XXIIe FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM
CANNES 1969

SEMAINE INTERNATIONALE DE LA CRITIQUE FRANÇAISE

S.I.C.
1 9 6 9

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

CABASCABO

NIGER — REALISATION : OUMAROU GANDA

Loin d'être compris de tous les Noirs de l'Afrique francophone le français demeure cependant la langue susceptible d'assurer l'audience la plus large au cinéaste, mais elle peut être un facteur d'artificialité et provoquer un phénomène comparable à celui du doublage que nous connaissons.

Au Niger, Oumarou Ganda trouve sur place une solution assez satisfaisante aux problèmes de la langue, mêlant dans **CABASCABO** dialecte zarma, sous-titres et séquences dialoguées en français avec une habileté consommée. Ganda, qui fut l'interprète de Jean Rouch pour **MOI, UN NOIR,** retrouve au départ de son film le thème de la démobilisation du soldat qui a tant préoccupé le cinéma occidental d'après-guerre. Mais **CABASCABO** laisse rapidement de côté les problèmes de la réadaptation à la vie civile pour une analyse sans complaisance de la mentalité africaine. Cabascabo (le film emprunte son titre au nom du personnage principal) rentre chez lui riche d'une solde gagnée au feu des combats mais se montre parfaitement incapable d'en tirer le moindre profit. Cet argent lui « brûle les doigts » et il n'a de cesse de l'avoir converti en possessions éphémères et futiles, grandement aidé en cela par une horde d'amis dont l'absence de scrupules étonne par sa totale sérénité. Incapable d' « investir » son capital, vite ruiné et abandonné par ses amis de la veille, Cabascabo peut fort bien apparaître comme l'image du jeune étudiant noir revenu au pays nanti d'un bagage culturel occidental dont il s'apercevra bientôt qu'il n'a que faire. Cependant le film d'Oumarou Ganda est infiniment « romantique », sa critique se teinte d'une nostalgie sournoise, nostalgie des amitiés perdues, nostalgie des illusions adolescentes et des rêves de gloire. La conclusion, qui prêche pour un classique retour à la nature, pour ne pas dire retour à la terre, peut sembler quelque peu négative. C'est un retour au paradis perdu, une fuite quasi-suicidaire vers la tribu, le village, la case, peut-être le sein maternel. D'un lyrisme discret, **CABASCABO** témoigne de qualités cinématographiques profondes que n'entache point sa simplicité. Ce regard posé à hauteur d'homme fait quelquefois songer à certains maîtres du cinéma américain.

Michel PEREZ.

CHARLES MORT OU VIF

SUISSE — REALISATION : ALAIN TANNER

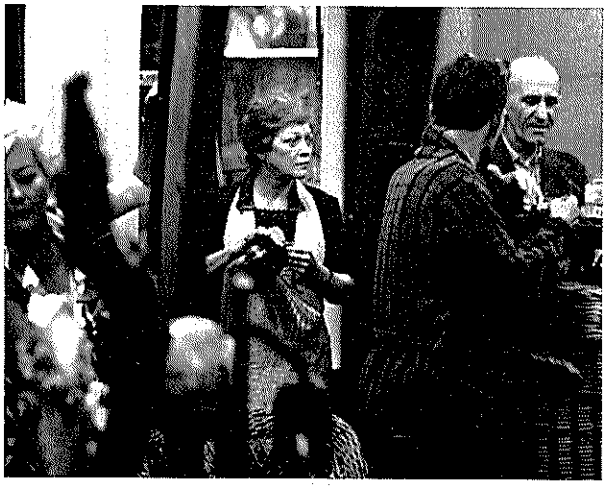
On peut traiter de l'adultère bourgeois dans l'esprit du boulevard et du mélodrame de Dumas fils réunis tout en rafraichissant la façade par une actualité de circonstance. C'est ainsi qu'on a pu voir sur les écrans français, depuis un an, des drapeaux rouges et noirs servir de pavillons à de vieilles marchandises pour leur conférer l'illusion de la nouveauté.

« **CHARLES MORT OU VIF** », ce serait plutôt le contraire. Ce film suisse francophone ne sort jamais de ses horizons helvétiques, il n'entretient aucune référence explicite avec ce qu'on appelait récemment encore, par un trait de charmante pudeur, « les évènements ». Les trois figures centrales n'ont pas le visage de la jeunesse, ses appétits brûlants, ses regards tout remplis d'avenir. Ce ne sont pas non plus des intellectuels peu soucieux de jouer les pères nobles ou répressifs, et incapables, cependant, de rallier les fils. Pourtant, cette rencontre inconsidérée, au plan d'une complicité matérielle et morale, entre un industriel quinquagénaire en rupture d'entreprise familiale, et un couple entre deux âges végétant librement d'un artisanat minable au fond d'une campagne, cette horreur réfléchie, méditée, pour la société qui les porte, cette abstention temporaire, entretenue par des expédients provisoires, au monde de la concurrence et des ambitions, mais aussi à celui de l'usine, du métro et du contremaître, cet anarchique désenchantement réunissant le nanti aux marginaux, pour ses conséquences comme pour ses inconséquences, ne serait-ce point cela, en un sens, l'esprit de mai ?

On n'en doute plus guère quand on a participé, avec les trois zigotos, aux plaisirs de la conversation, échangé des maximes, des citations, quelques livres, la femme, exécuté en silence d'humbles besognes ménagères avec un sérieux de moine convert. Pas de gaîté factice entre ces émigrés de l'intérieur qui s'accordent quelques luxes inouïs, le loisir ; la réflexion, la sincérité, le goût retrouvé du dialogue, et qu'une angoisse ne cessera pourtant d'étreindre, parce qu'ils sont seuls à trois, au fond d'une cambrousse suisse, comme d'autres étaient seuls par milliers sur les boulevards du mai français.

