

P R E M I E R P L A N

JUAN BARDEM



N° 21

LE CINEMA ESPAGNOL AVANT BARDEM

Quelques films de la période qui va de 1939 à 1956 ont eu un succès populaire réel comme, par exemple : **Raza** (1941) ; **Locura de Amor** (1948) ; **Balarrasa** (1951) ; **Marcelino pan y vino** (1955). Leurs auteurs ont su trouver le ton qui convenait pour émouvoir la petite bourgeoisie espagnole qui constitue la majeure partie des spectateurs de cinéma.

Raza (Race) était une frénétique exaltation de l'héroïsme espagnol à travers les temps et une explication simpliste et erronée de la guerre civile.

Locura de amor (Folie d'amour) était la reproduction animée de tableaux historiques peints au XIX^e siècle et où l'histoire était ramenée à tous les lieux communs inimaginables.

Balarrasa (Don Xavier, légionnaire ou Forte tête) était une preuve supplémentaire de ce que José Luis Aranguren, écrivain catholique, à propos du roman religieux espagnol, appelle le « catholicisme protégé, constitué, infantile, sans problème, acritique » et « utilisé comme masque, sauf-conduit ou encore outil ».

Marcelino, pan y vino, qui est aussi du côté de la fausse religiosité, était un film où on nous contait l'histoire d'un petit orphelin qui demande à Dieu la grâce de voir sa mère morte il y a longtemps. Dieu fait alors le miracle, non comme il serait logique en ressuscitant un instant la mère, mais en tuant l'enfant.

Mais en Espagne, 70 % des films primés sont l'œuvre de 8 réalisateurs, à savoir : Rafael Gil, Juan de Orduna, Ignacio F. Iquino, José Luiz Saenz de Heredia, Ladislav Vajda, Luis Lucia, Antonio Roman, José Antonio Nieves-Conde. Presque tous sont des hommes nés aux alentours de 1910 et qui avaient donc dans les 25 ans au début de la guerre. Ils voulaient faire du cinéma. Ils en ont fait.

Rafael GIL est le réalisateur du plus grand « intérêt national » ; il se caractérise par une excessive malléabilité servie par une intelligence moyenne, une sensibilité moyenne et une ambition moyenne. Ses films ont abordé les sujets les plus divers. Il a réalisé des films historiques aussi différents entre eux que **Reina Santa** et **Teatro Apolo**, allant de la reconstitution d'un drame catholique à la présentation de la frivolité d'une époque anodine. Ses adaptations littéraires n'ont pas été guidées davantage par un critère constant : elles sont allées de Cervantès à José Maria Pemán, produit du plus mauvais goût anachronique de la littérature espagnole moderne. Alarcon, Palacio Valdés, Blanco Ibanez, Fernandez Florez et aussi... José Echegaray lui ont fourni des sujets de films. Comme on le voit son sens sélectif n'est pas allé très loin puisqu'il n'a utilisé que de vieux thèmes, sinon de mauvais auteurs. La seule œuvre de valeur qu'il ait adaptée c'est « Don Quichotte » dont Gil a donné une lecture photographiée, rapide et innocente, sans jamais méditer profondément aucun passage : le film commence par un long travelling qui est certainement le plus mauvais de toute l'histoire du cinéma mondial. Le thème religieux catholique lui a donné l'occasion de plusieurs films tels que **La dame de Fatima**, **Sœur Intrépide**, **La guerre de Dieu** et **Le baiser de Judas** ; l'anticommunisme lui a inspiré **Mort il y a 15 ans**, **Le chant du coq**, etc.

Juan de ORDUNA dont la plus évidente qualité est d'être « un instinctif » est tout près de Gil pour l'accumulation des récompenses officielles, mais il possède moins de sens cinématographique et ses œuvres manquent totalement de la moindre qualité présentable. Doué d'un instinct hors du commun, il a su trouver fréquemment le chemin du succès populaire : **Locura de amor (Folie d'amour)**, sur les mésaventures amoureuses de la fille des Rois Catholiques, fut en 1948 un des plus grands succès commerciaux du cinéma espagnol ; puis vinrent **Agustina de Aragon**, 1950, héroïne de la lutte contre les troupes françaises pendant la guerre de l'Indépendance. **La leona de Castilla (La lionne de Castille)**, 1951, un sujet de F. Villaspesa sur Maria de Padilla, femme d'un des chefs des « comuneros » de Castille exécuté à l'aurore du règne de Charles Quint ; **Aïba de América (Aube de l'Amérique)**, 1951, sur la découverte du continent américain par Christophe Colomb, la gloire des Rois Catholiques et les destins impériaux de l'Espagne. Cependant, malgré les bonnes intentions et leur vulgarité à pleines mains, ces films n'ont pas intéressé le public. Orduna a retrouvé le chemin d'un succès populaire avec **El último cuplé (Le dernier couplet)**, 1957, exécration évocation d'un passé récent de l'histoire espagnole. Les trucs « sensiblerds », les lieux communs, une utilisation de la caméra qui était déjà démodée en 1920 sont les qualités les plus remarquables du cinéma de Orduna.

Ignacio IQUINO, Catalan, né en 1910, est certainement le plus fécond des réalisateurs espagnols. Quelque quarante films et un dangereux goût pour le pastiche l'ont amené à monter ses propres studios. Il est le représentant le plus qualifié de la production cinématographique catalane qui a de grandes différences avec la production madrilène. Les films de Iquino, en général, sont des calques d'œuvres américaines à succès (comédies aux rebondissements multiples, gangsters espagnols, patriotisme intégral, revues musicales) ou italiennes (du pire, du plus détestable néo-réalisme).

José Luis SAENZ de HEREDIA, Madrilène, né en 1911, fait un cinéma intelligent. J. M. Garcia Escudero, le meilleur critique catholique de cinéma en Espagne, a dit qu'il était « l'homme des premiers films », parce que ses films ont été presque toujours des têtes de pont en terrain inconnu pour le cinéma espagnol. Les autres réalisateurs en ont profité ensuite et ont exploité avec moins d'intelligence. **Raza**, en 1941, a ouvert la marche du cinéma politique qu'ont suivie ensuite A. Roman, J. de Orduna, A. Ruiz Castillo, D. Viladomat, R. Gil, J. M. Forqué, C. F. Ardavin et bien d'autres. Le film de Saenz de Heredia **El destino se disculpa (Le destin s'excuse)**, 1945, inaugure la comédie à demi-sérieuse, à racine littéraire, agréable et digne, que continuèrent ensuite Edgar Neville avec **La vida en un hilo (La vie à un fil)**,

JUAN BARDEM

MARCEL OMS : J. A. BARDEM

13	Comicos
18	Mort d'un cycliste
24	Grand'rue
31	La Vengeance (avec une note de Raymond Borde)
40	Sonatas
46	A cinq heures de l'après-midi
52	La thématique de Bardem
59	Portrait d'un homme

TEXTES

L. G. Egidio	Couv.	Le cinéma espagnol avant Bardem
J. A. Bardem	65	Sur la situation actuelle de notre cinéma

EXTRAITS DES FILMS

Ce couple heureux	69	Les premiers thèmes
Mort d'un cycliste	72	Une manifestation
Grand'rue	76	La minute de vérité
La vengeance	80	Comment le désespoir...
Sonatas	83	Une prise de conscience
A cinq heures de l'après-midi	87	José retrouve son passé / José retrouve sa femme
	90	Filmographie
	93	Bibliographie

1943, et *El ultimo caballo* (Le dernier cheval), 1950, et Rafael Gil dans *Huella de luz* et *La calle sin sol*. Saenz de Heredia pose aussi la première pierre d'un cinéma catholique avec *La mies es mucha* (La récolte est abondante), 1948, que continueront à bâtir par la suite Nieves Conde avec *Balarrasa*, 1951, Gil avec *La dame de Fatima*, 1951, et *Sœur Intrépide*, 1953. Iquino avec *Judas*, 1952. Les adaptations de romans du XIX^e siècle commencent également. Iquino avec Heredia *El escandalo* (Le scandale), 1943, d'après un roman de Pedro Antonio de Alarcon, dont la littérature idéologiquement pauvre est très propice à un cinéma sans problèmes. Viennent ensuite *El clavo* (Le clou), 1944, et *La prodigue*, 1946, tous deux de Gil sur deux sujets d'Alarcon encore ; *Pequeneces* (Bagatelles), 1949, de Orduna, d'après un roman du père jésuite Coloma, *El capitán Veneno* (Le capitaine Poison), 1950, de Marquina, toujours sur un sujet d'Alarcon, *El señorito Octavio* (Monsieur Octave), 1950, de Mihura sur un sujet de Palacio Valdés. J. L. Saenz de Heredia est de toute cette génération l'homme le plus doué pour faire un cinéma de qualité, mais il s'est contenté de découvrir des filons, abordant toujours des horizons nouveaux sans arriver à en connaître vraiment aucun.

Il nous faut mentionner maintenant le Hongrois **VAJDA** pour son apport à la liste des œuvres « d'intérêt national » : *Ronde espagnole*, 1951 ; *Dona Francisquita*, 1952 ; *Carne de horca* (Gibier de potence), 1953 ; *Marcelino pan y vino*, 1954, et *Tarde de toros*, 1956. On peut facilement s'expliquer l'appellation d'intérêt national à *Ronde espagnole*, hommage aux chœurs et danses de la Section Féminine de la Phalange pour son obstination enthousiaste à conserver un folklore péninsulaire sur le point de disparaître ; ou bien à *Tarde de toros*, documentaire bien photographié sur la « fiesta » nationale qui passionne une si grande quantité de gens, ou encore à *Marcelino...* candide histoire de moines, miracles et autres espiègleries infantiles ; mais la récompense est incompréhensible pour *Carne de horca*, habile western de Sierra Morena, ou pour *Dona Francisquita*, vulgaire adaptation d'une zarzuela sans musique. Le meilleur film de Vajda en Espagne est sûrement *Mi tío Jacinto* (Mon oncle Hyacinthe) bien qu'il ait de faciles et évidents antécédents cinématographiques et littéraires.

Dans l'œuvre de **Luis LUCIA** dominent les thèmes andalous : *Currito de la Cruz*, 1948 ; *La Duchesse de Benameji*, 1949 ; *El sueño de Andalucía* (Le rêve d'Andalousie), 1950 ; *Lola la Piconero*, 1951 ; *La hermana San Sulpicio* (Sœur Saint-Sulpice), 1952. Il a pourtant abordé d'autres thèmes comme par exemple l'histoire dans *La princesa de los Ursinos*, 1947, ou l'historico-littérature avec *Jeromin*, 1953, sur un sujet du père jésuite Coloma, ou le feuilleton sentimental avec *De mujer a mujer* (De femme à femme), 1950, ou le faux religieux-social avec *Cerca de la ciudad* (Près de la ville), 1952. Il a toujours fait un cinéma aux gros traits vulgaires, commercial et sans relief particulier. Son grand succès fut *Un caballero Andaluz*, 1954.

Antonio ROMAN est un réalisateur vulgaire aux prétentions virtuoses ; pendant un certain temps il a été le metteur en scène le plus nettement officiel : *Escuadrilla*, 1941, *Boda en el infierno*, 1942, et *Los últimos de Filipinas*, 1945, ont fait pleuvoir sur lui les récompenses ; ensuite il a changé, cultivant le feuilleton aux passions mauvaises.

José Antonio NIEVES CONDE nous fit concevoir quelques espoirs avec *Surcos* (Sillons), 1951, qui dénonçait un fait réel de la vie espagnole contemporaine : le continué exode rural. Ce fait de tous les jours qui augmente le nombre des prolétaires dans les grandes villes a des causes évidentes que Nieves Conde n'analyse pas ; des conséquences inéluctables qui sont oubliées dans le film et trompeusement remplacées par d'autres. Le film débute au cœur du fait accompli et se termine par l'escamotage du problème, perdu dans un feuilleton calamiteux. Mais la présence d'un thème réel sur un écran espagnol en 1951 fut un fait surprenant. Le reste du cinéma de Nieves Conde est aussi malheureusement correct que celui de son maître Gil dont il fut longtemps l'assistant.

Les mêmes hommes, donc, avec les mêmes idées, ont fait le cinéma de 1940 et celui de 1957 ; lorsqu'il y a eu une certaine relève, les hommes neufs ont pris les vieux thèmes et les ont laissés tels quels, sans avancer d'un pouce. Forqué ou Cesar Ardavin ne sont pas allés plus loin que Roman ou Gil. Toujours la même fausse problématique, toujours les mêmes fausses solutions, toujours les mêmes mots faux pour cacher toujours les mêmes faits vrais. On continue à réaliser des adaptations théâtrales ou littéraires du XIX^e siècle depuis *El Clavo* en 1944 jusqu'au *Jeromin* en 1953, mais sans en mettre les sujets à jour et sans les interpréter avec une mentalité moderne.

Les deux sources d'inspiration les plus constantes sont les thèmes catholiques et les thèmes nationalistes. Depuis *Mision blanca*, 1946, jusqu'à *Marcelino, pan y vino* en 1954, quelque douze films ont été consacrés à exalter le catholicisme ; et de *Los últimos de Filipinas* en 1945 jusqu'à *Tarde de toros*, 1956, quelque dix films ont exalté la patrie en ses aspects multiples. A partir de 1954 le thème de l'anticommunisme a eu un développement notable : *Mort il y a quinze ans*, 1954, *Le chant du coq*, 1955, *Ambassadeurs en enfer*, 1956, *Il a choisi l'enfer*, 1957, *Rapsodie sanglante*, 1958, insistent tous sur un même thème et semblent indiquer un propos bien arrêté de continuer dans une seule direction.

De toutes façons ce à quoi on est arrivé en 14 ans de « cinéma d'intérêt national » c'est à jeter les bases d'une industrie cinématographique capitaliste en Espagne. Des hommes comme Cesareo Gonzalez et Benito Perojo à Madrid, ou Ignacio Iquino à Barcelone peuvent développer de vastes plans de production et de distribution, des plans qui dans le futur peuvent s'améliorer et se perfectionner encore. Tel est le résultat de toutes ces années de protection étatique de notre cinéma. La production nationale a constamment augmenté depuis 39. Les co-productions, surtout avec la France et l'Italie, sont toujours plus nombreuses. On gagne de nouveaux marchés au cinéma espagnol. L'industrie cinématographique fleurit. Nous sommes tous contents. Les hommes de 39 ont eu le dernier mot.

Luciano G. ECIDO

(Extraits d'un texte écrit en 1958)

« La terre, je la porte écrite sur mon sang.
« J'ai été éveillé de mon enfance la plus pure à coups de feu par des hommes qui, en Espagne, se donnaient à la mort, çà et là, pour elle. »
(Eugenio de NORA.)

Marcel Oms : **J. A. BARDEM**

La terre, je la porte écrite sur mon sang.

Nous avons connu en 1956, 1957 et 1958 la vogue, la querelle et la désaffection Bardem. Aujourd'hui, plus rien. Sans avoir brûlé on adore déjà d'autres noms. Au cinéma espagnol même on cherche déjà de nouveaux chefs de file. Mais Saura et Ferreri savent, eux, que c'est Bardem qui a ouvert la voie royale. A l'égard de Bardem, la critique française (j'allais écrire parisienne) s'est sentie une âme de rond-de-cuir pour succursale poussiéreuse de la Société des droits d'auteur. Bardem plagiaire ? Manckiewickz (*Eve*), Fellini (*Les vitelloni*), Lattuada (*Les feux du music-hall*), De Santis (*Pâques sanglantes + Riz amer + Chasse tragique*, ouf !). Antonioni (*Chronique d'un Amour*), René Clair (*Les grandes manœuvres*), Becker (*Antoine et Antoinette*), Visconti (*Senso*), autant de réalisateurs, à en croire les défenseurs du scénariste orphelin et de la script-girl en veuvage, autant de réalisateurs sans qui Bardem n'aurait pas pu faire de cinéma...

Nous trouverons plus loin d'autres sources d'inspiration : Poudovkine, Dovjenko, Eisenstein, Welles. Et alors ? Les auteurs concernés n'ont rien dit. Ils reconnaissent Bardem comme l'un des leurs et ce serait à la critique de jouer la ficaille ?

Acceptons comme un mal nécessaire d'être cultivés ; souffrons d'avoir tout vu ; disons-le, écrivons-le, ça se saura. Bon. Ceci dit, les films de Bardem sont là. La critique passe ou aboie, les films restent. Les films qui ont marqué la naissance d'un cinéma espagnol enfin digne, enfin solide, enfin efficace, enfin intelligent.

Que pèse face à cela le verbiage des bureaucrates nostalgiques de la Société des droits d'auteur ?

Une des rares bonnes choses faites par René Clair dans sa vie fut de répondre à Goebbels qui accusait Chaplin de plagiat : « C'est un honneur pour moi d'avoir pu lui donner enfin quelque chose en retour ».

Manckiewicz, Fellini, Lattuada, etc... (voir plus haut) ont permis peut-être au cinéma espagnol d'avoir une forme. Qu'ils en soient publiquement remerciés. Bardem, quant à lui, a permis au cinéma espagnol d'avoir enfin un fond et une audience ; un contenu et un marché.

Bardem a réalisé dans les studios espagnols ce que Bunuel avait ébauché en 1935. De *Las Hurdes* à *la Venganza*, la réalité espagnole a mis 20 ans pour avoir le droit de s'étaler à nouveau sur un écran.

