

**XXV° FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM  
CANNES 1972**

SEMAINE INTERNATIONALE  
DE LA CRITIQUE FRANÇAISE

**S.I.C.**  
**1 9 7 2**

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

# Vogue la semaine...

.....  
par VÉRA VOLMANE,  
Présidente de l'Association Française  
de la Critique de Cinéma  
.....

Notre déjà vénérable S.I.C. est quelqu'un dans le genre du maréchal Lefebvre : elle est son propre ancêtre. Et par voie de conséquence, celui des rencontres, journées, quinzaines et autres festivals du jeune cinéma qui prolifèrent dans le monde. Créée sur l'initiative de Robert Favre Le Bret et Georges Sadoul en 1962, il lui a aussi fallu inventer ses traditions : celle par exemple de faire une escapade à Paris et à New York après Cannes.

Pour cette XI<sup>e</sup> Semaine, la commission de sélection a vu quatre-vingt deux films provenant de vingt-six pays. Ces chiffres eussent d'ailleurs été dépassés s'il n'avait fallu fixer une date limite. C'est encourageant. Ce qui l'est plus encore, c'est de constater que tous les films de la S.I.C. commencent à trouver une distribution normale, alors qu'au début... On n'en regrette que davantage l'absence du jeune cinéma soviétique lequel s'entête à ne pas vouloir jouer le jeu de la sélection. Mais on peut toujours espérer qu'un jour Moscou donnera le feu vert à la nouvelle génération de ses cinéastes.

La présence d'un seul film français (alors qu'une vingtaine furent proposés) prouve, si besoin était, la parfaite objectivité de la commission de sélection composée de douze confrères, sous la férule... impériale de Louis Marcoelles : si la S.I.C. a une âme, il en est l'incarnation. Ce petit grain de folie dont Goethe disait qu'il était indispensable à tout homme raisonnable, nos treize sélectionneurs le possèdent, heureusement : il faut aimer le cinéma jusqu'à la folie pour accepter un travail épuisant qui s'ajoute à l'inévitable labeur gagne-pain. C'est pourquoi il me semble qu'avec moi, tous les cinéphiles devraient, avant toute chose, éprouver un sentiment de reconnaissance envers ces treize-à-la-douzaine-là.

Une ombre au tableau : la presse parisienne (certains quotidiens surtout) ne suit pas toujours les efforts des sélectionneurs. Manque de place ? De compétence ? D'intérêt pour ce qui bouge dans le cinéma ? Chi lo sa ? Espérons tout de même que la présentation cette année (enfin !) de la S.I.C. dans la grande salle du Palais fera comprendre à ces quelques réfractaires que la Semaine existe et que son prestige ne fait que croître et embellir.

C.Q.F.D.

# AVOIR VINGT ANS DANS LES AURES

FRANCE — REALISATION : RENE VAUTIER

Depuis plus de vingt ans (« Afrique 50 »), semés d'années de prison française et algérienne, René Vautier témoigne sur le fait colonial. Depuis quinze ans il s'acharne à réaliser et surtout à faire sortir ce film qui s'appelle maintenant **AVOIR VINGT ANS DANS LES AURES**. Les matériaux il les a recueillis comme reporter filmant la guerre d'Algérie du côté des « rebelles » — un peu comme jadis John Reed observant, du côté d'autres rebelles —, puis comme enquêteur auprès des anciens « appelés » rassemblant 800 heures d'enregistrement. A partir de là il a construit ce film qu'on pourrait dire de « fiction documentée », utilisant une action et des acteurs mais avec la plus stricte référence à l'événement : car chaque scène surgit en happening d'une mise en situation de l'interprète sur les données d'un fait réel qu'il doit résoudre lui-même et qu'il se trouve résoudre le plus souvent suivant le même tracé que le réel vécu.

A l'origine ce devait être l'histoire de Noël Favrelière, cet homme qui, se sachant contraint pour le lendemain matin à exécuter le prisonnier qu'il garde, décida de partir avec lui et rejoignit la frontière tunisienne — histoire racontée dans « Le désert à l'aube » le plus beau texte, sans doute, de la guerre d'Algérie, mais histoire vraie, puisque Favrelière fut condamné à mort par contumace pour ce crime anti-crime.

Les années s'écoulant le film s'est élargi, Noël est resté le personnage central de sa seconde partie : il meurt dans le film, parce que le salut de Favrelière était un miracle et que Vautier ne veut pas bercer les gens de miracles. Mais le film, tel qu'il est devenu, dit encore autre chose. Il dit comment une guerre, même dans un commando formé de têtes dures, la solidarité et l'amitié du groupe conduisent automatiquement à la haine de celui qui est en face. Il dit comment une patrouille perdue, au moment du putsch, a trouvé quelques jours une liberté sans lendemain, pour se laisser reprendre ensuite par une servitude militaire sans grandeur.

Et il nous pose la question : Que fallait-il faire ? Partir comme Robert le sergent instituteur pour influencer les autres ? Ne pas tirer un seul coup de fusil comme Noël ? Ou bien refuser ? La dernière solution est nécessairement offerte dans un film qui se joue parmi les soldats, mais elle est dans la chanson qui le ponctue : « Fous pas les pieds dans cette merde / ou bien t'y passeras jusqu'au cou ».

