

**XXIV° FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM
CANNES 1971**

SEMAINE INTERNATIONALE
DE LA CRITIQUE FRANÇAISE

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

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

Dix ans de liberté surveillée

FEST
CAN
SIC
71

Si nous avons choisi VIVA LA MUERTE, ce n'est pas pour jeter un défi à la commission française de contrôle des films qui l'avait proposé à l'interdiction définitive. Mais la malfaisance de la censure, dans les pays où elle sévit encore, exige qu'on fasse, chaque fois que cela est possible, comme si elle n'existait pas, pour qu'elle n'existe plus.

Si nous avons choisi LE MOINDRE GESTE, ce n'est pas par bravade à l'égard du cinéma-spectacle qui a droit de vivre et raison d'être. Mais des œuvres qui ont eu tant de difficulté à être ont aussi droit de vivre.

Ces films et les autres nous les avons choisis, parfois au terme de discussions assez serrées, parce que nous pensions que dans leur contenu ils témoignent et signifient ou que dans leur langage ils innovent. Notre fiabilité et notre faillibilité sont ni plus ni moins celles d'une douzaine de critiques français et étrangers confrontant leurs préjugés, leurs enthousiasmes, leurs déceptions. Mais d'abord leur réflexion.



Un bref regard sur le passé, un court flashback sur le travail accompli par la Semaine de la Critique depuis sa création en 1962, mettent en évidence trois résultats très positifs que nous citons sans ordre de préférence.

D'abord l'importance accordée au cinéma canadien dont la naissance coïncide pratiquement avec celle de la Semaine. Allan King, Morley Markson pour le Canada anglais, Gilles Groulx, Pierre Perrault pour le Québec, ont trouvé chez nous leur première plateforme internationale. Ce dans le contexte d'un Festival qui aurait tendance à considérer la nouvelle Amérique du Nord comme une sorte d'arrière-pays des tout-puissants Etats-Unis. Or King Vidor s'appelle peut-être déjà Pierre Perrault, Morley Markson évoque un Joseph Mankiewicz libéré de la routine hollywoodienne, les uns et les autres apportant ce regard neuf, ce goût de l'aventure et de la recherche propres aux jeunes nations.

Ensuite la présence assez exemplaire du continent africain à travers trois films charnières : LA NOIRE DE... d'Ousmane Sembène, LA VOIE de Slim Riad, SOLEIL O de Med Hondo, soit trois artistes sénégalais, algérien, mauritanien. Sans paternalisme, sans arrière-pensée idéologique ou économique, la Semaine de la Critique a dit et redit, après Léon Moussinac et Georges Sadoul, la vocation véritablement internationale d'un art encore à naître, Si tant est qu'il s'agisse bien d'un art.

TR 158

Enfin la première projection en Occident de deux œuvres importantes des pays socialistes, LA CHUTE DES FEUILLES d'Otar Iosseliani (U.R.S.S., République de Géorgie) et DU COURAGE POUR CHAQUE JOUR d'Evald Schorm (Tchécoslovaquie). Le film de Iosseliani parce que, grâce à la Présidente de notre Association Vera Volmane, non seulement nous avons réussi à obtenir un film soviétique de qualité, mais nous avons pu le projeter au public de la Semaine dans sa version originale géorgienne, phénomène trop rare à notre gré. Le film de Schorm, véritable cri du cœur qui prenait une signification particulière à la veille du Printemps de Prague.

Faut-il ajouter, pour faire bonne mesure, que nous avons présenté en première mondiale ADIEU PHILIPPINE de Jacques Rozier, PRIMA DELLA RIVOLUZIONE de Bernardo Bertolucci, alors honni des critiques italiens, HALLELUJAH THE HILLS d'Adolfas Mekas, LA VIE A L'ENVERS d'Alain Jessua, CHARLES MORT OU VIF d'Alain Tanner, que nous avons révélé Jerzy Skolimowski avec WALKOVER, Emile de Antonio avec POINT OF ORDER et IN THE YEAR OF THE PIG, que nous avons réussi à amener sur la Croisette, au grand scandale des officiels argentins, LA HORA DE LOS HORNOS de Fernando Solanas et ses trois parties, dûment sous-titrées en français ?

☆

Nelly Kaplan, aujourd'hui passée à la mise en scène, a porté la Semaine de la Critique sur les fonds baptismaux, lui a donné son titre. Georges Sadoul en a défini l'esprit et établi le règlement (découvrir des premières et secondes œuvres de nouveaux metteurs en scène du monde entier). M. Favre Le Bret, sous le regard attentif de Christiane Rochefort et de Louise Fargette, nous a soutenus, encouragés dès le premier jour. Le Centre National de la Cinématographie, à travers ses directeurs succésifs, MM. Fouré Cormeray, André Holleaux, André Astoux, a bien voulu faciliter notre travail. Mais sans la diligence de M. Jean Touzet, nous étions dans l'impossibilité, l'année écoulée comme cette année, de montrer nos films à la Salle Jean-Cocteau, purement et simplement rayée de la carte festivalière par les édiles cannois. Mais sans le concours de M. Roland Ladouceur et de l'équipe de l'Office National du Film à Paris, palliant l'encombrement des salles de projection du C.N.C., nous étions également dans l'impossibilité de visionner une bonne partie des films qui nous ont été proposés. Quand la normale deviendra-t-elle la norme ?

