportage, son engagement dans les entreprises risquées envers et contre tout. **KASHIMA PARADISE** nous confirme toutes les qualités précédentes mais leur confère une nouvelle dimension. Deux heures durant Yann Le Masson et Benie Deswarte nous livrent ce que Vigo annonçait dès **A propos de Nice** (mais il n'avait pas, en 1929-1930, les moyens techniques, matériel léger, son synchrone, l'expérience aussi rodée aux Etats-Unis, en Allemagne de l'Est, au Canada, en Hongrie, en France, de ces nouveaux moyens) en parlant de « point de vue documenté ».

**KASHIMA PARADISE**, en effet, n'est pas un « documentaire » au sens traditionnel, ou plutôt traditionnaliste, devenu traditionnaliste. Il ne se contente pas de montrer, il confronte, il analyse, il prend parti aussi mais toujours en restant à l'intérieur de la réalité vécue. On nous dira que Joris Ivens, dans ses beaux films lyriques et déjà combattants en faisait autant. **KASHIMA PARADISE**, l'évolution du cinéma aidant, se situe pourtant à une autre étape que les films de Pierre Perrault et de quelques autres au monde ont aidé à franchir : dans le respect le plus absolu des êtres et des choses, cette étape étant la **provocation**, l'organisation, l'incitation parfois à de nouveaux échanges, à de nouveaux contacts, à une nouvelle réalité vécue dans et par le film lui-même.

Ici nous avons essentiellement affaire à une confrontation des échanges **capitalistes** modernes dans un pays aussi avancé que le Japon sur le plan industriel et technique avec le système d'**échanges individuels** traditionnels dans ce même pays resté mentalement, culturellement, politiquement, terriblement anachronique. Autrement dit, **KASHIMA PARADISE** nous expose les rapports patronat-salariat, capital-travail dans leur insertion, aujourd'hui, au sein du « giri ». Le « giri », c'est cette pratique multi-centenaire qui veut que chaque événement privé soit l'objet d'un cadeau dont on reste débiteur, donc endetté à vie. Car si, parmi vos amis, vos parents, vous avez des gens qui naissent et qui meurent ou qui inaugurent leur nouveau logement, il en est de même pour eux et une comptabilité très stricte poursuit ainsi tout japonais sa vie durant. Cette pratique a favorisé une personnalisation mystificatrice des rapports sociaux : le patron fait cadeau de son salaire à l'ouvrier, le salarié fait cadeau de son travail au patron. Ils s'en doivent, à vie, fidélité et reconnaissance mutuelle souriante. D'où un immobilisme social qui parfois « grippe » (le film le montre, en particulier, par les manifestations ouvrières et paysannes dont la fermentation échappe aux principes du « giri »), mais le système a toutes ses formes de récupération. Même dans le futurisme de l'exposition internationale de Tokyo.

Yann Le Masson et Benie Deswarte ont cependant eux-mêmes pratiqué une sorte de « giri ». Le reportage, le « direct » y sont débiteur et créancier, à la fois, d'une analyse dialectique rigoureuse. Et inversement.

Albert CERVONI.



Pour la première fois peut-être depuis sa création en 1962 la Semaine de la Critique sera intégralement internationale telle que l'avait définie Georges Sadoul : révéler des premières ou secondes œuvres de première fois depuis plusieurs années les Etats-Unis ne seront représentés que par un seul film, contrairement en avions quatre. Pour la première fois dans l'histoire de la Semaine le cinéma français sera représenté par un long métrage.

Nous ne verrons donc qu'un film américain, réalisé par des Noirs dans un esprit assez différent des habituels mais deux films français, l'un réalisé par une jeune actrice danoise rendue célèbre par Jean-Luc Godard au Japon par une équipe ultra-réduite, selon l'enseignement de Jean Rouch et Chris Marker (ce dernier dans un commentaire), l'opérateur Yann Le Masson et l'étudiante aux Langues Orientales Bénie Deswarte. Le premier est présent par un film entièrement muet mais sonore, œuvre d'un antiquaire mordru de cinéma, d'abord refusé et revient à la Semaine avec un essai didactique qui a provoqué des réactions contradictoires au sein même de la sélection, mais suscité chez certains un réel enthousiasme.