Situation générale du Cinéma espagnol (1)

On imagine mal si on n'a pas eu à le connaître l'état d'arriération intellectuelle du cinéma espagnol. Vingt ans de franquisme n'ont rien arrangé, au contraire. Le retard considérable que le cinéma de la péninsule ibérique n'a cessé d'accuser par rapport à tout le reste du monde a pris de 1938 à 1950 des proportions inimaginables. L'Espagne a été coupée du reste du monde de la fin de la guerre civile à la fin de la 2^e guerre mondiale. Elle a vécu en vase clos dans la peur et la sottise. On lira là-dessus avec profit « La fin de l'Espoir » de Juan Hermanos et, plus récemment, *El Haz y el revés (L'autre face)* de Corrales Egea ou *Les ruines et les jours* de S. March. Le cinéma du régime, catalogué d'intérêt national, tourne délibérément le dos au réel. Ses thèmes ? *Le militarisme* : Raza, Escuadrilla, A moi la légion ; *le folklore* : Lola Montès, Goyescas, Eugénie de Montijo, La revoltosa... ; *l'adaptation littéraire et la calligraphie* : Pequeñeces, La vie à un fil, Condamnés ; *le cléricisme* : Balarrasa, La foi, La récolte est abondante, Judas, Guerre de Dieu ; *l'anticommunisme* : Près du ciel, Persécution à Madrid, Face à la mer ; *le retour à la terre* : Surcos, Le village maudit, Marionna Rebull.

En 1949, le Concordat accorde une sorte de « filmatur » à tous ces thèmes. La peur du communisme s'exaspère ; l'exaltation des prêtres s'accroît ; le folklore déferle ; le nationalisme militariste s'intensifie.

La bénédiction du Vatican s'accompagne d'une aggravation du conformisme. Franco sait qu'il n'a désormais plus rien à craindre des « démocraties bourgeoises » de l'Occident.

(1) Le lecteur intéressé par l'histoire du cinéma espagnol et plus particulièrement le cinéma franquiste se reportera au n° 124 d'*Image et Son* et aux numéros 32 et 36 de *Positif*.

Quelques films commencent à franchir les frontières, apportant de l'Espagne l'image traditionnelle et stéréotypée dans laquelle se plaisent les cuistres et la réaction : du sang, de la volupté, de la mort.

Les capitaux français et américains s'investissent dans les studios espagnols ; des coproductions sont mises en chantier reprenant, elles aussi, les thèmes sempiternels de la foi, des danses gitanes et des corridas.

A l'intérieur pourtant une nouvelle génération d'intellectuels se dégage. Ils avaient de 5 à 10 ans à la fin de la guerre. Ils ont vingt ans maintenant. Ils réalisent que le contexte social de l'Espagne est en fait le résultat de la victoire du fascisme.

D'anciens phalangistes s'interrogent sur leur culpabilité passée. Ils se sentent cocus. Les meilleurs d'entre eux, ceux qui avaient cru que le national-socialisme serait aussi socialiste que national se détrompent. Ils n'ont pas voulu ça ! Une opposition, une résistance intellectuelle s'organisent. Les idées circulent. Un ton nouveau apparaît dans la littérature espagnole.

Livrés à eux-mêmes, abandonnés par les maîtres à penser de la génération précédente, ils cherchent dans les livres d'hier et d'avant-hier des raisons de lutter et des arguments. Ils les trouvent : Unamuno, Ortega y Gasset, Machado, les poètes et écrivains de la génération des années 20, Pio Baroja, Galdos, Blasco Ibañez.

Mais ces maîtres sont morts ou retirés de la vie publique. La jeune génération est seule. Elle doit trouver seule ses solutions. Elle doit affronter seule la réalité espagnole.

Dans les milieux intellectuels du cinéma, une vive curiosité se manifeste. L'Espagne de Franco ressemble tellement à l'Italie fasciste que la comparaison s'impose d'elle-même. C'est donc dans les théoriciens du néo-réalisme (Zavattini, Aristarco, De Santis, Lizzani, etc...) et dans l'expérience du cinéma italien d'après-guerre que la jeune génération espagnole qui rêve de créer un cinéma enfin authentique puisera ses exemples et ses encouragements.

Des Ciné-Clubs se créent. On y voit presque clandestinement les grands classiques soviétiques : *La ligne générale*, *le Potemkine*, *la fin de Saint-Petersbourg*. Pour la plupart de ces hommes, c'est une révélation. Une double révélation : celle de la spécificité d'un art et celle de l'essence révolutionnaire de cet art.

Désormais la volonté de création chemine dans les consciences. Le cinéma espagnol aura deux pères à sa naissance : le cinéma soviétique et le néo-réalisme.

Pourtant la situation « extérieure » n'est pas la même. Le cinéma soviétique avait bénéficié de la Révolution d'octobre ; le néo-réalisme avait profité de l'écroulement du fascisme et de la libération pour naître. En Espagne rien de cela. Au contraire.

Les jeunes ambitieux vont donc parcourir un chemin inverse. Ce qui aura marqué la fin du néo-réalisme italien, à savoir la comédie, sera le point de départ du réalisme espagnol.

Dans la situation du cinéma espagnol en 1951, il était impossible à des débutants de mettre en chantier un film traduisant leurs plus profondes aspirations : le cadre économique, les difficultés politiques, l'engourdissement du public, l'analphabétisme des masses. 20 ans de nuit !

Et pour affronter ces difficultés, la seule bonne volonté ; la volonté tout court d'un groupe d'amis qui se sont connus à l'Instituto de Investigaciones y Experiencias cinematograficas ; créé en 1947.

L'Instituto ne peut en aucune manière soutenir la comparaison avec notre IDHEC et la sortie n'amène pas pour le diplômé la certitude d'un travail dans les studios. Et pourtant c'est là que s'est forgé le cinéma espagnol. « L'Instituto, écrit J.-G. Maesso (*Objetivo* n° 2) a représenté pour nous indépendamment de ce que nous y avons appris, la possibilité unique d'arriver au cinéma... L'horizon était chargé de nuages. L'Instituto c'était la tarte à la crème des professionnels du cinéma... Il était dans ce climat parfaitement invraisemblable de prétendre recevoir de quiconque la proposition de faire du cinéma. Conscient de cela, un groupe — Berlanga, Bardem, Garagorri, Gurruchaga, Ramos, Proharam, Marquez et moi et plus tard Muñoz-Suay et Ducay — proposa de fonder sa propre maison de production. »

Alors commencent les difficultés tragi-comiques pour briser le cercle vicieux de la cinématographie espagnole. Finalement la promotion de l'Instituto parvient à rassembler l'argent nécessaire. Le film est aussitôt mis en chantier.

Une fois terminé, il faudra attendre — au prix de quelles difficultés immenses et sans cesse renouvelées — un distributeur. Achievé en 1951, le film ne sera présenté en public que le 31 Août 1953 au « Capitol » de Madrid. « L'important, conclut Maesso, le plus important c'était que notre groupe était entré avec succès dans la bataille. Le front était enfoncé. Voilà la signification véritable, en plus de son poids spécifique, de ce film délicieux qui s'appelle *Esa pareja feliz* (*Ce couple heureux*). »

Connu du grand public et de l'ensemble de la critique APRÈS *Bienvenue M. Marshall ! Esa pareja feliz* (*Ce couple heureux*) n'est pas toujours apparu en pleine lumière comme le premier film de ses auteurs d'une part, et comme le premier film de la nouvelle génération espagnole, d'autre part.

Son importance et sa portée en ont été amoindries. Il importe de lui rendre enfin justice.

Lorsque en 1936 Buñuel devint directeur de production à Filmofono, avant même de se lancer dans des films pour public « évolué », il se préoccupa d'abord de donner au cinéma espagnol une assise populaire. (Cf. Mon étude in *Positif* 42).

Bardem et Berlanga ont repris le même chemin. Le public espagnol est friand de comédies, ce public nourri de saynètes, de zarzuelas et d'entremeses. Pour l'atteindre, Bardem et Berlanga ont choisi la voie du réalisme rose, se proposant pour plus tard de lui donner une autre nourriture intellectuelle.

Redisons-le une fois encore : Le chemin du réalisme (et du cinéma) espagnol est dans un mouvement inverse de celui du néo-réalisme italien. C'est comme si, commencé avec *Deux sous d'espoir*, il allait vers *Pâques Sanglantes*. Ce qui était pour l'Italie signe de décadence dans le strapaese, est pour l'Espagne signe de Renaissance.

Le premier film de Bardem-Berlanga abonde en notations sociales et morales dont le ton est entièrement neuf dans la production espagnole de 1951-1953.

Esa pareja feliz est l'histoire d'un couple de jeunes mariés. Ils vivent dans une chambre en sous-location, dans un quartier populaire. Ils sont pauvres, n'ont guère de revenus en vue et sont la proie d'une exploitation éhontée de la part de tous les profiteurs, intermédiaires et agioteurs que secrète le régime.

Puisque son mari gagne peu, la jeune femme décide de participer à des concours radiophoniques. Ils remportent le jeu du « Couple heureux ». (Cette émission existait réellement en Espagne à l'époque de la réalisation du film). Le premier prix consiste en une journée « tous frais payés ».

Nos deux héros achètent des souliers, des vêtements, vont dans un restaurant de grand luxe et se promènent en voiture dans Madrid.

Mais toute cette journée de bonheur est sans cesse gâchée par l'appellation qui salue en tous lieux leur arrivée : le

couple heureux. La gêne et le malaise du mari augmentent au fil des étapes : leur vie est pleine de problèmes et les circonstances les obligent à sourire. Et pour couronner le tout, voilà que la voiture qui les promène dans Madrid arbore un immense panneau publicitaire : Le couple heureux.

Seul leur permet de résister le désir (et le besoin) qu'ils ont de tous leurs cadeaux.

Enfin c'est la dernière épreuve. Il fait nuit, ils sont reçus dans un cabaret et ce sera le coup fatal : le mari ne sait pas danser. Ici se termine « le jour heureux » ; il fut jusqu'ici sans bonheur. Les deux jeunes mariés s'éloignent, leurs cadeaux sous le bras. Ils réalisent lentement combien leur rêve était superficiel et tout ce qu'il leur a fallu le payer de vexations, humiliations et perte de dignité de toutes sortes. Ils jettent les cadeaux et tombent dans les bras l'un de l'autre. La caméra cadre les jambes des deux protagonistes et on voit la fille qui se soulève sur la pointe des pieds, les pieds sortent des chaussures et on devine que sa bouche cherche les lèvres du mari.

L'ambition du film se limite, dans un premier mouvement, à être un succès populaire, une étape pour ses auteurs dans la carrière cinématographique. Les rôles principaux sont tenus par Fernan Gomez (le mari), un acteur très connu en Espagne où il était vedette du théâtre et du cinéma ; et par Elvira Quintilla venue des planches, elle aussi.

Nous verrons plus loin ce qu'il faut voir d'autre dans ce film. Notamment dans le contenu moral.

Sur le plan de la production cinématographique espagnole courante, « Ce Couple heureux » sous des apparences de comédie rose, contenait de nombreuses notations sociales. La caméra pénétrait dans les milieux populaires, dans les taudis et semi-taudis des « barrios » ; l'histoire posait en point de départ la difficulté de vivre pour des jeunes mariés dans la société espagnole de 1951. C'était énorme. En France, nous en avons à peine conscience. Pourtant cette opposition brutale accentuée par les éclairages (ton documentaire, froideur objective pour le peuple et scintillements, éblouissements, féerie pour le monde du rêve) ; cette coexistence pacifique par force de deux mondes déséquilibrés ; attitude des auteurs, chaleureuse envers le peuple, abstraite envers l'imaginaire et le factice, tout cela faisait du film une espèce de révolution.

La misère et les difficultés de la vie n'y étaient pas montrées comme une fatalité, mais comme les résultantes d'un ordre et d'un système social.

Réalisé APRÈS *Ce couple heureux*, *Bienvenido Mister Marshall !* fut projeté AVANT.

Le film est aujourd'hui universellement connu. Présenté officiellement par l'Espagne au Festival de Cannes, il y obtint le prix de la Bonne Humeur. Pour l'Industrie cinématographique espagnole, c'était l'ouverture des marchés mondiaux. Pour la nouvelle génération, l'espoir de briser définitivement les barrières. Pour les auteurs du film, l'acquisition d'une liberté d'expression.

Rappelons le thème du film.

Un village de Castille se prépare à recevoir les Américains qui, cela ne fait de doute pour personne, dispenseront cadeaux et largesses de toutes sortes. Aussitôt le petit village se donne des airs d'Espagne « made in Hollywood », une Espagne de tambourins et de castagnettes, telle que l'imaginent les étrangers à travers le visage que leur en a donné le cinéma. Chacun prépare la liste de ses souhaits.

Les Américains arrivent, ils approchent, ils sont là. Les voici.

Et dans un tourbillon de poussière, ils passent sans s'arrêter...

Le petit village reste seul avec sa réalité.

Ce sujet assez mince a été prétexte pour Bardem et Berlanga à une souriante critique de l'aide américaine. Mais aussi et surtout des Espagnols qui ont cru au Sauveur suprême.

Comme dans *Ce couple heureux*, nous retrouvons la fuite hors du réel qui ne change pas le fond du problème. Américains ou pas, les sauveurs n'ont rien laissé que les guirlandes inutiles, la note à payer et la ridiculisation par eux-mêmes des habitants du village.

L'intérêt du scénario écrit par Bardem et Berlanga c'est d'être, au fond, une parabole.

Ce village c'est toute l'Espagne avec ses travailleurs et ses curés, ses maires et ses instituteurs et même Don Quichotte en la personne du vieil Hidalgo. Pour chacun l'Amérique représente une hantise, une fascination, la solution de tous les problèmes. Pour Bardem, esprit lucide, l'Amérique et le plan Marshall, c'est l'aliénation.

Aliénation économique : l'Espagne donne et ne reçoit pas ; aliénation morale : à force d'attendre du dehors la solution, l'Espagne perd la conscience de sa réalité.

Avec ses toits de chaume, ses rues défoncées, avec ses champs au sol aride et dur, le village nous offre le visage vrai de l'Espagne. Les fonctionnaires du régime passent dans des voi-

tures identiques à celles des Américains. Ils donnent des ordres comme on envoie une circulaire. Sans voir les vrais problèmes. Leur seul souci est de conserver leur emploi de caste privilégiée.

Transformé en décor d'opérette, le village masque ses plaies et sa lèpre. Il se déguise. Il s'évade. Il se refuse à la confrontation avec lui-même. « Dans la réalité pourtant, dira Bardem, les Américains n'ont pas fait que passer... » Le parti pris d'ironie et de satire souriante excusait ces libertés avec la vérité historique.

Bardem tout seul

Après *Bienvenue, M. Marshall !* Bardem et Berlanga ont désormais acquis une relative indépendance professionnelle. Leurs routes jusqu'ici confondues vont diverger sans que leur amitié puisse être mise en doute. Simplet leurs tempéraments les différencient. Berlanga est un ironiste. Bardem un humoriste. Or l'humour est une chose éminemment sérieuse ; une arme plus redoutable que les pirouettes de la désinvolture.

Berlanga va continuer sa route sur les voies de la comédie : *Novio a la vista* (au scénario duquel Bardem collaborera encore), *Calabuig, Los jueves milagro*.

Bardem, à partir de *Cómicos*, dégagera définitivement sa personnalité d'auteur et d'écrivain de cinéma. *Felices Pascuas* (Joyeux Noël) sera sa dernière incursion dans la comédie. On y retrouve tous les thèmes que Bardem avait fournis à son ami Berlanga.

Felices Pascuas a été tourné tout de suite après *Cómicos*. Je l'examine à la suite des autres comédies écrites par Bardem afin de mieux sentir comment la personnalité de Bardem s'est dégagée du cadre du réalisme « rose ».

Un garçon coiffeur, aussi amateur de jeux de hasard que l'était le jeune époux du *Couple heureux*, gagne le gros lot à la tombola de Noël. Rentré à la maison, il apprend que sa femme a échangé le billet gagnant contre un petit agneau tout blanc : Bolita. Fureur du mari, enfants terrorisés, le tout sur le ton de la farce et dans l'outrance lyrique.

Pourtant, si on veut passer d'agréables fêtes, il faut immoler l'agneau. Mais ce crime répugne à tous. Lâchement le mari se réfugie derrière l'autorité que lui donne l'ordre social :

c'est la femme qui tuera ! Elle hésite, tergiverse, remet à plus tard... Les enfants emmènent Bolita avec eux dans les terrains vagues et se le font voler par des voyous. Successivement, l'agneau passe de main en main : dans une pension religieuse (où on donne un « auto de navidad » bibliquement grotesque), dans une caserne (ce qui permet à Bardem une excellente ridiculisation de l'appareil militaire dans l'alibi du rêve d'un soldat) et finalement à l'abattoir où la famille le rejoint au dernier moment.

Attendris, ils regardent Bolita tout blanc comme un amour tout neuf et cet agneau symbolique fait d'eux aussi un... couple heureux.

Felices Pascuas se souvient d'*Antoine et Antoinette* ; frôle parfois les comédies pour patronage de Le Chanois. Et pourtant...

Le sujet une fois de plus pose un problème moral derrière la situation comique. Le concours radiophonique, le plan Marshall et le billet de loterie sont les événements extérieurs qui perturbent l'existence quotidienne d'un groupe social caractérisé avec précision. Le hasard apporte la solution de facilité, mais Bardem veut abolir le hasard.

C'est le propre des idéologies dominantes dans les sociétés fascistes qui écrasent l'homme que de lui offrir comme seule issue à ses problèmes l'abandon au hasard, à la chance et à la volonté de qui vous savez. Les jeux radiophoniques, les loteries et tous les jeux de hasard sont un nouvel opium du peuple, simple réplique d'ailleurs de l'organisation romaine.

Accréditer l'idée que seul le hasard (ou la Providence) peut résoudre les problèmes se ramène à postuler une idée de l'homme écrasé par la fatalité ; prisonnier de son destin.

Dans les scénarios écrits pour Berlanga et pour lui-même, Bardem dénonce cette adhésion des masses espagnoles aux jeux de hasard en lui opposant la peinture d'une réalité brutale dont les conflits ne sauraient se résoudre dans un bonheur de 24 heures.

Le rêve est d'autant plus délirant que le réel est dur et sombre. Aux solutions du hasard et de l'imaginaire, Bardem oppose les problèmes concrets de la réalité espagnole de 1954.

