

**XXI° FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM
CANNES 1968**

**SEMAINE INTERNATIONALE
DE LA CRITIQUE FRANÇAISE**

**S.I.C.
1 9 6 8**

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



*Le Comité de Sélection unanime déplore que, suite à des pressions de la Direction du Festival de Berlin, le film allemand **LEBENSZEICHEN** de Werner Herzog ait dû être retiré de la Semaine de la Critique où il aurait rencontré un écho exceptionnel. Il s'étonne de l'intérêt tardif manifesté pour une œuvre remarquable qui, avant sa sélection pour Cannes, n'avait pas semblé intéresser spécialement ce même Festival de Berlin.*

POUR LA SUITE DU CINEMA (S.I.C. VII)

par Louis MARCORELLES



La Semaine de la Critique a pour but de faire connaître les meilleures œuvres du jeune ou nouveau cinéma, si tant est que jeunesse et nouveauté puissent être des critères suffisants. Dès sa création en 1962 la Semaine allait mettre l'accent systématiquement sur des premiers ou seconds films de long métrage, sans distinction de format (16 ou 35 mm) ni de genre (document ou fiction). Quelques moyens métrages complèteraient parfois cette sélection. On s'efforcera d'offrir un éventail géographique le plus large possible, de donner leur chance à des pays qui ont rarement leur place dans les Festivals en titre.

Le Comité de Sélection, désigné par l'Association Française de la Critique de Cinéma, et composé de critiques français et étrangers résidant à Paris, allait voir sa tâche croître d'année en année, pour aboutir en 1968 à un marathon de 64 films venus de 24 pays. 13 critiques ont retenu de cette masse 9 longs métrages et 3 moyens métrages : Nelly Kaplan, Jacques André, Michel Capdenac, Albert Cervoni, François Chevassu, Michel Ciment, Michel Delahaye, Jean Delmas, Louis Marcorelles, Marcel Martin, Gene Moskowitz, Jean Narboni, Joaquim Novais Teixeira, représentant trois quotidiens : ESTADO DE SAO PAULO, GAZETTE DE LAUSANNE, MIDI LIBRE ; trois hebdomadaires : FRANCE NOUVELLE, LETTRES FRANÇAISES, VARIETY ; cinq revues de cinéma : CAHIERS DU CINEMA, CINEMA 68, IMAGE ET SON, JEUNE CINEMA, POSITIF.

S'il fallait définir l'esprit de la Semaine de la Critique, et je m'adresse surtout à mes collègues français et étrangers qui ont bien connu chacun de nos amis, je dirais qu'il emprunte à égalité aux deux critiques français qui ont marqué l'après-guerre en France : André Bazin et Georges Sadoul. André Bazin nous a toujours enseigné à demander le maximum au cinéma, nous a poussés en quelque sorte à rechercher une essence du cinéma, a affirmé pour la première fois sans honte que le cinéma était parlant et pour de bon, en même temps qu'il redéfinissait radicalement le réalisme au cinéma, de Renoir aux Américains en passant par le néo-réalisme et Flaherty. Georges Sadoul, qui nous a quittés en Octobre dernier après de terribles souffrances, avait compris dès le premier jour, selon l'enseignement de son maître Léon Moussinac, la vocation internationale du cinéma. On ignore encore l'importance du travail qu'il a pu accomplir par la parole et par la plume, curieux de tout, luttant partout, pour aider à s'affirmer les jeunes cinématographies victimes pendant longtemps de l'indifférence générale.

Pour ceux qui savent avec quelle intégrité il a, de 1962 à 1967, dirigé les travaux de la Semaine de la Critique, l'autorité qu'il lui a conférée par son admirable dévouement, son attention de tous les instants, le modeste hommage que nous lui rendrons Samedi 18 Mai, à 17 h. 30, ne saurait en aucune façon effacer l'immense dette de gratitude que le jeune cinéma international a contractée envers lui.

Aujourd'hui les idées qu'ont défendues André Bazin et Georges Sadoul n'ont plus rien de maudit : elles sont le cinéma.



VENDANGES

U.R.S.S.

