

**XXIII^e FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM
CANNES 1970**

SEMAINE INTERNATIONALE
DE LA CRITIQUE FRANÇAISE

STUDIO PARNASSE

11, Rue Jules Chaplain - PARIS 6^e - DAN. 58-00

— du Vendredi 22 Mai au Samedi 30 Mai 1970 inclus —

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

CAMARADES

FRANCE — REALISATION : MARIN KARMITZ

CAMARADES montre comment le jeune ouvrier Yan, des Chantiers de Saint-Nazaire où il est un isolé, à l'usine de Flins où il trouve des camarades, comprend et lutte. Le film est là pour aider d'autres à comprendre et lutter.

La classe ouvrière au centre de l'écran, la condition ouvrière comme objet et non comme décor d'un film : voici ce qu'on ne voit jamais au cinéma, ce que nous n'avions pas vu en tout cas depuis **PELLE VIVA**.

Mais encore : il s'agit ici, dans la classe ouvrière en 1969, de la jeune avant-garde reprenant pied pour sa marche en avant sur le roc originel du « Manifeste communiste » : voici enfin l'un des films que nous espérons depuis mai 68.

Pourtant tous ces motifs de reconnaissance envers Marin Karmitz pèseraient peu si le film lui-même n'était pas à la hauteur de son propos. Il l'est.

Combien pourtant il est difficile de transmettre à travers le vécu une démarche politique et même un discours politique comme celui-là. Il fallait se refuser toutes les facilités, se refuser même tout ce qui est seulement beau, pour ne conserver que ce qui est fort. Renoncer à toute intrigue romanesque qui aurait pu obscurcir le propos et faire que seuls le beau rire d'une femme, l'accent rauque d'un ouvrier espagnol ou le regard de Yan, introduisent l'humanité dans le discours. Renoncer aussi à toute illusion lyrique ou épique : la seule image extérieure de mai 68, à la fin du film, ce n'est pas un flot tumultueux, mais sur une route large, un court cortège, serré, carré, avançant comme imperceptiblement ; comment dire mieux — en langage de cinéma — le « Ce n'est qu'un début » et la volonté carrée, serrée au coude à coude, de le continuer.

Parce que, dans ce style sévère, l'honnêteté de l'artiste rejoint l'honnêteté du militant, le film est valable à la fois, et comme acte, et comme œuvre.

Jean DELMAS.



LES CORNEILLES

YUGOSLAVIE — REALISATION : GORDAN MIHIC et LIUBISA KOZOMARA

Une nouvelle génération pleine de vitalité s'affirme en Yougoslavie, d'abord avec Zelimir Zilnik (TRAVAUX PRECOCES, Grand Prix de Berlin 69) puis avec les deux co-auteurs des CORNEILLES, Ljubisa Kozomara et Gordan Mihic, scénaristes réputés à qui l'on doit en particulier la trame des deux chefs-d'œuvre de Zivojin Pavlovic, LE REVEIL DES RATS et QUAND JE SERAI MORT ET LIVIDE.

Comme ceux de Pavlovic, leurs personnages sont rebelles à l'intégration, ce sont des associaux, bientôt des hors-la-loi. Ils vivent d'expédients au gré de l'occasion et du hasard, organisent des escroqueries et des méfaits. Ce ne sont pas des professionnels, c'est peut-être leur excuse : ils ne savent pas s'y prendre, tout ce qu'ils entreprennent tourne mal, ils se résignent au pire.

Le monde de Kozomara et Mihic est sauvage et grinçant — comme celui de la plupart des cinéastes yougoslaves — mais transfiguré par un fracassant humour noir (on revend à un touriste allemand un tas d'os qui sont censés être ceux de son père, tué dans le pays pendant la guerre) et par une subtile poésie qui apporte une tendresse sans attendrissement : ainsi le personnage de la vieille maman du protagoniste, insupportable et drolatique — et le trio de danseurs minables qui s'attachent aux basques de l'homme et qui, tout comme la Gelsomina aux cheveux blancs, évoquent le monde amer et déchirant du Fellini de naguère. Le cinéma yougoslave ne cultive pas le confortable ni le rassurant : il lui faut du courage pour fuir le ronronnement tranquille des certitudes et des évidences. Cette perpétuelle remise en question s'accompagne — et cela ne peut être une simple coïncidence — d'un indiscutable épanouissement artistique, comme si le talent allait de pair avec la lucidité. Kozomara et Mihic en donnent, après leurs aînés, une nouvelle et brillante démonstration.

Marcel MARTIN.