Dans *Felices Pascuas*, sous prétexte de représentation théâtrale ou de sommeil, l'Eglise et l'Armée sont ridiculisées en tant qu'institutions intouchables ; mais surtout la caméra descend délibérément dans la rue, entre dans les maisons, enregistre l'inconfort des petites gens, court sur les remblais, parcourt les terrains vagues, crochette dans les poubelles et fouille les abattoirs.

C'est une image lépreuse et sale, délabrée et violente d'une Espagne qu'on nous disait sans conflits, soucieuse de la seule vénération de son général bien-aimé. Toute une Espagne du travail, du vol, de la faim, des budgets à boucler, de la misère, du froid et des haillons apparaît sur un écran espagnol ; mais aussi une Espagne fraternelle, souriante et sympathique : celle de la solidarité dans le malheur. Celle-là même, celle des taudis madrilènes, dont Bardem accentuera l'image dans certaines séquences de *Mort d'un cycliste*.

Felices Pascuas souffre parfois d'une distance sensible entre la situation de comédie et la toile de fond sociale. Bardem n'a pas la désinvolture de Berlanga, il est un moraliste à la manière de Larra. Dur et sévère à force d'amour. Aussi à travers le sourire conventionnel, parfois un peu forcé, des premiers scénarios dont *Felices Pascuas* est l'aboutissement, perce la conscience d'une complexité tragique, d'un univers poignant où la crise est latente et que le spectateur pressent à travers l'ironie.

« Clarté, ne t'éloigne pas de mes yeux, n'humilie pas la raison qui m'encourage à continuer. »

(J.-A. GOYTISOLO.)

COMICOS

Le train emporte la troupe des comédiens à travers la Province. Chacun dans la troupe a ses rôles toujours repris, ses phrases toujours redites, son rang toujours le même. Ana Ruiz est une comédienne comme tant d'autres, ambitieuse, mais sans gloire, aimant passionnément son art. Mais elle n'a jusqu'ici tenu que de petits rôles. Elle n'a pas eu sa chance. Comment l'aurait-elle d'ailleurs dans ce milieu de l'arrivisme et de la compromission qu'est le monde du spectacle ?

L'occasion lui est offerte pourtant de parvenir aux premiers rôles pour peu qu'elle consente à un détour par le lit de l'imprésario. Elle sacrifie à sa carrière l'amour de son camarade Miguel.

Mais voici qu'un malaise de la vedette oblige le directeur de la troupe à confier le premier rôle à Ana qui voit enfin la possibilité de sortir de ses emplois secondaires. C'est un triomphe. Ana révèle un extraordinaire tempérament dramatique et prend enfin conscience de sa valeur. Face à la salle déserte, elle se répète inlassablement l'évidence de ce soir : « Je suis une bonne comédienne... une bonne comédienne... »

Pourtant ce triomphe sera de courte durée. La vedette, remise de son malaise, reprend le rôle dès le lendemain ; Ana rentre à nouveau dans l'ombre. Mais elle a puisé dans son triomphe d'un soir une telle confiance en elle-même qu'elle a acquis assez de force morale pour refuser la prostitution dorée. Elle repousse la proposition de l'imprésario.

Ana Ruiz saura attendre l'occasion définitive. Elle sait ce qu'elle vaut. Comme Don Quichotte, « elle sait qui elle est »...

Cómicos (Les comédiens) est le premier film de Bardem. Le premier dont il endosse la totale responsabilité. C'est sa minute de vérité. Il en sort vainqueur. De son film, Bardem a dit : « C'est un documentaire passionné sur le monde des comédiens ». Aussitôt on chercha dans l'histoire du cinéma le film qui avait dû inspirer Bardem, et on trouva « All about Eve » de Manckiewicz. On cita des similitudes de cadrages, de plans.

On oublie l'essentiel : la différence fondamentale entre les deux sujets. *All about Eve* c'est l'histoire de l'arrivisme, *Cómicos* c'est le récit d'une prise de conscience. Nous sommes dans le milieu du spectacle, nous pourrions être n'importe où ailleurs. Mais en Espagne.

L'histoire d'Ana Ruiz permet à Bardem un « documentaire passionné » sur le monde du théâtre. Juan Antonio est fils de comédiens, et son film est avant tout un acte d'amour. Pas une seule fois on ne voit réellement le public intervenir dans le déroulement de l'action, ainsi se manifeste le parti pris de Bardem de montrer le développement psychologique du métier de comédien dans le cadre d'une vie intérieure.

La description des milieux du spectacle en Espagne est faite avec le souci évident de donner en premier lieu un documentaire. Les déplacements, la bourse aux rôles, les longs voyages en train, les répétitions, les rapports entre les membres d'une même troupe, le sentiment d'une certaine solidarité, tout cela est montré d'une caméra fraternelle et donne constamment la sensation du vécu, de la connaissance directe par l'expérience.

En même temps, le documentaire sur le monde des comédiens sert à Bardem pour réaliser un documentaire plus ambitieux. Georges Sadoul, dans un excellent texte pour *Les Lettres Françaises*, écrit à propos de *Cómicos* : « Dans les gares où souffle le vent des sierras, les comédiens attendent. Ils vont de théâtre en théâtre, de décor en décor, et leurs tournées tournent en rond, sans rien voir au-delà du bocal et de sa muraille déformante. Par les fenêtres du Grand Café on ne voit rien de la Calle Mayor, sinon la lueur confuse des autos et des réverbères. Dans un poussiéreux salon de bois doré, les marquises en robe de soirée se tordent les mains à côté de messieurs en smoking, pour interpréter un absurde drame mondain. Devant qui se joue ce spectacle fantomatique ? On ne voit jamais le public dans *Cómicos*, mais il définit l'île dérisoire. Ce monde des comédiens est de partout, bien sûr, mais nous sommes en Espagne, nulle part ailleurs. »

Tout se passe avec *Cómicos* comme si Bardem avait réalisé un film à tiroirs. Le répertoire de la troupe n'est que le reflet du niveau moyen des pièces et des films présentés en Espagne ; mais en même temps ce répertoire reflète la société qui s'en nourrit. En quelque sorte, sur une intrigue apparemment digne de la production espagnole courante, Bardem se livre à un exercice de calligraphie.

Le contresens est généralement venu de là dans la critique de cinéma espagnole. Garcia Escudero par exemple, après avoir

précisé qu'il met *Cómicos* en haut de la hiérarchie, lui adresse des reproches d'abstraction. Il n'a pas vu, ou voulu voir, la véritable signification du film. On le comprend un peu : Garcia Escudero est un phalangiste-chrétien-libéral. Admettre la portée réelle du film c'était remettre en cause ses propres options.

Voyons d'abord en quoi *Cómicos* peut s'attirer les reproches de trop d'abstractions. Dans sa forme le film est une débauche de style brillant, de technique impeccable, d'éclairages soignés traduisant les alternances d'ombres et de lumières dans lesquelles évoluent les personnages. La plupart des scènes, dans le monde du spectacle où rien ne se fait au grand jour, se déroulent la nuit ou à la lumière artificielle. Le film en acquiert une ambiance feutrée, chaude et impalpable. Les rares échappées en extérieurs sont provoquées par les seuls moments où le monde du spectacle est mis en arrière-plan.

La plupart du temps l'univers des comédiens est un univers fermé suscitant sa propre chaleur et devenant le bouillon de culture de ses propres microbes.

Et si le film n'était que cela, il se réduirait à un excellent exercice de style...

Mais il y a les premières images, la présentation des différents comédiens de la troupe. Les visages défilent sur l'écran et le commentaire en voix off. nous donne le nom de chaque comédien et son prix en pesetas.

Ainsi dès la séquence d'ouverture de son film Bardem dévoile-t-il ses intentions : le monde des comédiens qu'il va mettre en scène n'est que le reflet d'un monde plus large, plus général où la valeur de l'Homme se mesure en pesetas ; où le salaire prétend exprimer la seule valeur de l'Être. Ce monde est fermé aux aspirations de la jeunesse ; c'est le règne de l'intrigue, de la prostitution morale, de la vénalité et du sous-emploi.

Ce monde c'est l'Espagne ; et les comédiens ne sont que le reflet de la société espagnole.

Dans ce milieu où les recommandations et les appuis dispensent d'une réelle valeur, Ana Ruiz, consciente de ses possibilités, hésite longuement avant d'accepter l'aide conditionnelle de l'imprésario. L'imprésario c'est la solution venue de l'extérieur, c'est le choix de la facilité (c'est l'aide américaine, le plan Marshall en quelque sorte...), c'est l'abandon du meilleur d'elle-même : sa faculté de lutte, la part qui fait son intégrité. [Je dirais *sa pureté* si l'expression n'était galvaudée et déformée par des sous-entendus religieux...] Ana est sur le point de céder ; déjà elle a renoncé à un amour qui exigerait

d'elle l'abandon du théâtre ; maintenant dans la voiture de l'imprésario elle commence à se vendre... Est-il cadrage plus éloquent que celui du baiser sans amour qui scelle le marché ? L'œil resté ouvert, écarquillé, agrandi, emplit un coin de l'écran et clame un violent refus intérieur.

De fait, lorsqu'un concours de circonstances aura donné à Ana l'occasion d'un triomphe, même rendue à l'ombre anonyme, elle aura compris qu'en elle, et en elle seule, est la solution.

Elle est maîtresse de son destin.

On a souvent trouvé dérisoire le triomphe d'un soir remporté par Ana Ruiz. Il l'est. Mais l'habileté de Bardem consiste à nous montrer ce qui en est responsable : le monde en vase clos décrit sans arrière-pensée. Sadoul l'a dit : ... « par les fenêtres du Grand Café on ne voit rien de la Calle Mayor... », c'est-à-dire l'Espagne étouffe derrière ses frontières, elle ne voit rien du reste du monde.

Il n'y a pas de doute : c'est de la société espagnole, fermée, isolée, repliée sur elle-même que Bardem brosse le tableau.

Prenons la scène du café des comédiens, la Bourse aux rôles en quelque sorte. Sur le spectacle grouillant, enfumé et tiède des comédiens qui passent, se croisent, se retrouvent et se quittent, le commentaire énumère au fur et à mesure : « les ratés, ceux qui reviennent de tournée, ceux qui partent, ceux qui abandonnent, ceux qui n'ont plus rien, ceux dont la pièce est un four... » Nous dépassons ainsi ouvertement le monde du spectacle pour assister au spectacle du monde.

Ici il faut sauver la face. Ici, comme ailleurs, comme dans les salons, comme dans la rue, dans cette Espagne qui n'ose pas montrer son vrai visage et que le régime défigure volontairement.

Dans *Cómicos*, Bardem par un constant échange dialectique, fait du théâtre le miroir d'une société ; et de la société ambiante le reflet du répertoire. Si bien que le mensonge de l'art se transforme en dénonciation du réel, et que les frontières qui séparent les deux univers disparaissent. Par un montage aux ellipses brutales Bardem fait retentir les répliques d'un monde dans l'autre, niant ainsi la distinction entre la fiction et le réel, mais surtout entre le milieu du spectacle et la société espagnole.

Aussi *Cómicos* apparaît-il comme un manifeste dont les différentes propositions peuvent s'énoncer ainsi :

— le monde des comédiens est en vase clos ;

— les pièces présentées au public le maintiennent dans la torpeur ;

— le monde pour qui jouent les comédiens est, lui aussi, en vase clos ;

— l'un et l'autre se satisfont de se refléter l'un l'autre ;

— dans ces deux mondes si pareils, il y a pourtant la place de l'Espoir.

Dans leurs voyages, au cours de leurs tournées, sur les quais froids des gares hivernales, les comédiens rencontrent quelquefois des ouvriers et des paysans ; leurs yeux démaquillés rencontrent le regard fatigué d'un travailleur, les rides d'un vieillard, la fatigue d'un frère.

Alors le monde des comédiens retrouve une tradition : celle du théâtre populaire ; ainsi le monde du spectacle pourra-t-il se renouveler et dans son renouvellement refaire l'Espagne.

Dans la loge de la doyenne, Ana comprend que le passé a plus de poids qu'un présent (l'imprésario) qui n'est rien dans une société du néant.

J'ai écrit un jour : « Ana Ruiz c'est Bardem » ; je ne faisais pas allusion à un récit autobiographique, mais à la façon dont on peut récrire le scénario de *Cómicos*.

Juan Antonio est un jeune réalisateur ambitieux, un vrai cinglé de cinéma, qui n'a pas eu sa chance. Il sacrifie à sa passion de l'art sa prometteuse carrière d'ingénieur.

Dans les studios où les producteurs mettent sans cesse en chantier des œuvres calligraphiées ou des comédies faciles, Juan Antonio désespère d'avoir un jour son film à diriger.

L'occasion se présente pourtant de réaliser quelques comédies sans ambition, de donner des scénarios dans lesquels il ne peut glisser que quelques-uns des thèmes qui lui sont chers. Or ce sont ces détails, ces touches de sa personnalité qui valent à ces films des succès populaires puis un triomphe international à Cannes.

Ce triomphe semblera sans lendemain. Dans les studios on continue à tourner de grandes machines historiques, des drames mondains et des comédies faciles. Mais Juan Antonio sait maintenant qu'il est un vrai cinéaste.

Il a pris confiance en lui-même et saura attendre l'occasion de mettre enfin en scène un grand sujet qui lui tient à cœur : l'histoire de deux amants de la bourgeoisie madrilène qui écrasent un cycliste sur une route déserte...

« Parmi le tumulte de toutes les voix j'entendis sa voix, seule désirée...
...Je l'attendais et elle, la vieille voix du peuple, revint sonner en moi. »

(Jose-Agustin GOYTISOLO).

MUERTE DE UN CICLISTA

La voiture freine brutalement, s'arrête sur le bas-côté ; un homme et une femme en descendent. Le cycliste — un ouvrier — qu'ils viennent de renverser vit encore. Lui porter secours, c'est se condamner à rendre publique leur relation : ils sont amant et maîtresse. Ils choisiront la voie de l'égoïsme, de la fuite et du mensonge. Le prix c'est la mort d'un homme.

Elle, c'est Marie-José, la femme d'un industriel. Lui, c'est Juan. Un pauvre type au fond. Hier elle lui a préféré un mariage confortable ; aujourd'hui elle se sert de lui pour son seul plaisir. Il est professeur à la Faculté, mais c'est parce qu'il a eu de solides appuis.

Pourtant le remords s'emparera de lui. Il est allé voir la veuve de sa victime ; il a vu la pauvreté, les gosses pieds nus, les maisons sans eau, les taudis et leur promiscuité. Autrefois Juan a été phalangiste et il voulait se battre pour que l'Espagne ne connaisse plus la honte de la misère. Aujourd'hui de renoncement en mensonge, de fuite en lâcheté, il est un homme veule satisfait de son sort.

Mais il y a le cycliste écrasé. Une mort qui a réveillé en lui la droiture de sa jeunesse.

Juan essaie de convaincre Marie-José qu'ils doivent payer, se dénoncer à la police. Marie-José refuse : elle tient à conserver son confort.

Le pique-assiette professionnel, Rafa, les menace de ses insinuations. Mais que sait-il au juste ? Marie-José a peur. Juan veut débrider l'abcès. Rafa ne sait rien. C'est un voyeur.

A la Faculté, une grève d'étudiants éclate pour réclamer le renvoi de Juan. Celui-ci en effet, préoccupé de cacher son crime, a injustement brimé une de ses élèves qu'il interrogeait le jour où la presse annonçait la découverte du cycliste mort. Juan reçoit la jeune fille dans une salle ; lui parle et l'écoute. Il découvre que la jeunesse détient la clé de tous les problèmes. Il retrouve ses propres élans et démissionne afin d'expier...

Juan et Marie-José se revoient une fois encore. Elle refuse de partir avec lui, de proclamer leur amour à la face des autres. Pour se débarrasser d'un amant trop scrupuleux, Marie-José l'écrase sur la route, à l'endroit même où ils écrasèrent le cycliste. Puis s'enfuit au volant de sa voiture. Mais en voulant éviter un cycliste, elle fait une embardée et s'écrase dans un ravin. Le cycliste saute sur son vélo et part chercher du secours. Il est trop tard. (1)

Si on s'en tient au seul scénario du film, à son mot à mot pur et simple, « Mort d'un cycliste » est un film sur le remords, le péché, le sentiment de culpabilité et le châtement. En un mot un film réactionnaire et chrétien, donc franquiste. Or c'est la grande habileté de Bardem d'avoir lié le problème de la culpabilité à celui d'une classe sociale bien déterminée.

La véritable faute de Juan ce n'est pas d'avoir tué un cycliste, c'est d'être un parvenu du régime.

La véritable faute de Marie-José ce n'est pas d'être une femme adultère, c'est d'être l'épouse d'un profiteur du régime et de vouloir le rester.

Ainsi chacun des personnages du film a-t-il plus une valeur de symbole qu'une réalité psychologique au sens traditionnel du « film psychologique ». « Mort d'un cycliste » est un film de combat. Une provocation.

C'est aussi une parabole.

(1) L'interprétation de la dernière scène du film est très controversée. Le scénario publié par la maison de distribution dit : « Le cycliste regarde autour de lui, monte sur son vélo et s'éloigne, pédalant à toute vitesse. » Josette Daix, dans *Les Lettres Françaises*, pense que Bardem a voulu une fin ambiguë.

Mettons les choses au point. Dans l'esprit de Bardem, et dans le découpage initial, le film se terminait après le crime de Marie-José. La voiture rentrait au bercail. La femme était sûre de l'impunité totale.

La censure a obligé Bardem à punir la femme adultère. D'où l'accident final. Mais Bardem a tourné la morale en envoyant le cycliste chercher du secours.

La preuve ?

1° Le cycliste repart dans la direction d'où il vient.

2° Il se dirige vers une lumière qui, au-delà du symbole, est au moins une maison.

3° Le sens de la parabole implicitement contenue dans le film irait à l'encontre des idées et du cœur de Bardem si le cycliste s'enfuyait à son tour.