L'apport vraiment original de la Semaine de la Critique pour 1973 provient de la Roumanie, de LA NOCE DE PIERRE renoue avec le goût des belles histoires, un peu à la façon des Suédois au temps de Ingmar Bergman, BONNIER nous arrive entouré de sa légende, à un moment-clé du cinéma algérien. Il est dû à une nouvelle génération nourrie de culture cinématographique, admirateur subtil de Robert Flaherty et Miklos Jancsó. LE REZAR ("Il ne suffit plus de prier") est le second long métrage d'un médecin pédiatre de Valparaiso, un homme à la cinquantaine sonnée, cinéphile (il anime le mouvement ciné-club dans sa ville natale depuis des années) par ailleurs chrétien convaincu et soucieux de témoigner par les moyens les plus simples, les plus accessibles, l'expérience socialiste actuellement en cours dans son pays.

En d'autres temps, à l'époque de l'immédiat après-guerre, quand Cannes révélait le néo-réalisme italien, en 1963 quand nous découvrons POUR LA SUITE DU MONDE de Pierre Perrault et Michel Brault, LE DIABLE BLOND de Glauber Rocha, ces trois films auraient peut-être trouvé leur voie jusqu'au Festival. En 1973 le cinéma est de moins en moins une exclusivité anglo-franco-italo-américaine, les sujets, acteurs, techniciens deviennent interchangeables, n'est pas la panacée universelle d'un art dominé par les nouveaux médias, télévision, magnétoscope, capables de bouleverser notre perception du monde comme cela a cessé d'exister, mais le cinéma n'est plus seulement une industrie.

Pour la première fois l'automne prochain, grâce à la compréhension de M. Rodolfo Echeverria Alvarez de la matégraphie mexicaine, grâce au dévouement inlassable de notre ami Alexis Grivas, la Semaine de la Critique au Mexique, dans une ville et dans un contexte où le comble de l'audace cinématographique, en novembre 1973, a été l'exemple à révéler aux cinéphiles mexicains LE GENOU DE CLAIRE d'Eric Rohmer, SUNDAY, L'AMOUR ET LA MORT de John Schlesinger, THE LAST PICTURE SHOW de Peter Bogdanovich, THE TOUCH d'Ingmar Bergman, LE LOIN DE MOI l'idée de rejeter ces films qui à divers degrés, et d'autres avec eux du même genre, ont réussi à prendre souvent encore un "nouveau cinéma" en rupture avec l'ancien establishment. Mais par suite des structures en place et des habitudes mentales régnantes, public, critiques, exploitants restent conditionnés en majeure partie par le cinéma, à dominante occidentale, au style bien défini.

"Certains peuples en voie de développement, déclarait au "Monde" le 10 avril dernier M. Luis Echeverria, du Mexique, à la veille de son arrivée à Paris, affrontent de nouvelles formes de domination économique. Ils sont contraints, en raison de leur faible pouvoir de négociation, d'accepter trop souvent les normes culturelles d'une puissance dominante." M. Echeverria pensait d'abord en termes économiques, avec une claire conscience que le nombre de cinéastes de ces mêmes pays ont formulé des griefs assez voisins pour ne pas commencer à penser autrement si, un moment oubliées les exigences de la Realpolitik occidentale, il n'est pas temps d'ouvrir à ces pays un autre cinéma. Cela ne signifie pas nécessairement tomber dans l'éclectisme effréné de Venise, mais s'imposer, comme s'efforce de le suggérer par ses méthodes de travail la Semaine de la Critique.

Un Festival comme Cannes, toutes choses égales, pourrait en ce domaine jouer un rôle décisif sans rien

Louis M.



# POUR LA SUITE DU CINÉMA

et fidèle à sa vocation  
ous les pays. Pour la  
ment à 1972 où nous  
té par deux films de

uels films militants ;  
ard, l'autre tourné au  
d'ailleurs auteur du  
 Japon sera également  
né au 8 mm. L'Italie  
de la Commission de

'Algérie et du Chili.  
du muet. LE CHAR-  
néaste de la nouvelle  
A NO BASTA CON  
toujours en exercice,  
de longues années),  
rects son adhésion à

le cinéma mexicain,  
LE DIEU NOIR ET  
ur l'écran du grand  
o-hollywoodisme, où  
lèvent aussi bien les  
vrain. L'art pour l'art

irecteur de la Ciné-  
tique sera projetée à  
1972, consistait par  
ODY SUNDAY de  
nan.

senté et représentent  
res économiques en  
vie par un seul type

Alvarez, Président  
et technologique. Ils  
elles et économiques  
nce culturelle.

us demander sérieu-  
écrans à un vérita-  
dernier. Des choix

rdre de son prestige  
OURELLES.