ELOGE DU CHIAC

CANADA — REALISATION : MICHEL BRAULT

De retour à la Semaine de la Critique avec un nouveau moyen métrage, Michel Brault, le caméraman volant du cinéma québécois, a cette fois laissé à un tiers le soin de filmer (sauf les courtes scènes où l'institutrice répond aux questions de Pierre Perrault, hors camp) pour mieux se consacrer à l'organisation du tournage et au montage. **ELOGE DU CHIAC** résume peut-être l'essentiel de l'apport considérable de Brault à l'histoire du cinéma direct, quelque part entre Richard Leacock et Perrault lui-même, son complice de **POUR LA SUITE DU MONDE**.

Une classe s'anime sous nos yeux, garçons et filles lancés dans une discussion très particulière par leur institutrice et Michel Brault, invisible, « vident leur sac », racontent l'histoire d'une communauté canadienne française, non québécoise, condamnée à la mort lente, linguistiquement parlant.

Deux ordres de perspective à trois degrés. D'abord ces jeunes Acadiens, descendants des anciens colons français qui furent sauvagement déportés ou exterminés après la victoire anglaise, au XVIII^e siècle, et affirment leur difficulté à continuer à parler français dans un environnement purement américain, se situent par rapport au Québec, modèle pour eux d'une indépendance en partie retrouvée et à travers le Québec par rapport à la France lointaine. **ELOGE DU CHIAC** devient par ailleurs, outre le témoignage politique, chef-d'œuvre de l'animation de groupe et surprenant document sur la façon dont naissent et meurent les langues.

Michel Brault, avec une sensibilité rare, a fait surtout œuvre impressionniste, nous livre une « vignette » au sens anglo-saxon où la parole fuse à tous les niveaux. L'exercice de style va pourtant bien plus loin que la seule circonstance : si les spectateurs québécois ont été si bouleversés, c'est parce que, à travers le destin d'une langue à l'agonie, c'est leur propre mort lente sur le nouveau continent qu'ils croyaient déjà vivre.

Louis MARCORELLES.

ICE

ETATS-UNIS — REALISATION : ROBERT KRAMER

Brecht has said that man by his very nature is a political animal, or something to that effect. But politics and films rarely made bedfellows. True, a past political event or a leader was glorified (Russia), social evils and the destruction of man's personal freedom were the themes of many Hollywood films, and a generous, sentimental warning against conspiracy, fascism and assassination made for the great popularity of *Z*.

But politics and people, in their bare, cold affinity are surely more recent film themes. *ICE* of Robert Kramer, made independently in New York but with backing by the American Film Institute, fits in that category. It is not trying to convert, bedazzle and befuddle as some agit-prop films do. It looks at a political phenomenon going into action, in this case American youthful revolutionary cadres set in the near future.

Viet Nam is now Mexico. Groups are armed and make forays to round up people in apartment houses to talk to them. Some are tortured or killed either by far right groups or establishment men. Some new converts betray due to petty pride or weakness, older revolutionaries see no change or program behind these methods and different groups around the country bicker about influence.

Kramer has achieved an absorbing mosaic and microcosm of today's political unrest put into a future time. If the focus is on the rebels, they are the ones trying to change things. But as in his previous film *THE EDGE* Kramer seems to indicate that if new dedicated revolutionary groups are in action they are not clear yet about what will replace the so called old power structure.

ICE might signify a frozen passage or impasse in the American youth political circles and elsewhere. But this *ICE* sometimes burns as it depicts a collective group with its outlooks and problems. It leaves an open end of sporadic revolt that is both timely and timeless. Its blending of private and collective life intimates as it did in *THE EDGE* that many things have to be overcome before the aim of this revolt can become clear.

Gene MOSKOWITZ.

KES

GRANDE-BRETAGNE — REALISATION : KENNETH LOACH

Si le perfectionnement du direct est une des grandes conquêtes du cinéma moderne, un de ses prolongements les plus fructueux sur le plan artistique est le mixte documentaire/fiction où le récit profite d'un naturel nouveau dans la direction d'acteurs et le tournage sur les lieux-mêmes de l'action. Les films sur l'enfance, si aisément guettés par l'artifice, retrouvent ainsi une fraîcheur qui souvent leur avait fait paradoxalement défaut. Le film de Ken Loach, au titre énigmatique et pour nous interrogateur, est avant tout un portrait confondant de vérité d'un enfant des Midlands. C'est aussi un traité de fauconnerie, une peinture du milieu scolaire, un regard jeté sur une ville du Nord de l'Angleterre, une leçon de phonétique et de dialecte local. Loin de tout « message », de tout didactisme, KES n'en est pas moins un constat sévère sur la faillite d'un système d'éducation, sur l'indifférence des adultes, sur dix ans de captivité d'un enfant qui retrouve dans le faucon (le « kestrel » ou la crécerelle en français) adopté un compagnon de liberté.