Au début du film, nous sommes en 1936 ! ! Une Espagne meurt : celle du travail, écrasée par la Phalange et l'Espagne putain, toutes deux entretenues par l'Espagne du grand capital.

La fuite des amants c'est la victoire franquiste.

Marie-José, c'est l'Espagne putain des soirées mondaines, des réceptions, des messes, du denier du culte.

Juan c'est l'Espagne phalangiste, celle des grands bénéficiaires, les mis en place, les pistonnés. Il lui suffira de croiser sur son chemin sa mauvaise conscience (Rafa) et le souvenir de ses plus belles aspirations de jeunesse (Matilde, son élève) pour qu'elle confesse : « J'ai fait un jour quelque chose de mal que je dois expier ». La faute de la Phalange c'est d'avoir écrasé la classe ouvrière.

La crise de conscience nous place au cœur de l'Espagne de 1955 et de ses problèmes. Les meilleurs s'interrogent. L'alliance d'hier est, pour eux, impossible à renouveler. Le mensonge, la veulerie, le bas calcul ont détruit les possibilités de résurrection.

Mais l'Espoir est là, cassant les vitres, manifestant dans les rues, affrontant les uniformes des flics en jeeps américaines, courant sur les stades (un peu plus vite que les anciens, même ! !).

L'espoir est là, au petit matin, sur le chemin de l'usine ou dans les quartiers sans eau courante.

Nous sommes bien dans l'Espagne de 1955. L'année où un professeur de l'Université de Madrid confiait à Rodolfo Llopis (*Ecole Libératrice* du 2 mars 56) : « A l'Université existe une très grande inquiétude frisant l'explosion. Les étudiants, dans leur immense majorité, sont antifranquistes. L'effervescence qui existe dans les Universités dépasse, et de beaucoup, en profondeur et volume, celle de 1930 contre la dictature de Primo de Rivera ».

1955 c'est également l'année où les étudiants du S.E.U. (Syndicat Espagnol Universitaire) proclament : « Nous ne sommes inconditionnellement ni pour rien ni pour personne. Nous croyons que les dictatures et les pouvoirs absolus ne peuvent ni ne doivent être éternels. Nous voulons le bien et la prospérité de l'Espagne. Nous la voulons gouvernée avec honnêteté, justice et compétence... »

Ce mécontentement des intellectuels sur la toile de fond de la misère populaire ne fournit pas à Bardem un décor ou un arrière-plan. C'est le vrai sujet de son film !

« Mort d'un cycliste » n'est pas une simple histoire d'adultère. C'est l'exposition d'un épiphénomène dans le cadre de la lutte des classes. La preuve en est que les deux personnages centraux lui servent de prétexte à pénétrer dans les deux milieux entre lesquels oscille l'avenir de l'Espagne.

Marie-José vit dans les milieux mondains, snobs et soucieux des apparences. La haute bourgeoisie qui ne veut pas de la vérité parce que la vérité c'est le scandale.

Juan appartient lui aussi à ce monde, mais il aura sa « descente aux enfers » en allant voir la veuve du cycliste. Parallèlement son métier le met en contact avec les aspirations des jeunes et leur soif de justice.

De l'Espagne Bardem s'efforce de donner, à travers quelques personnages dont il « pousse » la signification, une image aussi complète que possible.

Le passé, symbolisé par la mère de Juan ; un passé qui fut honnête, fit de son mieux, mais qui est impuissant à comprendre les problèmes de l'heure : « Je t'ai élevé comme on m'a élevée... Je ne te comprends pas, mais tu as sûrement raison ».

Le futur, la longue file des ouvriers cyclistes dans le petit matin et les jeunes du stade et de l'Université.

Le présent enfin : affaires et transactions ; luxe dans les salons ; misère dans les faubourgs.

Le prétexte de la peur est bon. En ayant l'air de suivre les personnages dans leur démarche, la caméra monte dans les taudis, là où toutes les maisons sont pareilles ; où les enfants courent pieds nus dans la ferraille et la boue ; là où pourtant survivent une fraternité et une solidarité absentes des salons bourgeois ; là où on garde les orphelins tandis que la veuve est au commissariat.

Comme dans un balancement dialectique, comme pour dire ceci est la cause de cela, la caméra suit Marie-José dans les églises pour nous montrer aux murs les troncs de la bonne conscience que l'on s'achète ; elle furète dans les salons pour nous donner à voir la décomposition d'une classe irrémédiablement condamnée, qui rampe devant « les U.S.A. »... Et pour bien confirmer cette vision, Bardem en une seule scène concentre tout le scénario de « Bienvenido M. Marshall » : des Américains sont reçus chez les industriels, en leur honneur on offre l'Espagne en spectacle. Bardem plaque là un numéro de danse factice « style Hollywood », car pour lui ce n'est pas là le vrai visage de l'Espagne, ce n'est pas cette vision bête et fautive de trois gitans « zapateando » dans un salon de la haute bourgeoisie madrilène.

Les différents plans sur lesquels se développe « Mort d'un cycliste » sont montrés dans leur étroite interdépendance par un montage en écho qui n'a absolument rien de gratuit.

Ce montage qui caractérise nettement le style Bardem et qui correspond à une vision du monde, à une conception toute personnelle des oppositions de forces. Certes Bardem se souvient du montage-attraction d'Eisenstein, mais c'est peut-être parce qu'ils ont la même petite idée sur les antagonismes qui mènent l'Histoire. Quoi qu'il en soit, le montage de Bardem dans la liaison ou l'opposition de certaines séquences nie l'espace et le temps, car nous sommes dans un univers où ils ne comptent plus.

Quelques exemples.

— Juan fume, il est seul, il pense à... la fumée de sa cigarette, rencontre le visage de Marie-José qui... regarde son mari fumant devant elle. Ces plans mettent la femme au point de rencontre des hommes ; ils en soulignent l'importance dans le comportement. Ils lui donnent toute sa signification en la mettant au point d'intersection de deux attitudes.

— Un monsieur pérore dans un salon, son discours se poursuit... sur l'écran d'une salle de cinéma aux actualités. Juan et Marie-José sont dans la salle.

Avant de retrouver ses personnages, cette liaison permet à Bardem de souligner l'abondance et la vacuité des déclarations solennelles dont l'Espagne est abreuvée ; mais aussi de montrer le « No-Do » (bande d'actualités) au service des classes dirigeantes.

— Une femme appelle les enfants pour le goûter. Nous sommes dans un parc confortable. Enchaîné sur des enfants en haillons qui, pour quelques « reales », goûteront d'un beignet et d'un cornet de châtaignes.

Le choc de ces deux plans se suffit à lui-même pour dénoncer la coexistence du luxe et de la misère.

— Enfin le plan célèbre qui porte toute la signification du film : la colère de Rafa.

Poussé à bout, acculé à dire ce qu'il sait, Rafa avoue son impuissance et lance contre un mur une bouteille qui se brise. Enchaîné sur les vitres de l'Université qui volent en éclats.

La bouteille lancée par Rafa est un « point-à-la-ligne » qui clôt une séquence où la tension n'a cessé de monter. Là où le spectateur attendait un temps faible, un répit, Bardem relance par un temps fort, opposant la colère des étudiants à la rage impuissante engendrée par le milieu bourgeois.

La bouteille lancée par Rafa dans sa fureur stérile termine une scène, alors que la vitre brisée relance l'action.

Juan n'a plus rien à craindre de Rafa qui ignore tout de la mort du cycliste et il va pourtant être confronté avec lui-même.

Par la vitre brisée entre enfin un peu d'air frais...

La révolte de Rafa, aboutissement d'une conception du monde, mesquine et frustrée, est une impasse. La révolte des jeunes, au contraire, ouvre sur un meilleur lendemain. Elle est virile et généreuse.

Et lorsque, à la fin du film, l'Espagne de l'égoïsme et du mensonge se sera débarrassée d'un complice trop scrupuleux, elle rencontrera sur sa route, à vélo, l'Espagne de demain, l'Espagne du travail.

Et ce sera sa mort. Nous serons en 19... ? ?

« L'Espagne de fanfare et de tambourin, bercaïl et sacristie, dévote à Frascuelo et à Marie, l'esprit moqueur et l'âme sereine, aura sa tombe et son jour. »

(A. MACHADO.)

CALLE MAYOR

On s'ennuie ferme en Espagne. Et l'ennui secrète dans les capitales provinciales la bêtise et la méchanceté gratuite. On ne peut tout le jour, tous les jours, tout le mois, tous les mois déambuler sans but le long de la Grand'Rue. Alors on invente des blagues. Tantôt drôles, tantôt sottes ; de bon ou de mauvais goût, parfois tragiques, parfois sinistres.

Sinistre par exemple celle qui consiste à faire livrer ce matin-là un cercueil vide chez le vieux professeur. Sinistre, mais si drôle pourtant de l'avis de Juan, de Luis et des autres messieurs de la ville.

Tragique par exemple celle qui germe dans le cerveau de la bande et qui consiste à faire tomber dans les bras de Juan, Isabelle la vieille fille.

Dans une ville où la moindre rencontre vaut à Isabelle la fatidique question : « Comment, Isabelle ! Tu n'as pas encore de mari ?... » ; dans une ville où chacun est le voyeur de tous les autres ; où l'ennui se nourrit de l'espionnage des autres ; dans une ville où le moindre fait enfle jusqu'à l'événement, où la morne monotonie des jours déforme les proportions ; dans une ville où l'abrutissement collectif engendre l'abêtissement de chacun, où l'inexistence des gens se nourrit de l'existence de quelques-uns ; dans une ville d'Espagne pareille à toutes les autres, la cour de Juan à Isabelle va prendre une ampleur considérable.

Toute la ville en parle de ces fiançailles inattendues de la tendre Isabelle et du jeune fonctionnaire arrivé depuis peu ; et l'aventure prend un tel développement du fait de l'intervention incessante du cœur populaire que Juan se voit entraîné au-delà des limites de la simple blague. Mais il est trop veule pour dire la vérité à Isabelle.

Federico, un jeune étudiant, venu de Madrid passer quelques jours dans sa ville natale, se charge d'une mise au point qui est une vraie mise à mort. Il révèle à Isabelle la monstrueuse

blague dont elle est la victime et l'incite à fuir la fange de la Grand'Rue. Isabelle refuse, se voûte un peu plus et restera vieillir « derrière les volets de la petite ville »...

Ecrasée, anéantie, elle redescend la Grand'Rue sous la pluie. Sous les arcades, les plaisantins rigolent. Isabelle est à jamais détruite par la farce tragique.

Tragique, mais si drôle pourtant, n'est-ce pas ? de l'avis de tous ces messieurs de la bande.

Naturellement, on a trouvé des antécédents à *Calle Mayor* : « Les grandes manœuvres » de M. René Clair de l'A.F. et « Les vitelloni » de M. Federico Fellini. La situation du premier film et l'atmosphère de deux ou trois scènes du second peuvent inciter à admettre cette généalogie.

On a oublié tout simplement l'essentiel. Si antécédents il y a, c'est dans la littérature espagnole qu'il les faut trouver.

Ramon del Valle-Inclán dont Bardem est un lecteur fervent (au point de tirer *Sonatas* de deux de ses nouvelles) a fait dans « La cour des miracles » le récit d'une « bromo », d'une blague éminemment absurde et dont l'auteur disait : « Il faut reconnaître qu'elle est aussi absurde que le péché originel de l'Espagne ».

Le temps a passé, mais la société espagnole en est restée au XIX^e siècle... La deuxième source espagnole de *Calle Mayor* est une comédie de Arniches très connue en Espagne : *La señorita de Trevelez*.

Un film en avait été tiré en 1934. Bardem l'a intelligemment actualisé. Quant au climat d'ennui et de mesquinerie dont on fait grief à Bardem de l'avoir emprunté aux Italiens, on en trouvera la traduction poétique dans les écrits d'Antonio Machado où se dessine le visage triste d'une Espagne qui bâille et s'ennuie ; on en trouvera le reflet chez les romanciers de la fin du XIX^e et du début du XX^e : Clarin, Galdós, Valle-Inclán pour qui ni Bardem, ni Buñuel n'ont jamais caché leur admiration.

Et si ces références ne satisfont pas ceux qui veulent à tout prix que les rues de Bardem soient felliniennes, le voyage en Espagne est toujours possible : ils y verront à Puigcerda, à Figueras, à Palencia ou à Cuenca, la morne procession du vide le long de la Calle Mayor. Car il y a partout une Grand'Rue.

Reste le problème psychologique de la vieille fille. La comparaison avec *Les grandes manœuvres* ne résiste pas à l'examen. Chez René Clair (de l'Académie française), il s'agit d'une variation sur le mythe de Don Juan et d'une morale du genre : « On ne badine pas avec l'amour. »

Chez Bardem, bien plus intensément que chez René C., le drame se joue dans les rapports entre Isabelle et la Ville. L'amour que lui offre Juan c'est sa revanche personnelle contre toutes les interrogations hypocrites : « Comment, Isabelle ! Tu n'as pas encore de mari ?... »

Et sa défaite c'est la victoire de la médiocrité ambiante.

Le tourment intérieur d'Isabelle c'est si l'on veut la transposition de la tragédie de Doña Rosita la Soltera de Lorca. Une référence que ne démentirait pas Bardem.

Dans une certaine mesure, Juan n'est dans *Calle Mayor* que le catalyseur qui permet à Bardem de traiter le vrai sujet, celui de la condition d'une vieille fille, une « solterona » dans un contexte précis : « Celles qui restent célibataires continuent à se promener dans la grand'rue d'abord avec des amies, ensuite avec une cousine mariée, puis avec leur mère ou leur tante jusqu'au jour où elles ne se promènent plus et se réfugient derrière les rideaux de leur véranda. Elles attendent, attendent toujours, puis elles meurent. Il y a alors de temps en temps, au crépuscule, le blanc enterrement d'une vieille petite vierge ».

Ce contexte, Bardem en précise les valeurs. Ce sont la morale chrétienne et l'oppression sociale. Aussi en leit-motiv voyons-nous passer la lente procession sinistre et noire des séminaristes. Aussi voyons-nous les uniformes encadrer la cohorte grotesque des bigotes du lieu. Autour du visage triste d'Isabelle, Bardem dessine les masques grimaçants de pieuses, les faces laides et dures des punaises de sacristie.

Impossible de nier l'évidence. « Cette petite ville, dit Bardem, peut être aussi bien espagnole que française ou italienne, à quelques détails folkloriques près ». Certes, mais nous savons bien que c'est de l'Espagne qu'il s'agit. Et de l'Espagne franquiste avec son clergé prolifique, sa garde civile brutale. Une Espagne où — c'est dans le dialogue ! — les banques rêvent d'être maîtresses du pays ; où le destin des femmes, putains ou enfants de Marie, épouses ou vieilles filles, est de toujours attendre : sous les porches, derrière les rideaux, sur le trottoir ou dans la salle du bordel.

La galerie des hommes n'est pas plus flatteuse. Les « viteloni » sont des adolescents prolongés — de grands veaux qui têtent encore la mère — tandis que les hommes de la province espagnole, les « gamberros », sont déjà installés dans la vie. Ce sont le notaire, le directeur du Casino, le fils d'un directeur de cinéma ou un caissier de banque.

Forts d'un droit patriarcal, ils maintiennent les femmes au foyer et tentent de se divertir entre le casino, le bordel, l'église,

la gare et la grand'rue. L'ennui qui naît du recommencement perpétuel des allées et venues de l'un à l'autre de ces quatre coins engendre de lui-même le besoin de se distraire à tout prix. Le monde en vase clos nourrit les tendances les plus lâches ; comme le fascisme repose sur une conception de l'homme mauvais que le christianisme a favorisée.

La blague dont Isabelle fait les frais n'est qu'un pas de plus dans la fange de l'avorissement. Elle blesse Isabelle, mais elle permet à Bardem de révéler à elle-même cette « province mesquine et querelleuse et triste » que stigmatisait Machado. Fort justement Carlos Soldevilla écrivit dans *El Diario de Barcelona* :

« Le film de Bardem démasque ce lien commun à tant de poètes d'une province eglogale ou horacienne... Bardem sait nous peindre la malfaisance et la vilénie qui peuvent se cacher dans une ville moyenne, de sentiments moyens ; bouillon de culture des terribles et apparemment inoffensives bactéries de l'abrutissement... Je ne crois pas pourtant que le film de Bardem veuille absoudre la grande ville ni canoniser ses habitants, bien que le seul personnage propre du film soit madrilène. NON. Je crois qu'il tente de rétablir l'équilibre entre les deux entités. La boue est pareille dans la grande, la petite ou la moyenne ville... Mais la ville provinciale dans sa quiétude et son hypocrisie lui garde une humidité malsaine qui a ses inconvénients et ses dangers ; les passions y deviennent vite obsessionnelles, les caractères se corrompent, le dégoût grandit et pour échapper à sa griffe invisible l'individu est capable des pires canailleries ».

La référence à la fresque madrilène de « Mort d'un cycliste » nous garderait de tout contre-sens sur un manichéisme séparant l'Espagne du Mal (la province) de l'Espagne du Bien (la capitale).

Certes le messager du Bien vient de Madrid. Il s'appelle Federico (comme Lorca). Mais Federico est également de la petite ville. Alors ?... Tout simplement est-il le porte-parole de Bardem ; sa qualité d'intellectuel justifie sa lucidité et permet à Bardem de le faire évoluer dans les différents milieux de la province.

Ainsi dans la bibliothèque-tour d'ivoire où s'enferme le vieux professeur, Federico prononce-t-il un violent réquisitoire contre la démission des intellectuels de la génération précédente. Dans le découpage initial le professeur devait s'appeler Don Miguel, comme Unamuno ; puis Don José comme Ortega y Gasset. La censure a obligé Bardem à trouver autre chose, mais la signification du personnage reste la même.