La conclusion arrive, inévitable, sous la forme d'ambulanciers musclés qui embarquent le traître pour la maison de repos où il ne mettra plus en péril le patrimoine industriel, où les autres lui apporteront des oranges. Les voici tous trois délivrés de la crainte. Il leur reste une espérance qu'ils nous font partager.
Y aurait-il une cinématographie suisse ?

Jacques ANDRÉ.



LA DAME DE CONSTANTINOPLE

HONGRIE

REALISATION :

JUDIT ELEK

A cette exposition sans compétition, à cette pure Mostra que constitue la Semaine cannoise de la Critique, nous allons, pour la deuxième fois, pendre un Judit Elek à la cimaise.

OU FINIT LA VIE avait été retenu comme une réussite du cinéma direct dans un pays, la Hongrie, où il n'existe encore ni support technique ni tradition artistique pour soutenir une cinématographie de ce genre.

La deuxième œuvre. **LA DAME DE CONSTANTINOPLE,** est une fiction tournée en décors aux studios de Budapest sur une idée de la réalisatrice développée par le scénariste Ivan Mandy.

En la retenant, le jury de sélection eut pourtant le sentiment de ne pas changer de motivations. Entre le journalisme des profondeurs de l'année dernière et le roman sans romanesque proposé aujourd'hui, on reconnait sans peine la parfaite continuité de la recherche, de la démarche, et donc le signe que nous avons bien affaire à un auteur, pas seulement à un metteur en scène.

Dans **OU FINIT LA VIE,** on saisissait le comportement d'une personne réelle, d'un vieil ouvrier d'usine aux premiers jours de sa retraite, et celui de son fils au moment de son entrée dans une école d'apprentissage.

Dans **LA DAME DE CONSTANTINOPLE,** une actrice admirable et admirablement dirigée, Manyi Kiss, interprète le personnage d'une vieille femme indigne, au regard de sa concierge et de ses voisins, du trop grand appartement qu'elle occupe à Pest (deux pièces, une entrée, une salle de bains) et qu'elle doit quitter pour un autre plus modeste à Buda afin d'éviter la surtaxe locative qui grèverait sa pension de veuve d'ingénieur, si elle ne se résignait à l'échange. Il s'agit toujours, comme on le voit, de dépeindre un individu dans sa vie la plus quotidienne au moment où un évènement important, mais non point dramatique, affecte cette quotidienneté, suscite un mouvement intime, une tension intérieure générateurs d'angoisse. Il va falloir jalonner autrement sa vie tout en retenant ce qui peut l'être encore des anciens repères, objets, relations, habitudes, ou même de ces paysages dont on dit qu'ils sont des états d'âme. Où commence la vraie vie, où finit-elle ? On sait seulement qu'elle est en train de changer de sens, de direction, et que cela remet en cause la signification qu'on avait pu lui donner. Et l'individu ainsi éprouvé dans sa solitude inquiète en un moment où son destin, imperceptiblement, bascule, témoigne, en sa singularité concrète, pour une condition qu'il partage avec des milliers d'autres, à un niveau social donné.

Pas assez froid pour être celui de l'entomologiste, ni assez ému pour se perdre dans les brumes aliénantes du sentiment, le regard de Judit Elek est simplement lucide et généreux. Mais peut-être faudrait-il parler aussi de son oreille, de la qualité de l'écoute. On retrouve souvent dans le deuxième film cet enchevêtrement réaliste et décousu de propos en l'air qui retombent lentement jusqu'au fond des eaux dormantes de la conscience, et qu'on aurait pu croire inséparable du premier, de son observation directe.

Nous voici à Budapest, dans l'âpreté d'une ville où la crise du logement, sous la poussée irrésistible des besoins, pousse les vieillards vers une vie toujours moindre. Par là-même, nous sommes aussi n'importe où dans la vieille Europe, entre l'Atlantique et l'Oural.

Hier sur le terrain, aujourd'hui sous les projecteurs de la Mafilm, Judit Elek poursuit sa tâche, avec un cœur hongrois et un esprit sans frontières.

Jacques ANDRÉ.

LA HORA DE LOS HORNOS

ARGENTINE — REALISATION : FERNANDO EZEQUIEL SOLANAS

LA HORA DE LOS HORNOS est une des grandes entreprises de l'histoire du cinéma, un des plus importants films politiques jamais tournés. Il n'a d'équivalent, pour l'ampleur de la vision, l'importance du but visé par les auteurs, que le grand œuvre de Dziga Vertov entre la mort de Lénine et la consolidation de la dictature de Staline, la série des **WHY WE FIGHT**, après l'entrée en guerre des Etats-Unis dans la seconde guerre mondiale, magistralement dirigée par Frank Capra. La référence à Leni Riefenstahl s'imposerait également si trop de connotations douteuses, une naïveté aux confins du cynisme, ne risquaient de rejaillir sur l'œuvre de Solanas et Getino.

Car **LA HORA DE LOS HORNOS** n'est ni Dziga Vertov, ni Leni Riefenstahl, ni Frank Capra. On peut y voir, sous le seul angle politique, une tentative de réponse au défi lancé par la Tricontinentale aux nations d'Amérique latine. Conférence rendue célèbre par le message de Che Guevara, « Créer deux, trois Vietnams ». On peut aussi y reconnaitre une des expressions les plus avancées du cinéma moderne, l'affirmation que désormais on peut tout exprimer avec les caméras légères, l'œil et l'ouïe sur le qui vive. Fernando Solanas, tenant volontiers lui-même la caméra, passé maître dans l'art du montage par une longue expérience du film publicitaire et de la télévision, Octavio Getino, son collaborateur au scénario et à la prise de son, spécialiste de l'interview haletant, en situation, quand toute une vie semble s'engager devant nous, tous deux nous donnent à comprendre que demain on « parlera cinéma » comme hier Marx « écrivait » son « Capital », Montaigne ses « Essais ».