REALISATION :
OTAR IOSSELIANI

Saluons comme il convient cet événement : pour la première fois un film soviétique figure dans notre Semaine. A dire vrai, il n'a pas seulement dépendu de nous que l'un des principaux pays producteurs ne

soit pas représenté plus tôt et plus souvent dans nos sélections : parmi le trop petit nombre de films qui nous ont été proposés au cours des six premières années, aucun n'avait pu rassembler une majorité, ni même une minorité de faveur. Il semble que les responsables soviétiques n'aient pris que trop lentement conscience de l'importance de notre Semaine et du genre des films qui ont leur chance dans une confrontation internationale dont la représentativité et le retentissement n'ont cessé de croître.

Par ailleurs il est important de noter que ce film soviétique est un film géorgien, c'est-à-dire une production des studios de Tbilissi, capitale de la République de Géorgie. On sait en effet que chacune des 15 républiques de l'Union soviétique dispose (au moins) d'un studio et que la multiplicité des productions nationales est un des traits les plus captivants — et malheureusement les plus méconnus — de l'histoire du cinéma soviétique. Depuis quelques années cependant, des succès retentissants ont attiré l'attention sur le cinéma qui se fait en dehors de Moscou, de Léninegrad et de Kiev, les principaux centres de production. La capitale ukrainienne est naturellement fameuse depuis longtemps grâce à Dovjenko mais son Studio Dovjenko a connu un regain de célébrité avec **LES CHEVAUX DE FEU** de Serge Paradjanov ; l'admirable **PREMIER MAITRE**, bien que réalisé par le Moscovite André Mikhalkov-Kontchalovski, a mis en vedette le cinéma kirghize, tandis que **PERSONNE NE VOULAIT MOURIR** nous a rappelé qu'il existe à Vilnius (Lithuanie) un actif studio tout comme le délicat **TENDRESSE** nous a fait découvrir le cinéma ouzbek. C'est pourtant la production géorgienne qui semble actuellement la meilleure des républiques non russes et j'ai personnellement pu voir des films géorgiens qui auraient pu, s'ils nous avaient été proposés, figurer honorablement dans nos précédentes sélections.

Otar Iosséliani est le plus brillant représentant de la nouvelle génération géorgienne. Il a 34 ans, il est diplômé de la faculté de mathématiques de l'Université de Moscou et il a suivi dans la capitale les cours de l'Institut National du Cinéma (V.G.I.K.) d'où il est sorti en 1961 après avoir réalisé un court métrage, **CHANT SUR UNE FLEUR INTROUVABLE**, et un moyen métrage, **AVRIL**. Après quoi il a tourné un autre court métrage, **LA FONTE**, et enfin ce premier long métrage (1967) dont le titre original signifie quelque chose comme « Vendémiaire » et le titre russe « La chute des feuilles ».

VENDANGES est une révélation : sa fraîcheur, son humour, sa gentillesse, son entrain en font une œuvre extrêmement séduisante qui évoque les débuts du jeune cinéma tchécoslovaque il y a trois ou quatre ans. En mettant en scène le passage de deux jeunes gens de l'adolescence à l'âge d'homme à la faveur de leur entrée dans la vie professionnelle et sentimentale, il esquisse un portrait qui déborde la psychologie individuelle vers les questions sociales. Tout en étant très nouveau par rapport à ce que nous connaissons du cinéma soviétique récent, il se rattache aux meilleures traditions locales et nationales mais témoigne indiscutablement de l'apport d'un sang neuf et de la vitalité d'un regard original. — Marcel MARTIN.



THE EDGE

ETATS-UNIS

REALISATION :

ROBERT KRAMER

THE EDGE est un film provoquant, mais sa démarche est sereine. Il bouscule les habitudes du spectateur, renverse les règles du récit traditionnel avec une tranquille assurance qui lui donne d'emblée la marque

du classicisme. L'intrigue déjà n'est guère racontable : un membre d'un groupe d'intellectuels américains désabusés veut assassiner le Président des Etats-Unis. Voilà bien tout ce que l'on peut en dire. Rarement film fut aussi rebelle à l'analyse du scénario. C'est que Robert Kramer s'est refusé à tout ce qui pourrait rappeler une histoire. Il a filmé ce qui se passe « entre les actes », non sans défier par là toute la tradition cinématographique de son pays tournée vers l'action. Il a choisi d'assembler des fragments de durée, des moments de conversation où se dévoilent les êtres, leurs réactions face au seul acte potentiel du film — le meurtre projeté. C'est la parole qui devient action, ces longues discussions, ces réflexions, ces monologues. Mais sa caméra attentive a voulu saisir les tropismes, les mouvements obscurs sous la surface des choses, le réseau des communications secrètes qui forment une sous-conversation, ce qui est une découverte du roman moderne. Un échange s'opère alors entre la parole abondante et ces regards, ces gestes, ces silences qui la confirment ou la contredisent. Si l'anecdote est balayée, le personnage tel que nous l'envisageons d'ordinaire l'est tout autant. Nous ne sommes pas en face de caractères typés avec leurs références précises, on ne nous présente pas aux seize hommes et femmes qui vont vivre devant nous pendant près de deux heures, nous les découvrons peu à peu, sans qu'ils soient même parfois nommés, au gré de leurs rencontres et de leurs affrontements, dans l'entrelacs de leurs destinées.