Avec des moyens dérisoires, malgré l'inertie de la grande presse, malgré le manque d'imagination de l'Art et Essai, malgré l'épée de Damoclès de la censure, nous avons survécu. Nous avons ignoré le bluff et le compromis. Nous n'avons pas su établir de plus larges contacts avec le Tiers Monde, et particulièrement l'Asie. Nous n'avons pas encore réussi à ébranler l'indifférence de la plupart des chers confrères anglo-saxons, et surtout britanniques, qui ont pourtant un rôle décisif à jouer.

Nous avons aimé le cinéma.

Cannes, le 16 Mai 1971.



BREATHING TOGETHER : REVOLUTION OF THE ELECTRIC FAMILY

CANADA — REALISATION : MORLEY MARKSON

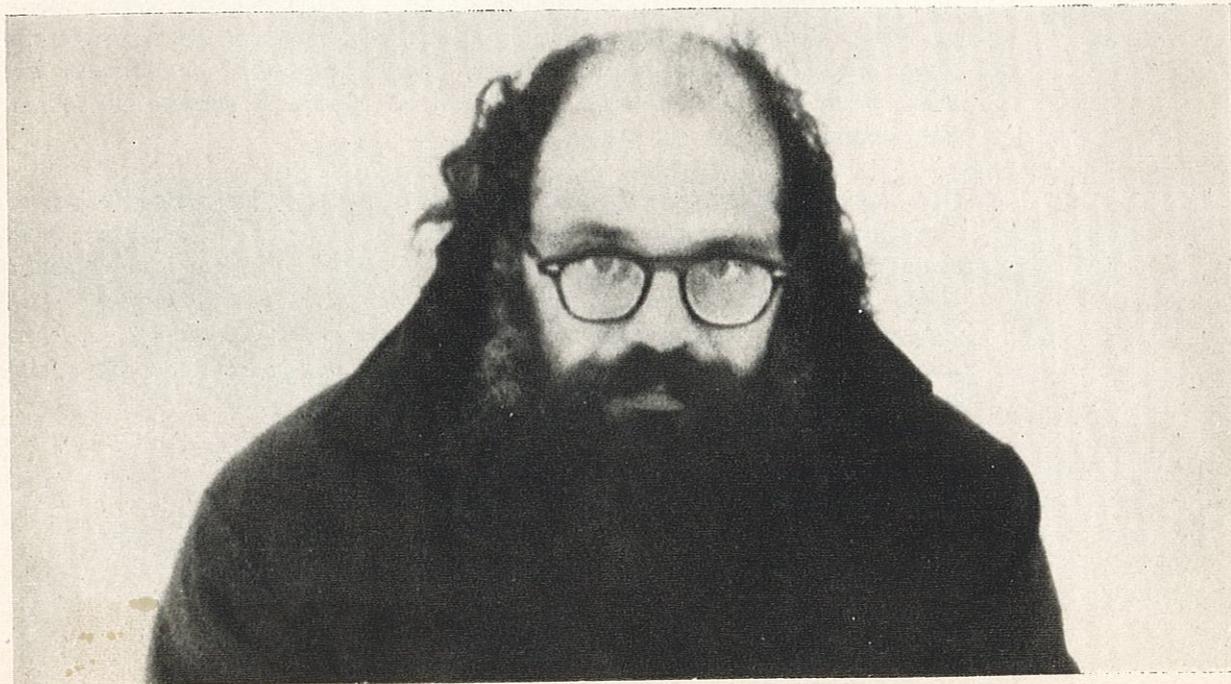
Même si **BREATHING TOGETHER** utilise le style et la technique documentaires pour exprimer quelques-uns des sentiments et des pensées provoqués par le « Procès de conspiration » de Chicago, sous bien des aspects il transcende la forme documentaire et rejoint une nouvelle forme de poésie ou de drame politique. On le doit à la combinaison dans le film de personnalités inhabituelles, allant de Jerry Rubin, Abbie Hoffman et Allan Ginsberg, à John Lennon, Fred Hampton, R. Buckminster Fuller, et à la juxtaposition de leurs discours avec le discours visuel du cinéaste.

Le tempérament essentiellement comique de Jerry Rubin et Abbie Hoffman refuse de se laisser étouffer par le « sérieux » du tribunal qui va les juger au nom du Gouvernement fédéral. Ils réussissent à mettre en question la procédure, les attitudes, les préjugés du tribunal censé les questionner. Des déclarations comme « Nous accusons l'Amérique d'ennui » ou « Le problème numéro un de l'Amérique est la lutte entre une culture de vie et une culture de mort » établissent avec force la différence, du point de vue des mœurs et de l'idéologie, entre la culture des jeunes et l'établissement.

