

**XXVII^e FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM
CANNES 1974**

SEMAINE INTERNATIONALE
DE LA CRITIQUE FRANÇAISE

**S.I.C.
1 9 7 4**

*Présentée par l'ASSOCIATION
FRANÇAISE DE LA CRITIQUE
DE CINÉMA (A. F. C. C.)*

TEP

direction guy rétore

au Théâtre National de l'Est Parisien,
17, rue Malte-Brun | 75980 Paris cedex 20 | tél : 636.79.09 | métro : Gambetta

Présentation
en avant-première à Paris :

Semaine de la Critique

28 mai / 7 juin

28 mai	La Paloma	Daniel Schmid
29 mai	La Tierra Prometida	Miguel Littin
30 mai	De Part en Part	Grzegorz Krolikiewicz
31 mai	La Mort du Directeur du Cirque de Puces	Thomas Koerfer
4 juin	El Espiritu de la Colmena	Victor Erice
5 juin	Hearts and Minds	Peter Davis
6 juin	A Bigger Splash	Jack Hazan
7 juin	I. F. Stone's Weekly	Jerry Bruck Jr.
	L'Heure de la Libération a Sonné	Heiny Srour

Quinzaine des Réalisateurs

8 juin / 20 juin

QUI EST JUDAS ?

Treizième Semaine.

Treize sélectionneurs.

Neuf films choisis sur quelque cent treize proposés...

Superstitieux ? Tristan Bernard disait : "Surtout pas, cela porte malheur !" Oui, mais bien avant lui, Tite Live a écrit dans son Histoire de Rome : « La superstition introduit les dieux, même dans les plus petites choses ».

Alors ?

Alors, disons que le chiffre treize n'a pas été bénéfique au cinéma français : la commission de sélection de la S.I.C. n'en a pas retenu un seul parmi tous ceux, assez nombreux, qui lui furent proposés. Nous sommes plusieurs à penser que la saison n'a pas été si mauvaise que cela. Ce reniement surprend. Il en est à qui il agace les dents. Cela d'autant plus que c'est un premier film français que l'Association Française de la Critique de Cinéma (laquelle préside aux destins de la S.I.C.) présente dans le cadre du festival sous son égide. Nos sélectionneurs n'y sont pour rien : le film n'a pu leur être projeté dans les délais voulus. Mais tous les autres, vus et non admis ?

Nous voilà face au paradoxe du vote démocratique. Chacun y va de ses petites préférences personnelles. Chacun y va de ses arguments plus ou moins persuasifs. On additionne le tout. Le nombre de points obtenus par film emporte la décision finale.

Il est tout aussi déplorable que le cinéma de l'Est ne soit représenté que par un seul film, polonais : toujours rien côté U.R.S.S., Tchécoslovaquie, Hongrie, etc. En revanche, la Suisse alémanique fait son entrée en force : deux films helvétiques, pas mal pour un pays de petite production ; et un film chilien, La terre promise de Miguel Littin, contraint de se réfugier hors de son pays. Film qu'il sera difficile de juger selon les critères habituels. Non, non, pas de politique, de grâce ! Seulement des sentiments, teintés de mélancolie : le socialisme à visage humain n'est pas plus de mise d'un côté du globe que de l'autre. Défense de croire au Père Noël ! C'est démodé, et cela nous fait revenir aux superstitions d'un autre âge.

Nous n'allons pas pour autant refaire le " Procès des Treize " : laissons-leur le bénéfice du doute et n'oublions pas qu'ils ont fourni un effort considérable.

Nous ne pouvons que leur en savoir gré.

Véra VOLMANE,

Présidente de l'Association Française
de la Critique de Cinéma et de Télévision.





LA PALOMA

SUISSE — REALISATION : DANIEL SCHMID

« Les réalistes sont les éternels provinciaux de l'esprit humain. Ils ont raison comme le fossoyeur a raison. Ils ont beau fouetter leurs rosses noires, ils n'arriveront jamais qu'au cimetière. Nous connaissons les cimetières aussi bien qu'eux ; mais nous connaissons autre chose aussi, qu'ils ignorent à tout jamais. »

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM.

C'est au moment même où le romantisme, dans l'affectivité du temps, n'ose plus dire son nom qu'on le voit ressurgir çà et là à l'état d'anomalie provocante; au moment où l'art et la beauté sont, de toutes parts, l'objet d'un avilissement concerté que quelques-uns en viennent, avec une manière d'insolence, à en ressusciter le culte; au moment où l'imagination le cède en tout, sous couvert de réalisme critique, à une surenchère du jamais vu dans la trivialité et l'abjection que son gouvernement tente de se rétablir. Qu'on ne s'y trompe pas : ce phénomène marginal, peut-être éphémère et dont on ne saurait mesurer l'importance à son seul éclat de météore, est étranger à l'idée même de réaction. Le retour au passé qu'effectuent sous nos yeux les cinéastes germaniques — Schroeter, Syberberg, — au même titre que Daniel Schmid a peu à voir avec la désuétude décorative de la mode "rétro", même si celle-ci dénote une imprégnation significative du même contre-courant et crée le climat propice à l'éclosion de telles œuvres. **La Paloma** a ses racines enfouies bien plus profond que dans la nostalgie. Le passé y est littéralement exhumé — et l'on peut s'assurer à la vision du film que ce n'est pas là un vain mot, — avec une passion scabreuse et nécrophile, à la façon d'un aruspice consultant les entrailles à la recherche de présages. C'est qu'il s'agit de ranimer les braises qui brûlaient encore au début des années trente dans les creusets des cinémas occidentaux, avant que ne s'abatte le double éteignoir de l'idéologie fasciste et de l'esthétique hollywoodienne.