Ces destinées sont en suspens, en marge ou au bord du vide, comme le suggère un titre riche d'ambiguïté. Si la vie des personnages se résume en de longs entretiens, c'est que, membres de comités révolutionnaires ou d'associations de droits civiques, ils ne croient plus guère à l'utilité de leur engagement, qu'ils se sentent sacrifiés. Ils se retrouvent sans illusions, plongés dans le ressassement de leurs pensées. Robert Kramer a, le premier sans doute en Amérique, rendu compte fidèlement de la crise d'une génération. Tout comme il l'avait fait dans son premier film **IN THE COUNTRY**, il a aussi montré les liens étroits entre la vie privée et l'engagement public. L'échec agit sur les sentiments, ne laisse pas en paix. Celui qui veut tuer et que tous réprouvent, les fascine aussi en leur proposant une issue à leur frustration. Et l'introspection elle-même y est vue comme une forme de lâcheté. **THE EDGE** a ce ton de gravité qui imprègne toute confession sincère. Tant que la paix ne sera pas revenue, tant que le racisme ne sera pas vaincu une fêlure existera au cœur de chacun. Ainsi la nature n'est présente qu'en des moments fugaces, entrevue puis dérobée aussitôt. Elle n'est ni consolatrice ni indifférente mais se refuse simplement comme tout autre ajustement possible. C'est une douleur sourde qui se fait entendre sous la surface lisse que donne l'auteur à son film. Mais quelle que soit l'amertume du bilan pour ces personnages, il n'est pas dit qu'en fin de compte l'Amérique ne leur appartienne pas. — Michel CIMENT.



OU FINIT LA VIE

HONGRIE

REALISATION :
JUDIT ELEK

Je ne sais pas comment on dit cinéma direct en hongrois. Je parierais presque qu'on ne le dit pas. Mais on le fait. Quand on sort de l'école de cinématographie, quand on a trente ans, quand on s'appelle Judit Elek. « Le direct, disait un réalisateur de la Télévision française, ce n'est pas

une technique, c'est un état d'esprit. » En effet, ni la caméra électronique et les ressources qu'elle apporte en matière de montage-découpage instantané, ni la caméra-film légère et le magnétophone portatif lui aussi miniaturisé ne sont des attributs spécifiques de ce cinéma, tout au plus quelques-uns de ses moyens divergents. Judit Elek a tourné **OU FINIT LA VIE** avec un matériel lourd, encombrant. Il n'y a donc pas de travellings audacieux dans son film, ni, sur rails ni par optique, mais rien de lourd, d'encombrant, n'est passé dans ses images. Le direct est un état d'esprit, celui de cinéastes qui refusent les artifices de l'art et les vacances de l'imagination pour mieux découvrir, au prix de cette apparente soumission au réel qu'ils interrogent, au prix de cette astreinte, de cette ascèse, les pouvoirs les plus sûrs de leur imagination, de leur liberté.

OU FINIT LA VIE est un titre ambigu. Il s'applique à la fois au soir d'une vie et au matin d'une autre. A la dernière journée de travail d'un ouvrier d'usine, quarante années après sa jeunesse, à ses premiers loisirs de retraité, le lendemain. A un adolescent qui vit dans les jupes de sa mère et de sa sœur ses derniers moments d'existence villageoise, à sa première journée de forge dans l'atelier d'un centre d'apprentissage, le lendemain, à Budapest. Voici donc les deux chaînons bien soudés d'une même chaîne ouvrière. Beau motif d'exaltation pour les prophètes dans un film que les prophéties encadrent. Speech du directeur et du contremaître de l'usine quant à la retraite paisible qui attend le vieil homme, tableau peint à la Greuze. Apostrophe brillante du Directeur du Centre à ses nouveaux apprentis-forgerons auxquels il promet un avenir radieux qu'ils auront, comme on dit, forgé de leurs propres mains. Et beau motif de réflexion pour le spectateur, plus sensible à la modestie, à la grisaille et à la fatigue des actes accomplis, qu'à ce vaste champ annoncé pour le déploiement de la geste future et de sa chanson...