Venu de la TV, Ken Loach pour son deuxième film, supérieur à **POOR COW**, triomphe d'un sujet difficile et va plus loin dans la réussite qu'un François Truffaut, que **LES 400 COUPS** pourtant rendirent mondialement célèbre. Il obtient de ses acteurs des résultats prodigieux de vie et de décontraction. Sur un terrain de football, dans une salle de classe ou dans la rue, il réussit toujours à retrouver ce mélange d'humour et de gravité profonde qui donnent à son film un charme très fort. Fidèle en cela au Free Cinema, il lui insuffle une nouvelle vie au seuil des années 70, sous le signe symbolique de la Woodfall. Ce film insolite dans la production britannique d'aujourd'hui signifie peut-être un nouveau départ.

Michel CIMENT.



MISSHANDLINGEN

SUEDE — REALISATION : LASSE FORSBERG

La société se défend. Capitaliste ou socialiste, à Chicago comme à Prague, elle matraque toute forme de contestation et se refuse à toute remise en question des systèmes en place. En Suède, pays comme on dit « politiquement avancé », le problème ne s'en trouve pas déplacé de beaucoup. Tant s'en faut. Les minorités agissantes sont aussi mal vues et le gauchisme aussi déplacé dans ce pseudo-paradis de la vieille Europe que sur les campus de Berkeley ou de Nanterre.

Voyez MISSHANDLINGEN. Et imaginez qu'un jeune homme frêlé au hasard de ses pérégrinations une Jaguar ou je ne sais quel de ces engins à moteur réservés à la seule société privilégiée. Imaginez l'indignation du propriétaire : « Monsieur, cette voiture m'appartient. » — « Pas du tout, répond l'autre, elle appartient à la classe laborieuse qui l'a fabriquée. Et moi j'appartiens à cette classe. Donc la voiture est à moi. »

Logique palpitante : le nanti s'effondre et la société, représentée ici par un policier pas plus bête qu'un autre, pas moins non plus, se trouve prise au piège.

Que faire d'un garçon qui soutient d'aussi dangereux syllogismes ?

Dans certains pays, on n'irait pas de main morte : passage à tabac et, au besoin, mise à mort discrète dans la géole d'un poste... Mais nous sommes en Suède, pays — répétons-le — « politiquement avancé ». Voilà donc la société embarrassée. Mais pas pour longtemps. Puisque ce jeune homme raisonne, raisonnons à notre tour : « dans un paradis comme le nôtre, qui peut avoir envie de faire la révolution ? Un fou bien sûr ! » C'était simple. Encore fallait-il y penser. Voici donc le bon jeune homme entraîné de psychologue en psychiatre et de psychiatre en asile, pour se retrouver bientôt prisonnier d'une camisole de force...

La théorie n'est pas neuve. Au moment des événements de mai 68, des sommités du monde médical ont tenté d'expliquer la révolte estudiantine par le besoin d'agressivité non assouvi en milieu familial. De là à assimiler tout révolutionnaire à un malade mental, il n'y a pas loin. Lasse Forsberg a franchi le pas : la société nouvelle mettra ses opposants dans des maisons de fous.

Guy TEISSEIRE.