Il se trouve que ce film est projeté dans la même Semaine que « Winter Soldier ». Même sujet : comment on cesse d'être un homme quand on endosse l'uniforme, pourquoi cette déshumanisation est à peine résistible. Deux approches : celle du témoignage direct, celle de la reconstitution sur témoignage. Il n'y a pour nous aucune bonne conscience, vraiment, à ce qu'en France les premiers films sur la guerre d'Algérie ne puissent paraître que dix ans après l'événement alors que des Américains font les leurs, sur leur sale guerre, dans l'événement même. Mais il y a prise de conscience : mise en question de la fausse sagesse des anciens qui n'ont pas pris la mesure de ce conditionnement militaire, mise en garde contre l'illusion lyrique des jeunes qui depuis 68, ne comprennent plus comment tout cela a été possible et croient qu'ils pourraient être autres.



Jean DELMAS.

# FRITZ THE CAT

ETATS-UNIS — REALISATION : RALPH BAKSHI

Il est toujours intéressant de partir en guerre contre les idées reçues. Par exemple celle-ci : les longs métrages d'animation sont des films pour enfants généralement réalisés par Walt Disney. Encore faudrait-il que, pour une fois, l'idée reçue ne traduise pas la réalité. Dans les pays dits occidentaux les Productions Walt Disney détiennent presque le monopole du genre. Certes il y a bien eu quelques exceptions : Fleisher animant les voyages de Gulliver, Mister Magoo se glissant dans la lampe d'Aladin ou, plus près de nous, un petit garçon nommé Charlie Brown s'insérant discrètement entre Astérix et Lucky Luke. Dans l'ombre sommeillent gentiment Jeannot l'intrépide, une bergère et un ramoneur. L'inventaire fait (comme tout cet article) de mémoire j'en oublie peut-être un ou deux mais sans que cela change grand chose à l'équation long métrage d'animation = film pour enfants. Quant à Disney son influence est incontestable au niveau du style et de la conception générale.

Et ailleurs ? U.R.S.S., Pologne, Tchécoslovaquie, Japon font vibrer la même corde. Faut-il en déduire que nous explorons un territoire interdit aux adultes ? Dans le long métrage certainement (pour le court c'est autre chose). Les exceptions se comptent sur les doigts d'une seule main, même en incluant certains Trnka (*Le songe d'une nuit d'été*, par exemple). En fait je ne vois guère que *Le sous-marin jaune* de Dunning, *Le théâtre de Monsieur et Madame Kabal* de Borowczyk et *Des étoiles et des hommes* de John Hubley. Encore le dernier est-il un film pédagogique.

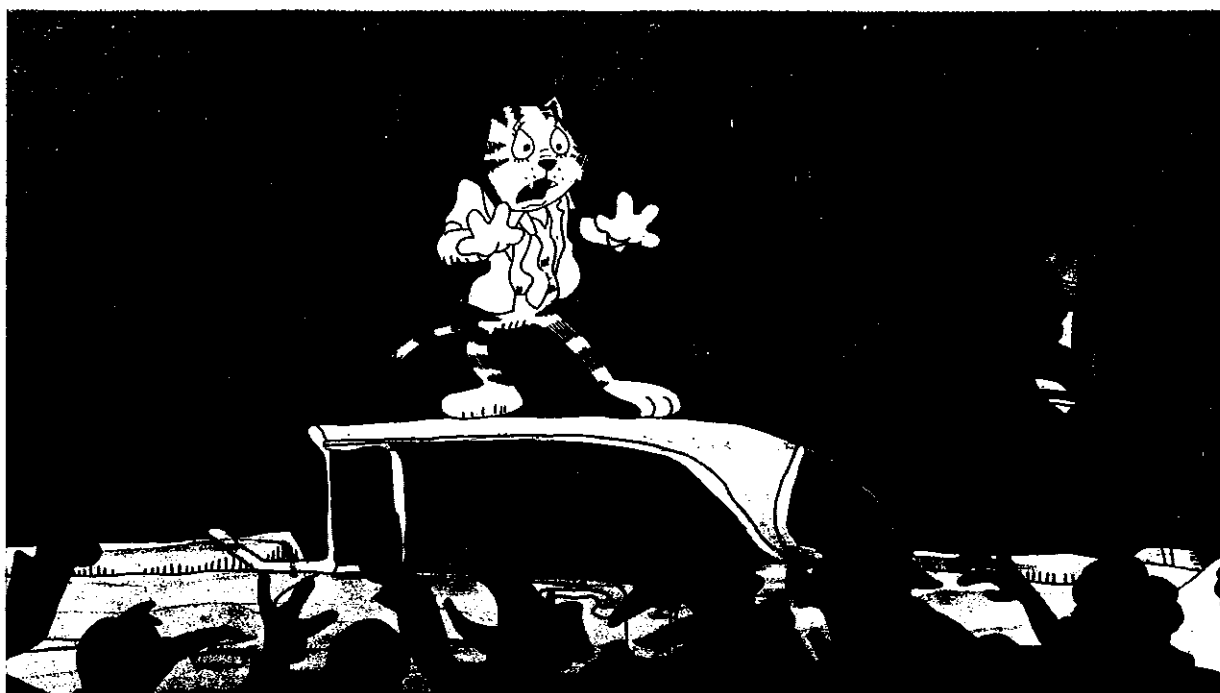
Tout ce préambule pour expliquer, en partie, pourquoi nous avons retenu **FRITZ THE CAT**, œuvre doublement novatrice puisque s'adressant aux adultes sans chercher d'alibi et utilisant un graphisme nouveau dans le cinéma d'animation, même s'il l'est beaucoup moins dans la bande dessinée underground où il est né. Inscrit dans cette tradition underground, hors des sentiers battus, il révèle le champ non exploré de l'animation : l'audace dans l'humour, le typage des personnages, l'intervention politique, le non sens de situations, des fulgurances de mouvement, toutes choses que, sur un scénario identique n'aurait pu autoriser simultanément le cinéma de prise de vues réelles.