LA HORA DE LOS HORNOS n'est pas un chef-d'œuvre, c'est autre chose : une œuvre ouverte, où chaque spectateur a son rôle particulier à jouer, presque co-créateur de l'œuvre. J'y verrais volontiers, à l'égal des films d'Emile de Antonio aux Etats-Unis, de Pierre Perrault au Québec, un témoignage exemplaire de ce cinéma de la parole qui est en train de bouleverser les notions établies. Un cinéma qui écrit l'histoire. Mais il s'agit d'une toute autre histoire, cueillie sur le vif, loin des dogmes, où le montage retrouve la fonction percutante que lui assignait autrefois Eisenstein aux temps glorieux du muet.

Louis MARCORELLES.

IN THE YEAR OF THE PIG

ETATS-UNIS

REALISATION :

EMILE DE ANTONIO

Emile de Antonio's documentary **IN THE YEAR OF THE PIG** has done something it's getting harder and harder to do—it has made the Vietnamese War real.

The genius of de Antonio is that he realizes that we see the actual War as a sort of documentary film. The same tensions between involvement and detachment that we experience looking at a film we also experience « looking » at the war or, for that matter, any contemporary historical event.

The structure of **IN THE YEAR OF THE PIG** reflects this dichotomy between life and analysis. The whole film is an interplay between analysis concocted in tranquility and life enacted in unanalyzed violence. The analysts are always there, narrating the actions of others. Sometimes we see bright and uncomfortable close-ups of their faces (usually minus the tops of their heads) as they clinically pick apart and piece together the puzzle of Vietnam. Paul Mus, Professor of Buddhism at Yale, lounges in his living room chair beside a hi-fi speaker and Oriental trinkets and dramatically recreates his contact with Ho. Meanwhile, back where everything is what it is, Ho exhorts a loving crowd to keep the faith.

The intent, oracular faces are identified the first time they speak. After that they blend into a continuum of recurring voices, sometimes coupled with faces, but more often in the background, while the people who haven't learned how to talk kill each other or mastermind the killing.

Little by little the grotesque horror of the history the U.S. is making unfolds and, what's even more frightening, the way the U.S. thinks. Occasionally those who haven't learned to talk speak to us. A Colonel Patton cracks a hideous, somehow innocent grin and remarks that our boys are a pretty good bunch of killers. Soon we see the killers themselves, hefty, halfnude bodies frolicking on a Vietnamese beach. « What could this beach be missing », asks the curious newsman. « American girls ! » comes the choral reply. « But there are beautiful girls all over the beach », protests the newsman. « They're gooks, you know (giggles), slanted eyes and tiny tits ».

We hear the lilt of exploding bombs and the music of helicopter gunmen tha tso enthralled the author of « Grapes of Wrath ». We hear Thruston Morton pathetically suggest that the existence of a standing military-industrial complex with nothing to do but build weapons and use them might influence policy unwisely.
And, always, we hear the analysers explaining the meaning of what we see. We hear Father Daniel Berrigan say that we are witnessing the last days of Superman. Superman, who cannot live or give life, who cannot even imagine life.

IN THE YEAR OF THE PIG is much more than a collage of poignant footage. It is a document of what is happening this very minute in our heads and someplace not so far away.

Jim FROSCH.