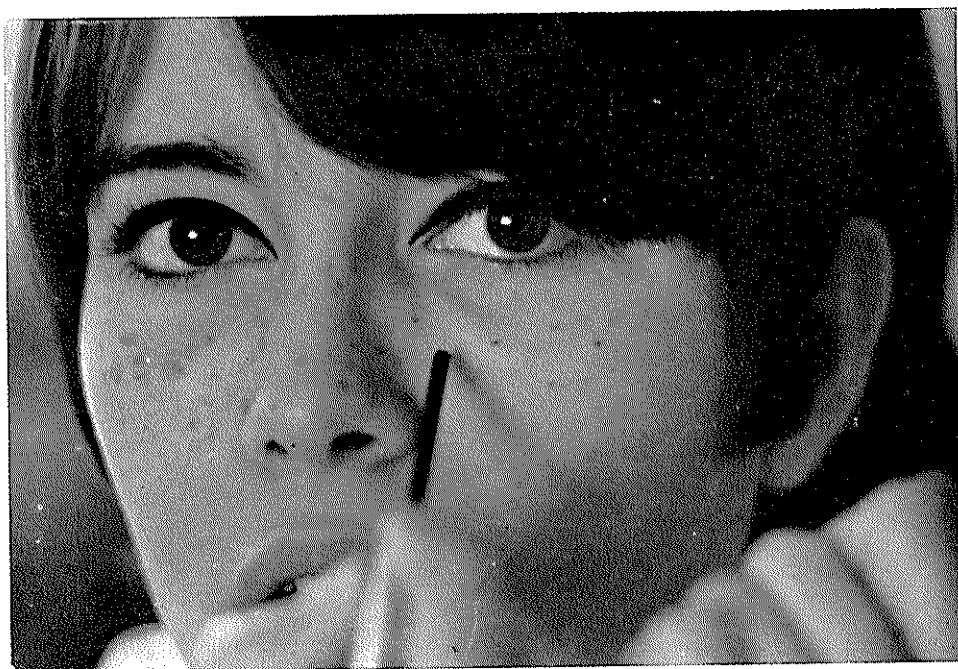
O CERCO

PORTUGAL — REALISATION : ANTONIO DA CUNHA TELLES

O CERCO est l'histoire d'une fille qui cherche à gagner sa vie. Ainsi entre-t-elle en relation (par le biais de la publicité) avec des gens qui cherchent eux-mêmes à gagner leur vie — à coups de combines et trafics divers, bref, d' « affaires ». Nous sommes entrés, pour ne plus en sortir, dans un certain monde, victime et complice d'une certaine aliénation, au sein duquel notre fille conductrice reste tranquillement neutre, se contentant, sans dire mot, d'en tirer le parti qu'elle peut.

Or ce principe semble avoir été très réfléchi par le réalisateur, qui consiste à nous montrer le Portugal sous le seul angle, expressément visé, d'une certaine caste à la fois brillante et besogneuse - bourgeoisie, ou disons truanderie. Mais, comme il était sans doute prévu, cette vue limitée, c'est-à-dire bien délimitée, se trouve renvoyée, explicitement et implicitement, à tout le reste. D'abord quand l'irruption d'une vue de bidonville (d'autant plus violente d'être unique) vient nous signaler la présence d'un autre Portugal (cependant que le réalisateur se désigne ainsi à nous comme celui qui est conscient de son choix) ; ensuite parce que l'un et l'autre aspect (celui qu'on développe et celui qu'on ne fait que mentionner comme en passant) se conditionnent l'un l'autre, liés tous deux à un même système. Et l'on voit b'en dans le film comment chacun, finalement, au sein de ce système, est, de quelque façon, l'esclave ou le colonisé de quelqu'un. A commencer par notre héroïne (et pour finir sur elle), qui se voit condamnée à émietter à l'infini sa vie en fonction des petits profits qu'on lui fait espérer. Heureuse aussi : elle garde l'espoir de gagner toujours plus. O CERCO est un grand film sur un grand sujet : l'argent.

Michel DELAHAYE.



ON VOIT BIEN QUE C'EST PAS TOI

FRANCE — REALISATION : CHRISTIAN ZARIFIAN

Ce film est le résultat d'une expérience jusqu'ici unique en France : faire en sorte que ceux sur qui on fait un film soient aussi ceux qui le fassent. C'est ainsi que le scénario a été élaboré en commun par une vingtaine de jeunes travailleurs. Les réalisateurs, Zarifian et Pinel (et réalisateurs c'est dire aussi animateurs et pédagogues autant que conseillers techniques), leur laissaient carte blanche pour trouver les meilleurs moyens de s'exprimer eux-mêmes, tels qu'ils se voyaient, tels qu'ils pensaient qu'on devait les voir. Or il s'est trouvé qu'ils désiraient surtout montrer d'eux, d'abord leurs loisirs (le travail étant laissé entre parenthèses), ensuite leurs parents et leur monde incompréhensible.

Le résultat est un film très libre, très simple, très précis. Film d'amateur, dira-t-on peut-être, ce qui est vrai si on considère comme amateurs des gens comme Jean Rouch et Pierre Perrault. En outre, les couches profondes de la France n'ayant encore fait l'objet d'aucun film, nous avons ici la surprise de découvrir ce pays sous un angle d'autant plus étrange que ses données nous sont au départ plus reconnaissables. Mais ce que nous reconnaissons aussi, ce sont les traits d'un certain cinéma qui, depuis longtemps déjà, est à l'œuvre, ailleurs, pour nous montrer les couches profondes de certains pays. Ainsi la France nous apparaît-elle ici un peu à la façon dont nous apparaît le Québec chez Perrault ou l'Afrique chez Rouch, ou encore (pour introduire un troisième nom), la Tchécoslovaquie chez Forman. C'est bien au même type de découverte que nous sommes ici conviés, mais saurons-nous nous découvrir nous-mêmes ?