La situation et l'attitude de Fred Hampton étaient manifestement très différentes. Un grave danger planait sur le parti des Panthères noires à la suite de la mise en jugement de Bobby Seale comme membre de « la conspiration » et du fait qu'on l'ait baillonné en plein tribunal. La dure, la froide réalité de ce qui ressemblait à une tentative gouvernementale de décimer la direction des Panthères noires, s'imposa un peu plus tard avec le meurtre de Fred Hampton et de quelques autres lors d'un raid, juste avant l'aube, au quartier général des Panthères noires à Chicago.

Buckminster Fuller et Allen Ginsberg sont les « gurus » philosophiques, poétiques, scientifiques proposés par le film comme porte-parole de la culture des jeunes, non pas tant à cause de la jeunesse de leurs artères que de leur jeunesse d'esprit et de cœur. A travers Fuller, sa capacité à penser en termes de présent et d'avenir selon un langage conceptuel riche d'horizons, à travers Ginsberg et son sens du poétique et du mystique, nous percevons mieux les profondes modifications engendrées aujourd'hui dans la conscience de nombreux jeunes. Même si les réalités politiques américaines incitent au changement, les semences de la Révolution plongent bien plus profondément. Morley Markson l'appelle la « Révolution de la famille électrique », peut-être parce que l'Amérique, avec ses centaines de millions de postes de radio et de télévision, crée, en une forme subliminale de communication, une sorte d'immense famille aux dimensions d'une nation.

David BIENSTOCK.



BRONCO BULLFROG

GRANDE-BRETAGNE — REALISATION : BARNEY PLATTS-MILLS

Ceux pour qui l'importance des œuvres se mesure, comme celle des ascensions en montagne ou des plongées sous-marines, en termes de « premières » (c'est le premier film où l'on voit... c'est le premier film qui utilise...) risquent bien de passer à côté de **BRONCO BULLFROG**, magistral coup d'essai de Barney Platts-Mills. Si au contraire l'on veut bien admettre que ce qui importe, c'est la qualité d'un certain regard porté sur les choses, la justesse de l'observation, le sens du rythme et de l'espace, alors il faudra reconnaître à cette peinture de quelques adolescents de l'East End des qualités incomparables. Le **KES** de Ken Loach, présenté l'an dernier, était l'oiseau qui annonçait le renouveau d'une tendance profonde du cinéma britannique — le réalisme — dont le « free cinema » fut un des exemples les plus remarquables. La force de Platts-Mills est d'avoir su éviter les pièges que recélaient son sujet et le traitement qu'il avait choisi de lui donner. A savoir : le misérabilisme (dans la peinture des quartiers pauvres et déshérités), le sentimentalisme (lié aux problèmes de l'adolescence) et la complaisance (par la méthode même de tournage, basée sur l'improvisation). Si la narration épisodique, sans but apparent, correspond bien à l'incertitude des personnages et à leur manque de « cohérence », Platts-Mills a su « tenir » son film par l'exercice d'une mise en scène sèche, rigoureuse, qui équilibre le spontané de ses acteurs et des situations où ils se trouvent. C'est en ce sens que **BRONCO BULLFROG** échappe à l'esthétique du direct et retrouve les prestiges du cinéma le plus classique : le metteur en scène organise le réel, sélectionne les apparences et aboutit à cette mise en forme du vécu aussi loin des sécheresses de l'abstraction que des pléonasmes du « cinéma-reflet ».

Avec ses personnages, Dell, Irene, Bronco Bullfrog, le cinéaste nous raconte une histoire que nous connaissons bien : celle où les aspirations personnelles des adolescents se heurtent aux contraintes de la société, celle où une moto et une fille aimée représentent l'aventure et une autre vie. Mais cette histoire désenchantée, peu ont su la décrire avec cet humour et cette simplicité aussi éloignée des grisailles de l'inessentiel que des séductions d'un pathétique à bon marché. « **TOUT LE MONDE EST UN ACTEUR** », **DIRAIT SHAKESPEARE** est le titre d'un des premiers courts métrages de Barney Platts-Mills, âgé aujourd'hui de vingt-six ans, qui nous prouve cette vérité en marchant. Ses interprètes, au naturel sans pareil, fébriles, toujours en mouvement, ne peuvent masquer ce que leurs vies comportent d'interrogations, vies en suspens comme ce dernier plan figé qui les laisse sur le bord d'un quai, lieu de départ mais pour eux, peut-être, point d'arrivée sans espoir de retour.

Michel CIMENT.