PIERRE PERRAULT et BERNARD GOSSELIN  
au travail sur leur nouveau film dans la toundra québécoise

# LA NOCE DE PIERRE

ROUMANIE — REALISATION : MIRCEA VEROIU et DAN PITA

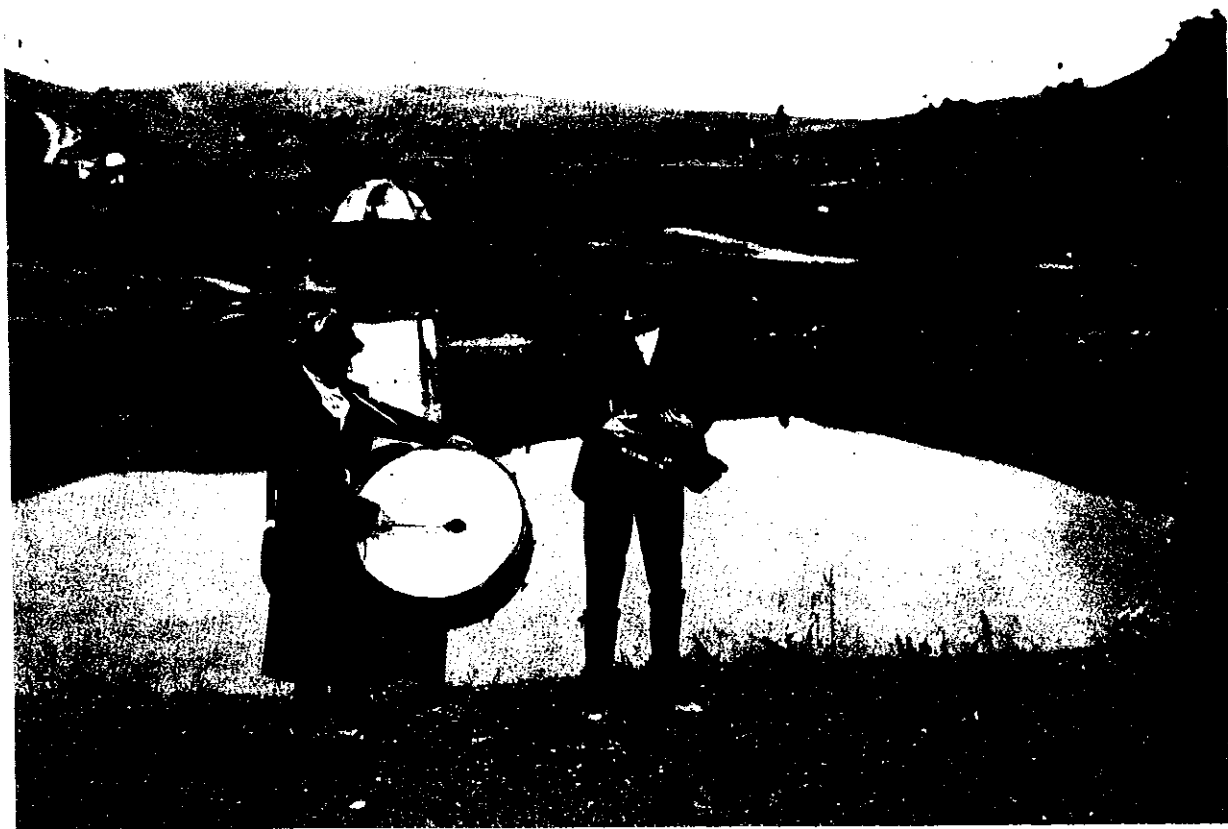
Ce film qui surgit de Roumanie nous paraît sans doute d'autant plus insolite que nous ne savons rien des deux cinéastes qui l'ont réalisé (il s'agit d'une première œuvre), rien de Ion Arbiceanu dont ils portent à l'écran deux nouvelles et qui est sans doute un grand nom de la littérature classique dans son pays, pratiquement rien de la tradition — artistique ou populaire — roumaine.