The Harvard Crimson

The University Daily, Founded 1873

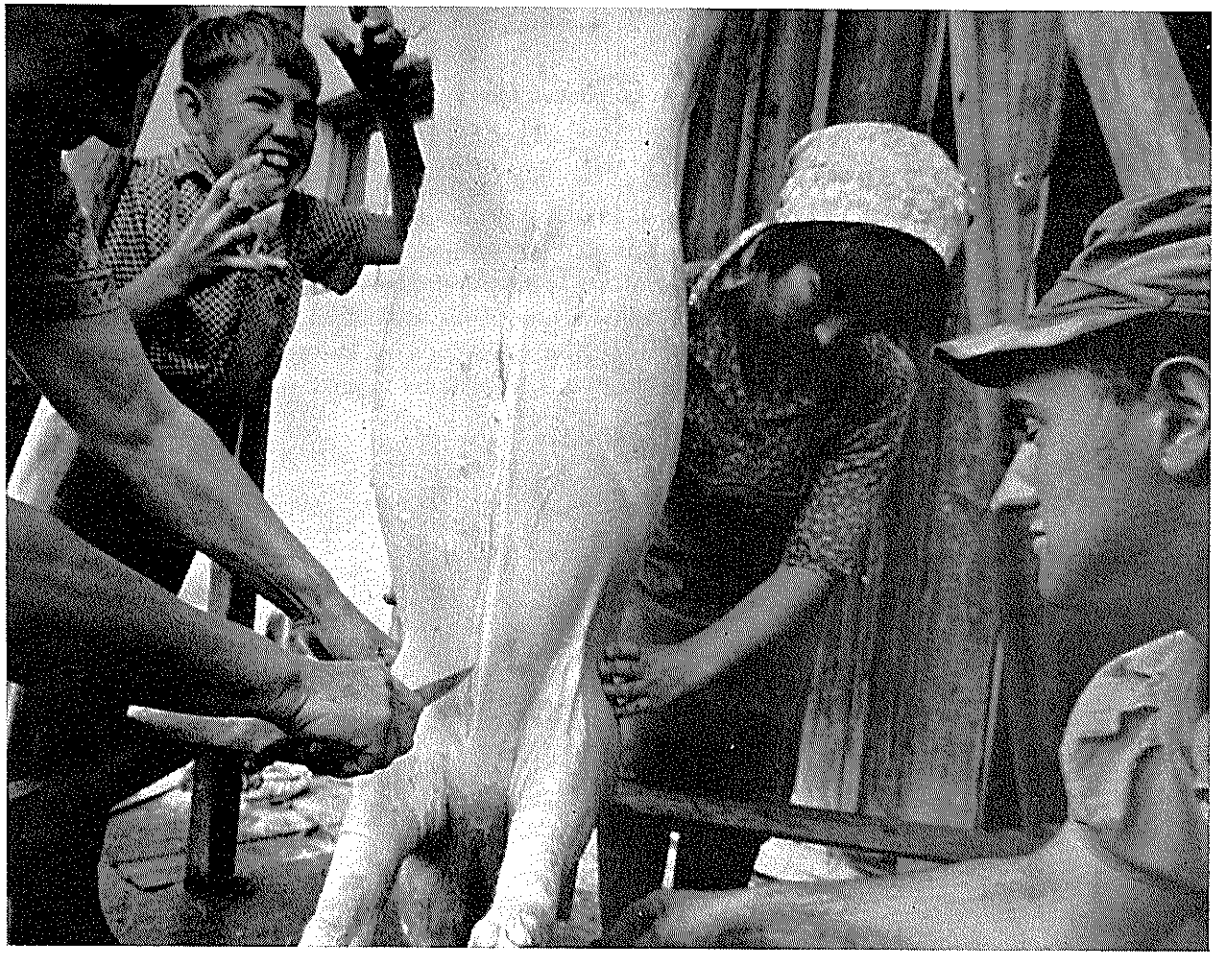
JAGDSZENEN AUS NIEDERBAYERN

ALLEMAGNE FEDERALE — REALISATION : PETER FLEISCHMANN

L'artiste moderne cultive sa différence et s'attache à la peindre chez les autres, les personnages « en marge » attirant et fascinant une société sans cesse au bord de la rupture. Peter Fleischmann avec une précision et une fort courageuse absence de détours a voulu montrer en pleine lumière comment une culture rejette ce qui ne lui semble pas relever de la normalité. Dans son premier film **HERBST DER GAMMLER (L'AUTOMNE DES GAMMLER)** il s'était déjà attaché à nous peindre ces beatniks munichois aux prises avec l'hostilité et l'incompréhension de la population. Dans **SCÈNES DE CHASSE EN BASSE-BAVIÈRE** il poursuit son projet, étudiant le phénomène inquiétant d'un fascisme naturel en milieu clos. Le village qu'il nous montre, ne nous y trompons pas, n'est bavarois que par la nécessité d'asseoir un récit dans un cadre concret et ce qui s'y déroule n'a pas de frontière géographique. Une collectivité rurale rejette ce qui lui paraît autre comme pour mieux se convaincre de sa propre normalité. L'homosexuel, la putain, le débile deviennent les exclus, les victimes tandis qu'entre eux se font jour des rapports d'attirance et de haine. Les villageois isolent dans la réprobation et la déchéance celui qui a franchi les limites sévèrement prescrites de la morale. Et ce défi aux lois du milieu social entraîne le tragique et la mort.

La force étonnante qui se dégage de ce film vient avant tout de ses profondes racines réalistes. Fleischmann nous conduit insensiblement — par un usage magistral du mixte documentaire-fiction — d'une peinture de la vie aux champs jusqu'aux aboiements des chiens, à la capture du meurtrier et à notre épouvante. Son film est avant tout physique, un film de la merde, du sang, de la pourriture, une histoire naturelle du mal au sens où l'entend Konrad Lorenz dans le sous-titre de son livre « L'agression ». D'où l'accent mis sur l'animalité. Une communauté admirablement observée avec son rituel parfaitement suivi (messe, fête qui ouvre et ferme le récit) est soudain mise à nu par l'intrusion du scandale. Le doigt est posé sur la fêlure essentielle de notre société répressive.

Michel CIMENT.



« KING, MURRAY »

ETATS-UNIS

REALISATION :
DAVID HOFFMAN

The salesman was raised to a tragic character by Arthur Miller in his play, also made into a film, « **DEATH OF A SALESMAN** » after usually being a figure of fun in the hands of Harold Lloyd or even Jerry Lewis of late. But he has become an important personnage in the consumer, affluent society. He has to keep the goods and services moving. Sometimes he sells necessary things but too often created needs underlined by rampant publicity.

But here Murray King, playing himself, shows the salesman at work and play and they become indistinguishable. He can never stop, seems to have inexhaustible energy, an extrovert, vulgar charm and yet an awareness that he is performing in a void. He is selling insurance actually but really himself. Director David Hoffman has called the film « spontaneous fiction » or even « staged objectivity ».

However labels are on their way out and it is a film on a high pressure salesman being himself or playing himself which for this type of man is about the same. The lightweight camera and sound equipment follow him about, intrude, ask questions and keep the fact alive that it is a film. It is photographing King's reality and he sometimes stages things which he feels will sell the film, such as a pretty girl washing his back in a shower. King is always the salesman.

But it is too easy to interpret and find symbols in bombastic Murray. It is better to submit to his shameless charm. He confides that he really talks more than he does and is a voyeur rather than a true performer in this hectic life. That is what may keep him from keeling over, he intimates.