Pour n'avoir vu le film qu'en V.O. intégrale sans en percevoir tout le texte, je me garderai bien d'en faire une analyse politique fine, même si son insolence, son anticonformisme et son désir de déranger, me semblent évidents. Tout comme il me semble évident que le spectateur doit se garder de trop valoriser les séquences érotiques aux dépens d'autres moments qui ne sont pas moins importants (la synagogue, Harlem, le black angels, etc...). Ce serait — quelle que soit la saveur de l'invention — en limiter singulièrement la portée.

Je vous engage, en tout cas, très vivement à suivre **FRITZ THE CAT** dans sa recherche de l'idéal, exploration ou synthèse des obsessions américaines actuelles révélées par d'autres films indépendants, mais qui vous offrira, de surcroît, un humour unique dans le long métrage d'animation (et trop rare dans l'autre).

Je vous souhaite un bon voyage à ses côtés et j'espère que vos articles contribueront à le faire bénéficier, en France au moins, de la diffusion commerciale à laquelle il a indiscutablement droit.

François CHEVASSU.



## DER HAMBURGER AUFSTAND OKTOBER 1923

ALLEMAGNE FEDERALE — REALISATION : REINER ETZ, GISELA TUCHTENHAGEN  
et KLAUS WILDENHAHN

Les événements qui se déroulèrent à Hambourg à la fin d'octobre 1923 sont généralement trop mal connus, pour qu'on ne puisse s'intéresser à ce film relevant d'une documentation sérieuse, dont l'autre qualité est de mêler l'Histoire au témoignage recueilli « à hauteur d'homme » près de cinquante ans plus tard, le récit littéraire à l'image immédiatement documentaire, le lyrisme au langage quotidien, le souvenir au présent, le goût de cendres de l'échec à l'ivresse des suppositions, sachant bien toutefois qu'on ne peut reconstruire le passé, et que chaque chose est conditionnée par tout ce qui l'entoure et tout ce qui l'a précédée.

Au bout de ce cheminement est l'interrogation. Et c'est bien ce à quoi, sans aucun doute, les auteurs ont voulu nous conduire. Non par simple souci de soulever un coin de voile sur une période réellement cruciale de l'histoire du Mouvement Ouvrier allemand, mais pour que, par cet entrebaillement, nous puissions imaginer un avenir assumé par des générations nouvelles prenant le relai des vétérans que nous voyons sur l'écran.

Ceux-là ont laissé derrière eux des camarades, ont payé leur tribut d'années de prison et de camps nazis. Qu'on les écoute, qu'on les respecte !

C'était cinq ans après la Révolution de 1918, dix ans avant la prise du pouvoir par Hitler. La bourgeoisie, déjà relevait la tête, et la classe ouvrière n'avait jamais été plus affamée.

François MAURIN.

N.B. — Ce film est composé de trois parties pouvant chacune former un tout distinct ou être projetées en continuité, selon les circonstances. Cette formule entraîne inévitablement quelques très brèves et très légères « zones de raccords » ne nuisant en rien aux qualités fondamentales que nous venons de signaler.



# LA MAUDITE GALETTE

CANADA — REALISATION : DENYS ARCAND

Le grand mérite de **LA MAUDITE GALETTE** est probablement de remettre en cause bien des idées reçues concernant le cinéma canadien, plus particulièrement le cinéma québécois. **LA MAUDITE GALETTE** est avant tout un film qui nous souligne combien les québécois, que nous avons jusqu'ici avant tout décelés, grâce à Pierre Perrault, plus qu'à tout autre, comme « francophones » (même si nous avons parfois quelque mal à parfaitement entendre les « francophones » de la famille Tremblay !), sont des AMERICAINS.

Ce n'est pas seulement parce que **LA MAUDITE GALETTE**, comme le dit Denys Arcand lui-même, est calqué sur le modèle américain des films de « Série B ». C'est aussi que l'univers que nous présente Arcand est à plus d'un titre un univers nord-américain, par les schémas imaginatifs dont il s'inspire et se nourrit certes mais aussi par ses conditions matérielles de vivre, par son statut, par son standing. On entend raconter ces temps-ci que **LA MAUDITE GALETTE** s'annonce comme un grand succès commercial, je veux dire public du « jeune cinéma québécois » ; c'est bien que **LA MAUDITE GALETTE** est dans tous les sens du terme un film populaire. J'oserai une comparaison : **LA MAUDITE GALETTE** devrait jouer, d'une certaine façon, auprès du public québécois le jeu que « **Senso** » avait permis à Visconti de jouer auprès du public italien.