Mais insolite il l'est aussi en lui-même.

**Fefelega** (mise en scène de Mircea Veroiu), dans ces montagnes des Carpathes où au XIX<sup>e</sup> siècles on exploitait des gisements aurifères, c'est une femme encore jeune mais fourbue par une vie dure comme la pierre. Fourbue comme son vieux cheval aveugle qu'elle traîne, et qui traîne la pierre-à-or. Son mari, ses deux premiers enfants, sont morts, sa dernière fille se meurt : de quoi faire, sans d'ailleurs démériter, un sombre mélodrame post-naturaliste.

**A une noce** (mise en scène de Dan Pita), c'est la fille mal mariée à un coq du village qui quitte sa propre noce avec le véritable amant : de quoi faire, sans démériter davantage, un de ces récits édifiants sur le thème de la « fiancée vendue » au hobereau, qui se sont multipliés jadis dans les pays socialistes brusquement arrachés à la misère paysanne et à la tyrannie des agrariens.

Pourquoi donc ce film est-il autre chose : un poème ?



Dans **Fefeleaga**, un étrange silence, que viennent rompre seulement, tenant lieu de commentaire et de dialogue, les vers d'une ballade aux finales chaque fois stridents comme un cri, une lenteur de mouvements qui dit la lassitude de vivre, le grand vide des rues du village : un monde arraché à la réalité qui est le contraire même du mélodrame naturaliste. Tout nous sensibilise à l'étrangeté du finale : quand la fillette meurt, la mère vend son cheval, tout ce qui lui reste, achète, avec des cierges, une robe de mariée, pare de cette robe le corps de son enfant. Cette noce de pierre n'est pas une noce avec la mort, mais une conjuration de la mort, grâce à l'imagination qui recrée la vie et le plus grand bonheur que la mort a fermé à l'enfant.

Dans **A la noce** les messagers du destin sont deux musiciens : un « violoneux » ambulant et le compagnon rencontré sur la route, adopté par lui pour l'accompagner au tambour. La mariée raide et muette assiste comme étrangère à son propre mariage, fantôme au milieu d'une viande humaine trop agressivement vulgaire pour qu'on puisse parler de folklore. Le petit joueur de tambour qui entraîne la danse avec une frénésie consciente de la subversion qu'elle provoque, danse lui-même en enroulant autour de lui le voile qu'il a pris à la mariée. Elle garde les yeux rivés sur le joueur de cithare, puis lentement se lève, le rejoint, pose sa couronne de mariée sur la tête de l'homme et marche avec lui vers les bois voisins. Les invités sont immobilisés par le sortilège... puis se vengent sur le joueur de tambour. On apprend qu'il est recherché comme déserteur : la liberté de soi appelle la liberté des autres.

D'un récit à l'autre, au premier abord, pas de points communs, et même deux tempéraments de réalisateur qui semblent très divers. Et pourtant, des noces funèbres de **Fefeleaga** à l'envoûtement musical de **A une noce** un même recours à une sorte de magie, de l'hiver désespéré de **Fefeleaga** au printemps dur à naître de **A une noce** un même sentiment des rythmes et des mythes paysans. Dans l'un et l'autre une valorisation de l'imaginaire qui fait l'unité de ce poème à deux voix.

Jean DELMAS.

# YA NO BASTA CON REZAR

CHILI — REALISATION : ALDO FRANCIA

C'est, souvent, dans la démesure et le paroxysme que les différents cinémas des pays de l'Amérique latine expriment leurs aspirations et leurs révoltes.

Liturgies de violences et de sang, lyrisme effréné, ésotérisme proche de l'irrationnel..., ce sont là des constantes à travers lesquelles ces cinémas crient la rage et l'espoir des pays en voie de libération.

Cette démesure nous était devenue si familière, que nous finissions par croire qu'elle était la seule forme d'expression possible pour tout cinéma profondément enraciné dans la problématique latino-américaine.

**YA NO BASTA CON REZAR** prouve qu'il n'en est rien, et que dans la sérénité et le classicisme on peut aussi exprimer la lutte pour un avenir autre, tout au moins quand un pays a réussi à larguer ses amarres pour se lancer vers des horizons nouveaux. C'est le cas du Chili. Désormais, dans le cinéma chilien, les cris de colère et de révolte peuvent s'estomper au bénéfice de l'interrogation sereine sur la société à construire.