La démarche en apparence rétrograde de ces cinéastes "décadents" — puisque c'est ainsi qu'on les nomme, bien qu'ils fassent preuve d'une énergie singulière et dont on chercherait en vain l'équivalent dans le réalisme exténué des réalisateurs "modernes", — les apparente de façon frappante à ces précurseurs du romantisme qui composaient avec tout l'attirail "gothique", avec profusion surannée de ruines et de cimetières, de châteaux et de spectres, tout ce que leur imagination pouvait enfanter de plus bizarre et de plus lugubre, contribuant ainsi de manière efficace à la dépravation du goût classique et, les secousses révolutionnaires aidant, à l'ébranlement des valeurs culturelles de leur temps. Daniel Schmid puise dans l'arsenal du romantisme un matériel identique, emprunte des accessoires dépassés de mode à la panoplie des lacs et des tombeaux, recueille les archétypes véhiculés jusqu'à l'usure par des sous-genres décriés, opéras à machines, fabuleux mélodrames, romans pour le cœur et chansons de quatre sous, mais qui mettent la poésie sur les lèvres. Les sources, littéraires et décoratives, on les décèle aisément, du romantisme allemand par le côté spectral des personnages et le pouvoir dévolu à l'imagination de faire osciller les images entre la virtualité et la réalité, jusqu'à l'efflorescence tardive et prématurément fanée du "Jugendstil" et des "Arts Déco", en passant, pour le cérémonial, des profanations sépulcrales d'Edgar Poe aux machinations d'outre-tombe des "Diaboliques" de Barbey d'Aurevilly, le tout flottant dans l'impression de solennité secrète jusqu'à l'occulte qui baigne le Symbolisme et les grandes scènes, immodérément théâtrales, de Villiers de l'Isle-Adam. L'épisode final, qui répond de la manière la plus médusante au souhait impie de Flaubert de voir une "femme nue jusqu'au cœur", renoue avec les atrocités des plus frénétiques parmi les "petits romantiques" — Forneret, Pétrus Borel, — et se hausse presque au niveau des inventions extravagantes, oscillant entre l'épouvantable et le risible, d'un Barbey d'Aurevilly décrivant d'une plume impassible "les plus horribles choses qui se soient vues !"

C'est dans ce paroxysme, et, comme on l'a dit à propos déjà de **Cette nuit ou jamais**, dans "cette surenchère du désuet qui redouble l'irréalité du propos" (Louis Seguin), que se révèlent les intentions de Schmid : l'excès à la fois de la beauté et de l'horreur — et de la jouissance esthétique qui naît de leur accouplement contre-nature, — annulant la ressemblance et l'identification, dépasse le spectacle et l'épuise. Ne demeure que la fascination, mortelle pour son objet, au sens de l'aphorisme wildien du "chacun de nous tue ce qu'il aime". Il est ainsi donné au spectateur de contempler la beauté de la mort et la mort de la beauté, l'art sublime et la fin de l'art, l'éphémère de la jouissance et l'éternité du tombeau.

Jean-Paul TOROK

LA TIERRA PROMETIDA

CHILI — REALISATION : MIGUEL LITTIN

Au Chili, au début des années 1930, quelques groupes de paysans s'érigent en coopératives élémentaires sur des terres domaniales ou des propriétés abandonnées par des "latifundistes". Une forme de socialisme primaire sans théorie politique précise, mais basé sur l'expérience vécue de la misère et de la révolte contre le chômage et le harcèlement de l'armée.

S'inspirant de ces faits réels Miguel Littin suit José Duran (Nelson Villagra) un héros quasi-mystique, qui conduit une bande disparate de femmes, d'hommes, d'enfants, de vieux et de jeunes vers Palmilla, la terre promise. La route est longue, hasardeuse, mais la Vierge a deux visages au Chili : l'un beau, qui parle doucement et qui dirige les déshérités, l'autre qui exprime la voix de l'oppression, de la puissance et de la mort.

Après l'arrivée à Palmilla, c'est le travail communautaire, la première récolte, l'ivresse de la liberté, mais aussi la découverte des entraves de la vie communautaire. José Duran apprend d'un aimable souillard du groupe les idées fondamentales de la Révolution d'Octobre, il essaie de les faire mettre en pratique.

Il est aidé dans sa tâche par l'arrivée d'un merveilleux avion rouge, en forme d'insecte volant. Le pilote annonce aux paysans médusés que Marmaduke Grove est devenu le premier Président socialiste du Chili.

Un autre fait réel dont s'inspire Littin : Marmaduke Grove fut président en 1932 pendant douze jours, avant d'être renversé par Davila. Il fonda le Parti Socialiste, d'où était issu le deuxième président socialiste du Chili, Salvador Allende.

Encouragé par le pilote de l'avion rouge à faire connaître la nouvelle, José Duran part avec quelques hommes à travers les montagnes pour Los Huiques, afin d'y installer le pouvoir du peuple.

La joie sera de courte durée. Les forces de l'argent (les commerçants ferment boutique), l'armée et l'église se font menaçantes. José Duran comprend quand il entend la voix d'un jeune homme dire : "L'Histoire ne pardonne pas aux révolutionnaires qui hésitent le jour où la victoire est possible"... mais il apprend aussitôt que Marmaduke Grove n'est plus Président et qu'une armée marche sur Los Huiques.

Le premier sang coule tandis que la Vierge, le glaive au poing, veille sur les siens. Poursuivi par la Mort aux cent visages différents, José Duran reconduit ses troupes à Palmilla. L'armée les attend. Le massacre de Palmilla est impitoyable.

La force de Littin est de faire participer le spectateur aux doutes et aux espérances de Duran, à tel point que la mort devient non la fin mais le début du réveil de ceux qui n'ont pas bien compris, mais dont le sang nourrira la révolution.

La **Tierra Prometida** est un film important. Espérons-le, non pas comme le garant de la bonne conscience de la vieille Europe, qui risque trop vite d'oublier Salvador Allende, mais parce que, avec un langage nouveau, Littin puise sa force et sa poésie dans les racines culturelles du peuple chilien. Un chantre de la justice, de la liberté, comme le sont Glauber Rocha et Miklos Jancso, auxquels il rend hommage.

Un chant d'espoir à tous "ceux qui sont morts sans avoir vu l'aurore".