Cependant, on réduirait abusivement le film de Judit Elek si l'on ne voulait y voir que la mise en question d'une condition sociale par l'objectivité de sa description. Ni le vieil homme ni l'enfant ne sont des types, c'est-à-dire des abstractions. Au fatum moderne de la destinée économique, répond en écho l'humble liberté des individus. Il y a, pour le garçon, des partis à prendre, des espérances à entrevoir. Choisir chez la marchande entre un costume uni et un costume à carreaux. Noter dans son nouvel emploi du temps que, le dimanche après-midi, « on sort et l'on fait ce que l'on veut ». Quant à l'homme en fin de partie, il n'a pas attendu la vieillesse pour être tout aussi indigne que la vieille femme de Bertold Brecht et de René Allio. Il y a eu dans sa vie pas mal de verres de trop, un divorce, des enfants éloignés avec leur mère, des pensions alimentaires de plus en plus espacées... Pista père participe du destin de Pista junior, de cet adolescent parti pour la ville sans avoir voulu le revoir, et Pista junior participe, par sa rancune, du destin de son père. Ils se sont faits du mal et ils s'en feront encore, le métal déchu que nous laisserons pétrifié au bord d'une route qui ne le conduit plus à l'usine, et l'apprenti penché sur sa première enclume. Ce sont des hommes ordinaires, qui s'essaient à vivre comme ils peuvent. Dans sa simplicité, le langage qu'ils tiennent devrait être une leçon pour les professionnels du dialogue cinématographique. Voilà comment parle la nature quand une artiste sait nous la faire écouter. — Jacques ANDRE.



THE QUEEN

ETATS-UNIS

REALISATION :
FRANK SIMON

Quoi de plus mystérieux, de plus troublant que le Sphinx, un des plus anciens monuments connus de la forme ? Le Sphinx, qui représente une forme androgyne...

« Une femme à longue barbe a été le principe de nos malheurs », dit une légende chinoise.

Et Lautrémont pour conclure : « Là, dans un bosquet entouré de fleurs, dort l'hermaphrodite, profondément assoupi sur le gazon mouillé de ses pleurs ».

Les exemples ne manquent pas dans tous les arts pour exalter cette « vacillante ambiguïté » qui du travesti à l'hermaphrodite,

de celui-ci à l'androgyne, jalonne la recherche nostalgique de l'unité perdue. De son côté le cinéma vient de nous donner **THE QUEEN**

THE QUEEN ou le tour en 68 minutes des mille péripéties d'un concours de beauté qui eut lieu à New York l'année dernière, baptisé « The Miss All-America Camp Beauty » et qui couronna Harlow, ravissante jeune personne de 19 ans native de Philadelphie.

Jusqu'ici que du banal. A un détail près. Harlow, ainsi que tous les autres participants, était un jeune homme. Quelque chose comme l'élection de **Miss Universe**.

Et là commence le miracle. Avec un sujet périlleux entre tous le réalisateur Frank Simon a su éviter les pièges de la vulgarité ou du rire facile. On sourit, on rit bien sûr quand un des candidats parle de son mari combattant au Vietnam, quand on martyrise des chairs fraîchement épilées pour créer une taille ou un soupçon de sein, quand un des participants « mouillé dans ses pleurs » cherche avec désespoir une perruque égarée... Mais le rire se fige bientôt dans une sorte de respect étonné devant tous ces êtres bizarres qui savent si bien afficher leur différent.

Et quand à la fin, dans le petit matin blême des gares d'autobus américaines, la Reine d'un soir descend solitaire les marches — la couronne de verre dansant entre ses doigts — élastique, vulnérable, image parfaite de l'équivoque innocence des anges, une curieuse émotion traverse l'écran.

Je ne pense pas que ce film trouvera une place de choix dans les œillères de conscience affichées aux parois des paroisses. Tant pis pour les paroissiens. Car son originalité, son insolence, ses touches tragi-comiques, le rythme alerte donné par son montage intelligent, nous engage à crier très fort, très haut, tous en chœur : « God save **THE QUEEN** » ! - Nelly KAPLAN.