Murray cajoles people, patronizes them, but seems to win them all men, women, pretty girls, everybody. He sometimes in the early morning hours realizes it is all pretense and he becomes almost pathetic and even moving. So, as in another film on real people in this Critics Section, Jim Mc Bride's « **MY GIRL-FRIEND'S WEDDING** », it is now apparent that labels are on their way out and these techniques can be used by so-called fiction films, and that the ability to record, replay scenes in keeping with the characters involved, has advanced this kind of film towards art : it can't just be tagged anymore as documentary, cinema truth, cinema direct, etc...

Gene MOSKOWITZ.

MORE

LUXEMBOURG — REALISATION : BARBET SCHROEDER

Drogue et drame : jusqu'à présent toujours le cinéma les a associés comme si l'une ne pouvait aller sans l'autre, et qu'il y ait quelque nécessité supérieure commandant, dès qu'il était question de drogues et drogués, de dramatiser plus ou moins outrancièrement situations, comportements, rapports des personnages et jusqu'aux effets de style, jusqu'aux formes elles-mêmes (éclairages, cadrages, appuis musicaux, etc...) Dramatisations par lesquelles les films sur la drogue et quel que soit leur point de vue, d'emblée s'installaient irrémédiablement du côté de la morale et de son ordre.

De la même façon et pendant longtemps les films sur la folie, en tentant de la représenter, par tout l'arsenal des contorsions dramatiques et artifices stylistiques, comme « anormale », s'installaient confortablement du côté d'une « normalité » qu'ils cautionnaient par là-même, en fonctionnant selon un manichéisme simpliste qui sert encore aux sociétés à justifier leur système répressif, mais à qui les sciences dénient toute validité. Tous films sur la folie sauf exceptions remarquables, **SPLENDOR IN THE GRASS** et **LILITH,** avec qui précisément **MORE** n'est pas sans rapport (et de cette parenté un autre indice est qu'ils sont tous trois admirablement photographiés).

Car ici la drogue n'est pas matière à scandale ni à mélo : elle est la banalité de l'aventure, ce quotidien recommencé par quoi le drame, loin de s'enfler, se mine et se dégrade. Autant que la drogue en effet, et au même titre qu'elle, comme ses prolongements naturels, ses équivalents substituables à elle dans le mécanisme de fixation, la femme et le soleil consument le jeune Allemand héros de **MORE,** descendu, après tant d'autres, dans la lumière et l'enfer mythiques du Sud.

Nulle perversion dans ces corps nus, ces veines piquées, ces yeux chavirés, montrés sans hypocrisie ni détour, tels quels, filmés tranquillement jusque dans la fièvre, comme naturels, et même moins terribles que les vagues de la mer ou le feu du soleil. Nulle autre perversion que la plus insidieuse, fatale et naturelle, celle de l'usure, du temps, de la mort. Fumées, liquides ou poudres, les « paradis artificiels » ne sont convoqués que pour manifester l'artifice du paradis.

Jean-Louis COMOLLI.

MY GIRLFRIEND'S WEDDING

ETATS-UNIS — REALISATION : JIM McBRIDE

How to explain a film like this ? Perhaps a sketch of what it is about ? A married but separated young man lives with an English girl who may be deported if she does not show some reason for staying. So she marries a man, in a white wedding, to stay and goes off with her boyfriend, the filmmaker.

Exhibitionism ? Home movies ? Not at all. The director Jim McBride already explored the limits and shortcomings of so-called Cinéma-Vérité, or Cinéma Direct, but these labels should be discarded, in his first film **DAVID HOLZMAN'S DIARY.** Here he fabricated a tale of a man who wanted to write his diary on film and practically lived as much as he could withhis camera strapped to him or talking to it. But the photographic reality had him treated as a voyeur while the same thing in a book would never be questioned. In his second film McBride intrudes personally in the film and even questions his right to ask his characters to do anything or talk of anything. But he shows that this kind of film can capture a personality. Perhaps it has to be as fetching, unorthodox and interesting as this girl. But any person truly bared on film should be interesting.

The girl emptying her purse and commenting on its objects already begins to reveal her personality, adventurous spirit and impulsiveness. And the marriage underlines the cold functionalism of quick city weddings in governmental bureaus. Selection is involved, of course, which makes these films creative as well as candid. And McBride shows that by questioning the form itself he can sometimes get an added depth in objective reactions to the seeming spontaneousness of it all.

So McBride's film is another step to help remove the categorizing of a kind of cinema. This personal probing of one own's immediate climate and problems may look easy and obvious but it too can say as much about people and character than the so-called fictional film as McBride proves in his analysis of his girlfriend and her wedding.

Gene MOSKOWITZ.

PAGINE CHIUSE

ITALIE — REALISATION : GIANNI DA CAMPO

Un être fragile, un enfant, et une collectivité, une communauté à laquelle l'enfant ne s'intègre pas, une maison d'éducation religieuse dans l'Italie contemporaine. Nous ne sommes pas devant **ZÉRO DE CONDUITE,** devant une quelconque révolte, mais devant une indifférence totale, devant un isolement absolu face aux « vérités », aux règles qui régissent le couvent. L'enfant a sa logique qui ne rencontre sur aucun point ce qui tient lieu de logique à la communauté, de règle de conduite en tout cas. Ce proscrit de l'univers familial, cet exilé en lui-même ne commettra-t-il pas le crime, le péché de faire sa première communion sans y avoir été « préparé », tout de go, puisque les autres communient devant lui ?