Anne HEAD



DE PART EN PART

POLOGNE — REALISATION : GRZEGORZ KROLIKIEWICZ

Dans les dix premières minutes de *Na wylot (De part en part)*, un bistrot sordide où des victimes de la vodka se saoulent, s'engeulent, et se prennent au collet : au point de départ on pourrait croire à un film naturaliste. C'est tout l'opposé et le spectateur doit reprendre pied dans le pas rapide et imprévu de Krolikiewicz s'il ne veut pas perdre la route : au point d'arrivée, dans les vingt dernières minutes, un procès où sont gommés les juges et le public pour ne laisser voir, sur fond noir, que les deux figures des inculpés, où sont gommées les questions de l'interrogatoire pour n'en laisser entendre que les réponses et le transfigurer en la méditation (que cette forme rend sèche et sans pathos) d'un homme et d'une femme sur leur acte et sur leur vie, un film d'où est gommée l'anecdote.

L'anecdote, c'était une affaire criminelle qui fit du bruit en Galicie dans les années 30 : les époux Maliszow avaient assez atrocement massacré puis volé leurs deux vieux logeurs ; au procès avec un comportement très insolite — refusant toute circonstance atténuante, mettant, chacun, l'autre hors de cause — ils assumaient leur crime comme une part nécessaire de leur vie et d'eux-mêmes, comme un accomplissement débouchant sur une mort acceptée. Dans le film, crise et chômage des années 30 ne sont signifiés qu'avec le dépouillement d'un idéogramme et aussi par une plongée continue (sensible à ceux pour qui le cinéma est une seconde vie) dans l'esthétique du cinéma muet. Le décor d'époque s'efface : ce pourrait être aujourd'hui. Les deux criminels perdent même leur nom de Maliszow : ce pourraient être vous ou moi. Anti-naturaliste donc. Plus bressonnien que Bresson.

Plus bressonnien que Bresson quant au parti pris en matière de style. Mais pas quant au ton ni quant à l'inspiration.

Le ton : il est marqué par une vocation très polonaise à l'ellipse qui limite le dialogue au minimum qui coupe le récit de larges espaces d'ombre et rétracte le temps dans les creux de l'action pour lui donner sa plénitude dans ses crêtes.

L'inspiration : c'est une prise en charge de l'individu (quel qu'il soit, et même devenu criminel) s'il est humilié par la société (quelle qu'elle soit) dans laquelle il vit. Cet homme et cette femme avaient une force de vie qui leur a rendu impossible le suicide, ils méritaient un meilleur emploi que de tirer comme un forcené sur la corde d'une cloche d'église. Bafoués partout — par la famille, par la société établie qui leur refuse le droit au travail, par la société marginale sans pitié pour les timides introvertis — ils n'ont eu dans la vie que ce crime pour affirmer leur dignité : "J'aime ce crime, dit-il au procès, parce qu'il m'appartient. Pour la première fois de ma vie j'ai pu avoir quelque chose à moi".

Que l'affirmation de dignité vienne de deux criminels n'enlève rien à son intention et à sa portée humanistes : le pathologique est ramené au normal, ces criminels pourraient être — dans les mêmes circonstances de vie — vous ou moi. Qu'elle soit portée par deux criminels authentifie au contraire l'humanisme en enlevant à ce mot la tiédeur confortable qui trop souvent s'y attache.

Jean DELMAS



La Semaine de la Critique a présenté :

1962	LES OLIVIERS DE LA JUSTICE, de James Blue TRE VECES ANA (troisième sketch), de David Jose Kohon ALIAS GARDELITO, de Lautaro Murua STRANGERS IN THE CITY, de Rick Carrier ADIEU PHILIPPINE, de Jacques Rozier I NUOVI ANGELI, d'Ugo Gregoretti MAUVAIS GARÇONS, de Susumu Hani LA TOUSSAINT, de Tadeusz Konwicki FOOTBALL, de Robert Drew, Richard Leacock, James Lipscomb LES INCONNUS DE LA TERRE, de Mario Ruspoli	FRANCE ARGENTINE ARGENTINE ETATS-UNIS FRANCE ITALIE JAPON POLOGNE ETATS-UNIS FRANCE
1963	DEJA S'ENVOLE LA FLEUR MAIGRE, de Paul Meyer PORTO DAS CAIXAS, de Paulo Cezar Saraceni SEUL OU AVEC D'AUTRES, de Denys Arcand, Denis Héroux, Stéphane Venne HALLELUJAH THE HILLS, d'Adolfas Mekas LE JOLI MAI, de Chris Marker et Pierre Lhomme PELLE VIVA, de Guiseppe Fina LE TRAQUENARD, d'Hiroshi Teshigahara BARNVAGEN, de Bo Widerberg LE SOLEIL DANS LE FILET, de Stefan Uher SHOWMAN, d'Albert et David Maysles	BELGIQUE BRÉSIL CANADA ETATS-UNIS FRANCE ITALIE JAPON SUEDE TCHECOSLOVAQUIE ETATS-UNIS
1964	DIE PARALLELSTRASSE, de Ferdinand Khitti LA HERENCIA, de Ricardo Alventosa GOLDSTEIN, de Philip Kaufman et Benjamin Manaster LA VIE A L'ENVERS, d'Alain Jessua PRIMA DELLA RIVOLUZIONE, de Bernardo Bertolucci LA NUIT DU BOSSU, de Farrokh Gaffary JOSEPH KILIAN, de Pavel Juracek POINT OF ORDER, d'Emile de Antonio QUELQUE CHOSE D'AUTRE, de Vera Chytilova	ALLEMAGNE FEDERALE ARGENTINE ETATS-UNIS FRANCE ITALIE IRAN TCHECOSLOVAQUIE ETATS-UNIS TCHECOSLOVAQUIE
1965	LE CHAT DANS LE SAC, de Gilles Groulx AMADOR, de Francisco Regueiro ANDY, de Richard Sarafian LA CAGE DE VERRE, de Philippe Arthuys et Jean-Loup Alvarès IT HAPPENED HERE, de Kevin Brownlow et Andrew Molloy UN TROU DANS LA LUNE, d'Uri Zohar WALKOVER, de Jerzy Skolimowski LES DIAMANTS DE LA NUIT, de Jan Nemec FINNEGANS WAKE, de Mary Ellen Bute	CANADA ESPAGNE ETATS-UNIS FRANCE-ISRAEL GRANDE-BRETAGNE ISRAEL POLOGNE TCHECOSLOVAQUIE ETATS-UNIS
1966	DU COURAGE POUR CHAQUE JOUR, d'Ewald Schorm O DESAFIO, de Paulo Cezar Saraceni L'HOMME N'EST PAS UN OISEAU, de Dusan Makavejev GRIMACES, de Ferenc Kardos et Janos Rozsa BLOKO, d'Ado Kyrrou FATA MORGANA, de Vicente Aranda LA NOIRE DE..., d'Ousmane Sembène NICHT VERSOHN, de Jean-Marie Straub LE PERE NOEL A LES YEUX BLEUS, de Jean Eustache WINTER KEPT US WARM, de David Secter	TCHECOSLOVAQUIE BRÉSIL YUGOSLAVIE HONGRIE GRECE ESPAGNE FRANCE ALLEMAGNE FEDERALE FRANCE CANADA
1967	UKAMAU, de Jorge Sanjines LA CLOCHE, de Yuki Aoshima TRIO, de Gian Franco Mingozzi DUTCHMAN, d'Anthony Harvey UNE AFFAIRE DE CŒUR, de Dusan Makavejev WARRENDALE, d'Allen King LE REGNE DU JOUR, de Pierre Perrault RONDO, de Zvonimir Berkovic JOSZEF KATUS, de Wim Verstappen L'HORIZON, de Jacques Rouffio	BOLIVIE JAPON ITALIE GRANDE-BRETAGNE YUGOSLAVIE CANADA CANADA YUGOSLAVIE PAYS-BAS FRANCE