ANGELE

SUISSE — REALISATION : YVES YERSIN

Ce moyen métrage de Yves Yersin est extrait du film suisse **QUATRE D'ENTRE ELLES**, autrement dit : la femme à quatre âges de la vie, vue par quatre réalisateurs.

Angèle est une vieille dame qui connut des jours meilleurs mais qui, finissant sa vie dans le dénuement et la solitude, se voit un jour dans l'obligation d'entrer dans un asile de vieillards.

Ainsi allons-nous pénétrer peu à peu et pas à pas, à coups de notations d'une atroce justesse, dans un univers qui, ainsi cerné au plus près, se révèle être celui de l'indifférence, par là de la cruauté, et par là de la méchanceté et, peut-être de la folie.

L'auteur tient magnifiquement cet extraordinaire pari de nous faire plonger dans l'univers à la fois le plus familier et le plus étrange et, entre toutes les qualités qu'il lui fallut pour cela (dont, assurément, autant de tendresse que de froide lucidité), il sut aussi avoir recours à la technique la plus précise et la plus sereine — règle morale autant que mécanique qui, dans sa perfection, sa rigueur et son abandon, a permis à l'homme et à sa caméra d'éviter les pièges inverses de la distance et de la complaisance et d'aller toujours droit à l'essentiel. — Michel DELAHAYE.



MARIE POUR MEMOIRE

FRANCE — REALISATION : PHILIPPE GARREL

Hantée et tourmentée, l'adolescence comme jamais prise au secret de ses gestes, peurs et silences. Entre **ANEMONE**, beau premier film un rien complaisant, et **MARIE POUR MEMOIRE**, l'un des plus irréductiblement neufs du jeune cinéma français, se marque pour l'auteur, autour de dix-neuf ans, en six mois d'âge, le passage de l'engluement à la réflexion, de l'inspiration et du don à la maîtrise. Toujours présents les hantises et le goût du sang dans la bouche, mais signalés aussi le plaisir qu'on y prend, et combien la douleur aime à se donner en représentation. D'où l'étrange force du film, son impact et son pouvoir dérangeant : l'hébété-tude prise en charge par le cinéma le plus péremptoire, l'errance par les cadres les moins vacillants. La passivité par le récit le plus autoritaire.

C'est que l'**idée**, insolite, poétique, saugrenue, est forte au départ de chaque plan, et se maintient telle jusqu'à sa fin, qui survient tard après. Loin que, laissée à elle-même, elle flotte dans ce plan comme un fruit sec dans une coque trop vaste, la voilà qui germe et se développe, s'infléchit et se complique, se diversifie et se nuance, nourrie de lui et le nourrissant, voilà qu'entre elle et lui s'installent de puissants courants, de réciproques fécondations, jusqu'à ce qu'unis enfin, ils ne constituent plus qu'un bloc indivis. Avec Garrel, les clichés, « penser en termes de cinéma », « je ne cherche pas, je trouve », « inventer le cinéma à chaque plan », se voient de nouveau justifiés.

En fin de compte, les personnages, à vau-l'eau, à la dérive, se voient rendus au temps qui passe. Marie, déjà pour mémoire. — Jean NARBONI.



CONCERTO POUR UN EXIL

COTE D'IVOIRE — REALISATION : DESIRE ECARE

Admirons que Désiré Ecaré, pour ses débuts au cinéma, sache allier à ce point la nonchalance et l'art de l'ellipse, qu'à l'instar d'un de ses personnages, il semble nous dire : « Je ne perds pas mon temps, je le prends », et que ce temps si court (moins de quarante minutes) lui permette de nous livrer tant de choses, et ceci avant tout : l'amertume de l'exil. Dans ce concerto c'est l'instrument plutôt que l'orchestre que l'on entend : une sonate triste et inquiète sur un groupe de naufragés. Mais l'auteur sait cacher les notes graves sous un humour très vif, un sens aigu du parler vivant, fruits d'un réel bonheur de filmer. Avec Hervé le syndicaliste étudiant, Doudou le séducteur et Yao le balayeur, trois Vendredis plus perdus que des Robinsons dans la jungle des villes, c'est un miroir à trois faces qui nous est tendu où se reflète synthétiquement la condition des Africains à Paris : incertains sur leur devenir, conscients que c'est « là-bas » que se profile leur futur, mais heureux de retarder l'échéance du saut, se grisant de phrases comme Hervé ou de conquêtes comme Doudou. C'est à deux personnages anonymes (ce détail a son importance) qu'il incombe de donner au film sa dimension : la femme d'Hervé laissée seule face à sa solitude, trompant son mari dans un moment de désarroi, et qui exige, lancinante, la fin de leur séjour en France ; et aussi, plus symbolique, l'étudiant fraîchement diplômé rêvant d'une ambassade, qui laisse ses amis pour le retour au pays natal et les retrouve quelque temps après, revenu à son point de départ, déçu, sans désormais la moindre illusion. C'est la contrainte extérieure qui pousse Hervé à prendre ses valises, mais qui sait — au plan final — si ce n'est pas à la recherche d'un autre logis que se lancent nos héros ? Dernières images émouvantes que celles-là, de rues et de visages, visages perdus dans la foule anonyme.