Comment bâtir et assurer l'avenir du socialisme dans un pays de vieille tradition chrétienne ? Comment dépasser les préjugés et les oppositions idéologiques viscérales ?

Comment réaliser la fusion de deux forces en présence, en vue de construire, dans la liberté, une destinée commune ?

Quelques questions, parmi d'autres, posées par l'itinéraire d'un des personnages de **YA NO BASTA CON REZAR**. Itinéraire qui conduit de la religion d'une classe à la communion avec la masse, de la morale sexuelle à la morale sociale, de la charité des nantis à la justice pure et simple.

Itinéraire élémentaire sans doute, mais itinéraire des masses qu'il faut suivre à travers les raccourcis imposés par les situations d'urgence.

Fidèle à sa passion pour un cinéma quasi-documentaire (*Valparaiso, mon amour*), Aldo Francia refuse comme un luxe dangereux les méandres des petits jeux intellectuels et des coquetteries esthétiques. Dans un langage simple et direct, accessible à tous de manière immédiate, il témoigne d'une problématique qui est aujourd'hui celle du Chili et qui pourrait être, dans un avenir plus ou moins proche, celle de bon nombre de pays.

José PENA.



# VIVRE ENSEMBLE

FRANCE — REALISATION : ANNA KARINA

Voir un acteur — ou mieux : une actrice, — que l'on aime passer à la mise en scène, crée toujours un singulier bouleversement, comme à l'approche de la révélation d'un **secret**. Le métier du comédien l'enveloppe dans un mystère protecteur ; son être se dérobe dans un labyrinthe de miroirs qui multiplie son reflet. Aussi rien de plus émouvant que de découvrir l'autre côté des apparences — surtout quand il s'agit d'une jeune femme qui a fixé à travers tous les films qu'elle a tournés, à force d'intelligence et de séduction, l'image la plus véridique et la plus adorable de la modernité.

L'art du metteur en scène, qui n'est jamais plus grand que quand il se conjugue avec celui de l'acteur, a tout à gagner à cette union si rare d'un regard et d'un visage pareillement limpides. De là naît une sensation très vive de vérité, par le moyen d'une connaissance de soi qui mène droit à la connaissance des autres.

**VIVRE ENSEMBLE** : il y a dans le beau titre du film d'Anna Karina une correspondance implicite avec son propos qui est la simplicité même, la simplicité d'un art qui a ses racines dans la complexité de la vie. De cette complexité, Anna Karina donne la traduction la plus fidèle et la plus claire par une conjonction, qui serait étonnante si elle n'était si typiquement féminine, de l'intuition et de l'intelligence, de l'affection et de la lucidité. Que nous montre-t-elle que nous n'ayons cent fois vu ? Une femme, un homme, leurs gestes, leurs sentiments, le décor de quelques appartements, des rues de Paris et de New York — d'où vient que nous éprouvons devant cette banalité concrète, cette surface granuleuse du réel, de l'étonnement et l'impression de mettre le doigt sur la vie même ? On a rarement été si proche des êtres humains, de leur peau et de leur cœur, et en même temps à l'exacte distance qui nous garde du vertige de l'identification. Et que nous dit Anna Karina que nous ne sachions déjà ?

Que l'amour admirable succombe devant la vie ordinaire, et que la vie ordinaire tue. Mais, à l'inverse de ceux qui ne font que projeter leur impuissance et leur pessimisme sur le monde, elle provoque, par une interrogation tendre et inquiète, par une sorte de sympathie naturellement passionnée, une vérité bénéfique et qui exclut le désespoir.

La plupart des jeunes cinéastes ne songent, par un motif égoïste et à courte vue, qu'à **s'exprimer**. Anna Karina **exprime**, c'est-à-dire qu'elle partage le privilège de ceux dont le regard se substitue au nôtre pour nous donner à voir le monde et nous réconcilier avec lui. Elle exprime des moments qui sont à nous, par une mise en scène exacte et attentive, mais jamais complaisante à ce qui abaisse ou humilie. On y découvre une blessure profonde, mais aussi la volonté de la guérir et une quête obstinée du bonheur.