Cet être isolé, personnel, agissant par lui-même, se déterminant par lui-même affronte un univers clos, aux structures disciplinaires et morales très strictes. Et tout cela le film l'expose, le vit dans une sorte de neutralité sensible, clinique, avec une objectivité totalement dédramatisée qui fait penser au meilleur de l'œuvre de Zurlini, à **LA FILLE A LA VALISE,** à **JOURNAL INTIME.** Le réfectoire, les chambres des pensionnaires à plusieurs lits et où un seul lit est fait lorsque l'enfant est un des rares à rester au collège pendant les vacances, les classes, les douches, les jeux, tout est vécu dans une durée retrouvée du réel, sans recherche de l'effet émotif. Un ancien pensionnaire ressentira peut-être mieux que tout autre cette sensibilité d'écorché vif qui sait considérer et montrer ce monde atone avec une telle tranquillité dans le regard. La neutralité apparente du style est ici le comble de la personnalité manifestée par un auteur qui se révèle, dès son premier film, en pleine possession de son registre, dominant entièrement une remarquable économie des moyens expressifs utilisés.

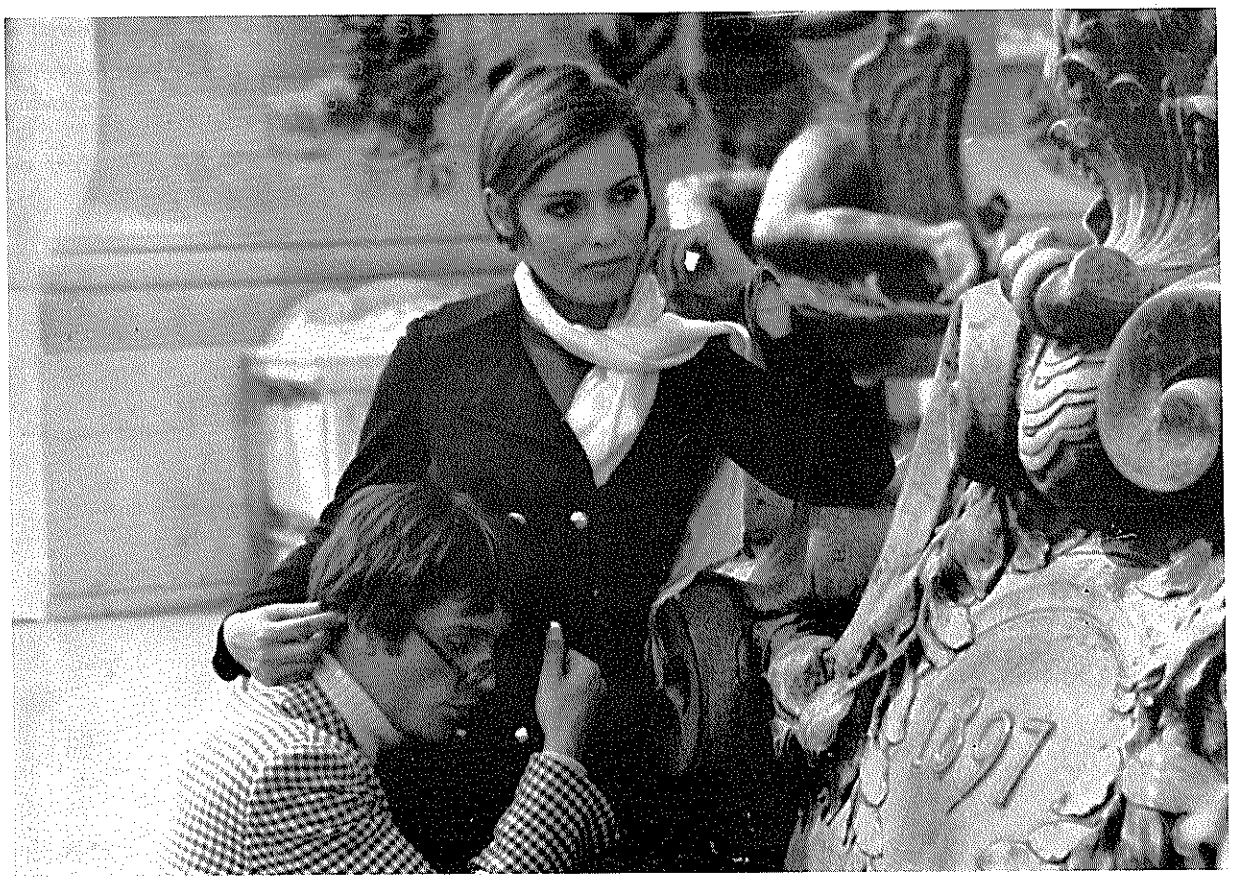
Albert CERVONI.

PARIS N'EXISTE PAS

FRANCE — REALISATION : ROBERT BENAYOUN

L'un des éléments essentiels du cinéma, celui qui permet de juger de la qualité d'un film, le temps, c'est lui dont joue et se joue Robert Benayoun dans son premier long-métrage **PARIS N'EXISTE PAS.** La gageure, au départ, était folle et permettait toutes les folies : un homme, un artiste peintre, c'est-à-dire un individu se trouvant, a priori, plus apte que d'autres à jouer avec le décor et les personnages qui l'entourent découvre qu'il peut, à volonté, s'éclipser du présent, le nier par un pouvoir que l'on trouvera peut-être diabolique mais que Benayoun, en peintre et en poète, métamorphose en visions que le surréalisme, au cinéma comme en littérature, nous a déjà fait entrevoir. C'est dire que le film repose sur un passé culturel que Benayoun, en connaisseur inspiré, réhabilite en satisfaisant la part de l'imaginaire qui garde encore (devrait garder) tous ses pouvoirs de fascination. L'objet et le sujet ne faisant plus qu'un, le personnage s'incorpore à son décor, travaille constamment la vision qu'il peut en avoir, retrouve le passé comme par une cure de psychanalyse et redonne vie à des images et à des êtres dont la faculté d'émouvoir puise ses sources au cœur même de la vie. Il est clair que ce qui intéresse Benayoun, au-delà du mouvement pourtant nécessaire des objets (importance de l'animation et de la bande dessinée dont l'auteur s'est toujours fait, on le sait, l'ardent défenseur) c'est une part capitale de nous-même : « être » totalement sans cesser d'être lucide vis-à-vis du monde qui nous sollicite. Par un va-et-vient passé-présent présent-passé (il faut souligner l'utilisation aussi juste qu'efficace des bandes d'actualité et des costumes) Benayoun, peu à peu, dit la valeur d'un retour sur soi-même qui n'a rien d'égoïste et de méprisant. La possession du temps entraine simultanément dans un dosage que l'auteur garde toujours intact des qualités de tragique et d'humour qui forment la trame du récit. **PARIS N'EXISTE PAS** est un film à deux visages. A l'écoulement des choses correspond une plénitude de l'être, au pincement de cœur qui accompagne la disparition d'une femme dans les brumes de l'imaginaire se superpose, comme par un jeu de miroirs, le bonheur présent dans sa certitude.