Mais Ecaré ne laisse pas l'émotion dominer ; portraitiste fidèle et souvent sévère de ses compagnons émigrés, il n'entend pas s'enfermer dans les satisfactions d'un lyrisme illusoire. Les difficultés innombrables du tournage, le travail d'équipe que son film représente font écho à la vie de ses personnages, le mettent de plain-pied avec eux. De leur existence marginale, il a su rendre compte, de l'exiguïté des chambres où l'on s'entasse à plusieurs et s'organise comme on peut, des palabres interminables, des danses et des cafés où l'on oublie, des amours orageuses. Toujours se manifeste le don d'observation : un dragueur dans un jardin attend sa proie. Une fille de l'autre côté de l'arbre lui lance un regard. Il la suit, chasseur chassé. La justesse et la concision du trait par quoi se reconnaît un cinéaste.

Michel CIMENT.



SUR LES AILES EN PAPIER

YUGOSLAVIE — REALISATION : MATJAZ KLOPCIC

Le film de Klopčič se place sous le signe de ces petits avions qui sont l'une des activités majeures de l'industrie enfantine, et c'est bien ainsi car les ailes apparemment frêles de ce film se révèlent bientôt lourdes de plus de choses qu'on n'aurait pu croire.

Sur le thème de l'amour et de la rencontre, Klopčič a tressé (cependant que se recourent les âges et les saisons), toute une gamme d'allers simples et de retours savants et, sous la répétition de ces gestes qu'il lance comme un jeteur de sorts, le plus simple présent se fait bientôt temps perdu et s'efface pour laisser apparaître les lourds filigranes d'un passé et d'un futur bientôt retrouvés.

Ainsi l'univers de Klopčič a-t-il vite fait de nous conduire à de curieuses retrouvailles avec l'univers hasardeux de André Breton dont il constitue (avec aussi ceulx de Jacques Demy) l'une des très rares résurgences cinématographiques.

Klopčič (avec Makavejev, ici même révélé) est désormais l'autre grand Yougoslave et, avec ce film qui est son deuxième, il se classe d'emblée parmi les très grands.

Michel DELAHAYE.



LES ENFANTS DE NEANT

FRANCE — REALISATION : MICHEL BRAULT

Ami de Richard Leacock, Pierre Perrault, Jean Rouch, l'esprit même du direct par son extraordinaire ouverture d'esprit à tout ce qui vit, vibre, il revenait à Michel Brault de nous livrer le premier témoignage sur une Bretagne en transition, en rupture complète avec toute une tradition française de cinéma et télévision à prédominance sociologique. Les faits doivent parler d'eux-mêmes, la parole **en mouvement** révéler autant que le geste.

Un paysan dans la force de l'âge quitte sa terre qui ne parvient plus à le nourrir. Il va chercher travail à la belle usine qui vient de s'installer. On l'accepte, il entre dans le circuit du travail conditionné, il a la chance chaque soir de regagner sa ferme, loin des grands ensembles urbains où doit normalement s'intégrer l'ouvrier.

Michel Brault ne questionne pas véritablement toute une vie, il procède par petites touches successives, impressionnistes, où se découvrent un caractère, une mentalité, une respiration. Poursuivant une démarche qui nous a valu le très sensible **ENTRE LA MER ET L'EAU DOUCE**, son premier long métrage, refusé cette année au Festival, le très beau travail en couleur sur l'histoire du Canada à l'Expo de Montréal, il affirme la prééminence de la vision de l'opérateur dans un art qui à ce jour en fut plus victime qu'enrichi.

La réalité s'esquisse par accumulation de traits infimes, l'écorce du temps plus que son noyau. Le spectateur devrait faire le travail complémentaire, enrichir le matériau capté de sa propre intuition.