Le film s'ouvre sur une voiture des pompes funèbres livrant un cercueil chez le professeur. Il s'agit d'une blague des « gamberros » certes, mais en même temps est posée l'idée de la mort qui va dominer le film et qui résume la situation du vieil intellectuel.

Derrière les vitres de la bibliothèque, la place centrale n'est qu'une vague grisaille où les hommes et les femmes ne sont plus que des ombres. Don Jaime ne les voit plus dans leur réalité : il s'est retranché du monde ; ses œuvres complètes sont déjà publiées. Et pourtant il garde envers ses concitoyens une lucidité immédiate : il les regarde évoluer et il les juge. C'est l'attitude classique de l'intellectuel désabusé.

A Don Jaime, Federico oppose l'attitude militante de la nouvelle génération ; il lui parle de la fondation d'une nouvelle revue littéraire, de la vie active des intellectuels de sa génération qui, non contents de constater le marasme et l'immobilisme de l'Espagne, veulent comprendre les causes et changer le monde, réveiller l'Espagne assoupie.

Federico prolonge le personnage de Matilde, la jeune étudiante de « Mort d'un cycliste » et préfigure le Juan de « la Vengeance ». Il est celui qui revient au pays, qui est sorti du cercle vicieux où ne survit que le passé, a beaucoup vu et beaucoup retenu. Il a fait l'apprentissage du courage et de l'honnêteté intellectuelle et morale.

Aussi devant la blague montée aux dépens d'Isabelle, Federico, d'abord témoin passif, s'efforcera de secouer la veulerie de Juan, en lui démontrant l'aliénation dans laquelle il s'enferme lui-même en se prêtant à ce jeu cruel et stupide. Juan d'abord insoucieux des conséquences réalise qu'il se laisse entraîner peu à peu dans une responsabilité qui fait de lui un coupable s'il n'a pas le courage de briser le cercle vicieux de l'enchaînement tragique.

Alors devant l'évidence que Federico lui impose, Juan avoue sa lâcheté : à la limite il devrait disparaître, assumer son acte jusqu'à sa conséquence ultime en se tuant, mais il n'aura même pas ce courage, « le courage des lâches c'est le suicide... » Juan ne veut pas payer, même s'il admet sa faute.

Il ne restera plus alors à Federico qu'à assumer seul la culpabilité de sa ville natale et ce sera la dernière séquence qui est une véritable mise à mort. Bardem l'a mise en scène avec le souci constant de faire évoluer les personnages comme dans une arène. Tantôt Federico « cite » Isabelle pour l'amener à découvrir la vérité. Isabelle évite le leurre. Federico plante alors les banderilles sous forme de phrases à double sens et

de demi-mots. Isabelle commence à fléchir ; autant de piques et de banderilles qui la châtient, lui font baisser la tête qu'elle dressait fièrement au début de la scène. Puis Federico amène Isabelle sur son terrain, il la cadre et porte l'estocade : « Tout cela n'était qu'un mensonge, Isabelle... Une blague de ces petits messieurs du Casino... Pour rien... pour rire... ! »

Et la musique ponctue l'exécution de notes discordantes et douloureuses...

Calle Mayor marque dans l'œuvre de Bardem une évolution vers le dépouillement et la sobriété des moyens. Si on veut c'est une approche plus exigeante du réalisme qui ne refuse pas pour autant le lyrisme. Les plans sont composés avec toujours la même richesse des arrière-plans. Ainsi lorsqu'il filme la promenade dans la Grand'Rue voyons-nous défiler sur les arcades du « paseo » des inscriptions « Défense d'afficher ». Défense d'afficher ses sentiments, défense de s'afficher.

Ainsi la vie quotidienne de la petite ville est-elle régulièrement ponctuée par la promenade des séminaristes.

Ainsi pendant la conversation entre Federico et le professeur, voyons-nous à travers la vitre qui donne sur la rue la bande des gamberros impatientes.

Cette sobriété du plan efficace n'exclut pas le lyrisme, surtout lorsque l'état d'âme des personnages l'exige. C'est dans cet esprit qu'est réalisée la longue séquence du dimanche de Juan et d'Isabelle où la fille fait pour eux des projets d'avenir dans un immeuble en construction ; confesse sa solitude dans un long et incantatoire monologue récité devant le panorama de la ville.

Quelquefois la richesse du film se prolonge dans une sorte de private-joke. Isabelle évoque son bonheur futur. Ses rêves tournent autour d'un idéal de vie minable et mesquin, le seul que lui propose une imagination nourrie des seules possibilités offertes par la médiocrité du régime ; elle rêve d'un confort à l'américaine. Or Isabelle c'est Betsy Blair, l'héroïne de *Marty* où le « confort » américain est montré comme aussi déprimant et ennuyeux que la monotonie des villes espagnoles.

La censure ne s'est pas trompée sur le véritable propos de Bardem ; un certain nombre de plans ou de scènes ont été coupés dans la version espagnole du film. Ce sont comme par hasard celles qui contribuent au portrait d'une société qui reflète le régime politique, militaire et clérical, superstitieux et voyeur. Un ordre social qui est précisément le véritable responsable des proportions prises par la broma. Voici les scènes de *Grand'Rue* que les Espagnols n'ont pas vues.

— Avant d'aller faire leur « virée » dans le bordel, les *gamberros* bavardent. Juan dit : ... « Et puis nous irons... » et il accompagne le sous-entendu d'un geste évocateur et « grossier ».

Suppression de la phrase et du geste.

— Federico, le jeune écrivain madrilène, au sortir du bordel, ne met rien dans le tronc et s'en explique : « Il faut lutter contre les traditions stupides ».

Suppression de la scène en Espagne, du dialogue en France.

— Juan parle des distractions de la ville : « Ici il ne vient jamais de compagnies de music-hall »... Sur ces mots passent trois curés. Suppression de ce plan en France et en Espagne.

— Suppression des gros plans goyesques des femmes au début et à la fin de la procession.

— Suppression des militaires qui précèdent la procession.

— Suppression de tous les baisers sur la bouche en gros plan.

— Isabel et Juan s'embrassent parmi les arbres ; passent les séminaristes et, voyeur, le dernier se retourne et s'attarde pour regarder. Suppression de cette scène.

— Isabel et son « fiancé » Juan rencontrent les religieuses du couvent où elle fut élevée ; elles font quêter une fillette pour l'érection d'une nouvelle chapelle.

Suppression de la scène.

— Dans la salle de bal encore vide Federico apprend à Isabel la farce dont elle est victime et il lui dit : « Ce n'est pas seulement la faute à Juan, mais à la ville, à toute la ville ».

Suppression de « mais à la ville, à toute la ville ».

« C'est dans la campagne analphabète que l'on apprend le plus. »
(M. HERNANDEZ.)

LA VENGANZA

Juan Diaz revient au pays après 10 ans d'absence. Il sort de prison où il a « expié » un crime qu'il n'a pas commis. Sa mère est morte. Ses frères sont partis. Il ne reste plus à la maison que sa sœur Andrea.

Dominant le village la vieille maison qui eut son heure de puissance. C'est de cette époque d'ailleurs que date l'arrestation de Juan. Les gens de la vieille maison qui savaient l'innocence de Juan n'ont rien dit. Ils ne sont pas intervenus... Aujourd'hui il ne reste plus là-haut que Luis le Tordu et sa mère. Elle, figée dans sa haine et le culte du passé ; lui, de plus en plus conscient de la ruine prochaine.

Andrea fait jurer à Juan de se venger, de tuer Luis. Pour avoir leur ennemi constamment à portée de la main, le frère et la sœur s'embauchent dans la « cuadrilla » de moissonneurs que rassemble Luis.

A l'aube ils partent. Il y a là outre Luis, Juan et Andréa, el Tenorio, Maxi et Santiago El Viejo, Le vieux.

Alors pendant des jours et des jours, sous le soleil brûlant, la cuadrilla va couper le blé des gros propriétaires terriens. Le soleil et la fatigue, les difficultés rencontrées dressent parfois les hommes les uns contre les autres. Les rancœurs remontent à la surface.

Mais, en même temps, le soleil, la fatigue et les difficultés partagées lient entre eux tous ces hommes d'une même classe comme une gerbe d'un même blé.

Un soir Luis avoue à Andrea son amour. Elle l'aime aussi, mais la vengeance doit s'accomplir.

Le travail se fait rare. Ils trouvent pourtant une embauche inespérée dans une propriété immense. Ils ne savent pas qu'en travaillant ils brisent une grève qui allait réussir. C'est tout à fait par hasard que Juan, en allant au village, se heurte aux grévistes. Revenu auprès de ses compagnons, il leur dit sa détermination de renoncer au travail. Les autres ne comprennent pas. Juan et Andrea partent, mais ils se heurtent aux

contremaîtres à cheval qui ies rudoient. Luis le Torru et ses hommes comprennent. Devant les brutalités des exploiters, ils prennent conscience de leur solidarité et renoncent à leur tour. Les contremaîtres reculent. Il y aura du travail pour tous.

La moisson est finie. Mais dans la nuit le blé entassé brûle. Tous les efforts sont vains ; la récolte est détruite. Au petit matin, devant les ruines fumantes de la moisson, les routes se séparent.

Andrea rappelle à Juan son serment. Une dernière halte ; mais il n'y a plus de travail. Les machines travaillent plus vite à moins de frais. Rendu fou Santiago veut se battre contre les machines, il est blessé. A son chevet tous apprennent l'innocence de Juan et de Luis. Mais Juan a juré. Les deux hommes se défient.

Au petit matin, ils se rencontrent pour une lutte à mort.

Mais les autres accourent et s'interposent. Santiago Le Vieux menace. « Battez-vous si vous le voulez mais je fais le serment que nous tuerons celui qui survivra. »

Les couteaux roulent dans les sillons. Andrea s'approche de Luis et dit : « La terre est grande et il y a du blé pour tous. »

Un simple résumé ne peut rendre compte de la richesse et de la beauté de ce film. Je le tiens personnellement pour le meilleur de Bardem. C'est en tout cas celui que j'aime le plus.

On a reproché à Bardem d'avoir plagié, pillé De Santis et tout particulièrement « Pâques Sanglantes ». La communauté d'inspiration ne fait aucun doute ; comme ne fait aucun doute la ressemblance entre « La Ciocciaria » et la Castille pour qui-conque a voyagé. Comme ne font aucun doute les similitudes entre les problèmes agricoles de l'Italie du Sud et de l'Espagne féodale. Comme se rapprochent les tempéraments des paysans italiens du sud et des paysans espagnols.

J'admets que le panoramique d'ouverture ressemble à celui qui ouvre « Pâques Sanglantes ». J'admets que la scène du duel verbal entre les deux cuadrillas évoque les disputes des deux familles de « Giorni d'Amore. »

Je concède toutes les ressemblances que l'on voudra et je me félicite de voir Bardem rejoindre le grand Giuseppe. Reste maintenant la part immense de l'univers propre à Bardem.

« La Venganza » est un film politique. Le plus politique de son auteur. C'est une œuvre enracinée directement dans l'actualité espagnole. Et pas seulement de par l'anecdote, encore que ce soit la plus immédiatement déchiffvable dans ses arrière-plans et dans ses prolongements.



CE COUPLE HEUREUX





COMICOS



Juan sortant de prison où il a expié un crime qu'il n'a pas commis ne représente rien d'autre que l'exilé politique. Cette valise en bois qu'il porte à la main, combien en avons-nous vues de semblables dans nos trains de France ?

Juan revient au pays venger l'Espagne républicaine, le seul honneur vrai de l'Espagne. Il croit que sa vengeance doit frapper ceux qui sont de la même classe que lui. L'exil l'a durci dans son intransigeance sectaire.

Le film développe sa prise de conscience.

Parallèlement le personnage de Luis le Tordu subit la même évolution. La ferme où il vit, symboliquement s'appelle « la vieille maison ». C'est-à-dire l'Espagne. Après la guerre Luis est resté. Il a même profité dans une certaine mesure du départ, de l'exil de ses semblables. Mais maintenant la vieille maison menace ruine. Il en est réduit, pour survivre, à chercher du travail au dehors. Car pendant l'exil de Juan et l'isolement de Luis, les latifundistes ont accru leurs empires.

Entre les deux hommes, deux femmes.

La mère de Luis. Elle veille sur le fantôme de la vieille maison. Elle est coupée du réel et vit de souvenirs. Luis secoue sa torpeur : « le temps de la solitude est passé, il faut sortir. Je veux vivre !... »

Andréa la sœur de Juan est menacée de vivre à son tour le même destin que la vieille femme. A travers elle, Bardem pose une fois de plus le problème de la condition féminine en Espagne. Andréa vit dans le passé en réveillant les impératifs de la vengeance et enchaîne son frère à un passé mort. L'amour seul peut la délivrer de la haine.

Autour de ce triangle évoluent divers personnages qui tendent à représenter le monde du travail.

Santiago le Vieux c'est l'Espagne éternelle ; pleine de force, exploitée jusqu'à la mort.

Maxi, la guitare à la main, c'est la jeunesse et la joie de vivre ; l'insouciance aussi mais la vitalité.

Ils partent. Et leur chemin est jalonné de rencontres dont chacune va constituer une étape de la prise de conscience collective.

Il y a d'abord l'écrivain qui leur parle de fraternité et d'amitié. « Notre terre est grande et belle, parfois bonne et parfois mauvaise ; nous y sommes tous ensemble et nous pouvons être tous amis. Personne n'a le droit de semer la discorde et d'appeler les uns bons, les autres mauvais. Il y a de tout. Nous sommes tous comme une grande cuadrilla chacun avec ses propres problèmes mais moissonnant tous ensemble la même moisson. »

Il y a ensuite Bermejo, l'épicier. Il tentera d'abuser d'Andréa. Tous les hommes de la cuadrilla ressentent l'offense comme un affront personnel et s'unissent pour corriger le tôlier.

Il y a encore la grève des moissonneurs que la cuadrilla brise dans son ignorance. Ils ont l'excuse de ne pas savoir mais Juan explique à ses camarades la responsabilité qu'ils porteront en continuant. Quant à lui il se refuse à continuer ce sale travail. Les années d'exil ont donné à Juan une conscience politique que les autres n'ont pas mais qu'ils découvriront spontanément devant les brutalités des contremaîtres, traîtres à leur classe.

Il y a la rencontre avec les saltimbanques et la représentation des bateleurs (pudique et délicat hommage, en passant, à la Barraca de Lorca, qui parcourait l'Espagne d'avant la guerre) ; mise là pour dire qu'il y a dans le monde du travail place pour le rire et la joie.

Il y a, aussitôt après, l'incendie des moissons. Les hommes oublient tout ce qui les sépare pour lutter contre la catastrophe qui les frappe indistinctement dans le bien commun.

Cette séquence entièrement inspirée du style d'Eisenstein évoque irrésistiblement le défilé d'Odessa devant le cadavre de Vakoulintchouk. Succession de gros plans burinés par le soleil ; le visage nu de l'Espagne vraie. Un visage dur, sillonné de rides, sec et tragique, mais volontaire. Tous ces visages, Bardem les a pris autour de lui dans la foule des villages, pour les montrer au monde et lui crier : « Voici mon Espagne, j'ai choisi mon camp », illustrant ainsi les propos qu'il met dans la bouche de l'écrivain : « J'ai besoin de connaître ma terre et les gens qui y vivent. En connaissant l'une et les autres, je me connaîtrai mieux moi-même... Souvent les gens sont ennemis parce qu'ils vont chacun de leur côté et ne se parlent pas... »

Juan et Luis sont ennemis. Ils sont partis ensemble pour que Juan assouvisse sa vengeance, mais les luttes menées de front, la fatigue et la faim partagées ; le soleil et la soif implacablement les mêmes pour tous forgent aux ouvriers de l'août brûlant une conscience de classe.

Pour l'Espagne déchirée, coupée par le mur de sang d'une « guerre ancienne », « La Venganza » est le film de la réconciliation nationale. La leçon du film reprend la proclamation des universitaires espagnols adressée aux exilés : « Nous sommes fiers de la dignité de votre attente... Nous vous attendons ici pour pouvoir continuer ensemble notre Histoire... Des hommes sans traditions et sans avenir nous ont dit que nous étions des Espagnols du côté « bleu » et vous les Espagnols du côté « rouge ».

Mais nous sommes sûrs qu'« eux » passeront toujours au milieu comme un fleuve étranger aux deux rives d'une même terre... Nous voulons rester de cœur avec vous pour que rien ne soit perdu au moment de la débâcle... Ce régime passera comme un mauvais rêve et là où il voulut nous séparer, là sera l'endroit de notre rendez-vous. »

« La Venganza » est un film qui veut briser le cercle vicieux de la Solitude. Dès le prologue, Bardem compare les mouvements saisonniers de travailleurs à d'autres mouvements dans le monde posant ainsi le débat en termes d'internationalisme prolétarien.

Puis il nous présente ses personnages dont chacun incarne une image de la solitude. Juan Diaz après dix ans revient comme un étranger dans son pays. Andréa qui l'accueille, survit enfermée dans les souvenirs, la rancune et la haine. Tous deux sont prisonniers de la vengeance à accomplir et n'ont pas conscience qu'ils sont ainsi les propres artisans d'une aliénation qu'ils alimentent eux-mêmes. Ils ne sortent pas de leur « moi ».

En face il y a la vieille maison. Elle est passée d'une solitude hautaine et méprisante à la solitude nostalgique d'un passé qui ne peut survivre. La mère en est le symbole endeuillé. Luis veut sortir de cette solitude et crie sa soif de vivre.

Au contraire de tant de films prédicateurs réalistes-socialistes où le héros positif s'oppose au héros négatif, « La Venganza » nous présente deux hommes oscillant l'un et l'autre entre la positivité et la négativité, chacun étant contrebalancé par l'autre ; l'action de chacun rééquilibrant l'inaction de l'autre. C'est ainsi que au désir de vengeance de Juan, Luis oppose son amour et son désir de vivre ; à Luis qui veut continuer à briser la grève, Juan oppose sa prise de conscience ; à Juan qui veut laver seul l'honneur de sa sœur, Luis oppose la solidarité de tous, à Luis qui demande l'oubli, Juan oppose la dénonciation nécessaire du crime d'hier.