EXPEDITION PUNITIVE

HONGRIE — REALISATION : DEZSÖ MAGYAR

D'abord on remarque la photo. Les contrastes entre les noirs et les blancs, comme seuls savent les créer les cinéastes hongrois (serait-ce la lumière hongroise ?), obligent à ouvrir l'œil et à fouiller avec inquiétude, à l'intérieur d'un cadrage minutieusement composé. Qu'y voyons-nous ? Un détachement de Uhlans de la monarchie austro-hongroise, se déployant en serpent, dans les profondeurs du champ, bloc compact au bout des téléobjectifs. Puis vient le son, bruits de sabots, souffles rauques, légers hennissements. Tout ceci parvient à créer une atmosphère feutrée, reposante et pourtant rapidement inquiétante. Car, avec leurs casques brillant sous le soleil, leurs uniformes en harmonie avec la nature, malgré la beauté de leurs coursiers, la noblesse de leur déplacement, en dépit de haltes bucoliques, ces hommes donnent l'impression d'être des robots mus par quelque main maléfique et que rien n'arrêtera.

En fait, ils sont chargés d'accomplir une mission de représailles dans un village où s'est déroulé un attentat contre un officier autrichien. Entrecoupant cette trajectoire, définie cinématographiquement par le « travelling », des plans d'actualités en provenance de divers pays qui, par une dialectique subtile, renseignent sur l'époque (à quelques mois de la guerre de 14) tout en gardant leur intérêt au présent. Le village est un village serbe. Bien vite, on comprend que le metteur en scène Dezsö Magyar (né en 1938, récemment promu cinéaste, assistant de Kovacs pour **COURSE DE RELAIS**, et qui a réalisé ce film pour le jeune studio Béla Balázs) nous offre une réflexion qui dépasse le cadre étiqué de l'Histoire classiquement admise. On le comprend d'autant plus qu'il fait intervenir dans la mise en scène, et non plus à l'aide de documents d'actualité, une procession dirigée par un prêtre orthodoxe, laquelle va se trouver nez à nez avec le détachement. Poursuivant son chemin, devenu intemporel, le détachement de uhlands, après avoir vu sa trajectoire, à nouveau, brisée par des plans d'actualités de l'époque contemporaine (manifestations étudiantes, etc.), sera attaqué par un guerillero à cheval aux allures de Che Guevara.

Moralité : quelque soit l'époque, il y aura toujours des moutons, casqués en bélier, à la solde de quelque César en herbe, mais il y aura toujours, et le flambeau qu'il porte allumé en serait peut-être le symbole, des hommes dignes et libres qui s'élèveront contre eux.

Gérard LANGLOIS.



ICH LIEBE DICH, ICH TÖTE DICH

ALLEMAGNE FEDERALE — REALISATION : UWE BRANDNER

Avec Uwe Brandner, c'est une nouvelle figure qui apparaît dans le jeune cinéma indépendant allemand.

Il a 29 ans. Il est écrivain. D'après ce que j'ai pu lire de lui, un écrivain très soucieux d'« écriture ». Mais Brandner cinéaste refuse de suivre une voie parallèle à celle de Brandner écrivain. Et d'abord, dans son film, en raison même du thème, la parole n'a qu'un rôle — presque insignifiant — d'accompagnement. Cependant son langage cinématographique est bref, heurté, coupé, comme son écriture.

Le film se situe dans un village. Mais un village aux règles sociales aussi étranges, secrètes, que celles du monde de Kafka. Les Maitres (les « Herren ») viennent y chasser une fois par an. Dans l'intervalle les loups pullulent dans la forêt voisine. Les villageois n'ont pas le droit de chasser. Quelque chose est fait cependant pour rendre tolérable (et durable) cette situation répressive. Le « chasseur » qui s'aventure dans la forêt, abat un loup, le remet aux autorités, reçoit une prime. Grâce à cette prime, il peut faire l'amour avec une fille-à-chasseurs. Dans l'ensemble la tolérance d'une liberté sexuelle est assez grande, les tirs à la cible servent de dérivatifs à la passion de la chasse et les policiers distribuent des euphorisants de préférence aux coups de matraque.

Arrive un jeune instituteur. Il devient l'ami et l'amant du « chasseur ». Il chasse avec lui d'abord selon l'ordre établi. Puis il chasse pour son compte, pour son plaisir : ni choix du gibier, ni déclaration, il n'est plus « un chasseur », mais « un braconnier ». Le « chasseur » devenu instrument de la loi ramène son ami au village, le remet aux deux gendarmes, qui l'abattent sur place...

Dans un film qu'il a voulu beau — et qui l'est — Brandner a voulu aussi créer un modèle, que chacun puisse ensuite appliquer à lui-même et à sa position dans l'ordre social. Libertés qui servent à refuser la Liberté ? Récupération qui réserve la répression à celui qui « franchit la ligne » ? A chacun de remodeler le modèle pour soi-même...

Il est clair en tout cas que si le film est situé et joué aussi dans un village de Bavière (ou plutôt de Franconie), s'il s'agit aussi de chasse, le propos est très différent de celui de Fleischmann dans cet autre très beau film qu'est **SCENES DE CHASSE EN BAVIERE**.

Le film porte en sous-titre : « Une histoire en image pour le Heimat » — pour notre pays. Mais quand il nous parvient, ici, en France, puisqu'il place au centre de son « modèle » la chasse, pouvons-nous oublier que pour le paysan d'ici, le droit de chasse était en 1789 le signe le plus concret de la Révolution et qu'il reste — encore aujourd'hui et même sans gibier — une part de son honneur ? Que ce film est donc aussi une histoire en image pour notre « Heimat » ?