Je m'explique. Quel a été le jeu abattu par Visconti avec « **Senso** », sinon celui du « mélodrame » (il faut lire les écrits théoriques de Gramsci pour mieux comprendre le rôle du mélodrame dans la culture italienne) dont il a renversé le sens en l'inscrivant dans une description historique précise, celle de l'Italie en train de constituer son unité, les masses populaires fournissant l'infanterie garibaldienne, la bourgeoisie et la noblesse se disputant les places dans les états-majors et finalement le pouvoir, un personnage illustrant, avec lucidité et cynisme, ce qui de toute façon va disparaître, la domination autrichienne. Dans **LA MAUDITE GALETTE** toutes les apparences, toutes les structures, tous les mécanismes du film américain de « Série B » sont en place comme toutes les apparences mélodramatiques étaient en place dans « **Senso** ».

Mais lorsqu'Arcand, comme Visconti, mobilise des conventions il nous les donne, comme Visconti, en guise de conventions conscientes. Il n'y a plus certes les fastes de l'Italie du « **Risorgimento** » mais simplement les contours quotidiens et actuels d'une nation (le Québec) francophone et appartenant pour une large part au mode de vie comme au continent américain. Cela nous conduit vers une autre zone que celle que nous avaient fait découvrir Perrault et Lamothe, que celle que nous avaient fait découvrir ces jeunes intellectuels nourris de la « Nouvelle Vague » que sont Jean-Pierre Lefebvre ou Claude Jutra. Albert CERVONI.



# PILGRIMAGE

ETATS-UNIS — REALISATION : BENI MONTRESOR



A mesure que se perfectionnaient les techniques du direct pour mieux capter la « vérité » de l'instant, une tendance non moins féconde ne cessait de se développer à l'autre extrême du spectre cinématographique. Non pas cette fois donner au réalisme tout son sens, mais rendre compte de la complexité de notre époque par le biais de la fable ou d'un récit symbolique. Quelques-uns des cinéastes les plus importants de notre époque ont œuvré dans ce sens, de Antonioni (*Zabriskie Point*) à Boorman (*Leo The Last*), de Altman (*Brewster McCloud*) à Kubrick (*Orange Mécanique*), de Ferreri (*Dillinger est Mort*) à Losey (*Cérémonie Secrète*). C'est à ce courant qu'appartient Beni Montresor avec son film

**PILGRIMAGE.** La quête de son héros à travers les rues de New York n'est autre qu'un voyage intérieur à la découverte de soi-même. Ses diverses rencontres — un mentor, une actrice, une servante, — les expériences vécues, du bordel au banquet funéraire, ne sont que des étapes d'un accomplissement personnel. La mort du père sera le signe de la libération : c'est en l'affrontant que Gary pourra vivre et aimer pleinement. Au cercle qu'il dessine sur le sable de la plage et que viennent effacer les vagues — signe que la vraie connaissance de soi, donc la vraie connaissance des autres, ne peut encore s'accomplir — succèdera le cercle de victuailles qu'il déposera sur le sol pendant l'enterrement de son père et qui marque son passage à l'âge d'homme. Ainsi au voyage vers la mort de la figure patriarcale s'oppose le voyage vers la vie du jeune héritier. A partir de ces deux itinéraires, le film crée son tracé, tout comme il crée sa tension par une série d'oppositions. L'horreur de l'existence y côtoie un profond amour de la vie, comme les toiles de Jérôme Bosch côtoient, ainsi que l'observe un personnage, dans les salles du Prado, celles du Titien. Le récit mythologique dont ce film emprunte les formes ne va pas sans un rituel significatif. Dans **PILGRIMAGE**, Beni Montresor confronte le rituel stérile de la vie quotidienne (dont la mère est la plus parfaite exécutrice) au rituel vivifiant que l'on se crée pour soi. Dans sa recherche des nouveaux rites de passage, il fait écho, au cœur de la civilisation moderne, aux préoccupations majeures de l'anthropologie culturelle qui a su explorer aussi bien les modes de vie des sociétés primitives que les arts de notre propre culture (légendes médiévales ou romans picaresques).