Il reste que le regard que porte une femme sur le monde ne coïncide jamais parfaitement avec celui de l'homme. Il en résulte une zone de décalage entre la vision apprivoisée par l'habitude et l'acuité nouvelle due à un déplacement surprenant du point de vue. Ce qui fait tout le prix de certains films féminins, hélas encore trop rares (on pense à l'œuvre admirable et méconnue d'Ida Lupino), se retrouve chez Anna Karina lucidement assumé par une volonté attentive à rééquilibrer, au delà de la stérile opposition des sexes, l'homme et la femme, l'esprit et le cœur, la vérité et la beauté.

Jean-Paul TOROK.



# NON HO TEMPO

ITALIE — REALISATION : ANSANO GIANNARELLI

Chaque génération engendre ses hommes-refus. Il arrive que l'Histoire ne les reconnait pas au passage. Et tarde même à les ressusciter quand elle ne rechigne pas à les réhabiliter.

Par deux fois, en vingt ans, le cinéma aura tenté de faire sortir du ghetto reconnaissant des mathématiciens honnêtes la figure exceptionnelle d'Evariste Gallois.

Alexandre Astruc en avait capté le tragique destin dans un moyen métrage qui faisait la part belle au romantisme d'une nuit prémonitoire qui allait voir naître, dans la fulgurante inspiration du génie pressé, toutes les bases des mathématiques modernes. L'homme politique qu'était aussi Evariste Gallois n'apparaissait qu'aux dernières images, dans une suggestive et elliptique indication de complot politique.

Dans **NON HO TEMPO**, Giannarelli s'est refusé à séparer le mathématicien du socialiste. Si son approche est plus politique que scientifique, c'est qu'en définitive Gallois lui-même ne concevait pas sa pensée spéculative en dehors d'un enracinement dans le temps présent, vécu quotidiennement.

On sait qu'Evariste Gallois est mort à 23 ans, en 1832, à la suite d'un duel dont les motivations ont été et restent floues. La nuit précédant sa mort, il la passa à rédiger la somme de ses recherches originales, inscrivant dans les marges : « A développer — **je n'ai pas le temps.** » Destin séduisant pour un cinéaste comme Giannarelli. Dans **Sierra maestra**, son premier film, il transposait quelque peu l'aventure de Régis Debray en ce qu'elle avait justement de profondément exceptionnel — au niveau individuel — et de particulièrement signifiant — au niveau politique.

Cette fois, il va plus loin, voit plus grand, contrôle surtout de bout en bout une démarche stylistique magnifiquement accordée à l'originalité du personnage et à la nature de son univers intellectuel.

Si l'on ne craignait le paradoxe, on pourrait presque dire que **NON HO TEMPO** se caractérise essentiellement par ce qu'il n'est jamais tout à fait : ni une reconstitution historique, ni un pamphlet politique, ni un essai philosophique — mais une admirable synthèse de tout cela, dans la juste direction d'esprit d'un homme qui, à partir de postulats plausibles et satisfaisants pour la raison, entendait intégrer à sa réflexion l'extraordinaire pouvoir de l'imagination, voire de l'imaginaire.

D'où un film situé aux subtiles frontières du mélange des genres et des styles et qui ne craint pas de valoriser une expérience historique par le biais d'un traitement dialectique fort moderne — fût-ce au prix de quelques anachronismes, manifestement volontaires, et d'audaces spatio-temporelles, dirait-on pour parler pédant, qui assimilent et concrétisent les recherches faites ces dernières années en la matière.

Giannarelli prend un certain nombre de risques non négligeables. L'Histoire (individuelle, de Gallois, collective, des Parisiens lors des Trois Glorieuses) est traitée d'abord par refus successifs : 1) de la biographie traditionnelle avec son cortège psycho-anecdotique à base émotionnelle ; 2) de la tranche d'histoire politique conventionnelle avec son rapport trouble : « le peuple et ses héros » ; 3) des ressources mythologiques du genre avec ce que cela implique de fascination, voire de souci d'identification.

Dès les premières images, ici, les choses sont claires : on voit les interprètes s'habiller devant nous en costumes d'époque et reconstituer un interrogatoire de police où aux apparences réalistes (décor, costumes, dialogues) s'ajoute la caution historique de photos, documents, lettres projetés en second plan sur un écran.