Après Pierre Perrault et **LE REGNE DU JOUR**, il revenait à un autre Québécois de nous révéler le visage **simple** et pourtant lourd de contradictions, de révoltes en puissance, d'un pays que nous croyions connaître. Qu'il s'agisse du pays breton ajoute à l'ironie de la situation. — Louis MARCORELLES.



ROCKY ROAD TO DUBLIN

IRLANDE — REALISATION : PETER LENNON

L'Irlande, c'est peut-être le pays le plus authentique, le plus pur, de notre hémisphère occidental, et aussi le plus calotin, le plus hypocrite. Coexistent un peuple parmi les plus naturellement nobles, dignes dans la pauvreté, et des « élites », au sens officiel, armée, clergé, hommes politiques, qui ont depuis longtemps trahi l'esprit de la révolution de 1916. Comme au Mexique, comme au Québec hier.

Trop d'illustres écrivains ont stigmatisé cette situation pour que le propos d'un nouveau venu, journaliste de profession, romancier à l'occasion, n'apparaisse au départ un peu dérisoire. Qu'ajouter à ce qui a été dit, écrit, mille fois répété, en vain ?

Un jour tout peut changer. A défaut d'une vraie histoire à raconter, Peter Lennon, Dublinois bon teint, mais fixé à Paris, a emmené avec lui Raould Coutard et sa caméra Coutant, enquête dans divers milieux, religieux, politiques, artistiques. Il est revenu dans l'école de son enfance et y a retrouvé intact le même enseignement sclérosé. Il a écouté avec amitié un jeune curé de choc, échappé d'un film de John Ford, qui nous explique, parlant sexe et autres brouilles, qu'il faut ce qu'il faut.

Le danger d'un récit aussi dispersé était de n'effleurer que des abstractions. La technique elle-même, un peu en retrait, ne provoque jamais l'événement. Tout m'est tellement connu, à quoi bon insister, semble dire l'auteur. Il suffit de témoigner une fois par la parole de l'aliénation toujours vécue par mon beau pays. Une étrange pudeur paralyse presque la critique.

ROCKY ROAD TO DUBLIN s'insère dans une démarche très contemporaine de cinéastes affrontant une réalité inexplorée, partant de zéro. Il tire de cette volonté de contestation sa force et ses limites. Un Irlandais ose dire en direct, avec un accent irlandais, le scandale que constitue une Irlande toujours maintenue sous le boisseau. Par ailleurs il enfonce quelques portes ouvertes depuis qu'existent Joyce et O'Casey.

Peter Lennon a tenté l'impossible, et ramené une bonne enquête à mi-chemin de l'ancien **Free Cinema** anglais et des plus neuves expériences américaines. Il convient dans cette verte Erin gorgée d'eau, d'oubli et de légendes, de poser un jour l'acte très simple qui consiste à appeler un chat un chat. Nous prenons rendez-vous avec le futur cinéma irlandais qui ne saurait être une succursale d'Elstree, New York ou Hollywood. — Louis MARCORELLES.





CHRONIK DER ANNA MAGDALENA BACH

ALLEMAGNE FEDERALE

REALISATION :
JEAN-MARIE STRAUB



CHRONIK DER ANNA MAGDALENA BACH

est le premier film se proposant pour but essentiel de traiter la musique autrement que comme accompagnement, commentaire, contrepoint ou vecteur dramatique, mais comme objet filmique, matière esthétique, espace textuel à lire, relire, déchiffrer et relier autant qu'à entendre. Œuvre non point, comme on le penserait hâtivement, marginale, mais ouvrant la brèche la plus large où devra s'engouffrer, sauf à périr d'inanité, le cinéma aujourd'hui, élargissant la voie dont Godard, Rivette et quelques autres ont déjà frayé le tracé,

prenant enfin le cinéma pour ce qu'il est : l'union **matérielle** de sons et d'images. Plans fixes captant le surgissement musical à sa source pour en respecter la durée continue, espace second doublant la surface de l'écran (partitions, lettres de Bach, extraits du Nécrologue), reconstitution minutieuse d'une vérité historique (costumes, instruments, lieux d'exécution musicale), son constamment direct, est-ce là simple maniaquerie documentaire, souci d'auteur de « dramatique » ? Où trouver, ici, le cinéma ? En fin et en début de compte, et partout, dans la **fiction**, non plus fiction pauvrement humaine, mais **textuelle**, la première peut-être de tout le cinéma, dans un progrès du temps sans dramaturgie, dans l'évolution d'une durée qui n'est ni celle de la vie de Bach, ni celle de sa musique, ni même celle de notre lecture, mais temps du film et de lui seul. Sans rides, sans changements apparents, sans cheveux qui blanchissent, c'est toute une vie qui passe en une heure et demie, de l'âge de trente-cinq ans au vieillissement, de la maturité à la mort.