Ainsi le balancement constant entre les deux personnages (nous ne sommes jamais totalement avec l'un contre l'autre car nous les sentons semblables) crée-t-il une unité. Pourtant lorsque cette unité va se briser dans le duel désormais fratricide, l'intervention de la cuadrilla et tout particulièrement de Santiago le Vieux complète la leçon qu'apportait, auprès du feu, l'écrivain errant : « Personne n'est vraiment seul, personne ne peut vivre seul et chaque homme doit compter sur son voisin. C'est pourquoi le plus beau nom est celui d'ami qui signifie le contraire d'égoïste. L'ami est capable d'oublier et s'il faut pardonner, il pardonne. Comme ça le cœur est toujours propre, prêt à battre à nouveau. »

Ces mots rejoignent curieusement la proclamation des universitaires.

On opposera à mon interprétation que la censure a exigé que le film se situe aux environs des années 30.

Ce déplacement dans le temps ne change rien au sens du film. Bien plus il donne à certaines scènes une plus grande portée.

Si nous sommes en 1930 et quelque, les saltimbanques *sont* la barraca de Lorca.

Si nous sommes en 1930 et quelque, la moisson qui brûle, c'est l'Espagne déchirée par la guerre ; et les images de l'aube sont celles de l'exode.

Si nous sommes en 1930 et quelque, c'est en 1920 et quelque que Juan a été emprisonné. C'était sous Primo de Rivera. L'Espagne était gouvernée par un dictateur et par la réaction militariste.

Il est difficile, je crois, de mieux ridiculiser la censure en retournant la contrainte et en refermant parfaitement la boucle.

Il me faut enfin parler de la forme. Je reconnais qu'elle évoque la technique de De Santis : amples mouvements à la grue ; gros plans ; l'amour lié à la prise de conscience révolutionnaire ; hiératisme des personnages ; goût du spectaculaire. Lyrisme débouchant sur l'Opéra.

Disons aussi que certaines séquences évoquent Eisenstein : le « Potemkine » dans la séquence de l'incendie des moissons ; la « Ligne générale » dans le combat contre les machines.

On pourrait citer aussi Dovjenko dans la chaleur qui lie la terre et l'homme, dans la façon dont Bardem traite du mythe d'Antée. C'est en reprenant contact avec son sol natal que Juan retrouve sa force.

Mais tout cela est dérisoire. Eisenstein, Dovjenko et De Santis sont les trois grands noms du ...« cinéma paysan », ce sont les seuls à avoir affronté les problèmes posés par les réformes agraires et les transformations nécessaires. Normalement Bardem devait les rencontrer.

Mais il y a plus. Il y a la réalité du monde paysan. La vision de la terre par un paysan exige d'amples mouvements à la grue parce que c'est le seul moyen technique pour traduire le sentiment d'exaltation d'un regard.

Le hiératisme est dans le naturel méditerranéen ; il est la seule attitude qui rende sensible l'immensité de l'Homme.

Quant au lyrisme, à la dimension « opéra » de la vie des cuadrillas ils sont ceux-là mêmes qui peuvent seuls traduire la vitalité.

Bardem n'avait que deux attitudes possibles : démarquer et transformer en fonction de son propre scénario ou se taire. Il a choisi des deux la plus progressiste.

On a dit aussi que le scénario de Bardem se souvenait de ceux de De Santis. Je réponds à cela qu'il n'y a que 47 situations dramatiques et que je trouve décidément curieux pour ne pas dire plus — que les seules accusations de plagiat soient portées contre les auteurs qui posent des problèmes révolutionnaires. Malgré toutes ses réminiscences italiennes et soviétiques ; beaucoup aussi à cause d'elles ; « La Venganza » est un film qui parvient à une parfaite adéquation de la forme et du contenu. Le propos du film étant de rapprocher le monde du travail, du spectateur, exigeait des gros plans. De lier l'homme espagnol à l'horizon de ses terres ; il fallait des mouvements à la grue.

A tout cela Bardem a ajouté la parabole de l'exilé qui revient au pays pour tuer et qui y reste pour bâtir sans assouvir sa vengeance.

La gauche française n'aurait pas dû mésestimer un tel film.

NOTE SUR « LA VENGEANCE »

Eloignés l'un de l'autre, nous avons jugé nécessaire une mise au point sur « La Venganza ». Chacun de nous écrivait son texte sans savoir que l'autre écrivait aussi.

Le silence qui continue d'entourer *la Vengeance* nous a paru autoriser la répétition de certaines évidences. Ce ne sera pas trop de deux voix pour défendre le film de Bardem dans cette sorte de conspiration de l'oubli.

Que le lecteur veuille bien excuser ce qui lui paraîtra être des redites, nous les avons conservées volontairement : Elles furent le lieu de notre rencontre.
M. O. et R. B.

La critique française n'a rien compris à « La Vengeance ». Elle a parlé de mélodrame paysan et rarement film aura buté sur un malentendu aussi épais. Or c'est une œuvre chargée jusqu'à la gueule d'intentions politiques et dont il n'est pas une image, pas un dialogue qui n'aient la valeur d'un symbole.

Un cultivateur, Juan Diaz, revient dans son village après avoir purgé dix années de prison, pour un crime qu'il n'a pas commis. Ce crime n'est rien d'autre que la guerre d'Espagne et Diaz, solitaire magnifique, incarne les combattants républicains traqués après la défaite. Il faut avoir de la boue dans les yeux pour ne pas voir, dès la première scène, qu'il s'agit du franquisme : sur le chemin du retour, Diaz est arrêté par deux gardes civils, photographiés de dos, qui occupent tout l'écran (1). La répression continue... Juan Diaz signifie donc la liberté vaincue et le temps du recul, mais il est aussi l'espoir, l'opposition en train de se forger. Il représente une gauche ouverte sur l'avenir, tandis que sa sœur Andrea symbolise la gauche figée dans sa défaite, qui n'a rien oublié et ne veut rien apprendre.

En face d'eux, voici le personnage le plus révélateur, Luis el Torcido, c'est-à-dire Luis le Tordu. Il a assisté au crime, en témoin muet. Pour sauver le coupable qui était son propre frère, il a laissé arrêter Diaz. On nous dit « qu'il a poussé tordu » jusqu'au crime. Maintenant c'est un homme droit au regard franc. D'ailleurs, loin de tirer profit de son silence, il a perdu ses terres et sa ferme est à l'abandon.

Tout cela est clair comme le jour. « Tordu » jusqu'à la fin de la guerre civile, Luis a été le complice involontaire des crimes du franquisme, le phalangiste roulé par le régime. Il a laissé assassiner les rouges. Puis à mesure qu'on le déposait, qu'il rejoignait le prolétariat, il a acquis une conscience de classe. Depuis, un dialogue le précise, son corps s'est redressé. Devenu le frère de misères des républicains, il est politiquement récupérable.

Mais sa mère, une vieille femme rancunière, continue à se nourrir de haine. Hideuse, butée, elle incarne un franquisme qui est incapable d'évoluer. Si Luis doit rejoindre les Républicains, s'il doit devenir l'ami de Juan Diaz, il faudra qu'il rompe avec elle. Cette mère abusive, cette mante religieuse, c'est l'Espagne réactionnaire. Elle appelle un choix définitif, un abandon irréversible.

Ces miséreux crèvent de faim sur les hauts plateaux et se louent durant la moisson, dans les immenses domaines de la Meseta. C'est là qu'ils vont prendre conscience de ce qui les unit : leur condition déshéritée. Un soir, ils rencontrent un intellectuel, une sorte de romancier errant (Bardem lui-même, ou plus exactement la gauche qui se cherche au-delà des rivalités) et ce théoricien leur parle à mots couverts des Espagnols de bonne volonté. Plus tard, ils sont mêlés à une grève agricole. Jouant d'abord les jaunes, sans le savoir, ils se rangent ensuite du côté des grévistes. Et la séquence des bras croisés dans le village est d'une dignité écrasante.

Mais la vengeance couve toujours. Diaz a juré à Andréa de liquider Luis et il se considère, la mort dans l'âme, comme prisonnier de la parole donnée. Les deux hommes s'affrontent au couteau sur le lieu de leur travail, un champ. Vengeance absurde, quand l'ennemi véritable est ailleurs. Et leurs compagnons les séparent, car les exploités ont un adversaire commun, le capitalisme, et un amour commun, la liberté.

« La Vengeance » est un grand film social sur les migrations de la faim, au temps de la moisson, et il rappelle ouvertement « Las Hurdes ». Mais c'est surtout un acte de foi dans une Espagne sans entraves, sans curés (il n'y en a pas un seul dans le film) et sans latifundistes. C'est la réconciliation d'Andréa de Diaz et du Torcido, sur des positions de classe.

Raymond BORDE.

(1) « La garde civile en tournée l'emmena coude à coude » (Lorca, *Prendimiento de Antonito el Camborio*).

« Le cinéma mourra peut-être de son vide ampoulé, de son luxe inutile et creux, de l'idolâtrie envers les dieux trompeurs et dorés, de l'indifférence, de l'abandon et de l'oubli de ce qui est vraiment le cœur de l'homme. »

(J.-A. BARDEM.)

SONATAS

Le marquis de Bradomin, gentilhomme espagnol, que Valle-Inclán présente comme « laid, catholique et sentimental » mène dans l'Espagne du milieu du XIX^e siècle une existence turbulente et amoureuse. En Galice, dans les contextes des guerres Carlistes il aime une femme Concha dont les jours sont comptés. Mêlé malgré lui à un mouvement... libéral il doit quitter son pays natal. Concha meurt tragiquement et Bradomin arrive seul au Mexique.

Dans un cadre exotique il reprend sa vie amoureuse « cynique » et devient l'amant d'une belle brune « Niña Chole », maîtresse d'un général réactionnaire. La « Reforma », c'est-à-dire la Révolution ensanglantante le Mexique. Bradomin retrouve un ami, le capitaine Casares, à la tête d'un groupe de guerrilleros mais reste en dehors de l'action politique jusqu'au jour où devant le cadavre de son ami il prend conscience de la vacuité de son existence futile et part se battre à la tête des partisans.

Bardem a tiré son film « Sonatas » de deux des épisodes du livre de Valle-Inclán composé de quatre sonates et a profondément remanié le texte original. (Le livre de Valle-Inclán relate les mémoires apocryphes d'un gentilhomme Gallicien qui au bras de quatre femmes traverse les mouvements libéraux du XIX^e siècle. La première sonate (de printemps) se déroule en Italie, la seconde (d'été) au Mexique, les deux dernières (d'automne et d'hiver) en Espagne, de plus il utilise des données de « Tirano Banderas » également de Valle-Inclán.

Bardem n'a gardé, en inversant la chronologie, que celles d'automne et d'été, modifiant complètement le sens du livre. Valle-Inclán, acquis aux idées libérales, avait surtout mis l'accent pourtant sur le romantisme et l'exotisme, selon la mode de son

temps. Les sonates de Valle-Inclán se présentent donc comme une œuvre dans le goût des « mémoires » de Casanova et débouchent sur une sophistication des sentiments, des paysages, voire de l'action. Elles sont écrites à la première personne et le caractère de souvenirs leur donne une distanciation et un éclairage abstraits. Le marquis de Bradomin, chez Valle-Inclán est un homme « arrêté » ; chacun des épisodes qui ont marqué sa vie existe dans sa mémoire comme un tableau. Composé avec soin, certes, préciosité même, mais néanmoins tableau.

L'adaptation de Bardem, portant sur une œuvre à ce point connue était obligée de tenir compte des données du livre. Il a paru bon à Bardem de se souvenir très évidemment du « Senso » de Visconti pour recréer l'atmosphère du XIX^e siècle et de son aristocratie. J'estime que le modèle était bon et que Bardem en s'en inspirant ne l'a pas trahi. Les images de Figueroa et de Paniagua sont splendides, la couleur admirable, les décors parfaitement utilisés.

Pourtant le film souffre d'un déséquilibre. Paradoxalement, Bardem a mieux réussi dans la recréation de l'univers romanesque que dans le propos qui lui est particulier. En voulant prouver qu'il était lui aussi, capable de mettre en scène avec goût un grand machin historique, Juan Antonio a négligé son propre univers.

Au départ le handicap provenait d'une inadéquation fondamentale entre le marquis de Bradomin selon Valle-Inclán et la signification que Bardem voulait lui donner ; c'est-à-dire entre un homme parvenu à la fin de sa vie et qui se souvient et un aristocrate du XIX^e siècle pris dans le contexte des conflits historiques de son temps et qui évolue.

Tel qu'il est *Sonatas* est un film beau, « bô » même. Ce n'est pas un film vide, loin de là.

Après Venise où il fut présenté en 1959, *Sonatas* a été éreinté par l'unanimité de la critique. L'alibi de *Senso* était un bon argument, on ne s'est pas privé de l'utiliser contre Bardem. Bien plus, avec une sorte de joie malsaine, la critique de droite (Michel Mayoux, Louis Marcorelles ou Gilbert Salachas) a pris prétexte de la beauté formelle pour torpiller le contenu ou l'escamoter.

C'est donc ce contenu que je vais défendre.

Les transformations que Bardem a fait subir au livre de Valle-

Inclân éclaircit ses intentions, ces intentinos libertaires (Salachas scripsit) qui sont censées justifier idéologiquement une « entreprise commerciale ».

Dans le film le marquis est mêlé aux conflits politiques en Espagne d'abord, en exil ensuite. On reconnaît là le propos évident de reposer le problème de l'exilé. La transposition est dès lors facile. Bradomin reprend le Juan de *Mort d'un cycliste*, il appartient à la haute société et ne se sent pas concerné par les conflits qui déchirent son pays. Les Guerres Carlistes furent des guerres civiles, par hasard Bradomin est du côté des bons et se trouve contraint à l'exode.

Au Mexique, il retrouve les déchirements révolutionnaires, mais ne s'en mêle pas jusqu'au jour où Casarès lui ouvre les yeux : « Ma lutte ici [au Mexique] vaudra pour là-bas [en Espagne]. C'est la même ».

Ainsi bien des exilés politiques espagnols participèrent-ils à la Résistance française parce qu'ils pensaient que les... « démocraties » chasseraient Franco après la guerre. En se battant contre le nazisme, ils pensaient continuer le combat contre Franco.

Dans cet éclairage, le propos de *Sonatas* paraît plus clair, même replacé dans le contexte historique du XIX^e siècle. C'est une œuvre politique pour le grand public des pays hispaniques, c'est un film populaire fait pour séduire et informer, pour plaire et éduquer. Bardem reprend les chemins du cinéma d'Eisenstein, Visconti et De Santis.

« L'histoire du XIX^e siècle, écrit Salvador de Madariaga, c'est l'histoire des efforts du peuple espagnol pour se donner de nouvelles institutions sur les ruines des vieilles. Ces efforts se heurtent à une série de monarques incapables..., à la division des intellectuels en deux camps irréconciliables... et aux tendances dispersées propres au peuple et au sol de la Péninsule ».

Ce jugement porté sur la période qui va du soulèvement de Riego (1820) à la fin des Guerres Carlistes (1840) peut s'appliquer mot pour mot au XX^e siècle espagnol de la dictature de Primo de Rivera à celle de Francisco Franco. Les luttes menées par les libéraux espagnols contre l'absolutisme de Ferdinand VII, pour arracher une Constitution, ressemblent sans conteste à celles menées aujourd'hui contre le franquisme.

Il est donc clair que l'épisode espagnol de *Sonatas* doit être entendu comme une œuvre allusive. Bardem l'a conduit avec cette arrière-pensée et de fait c'est l'épisode le plus solide du film. Michel Mayoux dont l'antipathie pour Bardem et ses idées ne fait pas de doute en admet la « densité ».

La deuxième partie du film, celle qui se déroule... disons... « à l'étranger » porte irrémédiablement le poids du personnage de Valle-Inclân. Dans le roman, la sonate d'Été est un prétexte à l'exotisme et aux passions délirantes. Bradomin la traverse, immuable et marmoréen.

Au contraire, Bardem a voulu enrichir une anecdote qui n'est plus qu'un prétexte et par le jeu des oppositions faire se heurter à la futilité des aristocrates la misère et la lutte du peuple. Tout ce que Bardem a ajouté souffre d'être trop dit et pas assez montré : les rebelles mexicains se battent pour la liberté, mais nous ne voyons pas suffisamment l'oppression ; un vieillard parle d'une misère que nous ne verrons pas un seul instant. Seule la séquence des exécutions de guerilleros révolte vraiment.

Tout se passe comme si Bardem se réfugiait derrière une fidélité qui le paralyse et ne nous montrait que ce que voit Bradomin ; or ce que voit Bradomin ne justifie pas une prise de conscience finale rapide et somme toute gratuite. Bien plus, cette prise de conscience sympathique et, historiquement, possible et vraisemblable est une telle « trahison » à l'égard de Valle-Inclân que Bardem pouvait s'en permettre d'autres qui auraient mieux expliqué un si brusque revirement.

Ou alors il ne reste qu'un réflexe psychologique de « compensation » devant le cadavre d'un ami et le spectateur de mauvaise foi trouve un échappatoire que dans ses films antérieurs Bardem ne lui a jamais ménagé.

C'est dommage.

D'autant plus dommage que le choix du Mexique est, lui aussi, plein d'arrière-plans qui sont autant d'allusions.

Cette guerre civile qui oppose guerilleros de Guzman et « regulares » de Bermudez se greffe naturellement sur la lutte que le Mexique dut soutenir pour défendre son Indépendance

nationale contre les Etats-Unis. Elle est la manifestation des grands propriétaires terriens pour lutter contre la réforme agraire.

Cette situation trouve évidemment des résonances dans l'Espagne des latifundias et des aristocrates (ou (hauts bourgeois) « sauvés » par le plan Marshall.