Michel DELAHAYE.



REMPARTS D'ARGILE

ALGERIE-FRANCE — REALISATION : JEAN-LOUIS BERTUCELLI

Libérer l'espace avec un instrument aussi inadéquat, en dépit des apparences, que la fenêtre basse du cinémascope ; retenir dans la reprise d'un mouvement d'appareil la géométrie fuyante d'une composition et la fine variation indicatrice d'un drame implicite ; traduire la durée intime des êtres par la décomposition de leur comportement en une suite d'attitudes essentielles, cela relève peut-être de la modernité d'un Jancso, mais tout aussi bien du sens visuel et rythmique des grands Soviétiques. Ils avaient également libéré le silence. L'auteur de **REMPARTS D'ARGILE** le récupère, de l'autre côté du cinéma, là où la parole va de soi, mais plus rarement le mutisme. Sans parler du chant, un chant profond monté de la gorge, une autre façon de se taire et de ressentir violemment.

Hors du cinéma, c'est à Brecht que **REMPARTS D'ARGILE** ferait penser. A la fois fable et roman, symbolique et réaliste, le discours souterrain qu'il développe apparaît tout d'abord linéaire et presque manichéen par le partage qu'il institue entre les personnages dans une situation donnée. Les hommes du village n'ont pas voulu continuer de casser des cailloux pour quelques centimes et le fonctionnaire de la ville, de l'autorité, leur a envoyé des soldats qui montent la garde autour de leur grève. Mais une jeune fille vole la corde du puits, du seul point d'eau de cette communauté agricole des confins sahariens. Alors, les soldats s'en vont pour ne pas mourir de soif. Ce peuple malheureux avait eu besoin d'une héroïne et il l'avait eue. Mais la jeune fille était aussi son esclave, celle qu'on envoyait puiser de l'eau pendant que la jeunesse du village allait s'instruire à l'école mise en place par ces gens de la ville auxquels on vient de s'opposer victorieusement.

Après un vain et sanglant exorcisme pour la purger religieusement de ses humeurs que l'on ne comprend pas, on laisse fuir au désert celle qui avait soif de justice pour les autres, mais aussi pour elle-même. On voit alors le film refluer en arrière, pour un sens nouveau que le premier enveloppait, jusqu'à ce puits parmi les sables où une vérité ambiguë nous attendait...

Jancso, Brecht, les Soviétiques, ce n'était là que des pierres pour borner grossièrement un nouveau champ de la conscience cinématographique. L'auteur est Français, il s'appelle Bertucelli et une ironie bien compréhensible de l'histoire a fait de son film une coproduction franco-algérienne.

Jacques ANDRÉ.



SOLEIL 0

FRANCE-MAURITANIE — REALISATION : MED HONDO

*« Je suis blanchi par ta culture, mais je demeure bien nègre
comme au commencement... »* (Extrait du dialogue)

Ce film est tourné par des comédiens noirs de Paris — des acteurs qui peuvent et voudraient jouer n'importe quel rôle de théâtre sans que la couleur de leur peau intervienne dans la distribution : une maîtrise de notre langue parlée sans accent, mais la fierté de leurs propres langues ; une connaissance profonde de notre culture, mais celle du médecin qui porte le diagnostic sur le malade ou sur le mourant, celle du médecin Fanon...

« Il faut affronter d'abord ce spectacle inattendu : le strip-tease de notre humanisme Le voici tout nu, pas beau... »
(SARTRE - Préface à Fanon.)

Ce strip-tease, ici : tout ce que rencontre un Noir immigré à Paris — comme victime ou comme témoin (ou comme victime qui est aussi témoin) : la fausse technologie du sociologue, la fausse bonté de la concierge, la fausse fierté du syndicaliste... déshabillées. Et cette « civilisation de consommation » qui cesse d'être un mot à la mode, pour devenir cette chose : deux gosses dans une maison de campagne « bien normande » saccageant, sous l'œil admirativement amusé de leurs parents, le repas préparé pour la famille.

*« Nous étions hommes à ses dépens ; il se fait homme aux
nôtres. Un autre homme de meilleure qualité... »*

(SARTRE - Préface à Fanon.)