Ce procédé sera par la suite renouvelé, élargi, complété. Des personnages du passé — ou du futur par rapport à Gallois — viennent commenter (en second plan) les veilles d'Evariste (en premier plan) dont nous visualisons les travaux (en troisième plan). Psychodrames, procès illustrés, événements dramatiques reconstitués sous la forme de cinéma-direct, variations audiovisuelles de toutes sortes, sont traités avec le souci constant d'intéresser sans distraire, de provoquer sans imposer, d'interpréter sans tricher.

Gageure qui est tenue parce que les auteurs traitent l'information disponible sans la dénaturer. Les temps les plus forts de l'interprétation conservent toujours leur coefficient de références visibles de contrôle. Il en résulte chez le spectateur une **naturelle** distanciation, produit d'un style magnifiquement conforme aux intentions.

C'est dire que je tiens **NON HO TEMPO** pour l'une des plus réussies expériences actuelles de cinéma politique.

Il y a parfois au cinéma des rencontres privilégiées. Assis sur les genoux des Dieux, Evariste Gallois paraît avoir magnifiquement inspiré ses talentueux biographes.

Gaston HAUSTRATE.

## ***La Commission de Sélection de la Semaine de la Critique 1973 était composée des critiques suivants :***

**Guy Allombert**, critique à l'hebdomadaire « Télé-7 Jours », président de la Maison des Jeunes de Ville-d'Avray.

**Albert Cervoni**, critique à l'hebdomadaire « France Nouvelle ».

**François Chevassu**, rédacteur en chef de la revue « Revue du Cinéma - Image et Son ».

**Jean Delmas**, rédacteur en chef de la revue « Jeune Cinéma ».

**Emmanuel Flipo**, directeur de « La Revue Internationale du Cinéma ».

**Gaston Haustrate**, rédacteur en chef de « Cinéma 73 ».

**Anne Head**, membre du bureau de la rédaction parisienne de « The Observer » (Londres), correspondante du quotidien corporatif « The Hollywood Reporter » (Los Angeles).

**Louis Marcorelles**, critique au journal « Le Monde », secrétaire de la Semaine de la Critique depuis sa création en 1962.

**Marcel Martin**, rédacteur en chef de « Ecran 73 ».

**François Maurin**, critique au journal « L'Humanité ».

**Gene Moskowitz**, correspondant français de l'hebdomadaire corporatif « Variety » (New York), membre de la Commission de Sélection de la Semaine depuis sa création en 1962.

**Jose Pena de Herero**, vice-président et animateur du Centre culturel de Montreuil, critique à la revue « Masses ouvrières ».

**Jean-Paul Torok**, membre du Conseil de rédaction de la revue « Positif », réalisateur du court-métrage « La ligne de Sceaux » sélectionné pour le Festival de Cannes 1973.

## ***Notre reconnaissance à :***

**M. Robert Favre Le Bret**, Président du Festival International du Film ;

**M. André Astoux**, Directeur général du Centre National de la Cinématographie, et ses collaborateurs ;

**M. Maurice Bessy**, Délégué général du Festival International du Film ;

**M. Jean Touzet, M<sup>me</sup> May Delanney**, du Festival International du Film ;

**M. Roland Ladouceur**, Délégué en France de l'Office National du Film du Canada ;

**M. Pierre-Henri Deleau**, coordinateur de la Quinzaine des Réalisateurs ;

**M. Noël Dupont**, des Rencontres Internationales Film et Jeunesse de Cannes ;

**M. Willard Van Dyke**, Directeur du Département Cinéma du Museum of Modern Art de New York.

**M. Rodolfo Echevarria Alvarez**, Directeur général du Banco Nacional Cinematografico de Mexico.

## ***Notre gratitude particulière à :***

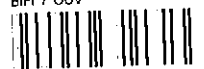
**Louissette Fargette**, du Bureau de Presse du Festival International du Film ;

**Adrienne Mancina**, du Museum of Modern Art de New York ;

**Janine Sartres**, Secrétaire de l'A.F.C.C. ;

**Catherine Verret**, du French Film Office de New York.

BIFI / OUV



B023454

DEVAYE IMPRIMEURS - RUE JEAN-MERO - CANNES