1968	ANGELE (quatrième sketch de QUATRE D'ENTRE ELLES), d'Yves Yersin	SUISSE	
	CHRONIK DER ANNA-MAGDALENA BACH. de Jean-Marie Straub	ALLEMAGNE FEDERALE	
	CONCERTO POUR UN EXIL, de Désiré Ecaré	FRANCE	
	MARIE POUR MEMOIRE, de Philippe Garrel	FRANCE	
	OU FINIT LA VIE (les deux parties), de Judit Elek	HONGRIE	
	THE QUEEN, de Frank Simon	ETATS-UNIS	
	REVOLUTION, de Jack O'Connell	ETATS-UNIS	
	ROCKY ROAD TO DUBLIN, de Peter Lennon	IRLANDE	
	LA CHUTE DES FEUILLES, de Otar Iosseliani (v. o. géorgienne)	U.R.S.S.	
	SUR DES AILES EN PAPIER, de Matias Klopčič	YOUGOSLAVIE	
	THE EDGE, de Robert Kramer	ETATS-UNIS	
	LES ENFANTS DE NEANT, de Michel Brault	FRANCE	
	1969	CABASCABO, d'Oumarou Ganda	NIGER
CHARLES MORT OU VIF, d'Alain Tanner		SUISSE	
KING MURRAY, de David Hoffman		ETATS-UNIS	
MORE, de Barbet Schroeder		LUXEMBOURG	
MY GIRLFRIEND'S WEDDING, de Jim McBride		ETATS-UNIS	
PAGINE CHIUSE, de Gianni da Campo		ITALIE	
LA ROSIERE DE PESSAC, de Jean Eustache		FRANCE	
LA VOIE, de Slim Riad		ALGERIE	
LA HORA DE LOS HORNOS (I, II, III)		ARGENTINE	
IN THE YEAR OF THE PIG, d'Émile de Antonio		ETATS-UNIS	
JAGDSZENEN AUS NIEDERBAYERN, de Peter Fleischmann		ALLEMAGNE FEDERALE	
PARIS N'EXISTE PAS, de Robert Benayoun		FRANCE	
LA DAME DE CONSTANTINOPLE, de Judit Elek		HONGRIE	
1970	CAMARADES, de Marin Karmitz	FRANCE	
	ELOGE DU CHIAK, de Michel Brault	CANADA	
	KES, de Kenneth Loach	GRANDE-BRETAGNE	
	MISSHANDLINGEN, de Lasse Forsberg	SUEDE	
	O CERCO, d'Antonio da Cunha Telles	PORTUGAL	
	ON VOIT BIEN QU' C'EST PAS TOI, de Christian Zarifian	FRANCE	
	REMPARTS D'ARGILE, de Jean-Louis Bertuccelli	FRANCE-ALGERIE	
	SOLEIL O, de Med Hondo	FRANCE	
	LES VOITURES D'EAU, de Pierre Perrault	CANADA	
	LES CORNEILLES, de Gordan Mihic et Ljubisa Kozomara	YOUGOSLAVIE	
	WARM IN THE BUD, de Rudolf Caringi	ETATS-UNIS	
	ICE, de Robert Kramer	ETATS-UNIS	
	1971	BREATHING TOGETHER : REVOLUTION OF THE ELECTRIC FAMILY, de Morley Markson	CANADA
BRONCO BULLFROG, de Barney Platts-Mill		GRANDE-BRETAGNE	
EXPEDITION PUNITIVE, de Magyar Dezső		HONGRIE	
ICH LIEBE DICH, ICH TOTE DICH, d'Uwe Brandner		ALLEMAGNE FEDERALE	
LOVING MEMORY, d'Anthony Scott		GRANDE-BRETAGNE	
LE MOINDRE GESTE, de Jean-Pierre Daniel et Fernand Deligny		FRANCE	
LES PASSAGERS, d'Annie Tresgot		ALGERIE	
QUESTION DE VIE, d'André Théberge		CANADA	
TRASH, de Paul Morrissey		ETATS-UNIS	
VIVA LA MUERTE, d'Arrabal		TUNISIE-FRANCE	
1972		AVOIR VINGT ANS DANS LES AURES, de René Vautier	FRANCE
		FRITZ THE CAT, de Ralph Bakshi	ETATS-UNIS
		DER HAMBURGER AUFSTAND : OKTOBER 1923, de Reiner Etz, Gisela Tuchtenhagen et Klaus Wildenhahn	ALLEMAGNE FEDERALE
	LA MAUDITE GALETTE, de Denys Arcand	CANADA	
	PILGRIMAGE, de Beni Montresor	ETATS-UNIS	
	PRATA PALOMARES, de André Faria	BRESIL	
	THE TRIAL OF THE CATONSVILLE NINE, de Gordon Davidson	ETATS-UNIS	
	WINTER SOLDIER, anonyme	ETATS-UNIS	
1973	LE CHARBONNIER, de Mohamed Bouamari	ALGERIE	
	L'EAU ETAIT SI CLAIRE, de Yoichi Takabayashi	JAPON	
	GANJA AND HESS, de Bill Gunn	ETATS-UNIS	
	KASHIMA PARADISE, de Yann Le Masson et Bénie Deswarte	FRANCE	
	LA NOCE DE PIERRE, de Mircea Veroiu et Dan Pita	ROUMANIE	
	YA NO BASTA CON REZAR, de Aldo Francia	CHILI	
	VIVRE ENSEMBLE, de Anna Karina	FRANCE	
	NON HO TEMPO, de Ansano Giannarelli	ITALIE	