Jean DELMAS.



LOVING MEMORY

GRANDE-BRETAGNE — REALISATION : ANTHONY SCOTT

La nouvelle est peut-être le genre littéraire par excellence. On sait sa difficulté à être éditée. Qu'un cinéaste ait envie de son équivalent, le moyen métrage, et son film aura toute chance de rester inconnu : aussi bien **LOVING MEMORY** entre parfaitement dans le cadre de la Semaine de la Critique. Si le moyen métrage ne peut guère exister que par la télévision, il est bien le banc d'essai le plus riche de promesses. Et quand il entre dans le domaine du fantastique, où le cinéma, comme la littérature anglaise, a puisé avec bonheur, il a tout pour rester invisible.

LOVING MEMORY est hors du temps, de l'espace, on y plonge aux sources du réalisme fantastique, dans un univers parallèle où toutes les valeurs semblent déphasées. Et pourtant chaque touche, chaque geste, chaque mot, tout est d'une absolue densité. Epais, Rugueux. Vrai.

Une route de campagne anglaise sous un ciel d'un gris lumineux, un virage étroit dans lequel est engagé un cycliste, une vieille voiture qui débouche d'un chemin creux, l'accident... Mais laissant le cycle, les deux passagers embarquent le cadavre dans la voiture et rentrent chez eux. La femme — la cinquantaine — va laver le mort, l'habiller autrement, entamer un long monologue, lui offrir le thé, lui montrer des photos de famille tandis qu'apparemment indifférent, le mari passe ou vague à son travail de carrier...

Film très écrit, élaboré avec un soin parfois un peu visible, **LOVING MEMORY** présente un portrait de femme qui commence par faire sourire, inquiète un peu, hérisse (la magistrale scène du thé), puis, par le regard profondément humain de l'auteur, finit par émouvoir sans la moindre complaisance. Aux limites de la folie, indifférente à tout sauf à son monologue, coupé de gestes vrais, dérisoires, enfantins (les lunettes du mort), la mère entoure le monstrueux personnage muet d'une lente mélodie de phrases de tous les jours tandis que passe, muet lui aussi, avant d'intervenir pour un épilogue qui ouvre des horizons sulfureux, le mari qui tua.

Retenons le côté rare de ce fantastique où rien, — pas une image qui ne vienne jouer à faire peur, pas un effet de montage-choc —, où rien, donc, ne vient « fabriquer » un climat. Celui-ci naîtra, de minute en minute, d'un geste, d'une intonation, d'un décor commun, de personnages qui vivent devant nous une autre vie.

Ce fantastique qui n'est pas sans évoquer un Henry James réaliste est d'une magistrale efficacité : les dernières images de **LOVING MEMORY**, d'Anthony Scott, hantent longuement la mémoire.

Guy ALLOMBERT.



LE MOINDRE GESTE

FRANCE — REALISATION : JEAN-PIERRE DANIEL et FERNAND DELIGNY

Sans aucun doute l'un des films les plus étonnants réalisés sur et autour de ce que les gens dits « sains d'esprit » appellent communément « débilés », « demeurés » et « fous ». Tourné dans le cadre de Slon, groupe de travail où militantisme politique, recherche et rencontre sont mêlés, **LE MOINDRE GESTE** rompt délibérément avec ce qui a pu être fait jusqu'à présent en matière de cinéma psychiatrique. Les auteurs ont choisi Yves, un demeuré irrécupérable, et, plutôt que de le montrer dans un lieu d'internement et de faire un simple constat, ils ont imaginé une série de situations à partir desquelles le personnage a créé ses propres gestes, sa propre « nature ». Le film fut tourné en deux ans dans les Cévennes, à partir des principes de Fernand Deligny, éducateur qui dirige un groupe de recherche dans la région (1).

Ce qui étonne, d'abord, c'est la liberté avec laquelle nous sont rendus, dans toute leur pureté, les mécanismes psychologiques qui font du « fou », un personnage fondamentalement sympathique. Nul mépris dans le regard de l'auteur, nulle volonté de vouloir se servir d'Yves comme d'un objet ou d'un cobaye. Peu à peu se dégage du film une force poétique qui vient à la fois du décor (collines, ruisseaux, petits bois, maisons en ruines) filmé comme chez Pagnol et de l'exactitude des gestes, souvent répétés, du mystère des objets, un peu comme chez Bunuel. La bande son est pratiquement composée de la voix d'Yves, voix brisée et sarcastique, profondément attachante : elle augmente ainsi la dimension réellement onirique de l'œuvre.

Par ailleurs **LE MOINDRE GESTE** est un film démystificateur et souvent très drôle.

Bernard COHN.

(1) Les œuvres de Fernand Deligny ont été éditées aux Editions François Maspero.