Bernard COHN



LA ROSIERE DE PESSAC

FRANCE — REALISATION : JEAN EUSTACHE

A Pessac, petite ville de Gironde, se perpétue le rite ancestral de la « Rosière », tradition naïve dont le ridicule semble avoir échappé à ceux qui la maintiennent au point d'avoir sollicité l'intrusion d'un cinéaste dans ce cérémonial usagé. Rien de moins clandestin en effet que « **LA ROSIÈRE DE PESSAC** » œuvre quasiment officielle, édifiante et de haute portée morale s'il fallait en croire M. le Maire de Pessac.

Jean Eustache a joué le jeu. Il a tout vu, tout entendu, tout filmé. Rien ne lui a été celé des délibérations du jury, de la visite du Maire à la Rosière, du couronnement et des réjouissances publiques. Il est allé au fond des choses, fidèlement et traitreusement à la fois.

Fidèlement parce qu'il a enregistré objectivement la réalité sans prendre la moindre distance avec son sujet, mais traitreusement parce que l'anecdote portait en elle-même sa propre force corrosive. Le regard ne pouvait être que destructeur.

Ce n'est pas pour autant **AU FEU LES POMPIERS** de Forman dont la méchanceté éclatait dans chaque plan. Eustache est au contraire constamment gentil, bienveillant. Embouchant la trompette de M. le Maire, il nous dit : « Voyez comme c'est beau, comme c'est généreux, comme c'est sain, comme c'est vertueux, la France ! »

Il n'en reste pas moins que nous éprouvons, quel que soit notre degré de complaisance, un certain malaise devant cette vertu — celle de la Rosière, brave et sympathique fille — publiquement bafouée car il n'est pire outrage, en définitive, que cette exposition indécente de la virginité comme sont indécents ces draps tachés de sang qu'on suspend aux balcons le lendemain des noces dans certains villages de Sicile.

Dans « **LA ROSIERE DE PESSAC** », Eustache nous livre l'image d'une des dernières traditions barbares de la bourgeoisie provinciale française, antiréformatrice et obstinément tournée vers le passé, qui croit encore que la vertu d'une seule sauvera le prestige de tous.

Guy TEISSEIRE.

LA VOIE

ALGERIE — REALISATION : MOHAMED SLIM RIAD

C'est un film **d'abord** politique (et cela tant au niveau du « sujet » que de la pratique qui s'y exerce, qui informe ce sujet, lequel ne peut rien sans elle).

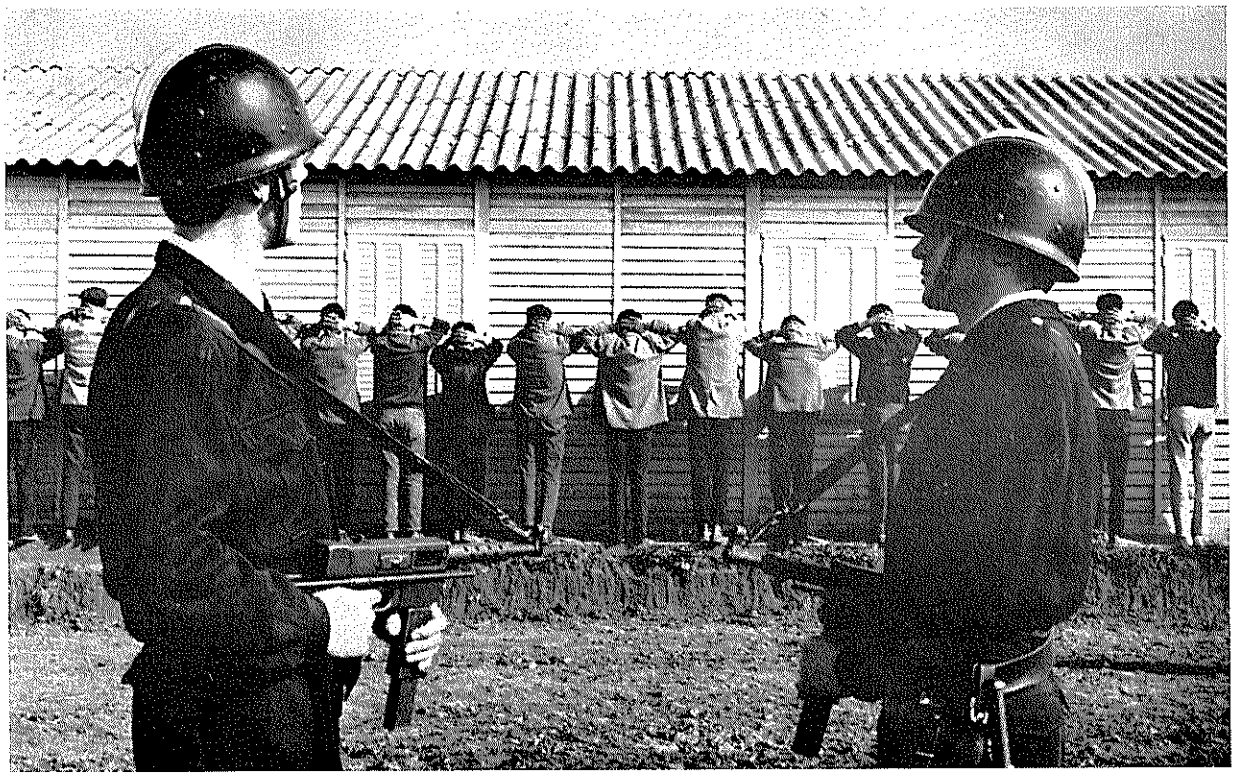
Cela, généralement rare, l'est aussi bien pour les films de pays dont l'indépendance s'est obtenue dans la violence et la durée de la violence : les prolongements culturels du colonialisme sont insistants, et leurs conséquences : mimétisme formel, poétisation indue, remémoration apitoyée du temps du malheur, à quoi, de bout en bout, échappe le film de Riad.