Mais la parabole la plus évidente se développe entre Bradomin et Casares. J'admets que ces scènes où les deux hommes s'affrontent sont parfois bavardes, mais je trouve la dernière (on en trouvera le texte en Annexe) pleine de résonances et lourde de signification.

Avec Casares et Bradomin, Bardem reprend en partie ses intentions de *La Venganza*, ramassées entre Luis el Torcido et Juan Diaz. Nous sommes en présence de deux hommes qui ont dû quitter leur pays. Des deux, un seul continue le combat ; l'autre est en dehors, en marge. Casares, conscience politique et héros positif, tente d'éclairer Bradomin, en vain. Ses paroles pourtant parlent de réconciliation nationale, de retour au pays pour y rétablir la liberté et y poursuivre jusqu'à la conclusion le combat engagé ici : pour l'indépendance à l'égard des Etats-Unis ; contre la dictature militaire, pour la fin de la misère, contre la grande propriété féodale.

Et les derniers mots de Casares à Bradomin seront pour reprendre l'idée centrale de *La Venganza* : « Ce que je désire le plus c'est revenir en Espagne et y vivre tous ensemble »...

« *Sonatas* », film en partie manqué, est le film de la lutte hors d'Espagne des exilés politiques. Il aurait pu se dérouler dans un maquis des Pyrénées ; le général Gúzman se serait appelé El Campesino par exemple. Mais ce film était impossible à tourner. *Sonatas* exigeait de par son origine littéraire une action centrée sur les aristocrates ; Bardem ne s'exprime pleinement que dans sa mise en scène des forces populaires.

L'amour des aristos lui est plus difficile à traduire. *Sonatas* n'est pas *La Marseillaise* et les nobles exilés y gardent une distance qui nous les laisse étrangers. N'est-ce pas mieux ainsi ?

Il reste à Bardem le retour à des thèmes familiers, à des êtres et à des forces plus proches de lui ; les seuls qui donnent à son expression la plénitude. Bardem n'est pas Visconti et reste, somme toute, indifférent aux problèmes des marquis.

Il n'a pas su résoudre le hiatus, pour ne pas dire la contradiction foncière, qu'il y a entre une fiction littéraire dont il était prisonnier et la réalité historique à l'égard de laquelle il a conservé sa lucidité sans défaut.

Loin de considérer *Sonatas* comme un coup pour rien dans l'œuvre de Bardem, je pense néanmoins que son optique et sa conception du cinéma le poussent tout naturellement à se pencher sur des problèmes contemporains plus directement saisissables par le public qu'il veut atteindre.

« Il tardera longtemps à naître — si tant est qu'il naisse — un Andalou si clair, si riche d'aventure. »
(F.-G. LORCA.)

A LAS CINCO DE LA TARDE (A cinq heures de l'après-midi)

A la veille de la dernière course de la saison, Juan Reyes, ancien torero qui eut son heure de gloire, traîne dans les bars, prisonnier d'un passé dont il ne peut se défaire, attiré par les verres et les cigarettes dont lui font l'aumône quelques admirateurs compatissants. Juan Reyes a peur. Depuis qu'à Barcelone un taureau l'a marqué à jamais, il n'a plus été lui-même. Il espère pourtant encore en un hypothétique retour.

Justement demain, pour la clôture triomphale, les arènes verront face à Luis Miguel Dominguín et Ordoñez, la nouvelle gloire du toreo : José Alvarez dont l'impresario fut, naguère, celui de Juan. Juan Reyes va donc tenter une nouvelle démarche auprès de son ancien apoderado. Inutilement. Nul ne veut plus de lui. Et surtout pas Marcos, l'impresario qui a bien du souci avec sa vedette. En effet, José Alvarez, lassé de trop d'abandons et de renoncements, veut retrouver sa femme, Gabriela, loin de qui il a vécu, mais qu'il aime encore. Il part à sa recherche dans le quartier de son enfance et de sa misère. Il revient bredouille, n'ayant trouvé qu'un copain d'autrefois.

Le soir, dans un cabaret, réapparaît Juan qui relance Marcos, mais se fait jeter à la rue. Cette rencontre d'une gloire d'hier bouleverse José, dressant devant lui le spectre d'une déchéance possible, voire inévitable.

L'aube du dimanche se lève enfin, pleine de menaces. Alors tandis que José se prépare pour l'après-midi, Juan médite sa revanche.

Gabriela retrouve son mari à l'hôtel et couche avec lui, provoquant la fureur du manager et la rupture du contrat qui lie les deux hommes.

Pourtant José descendra dans l'arène, seul, abandonné par Marcos que Juan retrouve et éventre dans la chambre d'hôtel tandis que retentissent les trompettes du paseo.

Avec « A las cinco de la tarde », film dont il caressait le projet depuis assez longtemps (le film fut annoncé en 1958 avec Luis Miguel Dominguín comme vedette, sous le titre de

« La fiero »), Bardem renonce aux recherches esthétiques trop précieuses de *Sonatas* pour renouer avec une forme et un style qui lui sont plus familiers sans que l'on puisse parler de rupture. Par certains points, « A las cinco » prolonge *Sonatas* et même — surtout peut-être — *La Vengeance*. Comme Visconti peut passer de *Senso* à *Rocco*, Bardem qui s'affirme de plus en plus comme le Visconti espagnol passe du monde des aristocrates à celui des toreros. La comparaison ne s'arrête pas là. Si Visconti dénonçait les mécanismes de l'aliénation à travers les milieux de la boxe, Bardem à travers des personnages particulièrement signifiants nous propose une étude sociale dont les prolongements rejoignent ceux du film italien et offrent une analyse remarquable de la grande plaie de l'Espagne.

Écoutons Bardem confier ses intentions à Pierre Gallerey (*Centre-Presse* du 2 Novembre 1960) :

« 5 heures de l'après-midi, en Espagne, c'est l'heure de la corrida, l'heure où en plein soleil, l'homme et le taureau vont s'affronter. Mais ce que je veux montrer, dans mon film, ce n'est pas cet instant solennel. Ce que je veux montrer, c'est l'envers du décor, c'est tout ce qui gravite autour de ce monde de la tauromachie. Pas le côté glorieux. Pour beaucoup d'Espagnols, devenir toréador c'est un des rares moyens d'échapper à la misère, de devenir quelqu'un, de s'affirmer. Mais combien peu y parviennent ! Dans ce domaine, comme en tous les autres, il y a trafic, combines, compromissions... Là comme ailleurs l'argent joue son rôle et à côté des « grands », il y a si l'on peut dire le lumpen-prolétariat de la tauromachie... »

L'originalité du film réside dans le refus de tout pittoresque et de toute convention et Bardem a réalisé le premier film sur la corrida où on ne voit pas une seule course. Bien mieux, son propos est une demystification de la fête nationale. Le choix du moment — l'automne, la fin de la temporada, la pluie au lieu du soleil, — les développements de l'intrigue — nous n'assisterons pas à la réhabilitation du torero « fini », — les arrière-plans — le contre-point constant de la misère et du monde du travail, — tout cela contribue à faire de « A las cinco de la tarde » une œuvre aux intonations inhabituelles, qui refuse toutes les facilités du spectacle et le pittoresque de l'anecdote.

C'est d'une tradition à contre-courant que Bardem se fait le continuateur, celle qui de Larra jusqu'aux plus lucides contemporains, en passant par la génération de 98, n'a cessé de dénoncer le mal fait à l'Espagne par cet opium d'un nouvel

ordre Pan y toros, du pain et des taureaux. Avec ces nouveaux jeux du cirque, les régimes peuvent dormir tranquilles face aux masses assoupies.

Alors que tant de littérature (au vilain sens du terme) s'est faite sur le rite sacré, alors que tant de romanciers se sont rendus complices, des voix n'ont cessé de s'élever pour dénoncer cette forme particulière d'exploitation de l'homme par l'homme. La corrida ce n'est pas la fête de la lumière, la pureté de l'affrontement, ni la victoire de l'homme sur la bête. C'est, avant tout, un moyen pour les uns d'échapper à la faim, pour les autres de vivre riches aux dépens du matador, pour les princes qui gouvernent l'abrutissement des foules assuré.

L'admirable « Toro » de Carlos Velo le laissait pressentir en partie. Bardem va encore plus loin.

A travers trois personnages : Juan le toreador déchu, José le diestro à son apogée, et Rafaël le barman qui rêve de gloire, Bardem et Sastre proposent une seule image d'un destin de torero.

A travers les individus qui évoluent autour d'eux ou qu'ils rencontrent trouve prétexte une étude qui déborde largement le seul milieu de la tauromachie : Marcos l'apoderado représente le monde capitaliste se nourrissant de la plus-value du prolétariat (en l'occurrence le torero), il tient en main en la personne des attachés de presse, l'information des masses et exige sans cesse de son « esclave » de nouveaux abandons jusqu'à l'aliénation totale. Paco, le boucher, représente le monde du travail, conscient et organisé, soucieux de l'amélioration sociale et lucide face aux solutions individuelles aléatoires. C'est de sa rencontre que partira la prise de conscience et le « rachat » de José.

Gabriela, la femme de José, c'est la victime ; la femme espagnole, éternelle victime dont Bardem ne cesse de préciser la condition ; pour la gloire José l'a abandonnée.

Maria, la femme de Juan, c'est la menace qui pèse sur Gabriela. Elle vit d'une semi-prostitution pour que son mari ne crève pas de faim. Elle est une autre image de la femme espagnole, mais aussi le pendant de José, prostitué d'une catégorie supérieure.

Et puis il y a toute la foule des aficionados et des profiteurs, grouillant autour des cuadrillas ; vivant par procuration, recueillant par-ci par-là quelques miettes du festin.

L'ensemble suggère une peinture de la société espagnole dont les structures d'exploitation se reflètent dans le milieu de la tauromachie. Ainsi, avec *Cómicos*, Bardem prenait-il prétexte du monde du théâtre...

L'intention dénonciatrice de Bardem est donc évidente, comme l'est celle de dénoncer le mécanisme de l'aliénation. Le film se déroule constamment sur ces deux plans selon une dialectique qu'exprime parfaitement le montage.

Dès les premières scènes, nous reconnaissons le style propre à Bardem dans l'enchaînement elliptique. A un « admirateur » qui lui demande quand est-ce qu'il reviendra dans l'arène Juan répond : « Bientôt, bientôt », et nous passons aussitôt à une image de triomphe : Juan acclamé au milieu des arènes... Mais c'est une photographie que regarde Juan rentré chez lui.

J'ai déjà dit que rien n'est moins gratuit que cette forme de montage, elle a pour effet de refuser la chronologie classique ; les notions traditionnelles d'espace et de temps pour rendre plus sensible la véritable unité de l'action. En un sens, Bardem a développé l'esthétique du montage-attraction à l'échelle de la scène. Ce ne sont pas toujours des plans qui répondent à d'autres plans à l'intérieur d'une scène, mais des scènes entières qui répondent à d'autres scènes dans le déroulement d'une séquence. Ainsi se trouve exprimée une conception du monde où l'image immédiatement perceptible est constamment liée à d'autres qui se manifestent au cours du développement.

Par exemple tout le dernier tiers du film développe en montage alterné trois thèmes : José se prépare pour la corrida, les arènes se préparent pour la tarde, Juan s'arme pour régler ses comptes. Les scènes se succèdent en une constante inter-pénétration si bien que la véritable corrida cesse d'être celle que tout le monde attend et dont José doit être l'acteur pour céder le pas à celle dont Juan sera le héros. L'ennemi n'est plus le taureau, mais Marcos, l'apoderado.

Dès lors la véritable signification du film apparaît mieux et nous devenons spectateurs d'une corrida dans les règles développée en filigrane, comme si Bardem voulait démontrer que les forces dispersées dans les jeux du cirque seraient plus utiles employées contre les vrais coupables.

La vengeance de Juan Reyes s'accomplit en trois mouvements, correspondant aux trois tercios réglementaires de la course de taureaux.

Le tercio de capea, celui où le diestro tâte le terrain, c'est la scène où Juan va demander du travail à Marcos.

Les banderilles, Juan les plantera au cours de la soirée dans le cabaret, en attaquant l'impresario.

Quant à l'estocade, donnée sans génie par un tâcheron de

l'arène, c'est dans l'hôtel que Juan la portera après un ultime affrontement où dans les solitudes confrontées des deux hommes passe toute l'intensité de la minute de vérité.

Comme la plupart des films de Bardem, celui-ci comporte un enseignement politique. Bardem en effet se sert du cinéma pour le réveil des masses et leur éducation.

Choisir un thème tauromachique révèle le désir de toucher un public le plus large possible, celui-là même qui régulièrement remplit les arènes espagnoles ; mais l'orientation donnée à l'œuvre éveille aussitôt des réflexions démystificatrices. Bien plus, la transformation subie par le contenu de la pièce de Sastre révèle un changement d'éclairage. La pièce de Sastre *La cornada* a, de l'avis même de l'auteur, une signification plus psychologique, elle est centrée davantage sur un drame humain, celui d'un homme blessé qui a peur devant les nouvelles luttes. Dans l'adaptation pour l'écran, ce thème reste présent, mais acquiert un prolongement nouveau.

Comment ne pas voir en Juan, blessé à Barcelone, le symbole de la gauche espagnole que l'on avait cru morte après la chute de la capitale catalane au début de l'année 39 ? La balafre qui marque le cou de Juan, n'est-ce pas le signe d'une décollation ? Ainsi l'ancien matador est-il l'image d'un lumpen prolétariat, désespéré et nihiliste, capable pourtant d'un dernier sursaut vengeur.

A l'autre pôle du film, José Alvarez représente la perte de conscience de classe des phalangistes dont l'alliance avec le capitalisme a été le signe d'une Espagne qui a fui. Les scènes entre Marcos et José éclairent cette interprétation. Marcos dit à son « esclave » : Je n'ai pas monté une organisation pour recueillir les miettes. Je m'occupe de tout... Je ne peux rien faire avec simplement un peu. Il me faut TOUT l'homme... »

José allié à Marcos, c'est Juan allié à la haute finance madrilène (*Mort d'un cycliste*), c'est Ana Ruiz face aux compromissions que lui propose l'impresario (*Cómicos*), c'est Luis le Tordu dont la ferme profita un moment des faveurs du régime (*La Vengeance*).

On le voit, Bardem reste fidèle à ses thèmes.

Entre Juan et José, il y a Paco, le boucher. Il est le porte-parole de la classe ouvrière. C'est lui qui rend à José sa conscience perdue. Dans une scène où les deux hommes se retrouvent, Paco dit à son ancien camarade : « Tu t'en es sorti, tu t'es évadé. Pour toi ça a été une solution, mais ce n'est pas ce dont nous avons besoin... »

« A las cinco de la tarde » prend donc place dans ce courant de la pensée de gauche espagnole qui demande le regroupement des forces révolutionnaires et de tous les égarés de bonne foi.

Dans une certaine mesure, on peut voir dans ces scènes où José reprend contact avec le passé un message à l'adresse des exilés qui crurent, en quittant l'Espagne, résoudre leur irréductibilité au régime, mais dont la solution a été strictement individuelle.

« A las cinco de la tarde » témoigne d'une pensée de plus en plus répandue dans certaines couches espagnoles et qui veut rappeler au pays ceux qui crurent bon de partir. Il ne m'appartient pas ici de juger du bien-fondé de ces positions. Je les constate et les donne à connaître.

Dans les tiroirs de la censure dort l'admirable scénario d'un jeune romancier espagnol : c'est l'histoire d'un émigré qui revient en Espagne à l'âge de 60 ans (l'âge de Buñuel revenu tourner *Viridiana*). Il ne croit plus aux possibilités de lutter contre le régime. Et puis peu à peu il découvre de nouvelles raisons d'engagement. Carlos Saura devait tourner ce film, mais les mesures prises par les officiels contre tous ceux qui collaborèrent de près ou de loin à *Viridiana*, en ont rendu la réalisation momentanément impossible.

Pourtant, à travers le cheminement de José Alvarez, à travers le sursaut de Juan Reyes, à travers les vérités formulées par Paco, Juan Antonio Bardem a déjà fait passer une partie du message.

Une fois de plus, il a entrouvert la porte sur l'engagement.

Dans un certain sens, bien qu'en un autre domaine, Bardem peut faire sien le célèbre cri d'orgueil — justifié — de son ami Luis Miguel Dominguin, de ce Dominguin auquel « A las cinco de la tarde » doit la dimension psychologique : « Soy el primero. » Je suis le premier !

« Ma lutte consiste à faire que chacun, homme ou peuple, puisse être lui et non un autre. »

(M. de UNAMUNO.)

LA THEMATIQUE DE BARDEM

A propos de *Grand'Rue*, Bardem déclarait : « J'ai voulu recréer une ambiance, mais dans le fond je continue, sur ce canevas, à mener une attaque contre l'égoïsme et la dureté. Par contrecoup, le spectateur y sentira un appel à la solidarité humaine, un thème qui m'est cher. Au fond le mécanisme de cette blague, c'est le manque d'amour du prochain : l'être humain devient un objet et rien de plus. C'est le gosse jouant avec des fourmis. Et je voudrais que par enchaînement on pense après ce film et l'on tire de soi-même la conclusion. »

Certains se sont dépêchés de conclure que Bardem raconte toujours la même histoire. En fait Bardem reprend et développe sans cesse un thème qui le sensibilise : l'aliénation de l'homme dans le contexte social du franquisme.

L'aliénation dont Bardem analyse les développements n'est jamais séparée d'un cadre historique et politique dont il met à nu les coordonnées, soit par la peinture d'un milieu, soit par des allégories, soit par des allusions, soit par des symboles, soit plus généralement par la composition des arrière-plans d'un cadrage ou par les prolongements qu'il donne à une scène.

Dans cet ordre d'idées, la mise en scène de *Calle Mayor* est la plus élaborée, celle dont les résonances sont les plus significatives, alors que *La Venganza* est la parabole la plus facilement déchiffrable.