LES PASSAGERS

ALGERIE — REALISATION : ANNIE TRESGOT

Annie Tresgot pratique le « cinéma vérité » au meilleur sens du mot. Dix ans après son lancement sur le marché, le concept est déjà passé de mode : il faut convenir qu'il a souvent servi abusivement à couvrir des marchandises frelatées ou insipides. Annie Tresgot n'est pas une adepte du « regard froid » de l'entomologiste, ni une maniaque du télé-objectif.

On avait déjà pu juger ici même, il y a quatre ans, lors de la présentation dans la Semaine du film de Michel Brault, LES ENFANTS DE NEANT, auquel elle avait étroitement collaboré : point de meilleure école, d'ailleurs, que celle des Canadiens pour une approche intelligente et sensible des problèmes humains.

En l'occurrence, dans **PASSAGERS**, il s'agit du problème des travailleurs immigrés. En France, ils sont trois millions, dont plus de 600.000 Algériens : c'est au cas de ces derniers que s'intéresse ici la réalisatrice. Ce nouveau trafic d'esclaves est l'un des plus grands scandales des temps modernes, un scandale auquel on se résigne vite parce qu'il satisfait tout le monde : les Français s'accrochent de cette main-d'œuvre abondante qui accepte les besognes les plus pénibles, les plus insalubres ou les plus dangereuses, le gouvernement algérien, comme d'autres, ne songe pas à empêcher ses travailleurs d'aller chercher outre-mer des emplois qu'il ne peut leur offrir sur place.

LES PASSAGERS est une production algérienne mais il vise avant tout à informer le public français de la réalité d'un drame sociologique et moral. Afin d'éviter la sécheresse abstraite du simple reportage, Annie Tresgot a choisi d'incarner les problèmes de l'émigration dans un personnage, un jeune Algérien venu en France pour trouver du travail. Pris au hasard parmi les passagers d'un paquebot en route vers Marseille, Rachid s'est révélé un témoin remarquable par son naturel et son aisance devant la caméra, par l'intelligence très vive qu'il montre dans l'analyse de ses problèmes, dans la formulation de ses espoirs, de ses projets. Filmé durant deux années, de 1968 à 1970, il apparaît à la fois comme l'acteur et le commentateur de sa propre histoire : les séquences d'interview où la réalisatrice le pousse dans ces derniers retranchements sont d'une grande qualité humaine, le garçon se trouvant impitoyablement conduit à une réflexion souvent douloureuse et qui ne laisse rien dans l'ombre, ni ses illusions ni ses désenchantements, l'acculant parfois à un silence lourd d'interrogations et de doutes.

A mi-chemin entre le document brut — du type des **IMMIGRES EN FRANCE** réalisé par le groupe Dynadia — et le reportage « mis en scène » — le parti choisi par Ali Ghalem pour son **MEKTOUB ?** — **LES PASSAGERS** est un témoignage émouvant par sa vérité et important par sa lucidité.

Marcel MARTIN.



UNE QUESTION DE VIE

CANADA — REALISATION : ANDRE THEBERGE

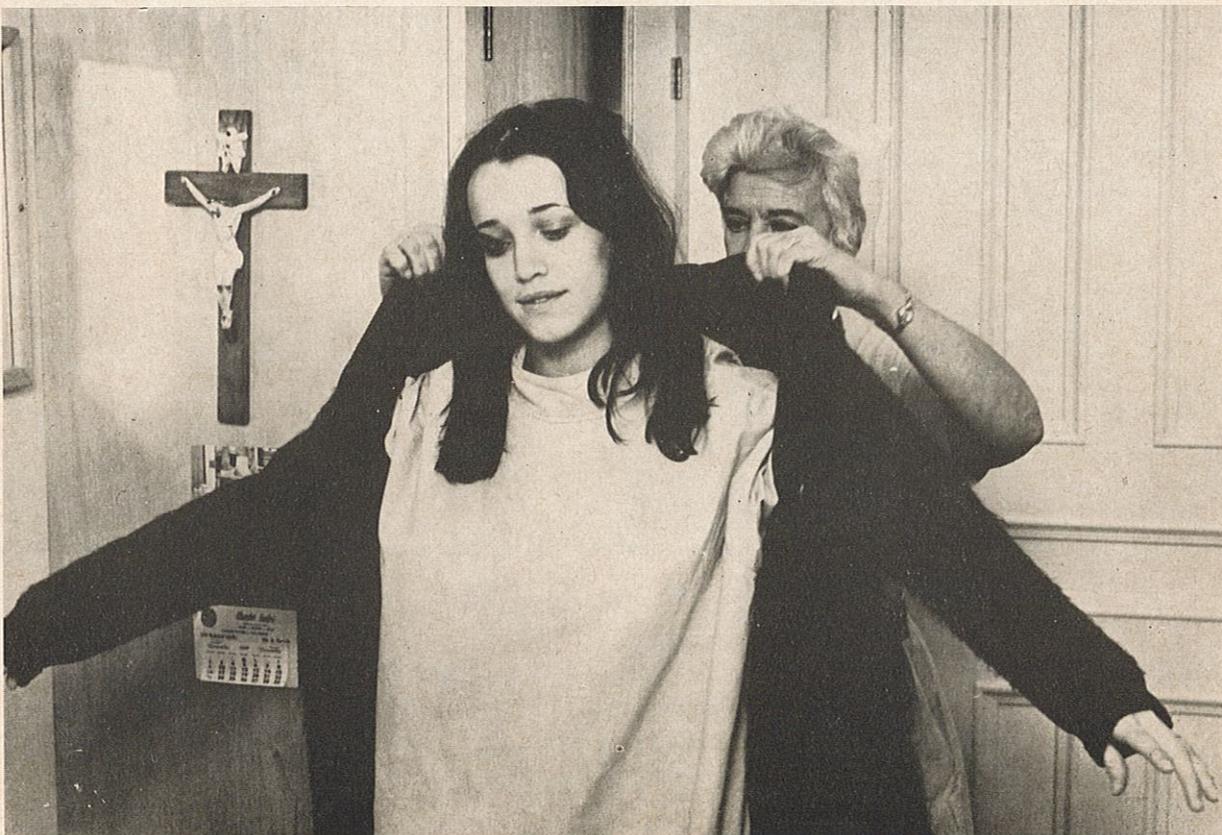
Le cinéma occidental s'est intéressé aux humbles et aux déshérités le plus souvent comme repoussoirs comiques. C'est un emploi qui présente l'avantage de les rendre sympathiques sans pour autant déranger le spectateur.

