

—EN—
BREF

Rossellini : l'éducation intégrale.

Roberto Rossellini se consacre depuis une dizaine d'années à la pédagogie par l'image. Seuls les moyens audio-visuels permettent selon lui une « éducation intégrale », qui renforce l'« originalité fondamentale de chaque individu », plutôt que de l'abolir, afin de mieux l'adapter à la société. La voie la plus efficace est en effet celle de la « vision directe », qui montre au lieu de démontrer. Or si le cinéma et la télévision n'ont jusqu'à présent appliqué ces principes : « *épique du peuple* », ils « *font de leur mieux pour maintenir les masses dans un état d'infantilisme* ».

A partir d'observations sur l'homme, le capitalisme, la science, Roberto Rossellini appelle, après d'autres, à une « révolution culturelle ». S'il se réfère largement à Marx, à Schumpeter, au professeur Hamburger ou au philosophe tchèque du dix-septième siècle Comenius, l'auteur ne cite jamais les spécialistes de l'enseignement et de la communication. Son propos est autre : présenter d'une manière accessible quelques grands thèmes de la réflexion contemporaine. C'est à la fois l'intérêt et la limite de son livre.

— « Un esprit libre ne doit rien apprendre en enfance, Fayard. 114 p., 26 F.

*Rues du Havre,
rues de la paix.*

Dans les rues havalaises, le soleil pourchassera le fantôme de Mac Orlan, et la pluie qui luit sur les toits du quartier Saint-François. Juin dans la rue, mois de la jeunesse, rassemble une série de manifestations organisées par la municipalité, la maison de la culture, la commission d'animation populaire. Il y aura du théâtre, des marionnettes, des chansons, des peintures, des sculptures, des régates, des parades dans tous les coins de la cité, et place de l'Hôtel-de-Ville, le 18 juin, Michel Fugère et son Big Bazar animeront une grande Nite de la paix. Le thème de ce mois de la jeunesse, qui commence le 26 mai, est la paix. L'an dernier, il s'agissait des libérés. (Rensselaire, 1 (20) 21-21-10.)

*Peinture russe
d'avant-garde
hors d'U.R.S.S.*

Le grand collectionneur de peinture russe d'avant-garde, M. Georges Costakis, a négocié longuement son départ d'U.R.S.S. M. Costakis, qui a légué à l'État soviétique la plus grande partie de sa collection, a obtenu en échange l'autorisation sans précédent d'emporter avec lui une centaine d'œuvres de son choix (le Monde du 18 mars 1972). Parmi ces œuvres, des Chagall, des Kandinsky, des Tatlin, des Malevitch, des Rodchenko, qu'il a l'intention de présenter en Europe occidentale, à Düsseldorf.

AU FESTIVAL DE CANNES

L'AMÉRIQUE LATINE PRÉSENTE ET INVISIBLE

L'ANNEE 1969 vit l'apparition en Europe, bien avant son éphémère sortie en Argentine, lors du retour de Juan Peron, du film militant par excellence, la *Nora de los hornos* (*Heure des brasiers*), de Fernando Solanas. Qu'il ait été présenté alors à Cannes, malgré les pressions de l'ambassade d'Argentine, au Palais des festivals, dans la Semaine de la critique, lui donna une signification qu'il n'avait pas trouvée l'année précédente à la Mostra du nouveau cinéma de Pesaro : sous-titré en français, dans une version presque intégrale — l'admirable section consacrée à la chute de Peron sera ajoutée lors de la sortie à Paris, — le film marquait une date dans le cinéma argentin voué au narcissisme et aux exercices de style.

La même année 1969, toujours à Cannes, et dans les mêmes lieux, un autre Argentin, Hugo Santiago, présentait *Invasión* d'après Borges, film troublant, image-énigme d'une cité, Buenos-Aires, envahie par un pouvoir fasciste mystérieusement

secrété. L'Argentine, qui, la première, par ses écoles de cinéma, son Festival de Mar-del-Plata, avait voulu ouvrir l'Amérique latine au septième art, témoignait de l'attente native qui allait déchirer, malgré eux, certains cinéastes de ce continent. L'évolution politique qui a suivi, la victoire puis la chute de l'Unité populaire au Chili, le retour puis l'échec du second péronisme en Argentine, la censure très sévère qui allait réduire à néant les illusions politiques du cinéma novo brésilien, le surgissement du Mexique sur la scène cinématographique après 1972, Cuba jouant toujours un peu le rôle de lien indispensable entre les uns et les autres — et il faudrait encore mentionner le travail de Jorge Sanjines, commencé en Bolivie, poursuivi au Pérou puis en Equateur, ainsi que le retour de Glauber Rocha dans son pays natal l'an dernier, — tout indique la complexité d'une situation dont nous retrouvons ici même cette année, du point d'observation cannois, les signes et les contradictions.

Des choix radicaux

Que le Festival proprement dit, emporté malgré la volonté de son fondateur, Robert Favre Le Bret, et à un degré presque caricatural, dans le torrent du « Les affaires sont les affaires », ignore ce qui se passe en Afrique, en Asie, en Amérique latine, c'est son problème. Qu'il n'ait pas su reconnaître la qualité d'œuvres comme Omar Gattalo ou Cédho, qu'il n'ait plus l'audace, comme en des temps plus heureux, de programmer l'équivalent 1977 d'un *Pour la suite du monde* (1963) ou d'un *Terre en transe* (1967), prouve seulement son peu de sensibilisation au monde d'aujourd'hui.