Cette qualité, pour moi, prendra maintenant l'image de Robert Liensol, l'immigré noir, de sa carrure, de son silence, de sa fierté. Et l'aliénation coloniale à laquelle il s'arrache, sera pour moi ce baptême collectif où chaque Noir se repent de parler sa langue natale, puis, crachant le sel, il se répète pour se le rappeler le nouveau nom qui vient de lui être imposé et qu'au fond de lui, il refuse.

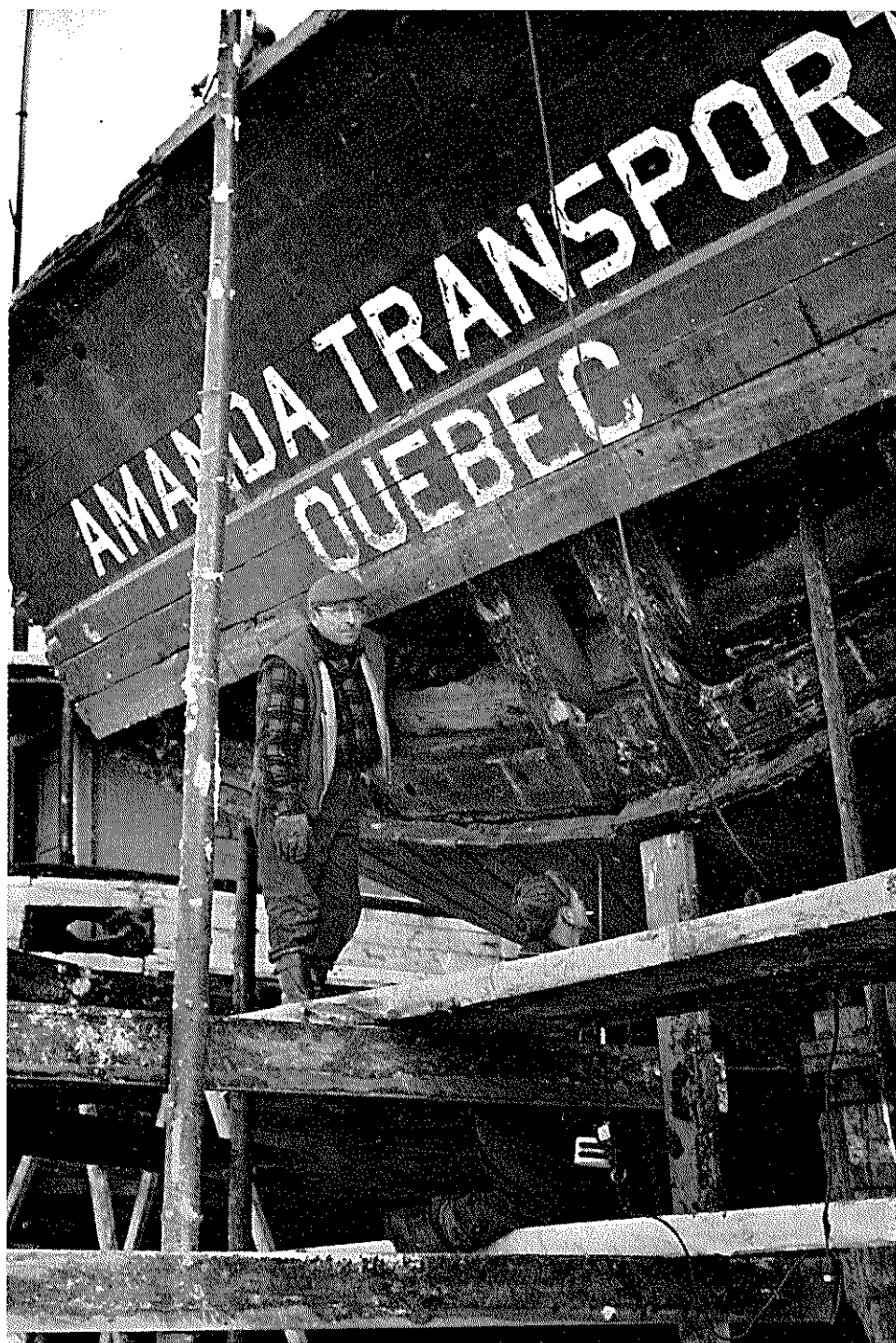
« L'Europe a perdu le sens du refus. » (Med Hondo)

Ce cinéma, fait par un Noir sur les Blancs, ne croit pas, comme le nôtre, obligatoire de changer tout en gris et il nous réapprend la santé du refus.