DER TOD DES FLOHZIRKUSDIREKTORS

SUISSE — REALISATION : THOMAS KOERFER

C'est le film le plus parfaitement brechtien qu'on ait pu voir depuis longtemps : ce qualificatif, malheureusement galvaudé, s'impose ici avec évidence non seulement au niveau du traitement visuel et sonore (recours aux intertitres et au commentaire off en matière de distanciation) mais également pour ce qui est de la conception d'ensemble de l'œuvre. Il s'agit en effet d'une fable politique, d'une sorte de "Lehrstück", dont le sens doit être décrypté par un phénomène de retournement.

Directeur d'un cirque de puces, Ottocar Weiss, savoureusement interprété par François Simon, doit se reconvertir après la mort de ses bestioles savantes. Il découvre alors, dans un village livré à une célébration funèbre, que le souvenir de la peste peut réveiller les hommes d'aujourd'hui de leur sommeil de consommateurs. Au même moment, un mystérieux capitaliste décide que la terreur suscitée par une éventuelle épidémie pourrait être un facteur de renaissance de la foi et une occasion de reprise en main d'une société en proie à la subversion. Sans le savoir, Ottocar Weiss devient l'instrument du diabolique personnage.

"Les idées ont la même force de contagion que les maladies", constate un intertitre. Mais alors que le directeur est un révolutionnaire (le portrait de son grand-père, qu'il exhibe sous son chapiteau, est celui de Bakounine), le capitaliste cherche évidemment à propager des idées réactionnaires : contre la peste rouge ("Un spectre hante l'Europe, écrivait Marx, celui du communisme...") il veut susciter une peste noire (le fascisme) qui jetterait les populations désorientées et terrorisées vers "la loi et l'ordre". Démasqué, il regrette de ne pas avoir pris garde au fait que Weiss était juif, donc un naturel fomenteur de révolution.

Le film de Thomas Koerfer, où l'on décèle aisément l'influence de l'école allemande, et en particulier d'Alexandre Kluge, témoigne brillamment de l'épanouissement actuel du cinéma suisse alémanique. C'est une œuvre difficile et dense, qui demande une attention soutenue mais s'impose avec force par sa rigueur et sa richesse ; et si la morale en est d'une gravité qui donne à réfléchir, l'humour qui la nourrit et le plaisir qu'elle procure sont bien dignes, eux aussi, de Maître Brecht.

Marcel MARTIN



EL ESPIRITU DE LA COLMENA

ESPAGNE — REALISATION : VICTOR ERICE

De l'aveu même de son auteur, *El espíritu de la colmena* est tout entier construit à partir d'une image mystique, celle de la rencontre au bord d'un étang d'une petite paysanne et du monstre créé par le baron Frankenstein. Cette image, qui vient du film de James Whale réalisé en 1931, représente le monstre à genoux, tenant maladroitement entre ses doigts la marguerite que vient de lui offrir l'enfant elle-même agenouillée en face de lui et caressant un petit chat. Elle a frappé l'imagination de plusieurs générations de spectateurs qui ont été sensibles à la sérénité inquiétante qui se dégage de sa composition quasi pré-raphaélite (les extérieurs reconstitués dans les studios de la Universal ont cette précision trompeuse et ce réalisme onirique des paysages "photographiques" des peintres officiels du XIX^{ème} siècle), elle a comblé les amateurs de mélodrame dont la perversion inconsciente se nourrit de conflits primaires où la faiblesse et l'innocence tombent sous les coups de la force brutale, elle a effrayé les âmes simples qui se sont identifiées à la petite fille, retrouvant en même temps la consolation de la morale chrétienne en adhérant de toutes leurs forces à la réconciliation de l'enfant et du monstre, seul refuge possible face à l'épouvante.

On comprend que Victor Ericé en ait subi la fascination à son tour et qu'il ait pensé qu'il ne fallait pas moins d'un film entier pour en rendre compte. *El espíritu de la colmena* se développe sur plusieurs plans, s'inspirant tantôt directement de l'image de James Whale pour nous livrer l'analyse des thèmes qu'elle illustre ou retrouvant ailleurs les préoccupations métaphysiques propres aux auteurs de *Frankenstein* (James Whale, mais surtout Mary Shelley) pour élargir le débat et esquisser une description allégorique de la mentalité castillane au lendemain de la guerre civile.