Non qu'ici rien soit simple, ou simpliste : une savante construction en flashbacks enchâssés fonde et relance le récit, non au titre d'une volonté narrative « moderne », mais ajoutant chaque fois au spectacle de l'évènement sa doublure réflexive, tandis que la progression, dure et tendue, s'accorde à ce qui fait son thème : résistance, et tenacité, qu'oriente la certitude tranquille de la libération à venir.

Camps de prisonniers algériens en France et en Algérie, tentatives d'évasion et grèves de la faim, tabassages répétés d'un côté ou de l'autre de la Méditerranée dès lors s'égalisent, tandis que certains célèbres et sinueux discours d'homme d'Etat fournissent, de 1958 à 1962, les indispensables appuis chronologiques.

C'est qu'un autre aspect de **LA VOIE**, inséparable de la ténacité, est son double, son envers, son second versant : l'humour. **LA VOIE** est aussi un film drôle, cette sorte d'indifférence rieuse des résistants à leurs propres malheurs se trouvant à son tour devenir politique, s'il est vrai, selon Marx, que c'est en riant, entre autres, qu'on se sépare du passé.

Jean NARBONI.



La Semaine de la Critique, créée en 1962 à la demande de M. Robert Favre Le Bret, Délégué général du Festival International du Film, M. Roger Régent étant Président de l'Association Française de la Critique de Cinéma (A.F.C.C.), M. Fourré-Cormeray, Directeur du Centre National de la Cinématographie, doit son existence à la collaboration étroite de la Critique française, de l'organisation du Festival de Cannes et du C.N.C.

Son règlement, établi par le regretté Georges Sadoul, prévoit un choix de films de divers pays, premiers ou seconds longs métrages d'un nouvel auteur, par un Comité de sélection désigné par l'Association. Peu importent le format (16 ou 35 mm. concourent à égalité absolue), le genre (documentaire ou fiction, si ces distinctions ont encore un sens), l'origine (la participation de la télévision à une production indépendante ne constitue pas un péché mortel). Aucun prix n'est attribué, la sélection à la Semaine pouvant en tenir lieu. Treize critiques ont participé cette année au travaux du Comité de sélection, représentant trois quotidiens, trois hebdomadaires et cinq revues de cinéma : Jacques André (MIDI LIBRE), Michel Capdenac (LES LETTRES FRANÇAISES), Albert Cervoni (FRANCE NOUVELLE), François Chevassu (IMAGE ET SON), Michel Ciment (POSITIF), Bernard Cohn (POSITIF), Jean-Louis Comolli (LES CAHIERS DU CINEMA), Guy Hennebelle (JEUNE CINEMA), Louis Marcorelles (LE MONDE), Marcel Martin (CINEMA 69), Gene Moskowitz (VARIETY), Jean Narboni (LES CAHIERS DU CINEMA), Guy Teisseire (L'AURORE).

61 films de 21 pays différents ont été proposés au Comité de sélection. Chaque film est coté de 0 à 3, on additionne les points ainsi obtenus par le film, on divise par le nombre de membres du Comité de sélection l'ayant effectivement vu. On obtient une moyenne purement indicative mais précieuse à partir de laquelle une discussion sérieuse peut s'engager. Deux réunions successives, une de 4 heures, une autre de 3 heures où l'on s'efforce de dégager le plus rigoureusement possible le sens et la technique des œuvres susceptibles d'être retenues, aboutissent souvent à de violentes oppositions mais aussi à des choix très significatifs. Cette année, trois œuvres se détachèrent très largement du lot des films proposés, et firent une quasi-unanimité, LA HORA DE LOS HORNOS, IN THE YEAR OF THE PIG et JAGDSZENEN AUS NIEDERBAYERN, avec parfois la réserve d'un isolé.

Nous remercions particulièrement, pour leur collaboration technique et leur compréhension, le Festival du Film, en premier lieu Louisette Fargette, du bureau de presse ; le Centre du Cinéma ; l'Office National du Film Canadien qui offre la meilleure projection 16 mm. de tout Paris et peut-être de Navarre ; le Studio 43 ; la Cinémathèque Française. Nous avons une dette de gratitude à l'égard d'Anne-Isabelle Herbout et Anne-Marie Roy sans qui le jeune cinéma international n'aurait pas encore pignon sur rue en France.

Cannes, Mai 1969.

devaye imprimeurs cannes