Il est arrivé bien sûr à des cinéastes comme Ford ou Vidor de jeter un regard différent sur la misère humaine, mais ce fut toujours dans la perspective d'un conflit où le faible était un faux faible dont une conjoncture défavorable faisait un perdant provisoire. John dans **NOTRE PAIN QUOTIDIEN** et Tom dans **LES RAISINS DE LA COLERE** sont en réalité des « Fighters ». Peu importe qu'ils soient vainqueurs ou vaincus dès lors que le combat a pu s'engager car, dans cette lutte, l'homme trouve sa dignité.

Mais que peut bien représenter ce mot de « dignité » pour Estelle, la pauvre héroïne du film de Thébergé **QUESTION DE VIE** ? Est-ce la pile de cols de chemise qu'elle coud mécaniquement huit heures par jour ? Est-ce cette progéniture affamée que lui a laissée un mari excédé ? Est-ce le réveil-matin qui sonne inlassablement l'heure du cauchemar quotidien ? Est-ce le bistrot du coin où elle souhaiterait que le jeune oisif, de l'autre côté de la table, lui fasse la cour ? Ou bien, dernier recours, est-ce la station d'autobus où, chaque matin, la Vierge lui apparaît ?

Pur produit de la civilisation « Boulot-métro-dodo » qui nous prépare des lendemains d'enfer, Estelle ne voit s'ouvrir devant elle que les portes de la folie, au terme de trois journées de désespoir qu'André Thébergé nous décrit avec une simplicité bouleversante, qui rejoint ici la vraie dimension évanélique.

Guy TEISSEIRE.



TRASH

ETATS-UNIS — REALISATION : PAUL MORRISSEY

« Trash » ce sont des déchets ; en anglais on dit aussi « junk », et le mot peut désigner la drogue. Mais probablement le metteur en scène Paul Morrissey n'y a même pas songé. Avec son producteur Andy Warhol il semble avoir été surtout intéressé par l'observation de ses personnages dans une situation donnée à l'avance, laissant le champ libre à l'improvisation. Malgré ce côté fragmentaire du récit une force irrésistible émane du film, une vitalité continuellement aux limites de la caricature, que n'entame pas un comique assez ambigu.



Une femme, brillamment jouée par un homme (mais qu'importe puisqu'il s'agit de rebuts de la société ?), collectionne des déchets, en décore la pièce où elle vit. Parfois elle les vend. Elle a pour petit ami un drogué, Joe, parvenu à un degré avancé d'impuissance sexuelle. Le film se concentre principalement sur Joe, ses rencontres avec diverses femmes qui le désirent et qu'il ne peut satisfaire. Quand enfin il réussit, les ennuis commencent.

TRASH se signale par son extrême franchise dans la description d'un amour non consommé, la crudité de son langage. Un dénouement insensé voit Joe et son amie essayer d'obtenir les allocations familiales en simulant une grossesse. La manœuvre échoue lamentablement quand l'employé de la sécurité sociale les traite comme des moins que rien, profite de sa position pour tenter d'obtenir une paire de chaussures démodées auxquelles tient l'amie de Joe et qu'elle ne veut pas lui abandonner. Elle pense que cet argent lui revient de plein droit selon les règles du système social en vigueur.

Grinçant mais toujours drôle, acide dans sa description d'un couple lié par une réelle affection mais acceptant tout ce et tous ceux qui se présentent, **TRASH** jette un regard savoureux, hilare, paillard sur le monde des « dropouts », des laissés pour comptes qui vivent selon une éthique particulière et n'éprouvent pas la moindre gêne quand à l'occasion ils se trouvent confrontés à des êtres dits normaux.