Au premier plan, l'aventure de la petite fille de James Whale et celle de la jeune spectatrice castillane : les enfants vivent tout naturellement en compagnie des monstres, leur innocence les protège de la peur et la mort leur est plus familière qu'on ne le croit. Au second plan, une peinture de la condition féminine qui ne va pas sans évoquer certaines œuvres de Lorca. Prisonnière des interdits que lui impose une société où elle ne peut être que vierge, mère, ou putain, la femme espagnole est tenue dans un état de dépendance qui l'apparente aux enfants et comme eux, elle vit dans l'intimité de grands mythes romanesques qui répondent à ses besoins affectifs ou érotiques. Et c'est ainsi que Victor Ericé tisse des liens subtils entre les apparitions du monstre de Frankenstein sur l'écran du village, l'activité fantasmagorique des enfants troublés par le film et l'intrigue amoureuse qui lie la mère des enfants à un combattant républicain réfugié en France. Contrepartie de l'image de l'homme on ne peut plus démissionnaire qu'il nous propose, les fantasmes de ses personnages féminins, fervents ou désabusés selon qu'ils appartiennent à l'enfant ou la mère, réalisent un désir d'échapper aux contraintes du réel quotidien, d'ouvrir une porte sur la "vraie vie". Porte ouverte par des fantômes sur un univers aussi désespérant que le mur blanc auquel on a pendu l'écran du petit cinéma de village. *El espíritu de la colmena* nous entretient de l'amertume de la défaite avec une gravité presque sensuelle.

C'est également un film qui tente de nous expliquer les raisons de cette défaite et de nous dire qu'aucune révolution n'était vraiment possible en un temps où tout acte de rébellion se chargeait d'une signification parricide, où tout désir de progrès semblait une insulte à l'autorité du père, à l'autorité de Dieu. L'échec de Frankenstein est aussi celui des républicains espagnols.

Et le monstre n'est un monstre qu'aux yeux de Dieu qu'il offense parce qu'il n'est pas son fils, les paysans ne se refusant à l'admettre dans leur société que par pure ignorance de sa véritable nature, par ignorance de "leur" véritable nature. Comme autrefois Goya, Ericé nous désigne les véritables monstres. L'ignorance en est un des plus hideux. La résignation et l'humilité lui font cortège.

Michel PEREZ



HEARTS AND MINDS

ETATS-UNIS — REALISATIONS : PETER DAVIS

Hearts and Minds n'est pas le premier film consacré à la guerre du Vietnam. Pas davantage le premier que présente la Semaine Internationale de la Critique. Dans ces conditions, et pour un conflit que bien des bonnes consciences veulent considérer comme terminé, on pourra demander, avec plus ou moins de bonne foi, pourquoi ce film figure dans la sélection. A cela je pourrais répondre que personne ne s'étonne de voir traiter souventes fois chaque année, sous des oripeaux changeants, l'éternel (?) problème du triangle, sans y trouver pour autant motif à élimination ici ou là. Mais ce ne serait, à vrai dire, ni sincère, ni sérieux. Or, **Hearts and Minds** est, lui, un film à la fois sérieux et sincère.

Le sérieux est évident dans la facture même du film. Je pense moins, disant cela, à sa qualité technique, qui est indiscutable, qu'à la façon dont le film assure la progression de son discours et nous présente ses documents. Trop de films politiques jouent encore sur la seule affectivité, sans se rendre compte qu'il est facile de retourner ce type de discours qui n'implique aucun progrès réels des masses. Trop d'autres vont chercher d'élitaires boucs émissaires, laissant ainsi entendre qu'il suffirait de permuter quelques individus pour changer la face des choses. C'était le défaut premier de **La république est morte à Dien Bien Phu**. Et ce n'est pas par hasard que je cite ce film qui escamote avec application une des données essentielles du problème, à savoir, dussé-je choquer quelques-uns, tant pour l'Indochine que pour l'Algérie, le poids d'un atavisme qui maintenait des relents de colonialisme chez beaucoup plus de nos compatriotes que l'on veut bien le dire. Relents de colonialisme qui ne sont certainement pas étrangers au racisme qu'épale encore notre pays avec quelque impudeur, et dont on aurait tort de vouloir s'obstiner à croire qu'il n'est le fait que de quelques bourgeois d'extrême-droite et d'une poignée de prétoiriens.

Or la grande, l'immense qualité, de **Hearts and Minds** qui, comme **La république est morte à Dien Bien Phu** (mais plus vite), tente de faire le bilan d'une guerre coloniale, c'est de ne pas craindre de faire apparaître que la guerre du Vietnam n'a pas été le seul fait d'un quarteron d'hommes d'état, mais qu'elle a été, aussi, rendue possible par un atavisme américain qui fait de la violence "a way of life" et qui, d'entreprise multinationale en armée du salut, confirme la majorité des étasuniens dans l'idée que leur pays est investi d'une irremplaçable vocation civilisatrice. Les faucons comme les colombes ne se recrutent pas seulement chez les militaires. Bien sûr, l'analyse dépasse ce seul aspect mais il est primordial qu'il ne soit pas négligé. Vous pourrez projeter sur le lieutenant ex-prisonnier toutes vos antipathies spontanées. Vous ne pourrez pas ne pas voir l'accueil dont il est l'objet, notamment dans une école où enfants et sœurs l'écoutent, avec une attention douce et soutenue, affirmer que "le Vietnam serait un beau pays s'il n'y avait pas les Vietnamiens". Vous ne pourrez pas d'avantage vous obstiner à croire que l'esprit "marines" est un cas très particulier quand vous aurez assisté à la préparation d'un match de football. Ce sont des choses qu'il ne faut pas hésiter à montrer quand on veut aller au fond du problème des guerres, qu'elles soient au Vietnam au ailleurs.

Hearts and Minds n'est pas un film agressif dans la forme. Il n'en a nul besoin. Ce qu'il montre parle assez fort pour qu'il ne lui soit pas nécessaire de hausser le ton.

François CHEVASSU



A BIGGER SPLASH

GRANDE-BRETAGNE — REALISATION : JACK HAZAN

"Tout tend à faire penser qu'il y a peu de relation entre un objet et ce qui le représente", disait Magritte.