Montresor, Italien vivant à New York, artiste célèbre (on lui doit des décors d'opéra pour Menotti et Berlioz, Mozart et Debussy) a su conjuguer deux formes de décadence — celle des demeures patriciennes et celle des appartements de Greenwich Village chers à l'underground. Il a su par un sens plastique sans défaut, où la richesse des tons témoigne d'une sensualité luxuriante, aidé en cela par le grand opérateur Tonino Delli Colli, réussir l'alliage de ces deux courants distincts. New York devient paradoxalement une ville italienne par des cadrages et un tempo élaborés et solennels qui donnent à cette ville de l'éphémère des accents d'éternité. Cette écriture décadente est l'expression d'un romantisme agonisant, que l'auteur peint avec délectation, tout en cherchant manifestement à en briser le cercle aliénant. Trouver une issue à cette impasse dont parle le psychiatre R. D. Laing qu'aime à citer le réalisateur, impasse où se retrouve l'homme occidental, à moitié vivant, voici la tâche que se donne **PILGRIMAGE**. Il va de soi que les solutions proposées par Montresor dans sa parabole onirique (repli sur soi, recherche du magique, voire du mystique), ne sont pas les seules qui s'offrent aux hommes d'aujourd'hui. On peut penser que d'autres ruptures sur d'autres fronts sont tout aussi nécessaires et doivent s'accomplir **parallèlement**. Mais il est impossible de ne pas voir dans **PILGRIMAGE** l'expression intense d'une conviction personnelle. Dans son désir d'une destruction permettant la régénération, Beni Montresor témoigne à sa manière d'une insatisfaction profonde et d'une volonté radicale de changement.

Michel CIMENT.

**LA**

**ONZIÈME**

**ANNÉE**

*La Semaine de la Critique  
salle du Palais des Festivals  
le caractère complémentaire  
pour toucher directement  
Réalisateurs.*

*Cette initiative cannot  
Majestic, à l'instigation  
contres". Lindsay Anderson  
après la projection de  
Antonin Liehm, une  
Schorm LA MORT D'UN  
le cinéma.*

*Nous affrontons cette  
Critique la plus cohérente  
de onze critiques de  
Cinéma. Ces onze ma  
Jean Delmas, Louis M  
(trois parisiens, « L'  
français, « France No  
de cinéma (« Cinéma  
Capdenac et Marcel  
finale.*

*Rappelons que la Sem  
demande de M. Robe  
dans sa forme actuel  
d'œuvres de qualité, d  
Une ligne idéologique  
D'emblée la Semaine  
à mettre l'accent sur  
consacre aussi bien da  
littéralement y suivre  
tionale, les artisans d  
français, des OLIVIE  
LA VIE A L'ENVEI*

*La Semaine de la Critique  
échoué à ce jour sur  
séance régulière de T  
la confusion qui ne*

*Notre vive reconnais  
Museum of Modern*



ique entame donc sa seconde décade. A cette occasion elle tente une double percée, dans la grande  
tivals, pour permettre à chacun et chacune de respirer à son aise, aussi pour prendre date, affirmer  
taire de notre manifestation par rapport au Festival ; vers la rue d'Antibes et le cinéma Olympia  
nt le public de Cannes et des environs, sans reprendre exactement la formule de la Quinzaine des

e n'est pas le fait du hasard. Elle prolonge un premier essai expérimental, en 1969, au cinéma  
de notre présidente Véra Volmane, et déjà avec la collaboration de l'organisation "Jeunes Ren-  
erson était venu introduire IF, promis à la Palme d'Or du Festival, Glauber Rocha avait commenté  
ANTONIO DAS MORTES, qui un peu plus tard allait remporter le Prix de la mise en scène.  
s personnalités les plus connues du Printemps de Prague, avait situé l'importance du film d'Ewald  
CURÉ. Aujourd'hui Antonin Liehm se morfond à New York, Ewald Schorm ne travaille plus dans

ée aux professionnels et invités du Festival comme aux spectateurs de l'Olympia la Semaine de la  
te, la plus homogène jamais composée à ce jour, fruit du travail acharné, je ne joue pas sur les mots,  
éma en exercice, désignés à titre individuel par le Comité de l'Association Française de la Critique de  
oureux s'appellent Anne Head, Jacques André, Albert Cervoni, François Chevassu, Michel Ciment,  
corelles, François Maurin, Gene Moskowitz, Jose Pena, Guy Teisseire. Ils collaborent à des quotidiens  
rore », « L'Humanité », « Le Monde » ; un provincial, « Midi Libre »), à des hebdomadaires (un  
elle » ; trois étrangers, « The Hollywood Reporter », « The Observer », « Variety »), à des revues  
2 », « Jeune Cinéma », « Positif », « La Revue du Cinéma - Image et Son », « Télé-Ciné ». Michel  
rtin ont suivi une partie des travaux de présélection, Marcel Martin n'a pas assisté à la délibération

ne de la Critique se propose de révéler des premières ou secondes œuvres de long métrage. Créée à la  
Farre Le Bret, alors Délégué général du Festival International du Film, conçue dès la première année  
par Georges Sadoul, elle peut se flatter d'avoir révélé un nombre important d'auteurs originaux et  
me en témoigne à la fin de cette brochure la liste des films montrés au cours des dix premières années.  
t artistique assez précise s'en dégage, pour qui veut bien se donner la peine de la lire attentivement.  
irme son intérêt pour le cinéma direct sous toutes ses formes. Elle se trouve progressivement amenée  
connotations politiques du cinématographe, sans pour autant se croire "révolutionnaire". Mais elle  
a fiction pure Bernardo Bertolucci, Dusan Makavejev, Jerzy Skolimowski, Alain Tanner, etc. On peut  
naissance du cinéma canadien, le cinéma africain trouve chez nous sa première plateforme interna-  
Printemps cinématographique tchécoslovaque sont présents dans leur quasi totalité. Quant au cinéma  
DE LA JUSTICE au film de René Vautier, en passant par ADIEU PHILIPPINE, LE JOLI MAI,  
les films de Jean Eustache, le trajet nous semble exemplaire.

e est née, a grandi grâce à un véritable travail d'équipe sans équivalent dans aucun festival. Elle a  
c points : l'élargissement de sa prospection aux dimensions de notre petite planète, la diffusion en  
S les films choisis. Le "petit jeu de la sélection" n'a d'autre but que de clarifier la situation, d'éviter  
ite qu'aux puissances en place.

e à tous ceux qui nous aident, au Festival, à Cannes, à Paris, et aussi à New York où, grâce au  
la Semaine fait désormais un peu partie du paysage américain. A vous de jouer.