La Semaine de la critique, avec un choix limité à sept films, a pris cette année la relève, et aussi la quintessence des réalisateurs avec un choix plus large, un éventail extraordinairement ouvert, qui préfigure ce que pourrait être un autre festival. L'Amérique latine y apparaît sous un éclairage inquiétant et riche de promesses, nous donne à comprendre que, malgré l'es apparence, le cinéma progresse là-bas et propose d'autres valeurs. Nous retrouvons la même polarisation qu'il y a huit ans entre un cinéma « militant » et un cinéma « outrancièrement » fictif ».

La présence du Mexique — en masse —, toutes choses égales, à la Semaine de la critique — deux films retenus sur sept : *Enciclopedia*, de Paul Leduc, et *Caminando Pasos...*, Caminando, de Federico Weingartner (le Monde des 18 et 20 mai) — témoignait pour la nécessité d'une autre ouverture dans un cinéma mexicain aux structures syndicales trop rigidement calquées sur le modèle américain, avec le corporatisme et le protectionnisme que cela implique. Ces films ont pu exister et, finalement, parvenir jusqu'à Cannes pour deux raisons : leur production hors du cinéma d'Etat qui prévaut au pays de Pancho Villa et de Diego Rivera, le tournage en 16 millimètres qui permettait une certaine licence à l'égard des règles syndicales.

La coproduction d'Étincelle avec l'Office national du film canadien, sur la suggestion et sous la direction du Québécois André Paquet, directeur des Rencontres du tiers-monde de Montréal, marquait une date. La technique du cinéma direct, la parole donnée aux Indiens exploités, l'histoire réelle du pays remise en perspective, avec des moyens relativement plus grands que ceux offerts à ce jour aux groupes mexicains travaillant en super-8 ou vidéo demi-pouce, tout cela constituait des petites révolutions. Avec Federico Weingartshofer, les moyens étaient plus modestes que pour Paul Leduc, le style différent, mais l'intention très proche : dire simplement, calmement — avec l'aide de comédiens professionnels ou reconnaissant deux de

Interprètes d'Actas de Maravilla, la superproduction de Miguel Littin présentée dans le Festival officiel en 1976. — la vie quotidienne d'un village indien.

Un groupe de douze personnes a été créé, pour la circonstance, sans désignation politique particulière. Personne n'a été payé, sauf les paysans, qui recevaient l'équivalent de leur salaire journalier. Le tournage, pour un travail effectif de vingt-neuf jours, s'est étendu sur une année. Le coût total de l'œuvre s'est élevé à environ 20 000 dollars. Le film est distribué à Mexico dans les écoles, les universités, et hors de la capitale, par des étudiants qui partent avec un matériel ambulant. Il a pu être vu à ce jour par quatre-vingt mille personnes — il a été acheté en juin 1976, — dix copies sont en circulation. Ces mêmes totemeurs improvisés projettent aussi des films cubains ou ceux de Sainpines, de Patricio Guzman, mais le public veut d'abord entendre parler de ses problèmes, de sa vie. Eduardo Maldonado, qui a pu tourner comme Leduc avec l'aide de l'ONF, canadien, diffuse ses films sur les mêmes bases. La censure ? Elle devient plus tolérante. Mais Weingartschfer refuse de rentrer dans le système, et lui, au Mexique, les mots used représentent toute leur force : l'indépendance se paie.

L'Argentine était présente cette année, à Cannes, directement par la morte de Sebastián Arache y su pobro entierro, de Nicolas Siquis, sélectionné pour la Quinzaine des réalisateurs et considéré par Pierre-Henri Deleau, son organisateur, comme le meilleur film de la Quinzaine, et, indirectement, par Les Apprentis sorciers, d'Edgardo Cozarinsky, film français tourné en exil et présenté par Perspectives du cinéma français. Siquis mélange le documentaire et la fiction au service de l'allégorie, oppose le bien et le mal. Il a dû étendre son tournage sur une période de cinq ans pour arriver à mener à terme l'expérience.

La fiction libératrice

Pour Edgardo Cozarinsky, fixé depuis trois ans dans notre pays, l'exil était la seule réponse à son désir de continuer à faire du cinéma. « J'ai peur d'être piégé par l'idéologie. Je ne tenais plus en Argentine. L'atmosphère était devenue irrespirable. N'ayant pas la vocation de militant ni celle de businessman, j'ai choisi la France, le dernier havre offert au cinéaste qui veut tourner des films qui ne soient pas programmés sur ordinateur. La France, où je me suis trouvé au début un peu égaré, je ne la connaissais qu'en touriste, puis j'ai découvert Paris au jour le jour, ce Paris modeste implicite de mon enfance. Le Paris des apprentis sorciers, le Paris de mon film, un Paris plein de rêves, où l'on se trouve une deuxième famille, des Français en marge, aussi tous ces étrangers qui, souvent, rêvent de révolution et fantasment leur désir. Pour moi, l'imaginaire n'a jamais été coupé de la réalité, donc du politique. »

Les Apprentis sorciers, si on tient aux simplifications, se présente un peu comme la version originale du Paris nous appartient, de Jacques Rivette, la ville du complot et de l'œil, des rêves fous. Mais un Paris bien réel, quelque insolite vu à travers le regard d'un étranger, un peu comme la France regardée par le Québécois Jean-Pierre Lefebvre. Un Paris qui a gardé sa magie révolutionnaire, mais où l'idée de révolution est entièrement « fantasmée » — Cozartinsky insiste pour répéter ce verbe — par des intellectuels petits-bourgeois : toujours la notion de mystification à l'œuvre derrière la phraséologie, donc le choc du romanesque avec l'idéologie. Ce film ardu et simple, ce film très lui-même, voudrait s'adresser aux spectateurs de l'an 2000. Il nous propose une grille passionnante à déchiffrer sur les contradictions de l'artiste latino-américain exilé et retrouvé dans la vieille Europe les démons qu'il a cru exorciser.

LOUIS MARCORELLES.