L'art de Straub : vider à ce point le plan de tous accidents superflus, établir de telles zones de raréfaction (l'écran compterait-il même quinze personnages), que la moindre vibration, le plus léger mouvement d'appareil, le geste le plus avare, la modulation la plus fine dans le dynamisme secret des lignes immobiles, y soit ressenti comme déflagration.

CHRONIK DER ANNA MAGDALENA BACH, film d'homme libre sur un homme libre, film sur le travail, parlant en termes de productivité, de fonctionnement, de pratique et non d'ineffable (on reconnaît là la préoccupation majeure de **NICHT VERSOHN**) n'est ni une émission de télévision estimable, ni un concert enregistré, ni même un film à écouter les yeux fermés. Que l'œil doive écouter et le rythme d'un film se percevoir aussi à l'oreille, voilà qui, depuis longtemps, a été dit, et commence ici à être requis du public. Qui ne **verra** pas ce film ou parlera de monotonie risque d'être bientôt convaincu de son rétrospectif aveuglement. - Jean NARBONI.



REVOLUTION

ETATS-UNIS

REALISATION :
JACK O'CONNELL

Révolution signifie d'ordinaire action violente, mais les **hippies** en ont fait refus, amour et non-conformisme. En s'excluant du monde ils veulent changer le monde. Quel que soit le sens de leur révolution, qu'il s'agisse d'une minorité, ils existent et méritent d'être connus. Ne serait-ce que pour réviser trop de jugements à l'emporte-pièce.

Jack O'Connell nous montre les **hippies** dans leur terre d'élection, San Francisco et ses environs. Il les fait paraître modernes, séduisants, grâce à un brillant travail de caméra. Pourtant le **hippie**, ou de son nouveau nom le **freebie**, s'il a introduit de nouvelles couleurs, de nouveaux costumes

et des drogues euphorisantes, témoigne en même temps d'une démarche presque réactionnaire en essayant de se réfugier dans une sorte de passé primitif, à la recherche d'expériences mystiques.

Une bonne sœur fait justement remarquer qu'elle aussi a changé son nom, comme certains **hippies**, qu'elle porte un costume spécial et a le tempérament mystique. La plupart d'entre eux sont jeunes, mais il y en a de plus âgés, qui ont le sentiment de faire retour à une sorte de vie naturelle parmi les Indiens d'Amérique avant l'arrivée de l'homme blanc.

O'Connell ne veut rien prouver, il montre le pour et le contre. Il en arrive même à simuler par des moyens purement visuels l'état de quelqu'un sous l'effet de la drogue. Tout ce monde pense que le succès n'est pas la seule chose qui compte, qu'on a volé à l'homme son goût de l'oisiveté, que l'amour est préférable à l'esprit de compétition. Ils n'acceptent pas la société qui les entoure, ils veulent « vivre leur vie ».

Il existe une grande tolérance à leur égard même si plusieurs personnes interviewées n'approuvent pas cette façon de vivre, stigmatisent le danger d'évasion, et déplorent en bons Américains un certain manque d'hygiène. Le film a le grand mérite de révéler le côté essentiellement américain de ce besoin de faire retour à la terre qui anime certaines communes **hippies**, de cet amour humanitaire pour tous les êtres qui semble une réaction à la perte du Rêve Américain.

REVOLUTION mélange habilement le témoignage et la transposition en termes cinématographiques du romantisme **hippy**. Nous voyons d'un côté des **shows** psychédéliques, des drogués, l'amour sans inhibition, le rejet de tous les tabous au profit de la liberté absolue. Et de l'autre nous entendons des citoyens « sérieux » formuler leurs réserves, relever une fuite des responsabilités. Peut-être cette révolution est-elle en fin de compte plus une réaction, un effet, qu'un but en soi. Elle a créé de nouvelles modes, s'est répandue partout dans le monde. Le film de Jack O'Connell en offre un témoignage très révélateur.

Gene MOSKOWITZ.