Louis Marcorelles.

# PRATA PALOMARES

BRESIL — REALISATION : ANDRE FARIA

Glauber Rocha, on le sait, a choisi l'exil, la rupture avec un mode d'expression qu'il a porté à son apogée. Parlant de son pays, il déclarait récemment : « On devient fou à l'idée de ce qui se passe. La torture est pratiquée systématiquement... » (1). Dans ces conditions, un cinéma est-il encore possible ? Le *Cinema novo*, n'est-il pas condamné à mort, ou, dans le meilleur cas, à la contrebande ? **PRATA PALOMARES**, d'André Faria est peut-être alors son chant du cygne. Mais quel chant ! Ce premier long métrage s'inscrit d'emblée dans la puissante veine métaphorique d'*Antonio das Mortes*, *Les Dieux et les morts*, *Macunaima*. Affinité, certes, mais non ressemblance et mimétisme. Désespoir et frénésie, oppression, répression, révolution, sont les données de cette équation d'un chaos moral et politique. Par la technique du défoulement, sous la forme d'un psychodrame incandescent, se révèlent au second degré, les affres, les désarrois,



les contradictions d'une conscience collective éclatée, meurtrie. Le déchainement allégorique et onirique, la gestuelle délirante et la logomachie, transposent des affrontements concrets. Au nom d'un peuple, chœur antique réduit au silence, ses missionnaires armés, illuminés, hallucinés, miment une révolte rêvée, insaisissable. A ces prophètes de l'impossible, guerrilleros ou prêtre travesti, la parole, ou plutôt le cri, l'imprécation, servent d'exorcisme, et traduisent l'échec, l'impuissance, la confusion d'une certaine élite intellectuelle qui sait pourtant qu'il n'y a d'autre issue que la lutte. Explosion et dérision des mythes, d'un côté, par la comédie, la parodie, le rituel, l'entre-déchirement forcé, le paroxysme. Symptômes de l'intolérable vécu d'une situation historique où les choix décisifs sont devenus questions de vie ou de mort. Le cri, que même la torture ne peut étouffer, possède encore pouvoir libérateur, accusateur. Mais il reste le piège dont les protagonistes sont prisonniers. De l'autre côté, vision goyesque d'une classe dominante, monstrueuse dans sa bouffonnerie, coalition des intérêts et des institutions, qui fait régner l'ordre d'un système totalitaire par ses robots-policiers. Le fric, les flics, les « freaks ». Les solitaires de la fureur appellent au soulèvement des opprimés dont la solidarité seule, peut permettre de chasser les ténèbres. Prosopopée tragique où la liberté, l'amour et la révolution, se confondent en un seul personnage, une femme terrible et belle comme le refus de tous les compromis, qui subit la mutilation des mains et de la langue. Symbole d'un peuple à qui la parole a été confisquée, la liberté arrachée, la révolution trahie, mais cette Antigone, muette, continue par sa seule présence irréductible, à dénoncer toutes les injustices. La liberté aux mains coupées s'identifie aux forces profondes de l'histoire. L'ordre des maîtres est pourri par la peur. Le réquisitoire contre la torture cingle comme une gifle.

**PRATA PALOMARES**, dans son lyrisme échevelé, surchargé, cérémonial barbare et poétique aux limites de la stridence, est un questionnement brûlant du Brésil contemporain. Plus que d'un récit, il a la structure et le ton d'un poème dramatique, pulvérisé par sa propre énergie. Plongée cauchemardesque dans l'espace historique et mental d'une société dont le destin est comme suspendu, écartelé dans la conscience même de ceux qui veulent l'assumer et le transformer. Miroir d'une confusion, sans doute, mais saturé d'éclairs prémonitoires. A travers ses fulgurances et ses outrances, s'affirme une personnalité singulière, se développe une réflexion, en forme de saga violente et cruelle, touchant les problèmes essentiels d'un peuple, au-delà des mythes et des mots qui l'aliènent. Parabole de la liberté qui n'est certes pas exempte de scories, mais qui coupe le souffle par l'originalité de sa visualisation, ses éclats, la passion qui l'anime, par sa beauté, plus subversive encore d'être l'expression d'une vérité presque insoutenable.

Michel CAPDENAC.

I.N.