Le refus des vices de notre civilisation y fait sortir, sans vaine clameur de « négritude » — silencieusement — la qualité de l'homme noir. Et ainsi, Med Hondo et ses camarades exilés — Paris sous les yeux, l'Afrique plein les yeux — ont créé comme par miracle, non pas un film africain de plus, mais le film de l'Afrique.

Jean DELMAS.





LES VOITURES D'EAU

CANADA — REALISATION : PIERRE PERRAULT

Le cinéma de Pierre Perrault est d'abord le cinéma de la parole retrouvée et, à travers elle, du pays retrouvé.

Parole libérée des interdits des grammairiens, du léché tourangeau ou montréalais, parole de paysans, d'ouvriers, d'hommes du fleuve et de la mer. Pays qui s'éveille d'un hibernement de deux siècles, qui redécouvre l'usage de la parole pour achopper sur la politique. **LES VOITURES D'EAU** marquent la première tentative du réalisateur de **POUR LA SUITE DU MONDE** de nous restituer un moment d'histoire, la fin d'une époque, la difficile entrée dans le XX^e siècle de ces liens qui ont « roulé leur bosse » et pourtant n'arrivent plus à gagner leur pain dans une société en voie d'américanisation accélérée.

Les bateaux de bois, les goélettes, qu'on construisait l'hiver sur les chantiers de l'Île-aux-Coudres et qui, le printemps revenu, partaient sillonner le fleuve en quête de charrois, ces bateaux qu'on a cessé de construire parce qu'ils ne sont plus rentables, qu'on répare inlassablement jusqu'à usure définitive, doivent céder la place aux structures métalliques capables de transporter un fret considérable à des coûts réduits. Les bateaux de fer à leur tour s'effaceront devant des bâtiments plus puissants, selon les exigences d'un « règne du jour » constamment renouvelé. Des hommes déjà atteints par l'âge vivent cette disparition de leurs activités traditionnelles comme une première mort. Les jeunes iront tenter leur chance ailleurs.

Pierre Perrault, écrivain, poète, nous livre non un cours d'histoire mais une suite de scènes plus ou moins développées (la division du film en chapitres) où des êtres familiers, saisis dans leur activité quotidienne, nous aident à redécouvrir la beauté du geste, inséparable de la parole, la qualité d'émotions élémentaires intimement liées à nos existences. Du banal que trop nous ignorons, sourd le fantastique. Légende et réalité se mêlent inextricablement.

Laurent Tremblay, le capitaine de l'Amanda, prend conscience à Trois-Rivières, lors d'une grève qui immobilise les équipages et dont il sera la première victime, que son heure est arrivée, que personne ne s'occupera plus de lui et de ses pareils, quantité trop négligeable aux yeux de politiciens sensibles aux seules règles électorales. Eloi Perron, le maître charpentier, que nous voyons sculpter sous nos yeux un dernier canot, sorte de goélette en réduction, Grand Louis qui a tant vécu, et à l'arrière-plan le vieil Alexis Tremblay aperçu une dernière fois avant sa mort, il y a juste deux ans, lors de la présentation du **REGNE DU JOUR** à la Semaine de la Critique, nous saluent discrètement avant de regagner le silence et l'oubli.

L'œuvre de Pierre Perrault continue, figiolée avec la minutie d'un Robert Bresson, où chaque plan, chaque geste, chaque parole, a une signification bien précise. Cinéma de la mémoire bien plus que celui d'Alain Resnais, cinéma riche de symboles se réfléchissant à l'infini, comme Antonioni n'a jamais osé en rêver, cinéma du temps à venir, de la parole souveraine inscrite dans la vie réelle des hommes et d'une nation, l'œuvre de Pierre Perrault, simple et complexe, s'adresse d'abord « à ceux qui ont encore du naturel », à rebrousse poil des modes elle annonce un autre art, au carrefour de la littérature, du cinéma et de la télévision.

Louis MARCORELLES.

WARM IN THE BUD

ETATS-UNIS — REALISATION : RUDOLPH CARINGI

Adapté d'une pièce de Frank Wedekind, « L'éveil du printemps », écrite en 1890, et joué dans des costumes d'époque, **WARM IN THE BUD** offre la possibilité que les personnages sont nos contemporains mais s'identifient au passé comme par jeu en utilisant diverses formes de masques et de costumes. Tous ont moins de vingt ans, à l'exception d'un seul adulte, la mère. Elle surgit en quelque sorte magiquement de la rencontre avec les jeunes filles. A l'exception des scènes où elle apparaît, le film a été entièrement tourné dans la nature.