Cette proposition est peut être mise en échec par le film de Jack Hazan, **A bigger splash**. David Hockney, le peintre anglais très renommé, y entretient avec son image des rapports fort étroits, parfois de décalage, parfois de démenti, mais des rapports irremplaçables et catégoriques.

Jack Hazan, tout d'abord, soumet entièrement sa photographie (il est son propre opérateur) à l'imitation parfaite des tableaux de Hockney : il restitue à la réalité (ateliers d'artiste, galeries, intérieurs divers, rues, piscines) la couleur exacte, l'éclairage, la texture, et la définition des toiles que Hockney, devant nous, exécute, comme pour illustrer le film, ou des portraits qu'il fait de son entourage. La réalité, le tableau se juxtaposent ou se confrontent en chiens de faïence, ils sont absolument identiques, et le cadre du film, rigoureux et indiscutable, referme en un seul bloc ce jeu d'identités qui rend deux mondes, l'un plat, l'autre tridimensionnel, parfaitement jumeaux. Parfois le doublé est tout à fait concerté comme lorsque le marchand de tableaux Henry Geldzahler, assis au centre d'un sofa de cuir beige et flanqué de son secrétaire roidi, imite le tableau superbe qui vient d'être accroché dans sa galerie. Mais le plus souvent, Jack Hazan soumet au filtre du graphisme hockneyien son reportage attentif, mais distant et réservé, où le ton est celui des attentes qui révèlent, et des moments impérieusement choisis.

Pour la première fois peut-être, même si l'on n'a jamais vu auparavant une toile de Hockney, on peut saisir dans son entier l'univers intime d'un peintre. Nous voyons vivre Hockney, défilier ses amis, modèles ou collaborateurs, jamais complaisants parfois l'inverse ; nous le voyons peindre d'après photographies ou cartes postales et pop à l'aide de projections, par des moyens extrêmement impersonnels, ces toiles lisses et pop à l'infinie précision, où il sait rajouter les touches géniales qui les arrachent au simple trompe-l'œil de l'hyperréalisme.

Et puis Hazan nous introduit dans l'intimité même du peintre, au cœur de sa vie privée, de ses fantasmes, et de son univers. Qu'il peigne son ami Peter Schlesinger de dos, qu'il évoque dans la saison californienne de Hockney ce rêve paradisiaque d'une piscine aux adonis nus, qu'il cadre avec un détachement souverain une scène d'amour passionnée entre deux hommes, Hazan examine la vie homosexuelle avec une sérénité, une évidence qui vont à l'encontre des afféteries ou des emphases d'un Visconti. C'est peut-être par système personnel, ou plus probablement par fidélité à la peinture de Hockney, dont il adopte le prosaïsme, l'infinie patience et la luminosité sans effort.

Alors, si au passage nous admirons l'aisance et la rigueur de son choix de reporter : rencontre raffinée dans une galerie de deux peintres qui font assaut de tuyaux techniques, questions à Hockney sur son nouvel ami, posées devant lui, et qui deviennent une déclaration à lui seul destinée, nous savons ne pas être en présence d'un film "direct" mais d'un documentaire fictif, où le fantastique fait irruption dans le quotidien. Aucune différence entre ces interviews désinvoltes, et les cauchemars de Peter errant nu dans une maisonnée grouillante de trophées, où nul ne le voit, et où il surprend tout. Hazan se substitue directement à Hockney, et se laisse investir par lui. C'est une fascinante expérience de galerie de miroirs.

Robert BENAYOUN



I. F. STONE'S WEEKLY

ETATS-UNIS — REALISATION : JERRY BRUCK JR

Diogène aurait été enchanté. Il aurait posé sa lampe pour partager l'allégresse générale : regardez bien cet oiseau rare, un honnête homme qui croyait que son travail était important et qui par dessus tout l'aimait ! Tout ceci exprimé avec un sens aigu de l'observation, loin de toute sentimentalité, en une juxtaposition très révélatrice d'extraits d'actualités ou de télévision et d'images de la vie quotidienne du journaliste américain I.F. Stone.

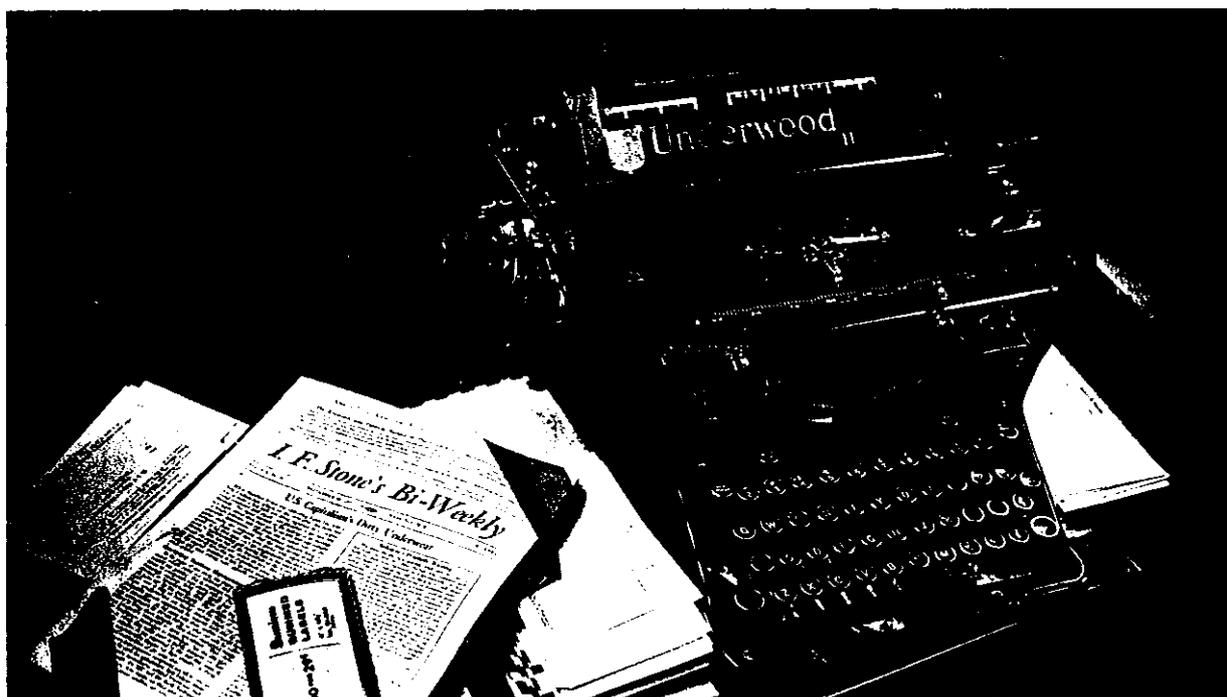
Stone fut mis un temps sur la liste noire du journalisme uniquement pour avoir osé dire la vérité. Et sa vérité ne dépendait pas de tuyaux d'officines ministérielles, d'amitiés avec les puissants du jour. Elle reposait sur un incroyable travail de dépouillement, de lecture de tout ce qui se dit et s'écrit quotidiennement dans les archives du Congrès à Washington. C'est ainsi qu'à quatre cents kilomètres de Washington, siège du gouvernement, il put voir ce qui n'allait pas au Vietnam, comment les hommes au pouvoir, jusqu'au très respecté Adlai Stevenson, l'ancien candidat démocrate à la Présidence des Etats-Unis, devenu ambassadeur de son pays aux Nations-Unies, ne livraient qu'une partie de la vérité ou mentaient délibérément. Ainsi qu'il l'explique à un moment du film, "la première chose que ne doit jamais oublier un journaliste est que tout gouvernement est dirigé par des menteurs et qu'il ne faut jamais croire ce qu'ils vous disent".