## THE TRIAL OF THE CATONSVILLE NINE

ETATS-UNIS — REALISATION : GORDON DAVIDSON

« Violation des lois fédérales, attentat contre la propriété de l'Etat » : plus de trois cents livrets militaires brûlés au napalm à Catonsville, état de Maryland, en 1971. Neuf Américains, dont deux femmes et deux prêtres (les frères Berrigan), sont inculpés. Tout en plaidant innocents, ils admettent avoir commis le crime. Quelques plans documentaires au début du film décrivent leur geste symbolique.

Le vrai sujet du film est le procès. Gordon Davidson, signant sa première mise en scène de cinéma, a un long passé de théâtre. Il a déjà monté **THE TRIAL OF THE CATONSVILLE NINE** à New York et à Los Angeles. En dépit de sa formation théâtrale et de son parti-pris de théâtralité — un décor unique, sombre, un tribunal anonyme avec son atmosphère oppressive — il atteint une nouvelle dimension cinématographique qui transcende tout effet scénique.

L'un après l'autre les inculpés viennent témoigner à la barre. L'un après l'autre ils exposent les raisons pour lesquelles ils se sont retrouvés un jour de Mai 1968 à Catonsville en train de brûler des convocations officielles à aller servir au Vietnam. Une des deux femmes a travaillé comme nurse en Afrique, elle a vu des avions américains lâcher des bombes sur des civils sans défense au cours d'une guerre locale. Elle demande : « Que faisons-nous là ? » La remarque ne s'applique pas seulement au Vietnam, d'autres inculpés posent la même question à propos de l'Amérique Centrale et de l'Amérique du Sud. En prenant conscience de l'interférence américaine dans la politique intérieure d'autres pays, la plupart d'entre eux réalisent soudain toute l'horreur de la guerre du Vietnam. « L'Américain bien tranquille » commence à s'agiter, remet en cause le droit de l'Etat d'entreprendre certaines actions au nom du peuple, le conflit entre la conscience individuelle et le gouvernement — de quelque credo politique qu'il se réclame — éclate au grand jour. Les neuf de Catonsville étaient d'honnêtes citoyens américains qui refusèrent d'être partie prenante d'un système qu'ils croient le premier coupable.

Un des inculpés demande au juge d'entamer une procédure à l'encontre du gouvernement fédéral au sujet de la guerre du Vietnam. Le juge hésite, son visage traduit la plus extrême confusion. Et puis lentement, moderne Ponce Pilate, il lit le jugement condamnant à diverses peines de prison les neuf de Catonsville.

**CATONSVILLE** met en lumière un aspect du mal qui aujourd'hui ronge le cœur d'un pays engagé dans une « guerre désespérée ».

Anne HEAD.



# WINTER SOLDIER

ETATS-UNIS — REALISATION : ANONYME

De prime abord, ce film est la transcription sur pellicule de l'enquête du « Winter Soldier » qui réunit à Détroit en 1971 plus de 200 soldats américains ayant servi au Vietnam. Ils discutèrent des atrocités auxquelles ils avaient participé ou assisté. Le film a été réalisé par un collectif de 18 personnes qui se sont effacées devant les témoignages. Ceux-ci sont consignés pour la postérité dans les archives du Congrès. Mais rien ne saurait remplacer la vision et l'audition de ces jeunes gens en train de parler. Ils reflètent la terrible dégradation morale causée par cette guerre impopulaire et la phobie individuelle, presque suicidaire, qui en a résulté. Pourquoi tant de jeunes gens normalement constitués en sont-ils venus à commettre des actes aussi dégradants, par exemple à lapider un petit garçon qui les traitait de tous les noms, pourquoi un officier a-t-il arraché les boyaux d'une jeune femme, pourquoi a-t-on lâché dans le vide, du haut d'un hélicoptère, des prisonniers qui refusaient de parler ? Tout cela présenté comme un constat.

Ces visages d'hommes en détresse reflètent éloquemment à quel point la fibre morale du peuple américain a été entamée, par la guerre du Vietnam. Presque toutes les guerres menées dans de pareilles circonstances causent de pareils ravages chez les individus. Mais un accent clairement raciste se dégage des événements ici décrits, vos camarades ont été tués, il faut donc savoir haïr et considérer l'ennemi comme un sous-homme afin d'éviter de devenir fou, afin de survivre et de se protéger soi-même. **WINTER SOLDIER** transcende toutes les questions de forme, de contenu, de technique, la panoplie habituelle de la critique. Ces visages, ces voix, ces silences sont trop insistants, trop inquiétants et éloquents en soi pour avoir besoin d'un quelconque commentaire. Un tel film devrait connaître la plus large diffusion pour que le plus grand nombre sachent ce que peut faire l'inhumanité de l'homme envers l'homme.

La monstruosité de certaines expériences vécues au Vietnam est en partie tempérée par la soudaine conscience qu'ont ces vétérans de devoir apprendre à redevenir humains, à oser pleurer. Un Indien américain le résume bien qui essaie de comparer cette expérience de la guerre avec le destin de son propre peuple et s'effondre sous l'émotion. Vision terrible, émouvante, bouleversante. Son peuple, explique-t-il, a reçu la promesse qu'il vivrait sur sa terre aussi longtemps que les fleuves couleraient, que l'herbe pousserait. Mais au train où vont les choses actuellement, les fleuves risquent bientôt de ne plus couler, l'herbe de ne plus pousser.