La pièce originale est d'abord réaliste, avec un dénouement fantastique. Le film introduit le thème du fantastique dès le début, en combinant cette idée avec des descriptions réalistes. Vu que l'éducation ou plutôt la dés-éducation constitue un facteur essentiel du film, on a utilisé les madrigaux latins de Gesualdo comme musique d'accompagnement. Le seul acteur professionnel du film est Robert Mont dans le rôle de Moritz. Les autres interprètes n'ont aucune expérience dramatique.

Rudolph CARINGI.



HIER ET DEMAIN

Etait-il possible, avec les moyens du bord, dans le cadre d'une rencontre internationale comme Cannes, d'affirmer la suprématie d'un cinéma véritablement indépendant, voué ni aux diktats de « la profession » ni aux caprices des esthètes ? C'est ce que nous tentâmes modestement début 1962, sous la direction éclairée de Georges Sadoul, avec tous les appuis possibles et imaginables. Nous ne devons durer que l'espace d'un Festival, nous sommes encore là, à un moment où le « jeune cinéma » international est enfin à la mode.

Pour nous la défense et illustration d'un autre cinéma était inséparable d'une réflexion sur les moyens et les fins de notre Semaine de la Critique, aussi ses limites évidentes tant sur la Croisette qu'à Paris. Nous commencions à désespérer de jamais sortir du ghetto festivalier qui fausse bien des perspectives. L'an dernier, enfin, pour la première fois, la Semaine de la Critique fut répétée dans la capitale immédiatement après Cannes. Des treize films sélectionnés dix furent pris en distribution, résultat remarquable.

Le plus grand succès commercial, parmi les films présentés à Cannes en 1969, si on excepte Z qui avait entamé sa carrière avant le Festival, fut MORE de Barbet Schroeder qui totalisa à Paris en première exclusivité dans les 340 000 entrées. A l'autre extrême de l'éventail cinématographique, LA HORA DE LOS HORNOS attira près de 33 000 spectateurs, résultat exceptionnel pour une œuvre politique d'une telle envergure. Deux autres films de S.I.C. 69 connurent une carrière non moins remarquable : CHARLES MORT OU VIF et SCENES DE CHASSE EN BAVIERE. Sans la Semaine de la Critique MORE et LA HORA DE LOS HORNOS auraient plus difficilement réussi à franchir le barrage de la censure, CHARLES MORT OU VIF et LA HORA celui d'une exploitation volontiers timorée.

La Semaine de la Critique est le fruit du travail commun de critiques venus des horizons les plus variés, qu'unissent un même respect et un même amour du cinéma. Elle se distingue du Festival proprement dit et de la Quinzaine des réalisateurs par l'accent mis systématiquement sur les premiers films. On pourra lui reprocher parfois un manque d'imagination dans la prospection d'œuvres réellement « expérimentales », l'importance accordée au cinéma politique ou aux techniques du direct. Ce qui tend à devenir cliché était il y a encore quelques années l'hérésie majeure.

Notre reconnaissance va comme à l'accoutumé aux responsables qui nous ont activement aidés, M. Robert Favre Le Bret, âme du Festival de Cannes, M. André Astoux, Directeur Général du Centre National de la Cinématographie, ainsi qu'à MM. Roland Ladouceur, délégué en France de l'Office National du Film canadien, et Charles Rochman, des Cinémas Associés. Notre amitié et notre affection à Mary Meerson de la Cinémathèque Française, à Anne-Marie Roy et Anabel Herbout, intrépides défenseurs des nouveaux cinémas.

Sans Louissette Fargette, avec bien des complicités au sein du Festival, la Semaine de la Critique 1970 risquait de n'avoir jamais lieu. Nous célébrerons peut-être en 1971 le dixième anniversaire d'une manifestation qui, dès sa création, fut profondément marquée par l'esprit et le style de Christiane Rochefort.

Nous étions onze critiques, cette année, à choisir les douze films qui vous sont proposés : Jacques André (MIDI LIBRE), Michel Capdenac (LES LETTRES FRANÇAISES), Albert Cervoni (FRANCE NOUVELLE), Michel Ciment et Bernard Cohn (POSITIF), Michel Delahaye (LES CAHIERS DU CINEMA), Jean Delmas (JEUNE CINEMA), Louis Marcorelles (LE MONDE), Marcel Martin (CINEMA 70), Gene Moskowitz (VARIETY), Guy Teisseire (L'AUREOLE). François Chevasse (LA REVUE DU CINEMA - IMAGE ET SON) n'a pas suivi qu'une partie des projections et n'a pas participé à la délibération finale.

Cannes, mai 1970.