Nous voyons Stone au travail sur son bulletin hebdomadaire, un journal de quatre pages dont le nombre d'abonnés est passé de 2.000 à plus de 70.000 entre 1953 et 1971, quand il décida d'en arrêter la publication et de prendre sa retraite. Il n'en continue pas moins d'écrire de temps à autre, de dire la vérité sur le gouvernement, de se remettre en question lui-même, de l'anarchisme communiste de ses débuts à son rejet des modes révolutionnaires actuelles.

Jerry Bruck Jr a tourné son film sur une période de trois ans, nous montre Stone au travail, en train de dépouiller à une vitesse fantastique des journaux du monde entier, des livres de bibliothèque, ou grondant des étudiants à qui il explique que la soi-disant révolution sans véritable réflexion politique relève du caprice d'enfant. Stone peut être parfois totalement imprévisible, lors de la remise d'un diplôme "honoris causa", quand il oppose la paix verdoyante du campus universitaire à ce qui se passe alors, au Vietnam. A l'occasion de l'attribution à titre posthume d'un prix à un collègue journaliste supposé tué pendant la guerre froide, il relève que l'homme en question a été assassiné par la police grecque qui a essayé ensuite de faire retomber le blâme sur la gauche. Nous voyons Stone quitter pour la dernière fois l'imprimerie de son cher journal, légèrement ému, mais toujours alerte et décidé.

Ce que Stone nous révèle, à travers le film de Jerry Bruck, c'est que la chasse à l'information n'est pas une activité innocente, mais une manière d'être, de démontrer que l'homme peut survivre, que la vérité n'est pas aussi compliquée que certains se plaisent à le dire. Un film qui, par delà les étiquettes, honore le cinéma, le journalisme et I.F. Stone, l'homme.

Gene MOSKOWITZ



L'HEURE DE LA LIBERATION A SONNE

LIBAN — REALISATION : HEINY SROUR

Ce film, c'est d'abord le résultat de l'effort soutenu et fervent d'une militante pour utiliser la caméra comme une arme de combat idéologique, pour en faire un instrument d'information sur une guerre ignorée, la lutte de libération menée depuis 1965 au Dhofar, dans le Sultanat d'Oman, au sud-est de la péninsule arabique, par le "Front populaire de libération d'Oman et du Golfe arabe".

Deux mois de tournage avec une équipe très réduite dans les zones libérées mais toujours à la merci des incursions de l'aviation ennemie, deux ans de montage parce que les entreprises de ce genre, malgré la solidarité agissante des militants révolutionnaires, bénéficient rarement de budgets confortables permettant un travail rapide et sans problème.

Pendant des semaines, Heiny Srouur a parcouru les territoires libres, vivant avec la population, discutant avec les combattants et les responsables, interviewant les femmes et les enfants, qui prennent part eux aussi à la lutte, visitant les premières réalisations du pouvoir populaire : une ferme pilote (entreprise méritoire dans un pays désertique et traditionnellement voué au nomadisme), un hôpital de campagne (mais les médecins et les médicaments sont cruellement insuffisants), une école (que les enfants ont rejointe après, parfois, une très longue marche).

Témoignage passionnant, parfois bouleversant, sur un nouvel ordre social en train de naître au prix du sang et des larmes mais animé par une conscience révolutionnaire rigoureuse et une foi inébranlable en la victoire. L'auteur a résolument écarté tout pathétique et toute grandiloquence et a réalisé un film délibérément politique où l'intention didactique organise le matériel visuel et sonore selon un processus dialectique particulièrement efficace et convaincant.

Marcel MARTIN



Albert Cervoni, François Chevassu, Jean Delmas, Emmanuel Flipo, Anne Head, Louis Marcorelles, Marcel Martin, Gene Moskowitz, Jose Pena, Michel Pérez, Jean-Paul Torok, Bernard Trémège ont choisi les neuf films de la Semaine de la Critique 1974.

La Semaine de la Critique 1973 a été présentée dans son intégralité à New York et, pour la première fois, à Mexico.

Robert Benayoun, auteur de la critique du film « A Bigger Splash », a fait partie de la commission de sélection de 1963 à 1967.