TRASH est une œuvre absolument originale, d'une franchise à couper le souffle, révélatrice des nouvelles libertés conquises par la société américaine contemporaine. C'est un brillant exemple de cinéma « underground » capable de s'imposer en plein jour dans une salle régulière d'Art et Essai : à New York le film a tenu l'affiche plusieurs mois et obtenu des résultats supérieurs à ceux de nombre de films hollywoodiens au budget bien plus considérable. Morrissey monte plus soigneusement et met en scène plus habilement que son mentor Andy Warhol, mais il possède les mêmes dons aigus d'observation sans jamais prétendre juger ses fantoches. Son film nous découvre un art de vivre : c'est là une des caractéristiques de l'art tout court.

Gene MOSKOWITZ.

VIVA LA MUERTE

FRANCE - TUNISIE — REALISATION : FERNANDO ARRABAL

VIVA LA MUERTE, de Fernando Arrabal, sera sans doute très controversé et incompris, mais il finira par s'imposer comme une œuvre d'art de première grandeur. Je ne crois pas qu'il soit indispensable d'avoir des dons prophétiques pour y voir un chef-d'œuvre de plus à inscrire dans « l'Histoire du Cinéma ». Débutant dans la réalisation cinématographique, Arrabal nous présente un film dont la maturité d'écriture et de langage, la transparence dans l'onirique, la netteté dans la partie réaliste, l'accord entre ces deux éléments, la fluidité et la clarté de la narration s'imposant dans une première œuvre tiennent presque du miracle.

Film de cœur et de rage, il est la vie de ce qu'Unamuno appelle « nada menos que todo un hombre », vie qui se livre en douleur et en amour dans une des plus grandes tragédies de l'histoire de tous les temps.



En Espagne, l'amour entre mère et enfant est un sentiment presque charnel. Ils s'aiment frénétiquement. Fernando adore sa mère. Celle-ci s'accroche à son fils comme le sarment à la vigne. Eclate la guerre civile. La mère attachée au boulet des tabous nationalistes et religieux exaltés par les rebelles franquistes, leur dénonce le père. Crime du fanatisme entraînant l'emprisonnement et l'exécution de son mari, un « rojo ». Comme au temps des autodafés !...

Fernando ne se détache pas de l'amour qu'il porte à sa mère. Il pressent toutefois dans le sort de son père une injustice et une infamie. L'enfant grandit dans la tragédie et il comprend. Le respect de la mémoire de la victime l'envahit et torture son âme. Fernando souffre dans le plus profond de son être.

Cette partie autobiographique du film ne serait pas la plus importante si elle n'était pas également le drame de la grande Famille Espagnole divisée, démembrée et déchirée pendant la guerre civile et ses suites.

Le génie de l'apostrophe et de l'insulte, la grandeur du blasphème sont propres au peuple espagnol auquel on doit la création du blasphème scatologique. Apostrophe et blasphème tonnent dans **VIVA LA MUERTE** qui est le film le plus authentique, pour ne pas dire le seul vrai qui ait été fait sur la guerre civile espagnole. Il sera, dans le procès de la guerre, une des pièces principales — une pièce à charge sans appel.

Sorti d'une bouche maudite, le cri « Viva la muerte ! » a été rien moins que tout un programme : « Nous tuerons la moitié de l'Espagne s'il le faut ». Il n'était pas nécessaire d'en faire tant. Un million d'Espagnols a suffi. « Vous vaincrez, mais vous ne convaincrez pas » répondait le vieux professeur de l'Université de Salamanque. Ils ont vaincu. Ce fut une victoire à la Pyrrhus. Le « vous ne convaincrez pas » est dans la dernière image du film d'Arrabal, qui montre Fernando partant pour le maquis. Deux générations l'y ont déjà rejoint.

Pour ces deux générations, élevées à la baguette dans les casernes du prosélytisme phalangiste, s'est opéré le phénomène de la croissance. Elles ont grandi. La raison leur est venue et elles ont repoussé la duperie. Elles luttent aujourd'hui dans le maquis des silences sonores, de la conscience révoltée, de l'opposition tenace, dans la clandestinité.

Le film est un produit de la culture espagnole dans ses manifestations les plus populaires. Qu'ont été les Goya de la « pintura negra », « El Dos de Mayo », « Los Mamelucos », les gravures de « Los Caprichos », « Los desastres de la Guerra », etc., sinon ce qu'il y a de plus essentiel dans le cœur du peuple espagnol transfiguré en matière d'art ? Pour ne parler que d'un passage du film, n'est-ce pas aussi l'Espagne tranfigurée en matière d'art que cette « saeta » adressée pendant la procession de la Semaine Sainte de Séville au Christ crucifié ? Elle décrit, d'une manière réaliste et atroce, la figure du Cristo-Hombre, le sang qui jaillit de toutes les épines et sert de « toile de fond » à la crucifixion du père fusillé par les barbares.

Joaquim NOVAIS TEIXEIRA.



devaye imprimeurs - cannes