Chacun tirera ses propres conclusions après avoir vu et entendu. Ces hommes nous parlent du fond de leur douleur, de leur honte, de leur souffrance. Gene MOSKOWITZ.



# DIX ANS DE RÉFLEXION

(En gras les films présentés en première mondiale).

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

<b>1967</b>	TRIO, de Gian Franco Mingozzi	ITALIE	
	DUTCHMAN, d'Anthony Harvey	GRANDE-BRETAGNE	
	UNE AFFAIRE DE CŒUR, de Dusan Makavejev	YUGOSLAVIE	
	WARRENDALE, d'Allan King	CANADA	
	LE REGNE DU JOUR, de Pierre Perrault	CANADA	
	RONDO, de Zvonimir Berkovic	YUGOSLAVIE	
<b>1968</b>	JOSEF KATUS, de Wim Verstappen	PAYS-BAS	
	L'HORIZON, de Jacques Rouffio	FRANCE	
	ANGELE (quatrième sketch de QUATRE D'ENTRE ELLES), d'Yves Yersin	SUISSE	
	CHRONIK DER ANNA-MAGDALENA BACH, de Jean-Marie Straub	ALLEMAGNE FEDERALE	
	CONCERTO POUR UN EXIL, de Désiré Ecaré	FRANCE-COTE D'IVOIRE	
	MARIE POUR MEMOIRE, de Philippe Garrel	FRANCE	
	OU FINIT LA VIE (les deux parties), de Judit Elek	HONGRIE	
	THE QUEEN, de Frank Simon	ETATS-UNIS	
	REVOLUTION, de Jack O'Connell	ETATS-UNIS	
	ROCKY ROAD TO DUBLIN, de Peter Lennon	IRLANDE	
	LA CHUTE DES FEUILLES (v. o. géorgienne)	U.R.S.S.	
	SUR DES AILES EN PAPIER, de Matias Klopčič	YUGOSLAVIE	
	THE EDGE, de Robert Kramer	ETATS-UNIS	
	LES ENFANTS DE NEANT, de Michel Brault	FRANCE	
<b>1969</b>	CABASCABO, d'Oumarou Ganda	NIGER	
	CHARLES MORT OU VIF, d'Alain Tanner	SUISSE	
	KING MURRAY, de David Hoffman	ETATS-UNIS	
	MORE, de Barbet Schroeder	LUXEMBOURG	
	MY GIRLFRIEND'S WEDDING, de Jim McBride	ETATS-UNIS	
	PAGINE CHIUSE, de Gianni da Campo	ITALIE	
	LA ROSIERE DE PESSAC, de Jean Eustache	FRANCE	
	LA VOIE, de Slim Riad	ALGERIE	
	LA HORA DE LOS HORNOS (I, II, III)	ARGENTINE	
	IN THE YEAR OF THE PIG, d'Emile de Antonio	ETATS-UNIS	
	JAGDSZENEN AUS NIEDERBAYERN, de Peter Fleischmann	ALLEMAGNE FEDERALE	
	PARIS N'EXISTE PAS, de Robert Benayoun	FRANCE	
	LA DAME DE CONSTANTINOPLE, de Judit Elek	HONGRIE	
	<b>1970</b>	CAMARADES, de Martin Karmitz	FRANCE
ELOGE DU CHIAK, de Michel Brault		CANADA	
KES, de Kenneth Loach		GRANDE-BRETAGNE	
MISSHANDLINGEN, de Lasse Forsberg		SUEDE	
O CERCO, d'Antonio da Cunha Telles		PORTUGAL	
ON VOIT BIEN QUE C'EST PAS TOI, de Christian Zarifian		FRANCE	
REMPARTS D'ARGILE, de Jean-Louis Bertuccelli		ALGERIE-FRANCE	
SOLEIL O, de Med Hondo		FRANCE-MAURITANIE	
LES VOITURES D'EAU, de Pierre Perrault		CANADA	
LES CORNEILLES, de Gordan Mihic et Ljubisa Kozomara		YUGOSLAVIE	
WARM IN THE BUD, de Rudolf Caringi		ETATS-UNIS	
ICE, de Robert Kramer		ETATS-UNIS	
<b>1971</b>		BREATHING TOGETHER : REVOLUTION OF THE ELECTRIC FAMILY, de Morley Markson	CANADA
		BRONCO BULLFROG, de Barney Platts-Mill	GRANDE-BRETAGNE
	EXPEDITION PUNITIVE, de Magyar Dezsö	HONGRIE	
	ICH LIEBE DICH, ICH TOTE DICH, d'Uwe Brandner	ALLEMAGNE FEDERALE	
	LOVING MEMORY, d'Anthony Scott	GRANDE-BRETAGNE	
	LE MOINDRE GESTE, de Jean-Pierre Daniel et Fernand Deligny	FRANCE	
	LES PASSAGERS, d'Annie Tresgot	ALGERIE	
	QUESTION DE VIE, d'André Théberge	CANADA	
	TRASH, de Paul Morrissey	ETATS-UNIS	
	VIVA LA MUERTE, d'Arrabal	TUNISIE-FRANCE	

devaye imprimeurs cannes