L'aliénation

Je divise en gros — *Sonatas* étant, j'ai dit pourquoi, quelque peu à part — l'œuvre de Bardem en deux séries :

Esa pareja feliz, *Felices pascuas* et *Cómicos* sont la trilogie de l'espoir.

Mort d'un cycliste, *Calle Mayor* et *La Venganza*, la trilogie de la désaliénation.

Cómicos est des trois premières œuvres le point culminant, celle où l'espoir est ouvertement proclamé et l'acte de foi le plus véhémentement formulé. *Cómicos* est l'aboutissement d'une analyse de la mentalité en Espagne et marque le point d'arrivée d'une étude sociologique où sont mis à nu les mécanismes révélateurs d'un engourdissement des consciences.

Le monde des Espagnols moyens est, sous le prétexte des premières comédies, révélé dans l'étroitesse que lui imposent les conditions de vie et les mass media : la radio, le football, les spectacles sont utilisés comme moyen de mise en cause d'une société où le travail n'offre aucune possibilité de progrès, bien plus où le travail dans les circonstances où il s'exerce aliène chaque jour davantage. La seule issue offerte aux individus est l'évasion par le rêve, les jeux de hasard ou la prostitution morale. Les concours radiophoniques, les loteries et l'intrigue apparaissant comme les seuls moyens d'échapper à une condition minable posent le problème de la survie dans un univers où le désespoir peut conduire à tous les renoncements.

Ces films ont été réalisés dans une période où la société espagnole touchait le fond du doute et où le leurre du plan Marshall pouvait faire croire à une amélioration de l'économie. Bardem a dénoncé comme fausses les solutions venues du dehors ; comme infamants les procédés qui livrent l'individu à la chance et au hasard.

Dans ce contexte la seule valeur à préserver était l'espoir, c'est-à-dire la confiance en soi, et la seule volonté à affirmer le refus de la compromission. C'est pourquoi ces trois premiers films tournent autour de l'affirmation véhémement, lyrique même (le couple heureux jette les cadeaux, Ana Ruiz répète inlassablement qu'elle est sûre de sa valeur...) de la confiance en soi.

En même temps ces films sont comme des cris d'espoir en un avenir meilleur, à condition que l'Espagne veuille bien chercher d'elle-même et en elle seule les possibilités de son renouveau.

Très significativement, *Cómicos* fait appel à une écriture saisissable. Ana Ruiz au moment de tenter sa chance est mise en scène comme un toréador qui se prépare à entrer dans l'arène. La concentration, le recueillement, le signe de croix furtif, autant d'attitudes qui préparent la « hora de la verdad », l'heure de la vérité.

Bardem utilise donc ici le langage même de l'aliénation pour amener le spectateur moyen, à partir de schémas qui lui

sont familiers, à reconnaître la vérité fondamentale qui disparaît souvent dans les jeux du cirque : la nécessité de l'affrontement.

Les premiers films de Bardem apparaissent à un moment où des mouvements de grève viennent de réveiller, avec la combativité, l'espoir d'ébranler le régime. En même temps ils sont la première expression cinématographique d'idées et de thèmes qui commencent à se généraliser dans la littérature espagnole contemporaine et que l'on peut résumer par la proclamation d'Unamuno mise en exergue.

L'aliénation économique se double chez Bardem d'une aliénation sociale. Pour la première fois dans le cinéma espagnol, les soutanes et les bicornes des gardes civils sont montrés avec une intention critique. La suspicion policière, fille aînée du voyeurisme ; le commérage et l'envie, enfants de la frustration, sont présentés comme le bouillon de culture dans lequel le fascisme nourrit son mépris de l'homme.

Cette lucidité qui se cache sous le sourire des comédies ou ne se manifeste qu'à travers la transposition du monde des comédiens, va soudain devenir le vrai ferment des films de Bardem dans la trilogie de la désaliénation.

La prise de conscience

Mort d'un cycliste, *Calle Mayor* et *La Venganza* nous font passer dans les différentes couches de la société espagnole.

Haute bourgeoisie madrilène ; moyenne bourgeoisie de province, paysans castillans forment avec les ouvriers spécialisés de *Esa pareja feliz* et *Felices pascuas* le tableau exhaustif de la société franquiste.

Mais le processus de la désaliénation n'aboutit pas aux mêmes conséquences.

Dans le monde des ouvriers spécialisés — le titre des deux films porte l'adjectif *feliz*, heureux — la seule préoccupation est celle du bonheur. L'histoire conduit à une libération morale par la prise de conscience de la valeur intrinsèque, mais nous ne sortons pas du cadre des « petites gens », de ces Espagnols qui occupent leurs loisirs aux cours par correspondance, aux jeux radiophoniques, au football ou à la corrida. Ils ne roulent pas sur l'or, mais vivent à peu près décemment. Ils rencontrent parfois la misère, s'attendrissent et passent. Mais Bardem sait que la révolution les verra du côté des ennemis du régime. C'est la masse fluctuante.

Dans la Haute Bourgeoisie, l'aliénation n'est pas sentie comme telle. C'est la vie facile, dorée ; l'intrigue et la tricherie. Le régime est généreux pour ses fidèles serviteurs. Bardem nous montre ces bourgeois inconscients de leur aliénation économique, mais capables pourtant de prendre conscience de leur aliénation morale. Il se sert pour sa démonstration de ce lieu commun de l'aliénation religieuse : l'idée de péché originel. Un seul personnage réussit à se « sauver » dans ce contexte ; celui qui, en avouant sa « faute », condamne en fait le péché originel du franquisme : la mort de la classe ouvrière espagnole.

Dans la mesquine province où les notables du lieu jouent à imiter les bourgeois madrilènes, la double aliénation économique et religieuse forme un tout dont on ne peut se libérer qu'en bouleversant de fond en comble les structures sociales. On ose à peine parler ici de désaliénation tant la peinture est sombre et désespérée. La seule lumière vient de l'étudiant, mais tous les autres personnages, Juan et Isabel en tête, n'ont pas acquis une saine notion du monde. Isabel continuera d'attendre et de vieillir ; Juan n'a pas le courage de dire la vérité. Ni l'un ni l'autre n'a la force de tout quitter, la province franquiste les a émasculés.

Face au tableau proposé, les paysans de *La Vengeance* apparaissent clairement comme la grande force révolutionnaire de l'Espagne ; sur eux repose la grande puissance de libération. Ils sont le bras.

Les étudiants de *Mort d'un cycliste*, Federico de *Grand'Rue* et l'écrivain de *La Vengeance* sont eux la conscience éclairée. Bardem, pour bien montrer l'étroite solidarité entre ces deux catégories sociales, nous les présente directement dans la lutte : grève des étudiants et grève des moissonneurs.

Le chemin est tout tracé ; c'est par la grève, c'est-à-dire par le refus, que l'Espagne secouera le joug du fascisme.

La non-intervention

Dès l'instant où ils ont pris conscience de la réalité et de l'existence des autres, les personnages de Bardem deviennent responsables et choisissent entre deux attitudes au nom desquelles ils doivent être jugés par le spectateur.

Juan et Marie-José laissent mourir le cycliste.

Juan abandonne Isabel aux sarcasmes de la *Grand'Rue*.

Luis el Torcido n'a rien dit ni rien fait pour innocenter Juan Diaz.

Bradomin ne se sent pas concerné par la lutte des guerilleros.

Les démocraties bourgeoises n'ont rien fait pour aider la République espagnole.

Ce comportement a un nom : la non-intervention et Bardem ne cesse dans ses films d'en instruire le procès, analysant les causes de cette lâche passivité. Juan et Marie-José, prisonniers de leur confort, ne veulent rien perdre de leur vie facile. Juan (*Calle Mayor*) redoute le scandale, il a perdu le sens de la valeur d'autrui, c'est un adolescent prolongé et irresponsable. Lorsque Federico lui aura ouvert les yeux, il se découvrira veule parce que le milieu dans lequel il vit ne lui offre pas une assise solide pour oser agir.

Luis el Torcido a craint pour la puissance de la vieille maison une vérité qui l'aurait condamné et l'aurait obligé à prendre sur lui une part du crime de son frère fasciste.

Bradomin préfère aux dangers de l'action la vie frivole et facile, le confort et l'honorabilité.

Tous ont noyé leurs élans généreux « dans les eaux glacées du calcul égoïste ». Tous ces personnages ne se sont pas sentis concernés par un état de fait dans lequel ils n'ont pas eu de part directe. Ils ont « laissé faire ». Vient un moment où eux-mêmes sont en position de victime car l'ordre social — l'ordre nouveau — qu'ils ont laissé s'instaurer se retourne inévitablement contre eux.

Bardem pousse plus loin la condamnation en mettant à ces personnages un contre-point : la génération passée. Il y a toujours dans ses films un vieux qui symbolise lui aussi le refus des mains sales.

Les vieux jugent sévèrement le monde qui les entoure ; Bardem juge les vieux comme inutiles et renvoie dos à dos ceux qui ont permis le régime et ceux qui s'en accommodent.

La mère de Juan, le vieux professeur, la mère de Luis sont les porte-parole du temps passé. Leur inaction témoigne de leur mort au monde et seule nous parvient leur voix. Ils représentent le doute, la vanité de toute chose. Ils sont coupés du réel, enfermés en eux-mêmes comme en une prison. En un certain sens ils incarnent des valeurs anachroniques : la mère de Juan avoue : « Je t'ai élevé comme on m'a élevée. Je ne te comprends pas » ; le vieux professeur vit derrière les vitres de la Bibliothèque Municipale, ses œuvres complètes qui ont marqué la nouvelle génération sont déjà publiées et lui ne veut plus rien faire ; la mère de Luis survit à la ruine, mais se

refuse à sortir d'entre les murs. Tous vivent dans un climat ouaté, sans courants d'air, environnés des restes décadents d'un passé périmé. Dans la solitude.

La solitude est le fruit de l'égoïsme ; elle guette Juan, Marie-José ou Luis s'ils ne savent pas découvrir les perspectives nouvelles ; l'issue progressiste à leur captivité.

La lutte

Face aux vieux, Bardem dresse la jeunesse : celle qui casse les vitres, celle qui cherche, celle qui travaille, celle qui crie sa soif de vivre.

A la mère de Juan s'oppose Matilde, l'étudiante ; au vieux professeur, Federico, l'intellectuel ; à la mère de Luis, son propre fils, mais aussi Santiago El Viejo. Ils représentent l'exigence vitale et la rage de vouloir exister.

A l'inaction et à la passivité des uns, Bardem confronte les réactions de quelques-uns, puis la nécessité de l'engagement, l'action enfin.

A l'acceptation et au renoncement muets de Juan et Marie-José s'oppose la fureur inutile de Rafa qui est déjà un refus, puis la révolte des étudiants et enfin la décision de Juan.

A la passivité de Juan s'opposent les aspirations (limitées) d'Isabel, puis la dénonciation de Federico. Juan disparaît. Peut-être Bardem veut-il espérer qu'il sera ainsi devenu « un autre ».

A l'acceptation des conditions de travail par Luis s'oppose la soif de vengeance d'Andrea, puis la colère de Santiago, enfin la conscience de Juan. Mais ici l'interférence des divers comportements est plus complexe. *La Venganza* est un film dont on épuise difficilement la densité. Dans une certaine mesure la « cuadrilla » des moissonneurs est un monde fermé, replié sur lui-même où chacun vit en même temps dans le passé et dans le futur. La véritable évolution se fait en trois étapes. D'abord la rencontre de l'écrivain qui parle de solidarité ; ensuite la grève, enfin le combat singulier. Tous découvrent moitié par instinct (esprit de classe), moitié par réflexion (prise de conscience) la nécessité de l'action. Mais une forme d'action est condamnée parce qu'anachronique ; c'est celle de Santiago contre les machines. Cet épisode est la reprise dans une optique moderne du combat de Don Quichotte contre les moulins à vent ; comme le vieil hidalgo, Santiago se retrouvera le nez dans la poussière.

La solution pourtant existe. Les moissonneurs la découvriront dans les ruelles brûlées de soleil d'un village de Castille où les hommes du village opposent à la morgue des latifundistes la puissance révolutionnaire de leurs bras musclés qui peuvent seuls, dans le front unique, renverser le régime.

De même, dressés contre l'Université, terrée derrière les vitres, les étudiants en grève réussirent à se faire entendre et à imposer la justice.

Bardem parlant au peuple espagnol lui montre ses possibilités. Le brouillard est déchiré par instants de quelques éclairs qui jettent une clarté sur la solidarité qui survit comme une seconde nature dans le comportement du prolétariat : solidarité des bas quartiers (*Mort d'un cycliste*), solidarité des moissonneurs pour venger l'affront fait à l'un d'eux (*La Venganza*). Il suffit d'une prise de conscience pour recommencer à agir contre les vrais ennemis, les ennemis de classe.

Marx disait que les meilleurs de la bourgeoisie rejoindraient au jour voulu les rangs du prolétariat. Ainsi Bradomin s'arrachera-t-il à la douceur amollissante des après-midi mexicaines pour aller se battre avec les partisans lorsque la mort de Casarès éclairera ses dernières paroles : « Le drapeau compte moins que le cœur de celui qui le porte ».

Mais c'est au prolétariat et à son armée de miliciens qu'incombe l'initiative. « Guerilleros, étudiants, moissonneurs et ouvriers de toutes les Espagnes, unissez-vous ». Tel me paraît être le fond du message de Juan Antonio.

« Et après tout, oui ; je suis Espagnol de naissance, de corps, d'esprit, de langue, et même de profession et aussi de métier. »

(Miguel de UNAMUNO.)

PORTRAIT D'UN HOMME

Dans tous les films de Bardem un personnage s'appelle Juan. Juan l'ouvrier électricien de *Esa pareja feliz*, Juan le coiffeur de *Joyeux Noël*, Juan le laboureur de *Bienvenue...*, Juan le professeur de *Mort d'un cycliste*, Juan le fonctionnaire de *Grand'Rue*, Juan le moissonneur, Juan Reyes, le toréador. Quant à Ana Ruiz (*Cómicos*), j'ai dit qu'elle représentait Juan Antonio et le marquis de Bradomin n'est rien d'autre qu'une représentation bardemienne du mythe de Don Juan.

Faut-il en déduire que c'est lui-même que Bardem met en scène dans ses films ? Je ne le pense pas absolument, mais je crois que cette répétition du personnage de Juan manifeste une volonté d'unité. Ce n'est pas le même personnage qui se répète, mais à travers le prénom le plus courant d'Espagne, et qui est aussi le sien, Bardem a voulu exprimer l'équivalence des individus et proposer un portrait de l'homme espagnol dans son évolution vers la conscience. J'en ai dans les pages qui précèdent suivi suffisamment le chemin pour n'y pas revenir et chercher maintenant à dégager la personnalité du réalisateur.

Je ne connais pas Bardem ; mais je sais que je le connais suffisamment pour m'avancer un jour vers lui et serrer sa main parce que ses films sont ceux d'un homme que l'on veut aimer et que l'on aime.

Juan Antonio est né le 2 juin 1922 dans une famille de comédiens. Sa mère, Matilde Muñoz Sampedro, et son père Rafael Bardem nous sont connus pour être apparus à plusieurs reprises dans ses films. Sa sœur, Guadalupe Muñoz Sampedro, est également comédienne, « une des plus vives et des plus spirituelles du théâtre moderne espagnol, spécialisée dans des créations comiques un peu extravagantes » (J.-F. Aranda). Sans doute Bardem a-t-il tiré le meilleur de *Cómicos* du patrimoine familial.

Juan-Antonio a vu de ses yeux de 14 ans le déchaînement de la guerre civile et peut faire siens les mots de Joaquin León : « J'ai eu quinze ans. Désespérément

« Je répète. Quinze ans... Et puis j'ai eu vingt ans ».

« Et au milieu une muraille de sang se dresse ».

Après un entr'acte à San Sebastian où il tâte des planches, Juan Antonio revient à Madrid à la fin de la guerre.

Comme le Juan de *Mort d'un cycliste*, il enseigne les mathématiques en leçons particulières et se prépare à entrer à l'École des Ingénieurs Agronomes.

En 1946, Juan-Antonio est déjà un cinglé de cinéma ; il lit Poudovkine et en 1947 sera de la première promotion de l'Instituto de Investigaciones cinematograficas. En janvier 1948, il obtient par ailleurs le titre d'Ingénieur agronome, mais la carrière est encombrée, routinière et ne correspond pas à la soif de totale réalisation de Juan-Antonio. Il refuse des propositions et déjà se dessine en lui le personnage de tous ses films, cet homme de 25 à 30 ans à qui la société fermée refuse l'épanouissement...

A l'Instituto Juan est un brillant élément. Il écrit beaucoup, articles et scénarios, publie dans des revues universitaires et madrilènes de nombreux papiers et notamment, dans *Indice* un texte polémique « Guionista versus director » (scénariste contre metteur en scène) dans lequel il pose le problème du véritable auteur de film. Problème qu'il résoudra en mettant en scène ses propres scénarios...

De cette époque date son amitié avec Luis Berlanga, un ancien de la « division Azul » et qui est [peut-être...] Luis el Torcido.

Pendant longtemps tous les deux vont travailler ensemble sur des scénarios dont on trouvera l'énumération à la fin de cet ouvrage. Il faut croire que ces écrits ne correspondent guère aux critères de la cinématographie espagnole puisqu'ils sont presque tous refusés.

En 1949, la promotion de l'Instituto réalise sa première œuvre, un film muet expérimental de 180 mètres : *Paseo sobre una guerra antigua* (*Promenade sur une guerre ancienne*) : « Un homme se promène dans le stade de la Cité Universitaire de Madrid où les jeunes étudiants font leurs exercices physiques. Il a perdu une jambe dans ces mêmes champs qui furent la scène des plus sanglantes batailles du siège de Madrid ». (1) Le sujet en sera repris par Bardem dans la séquence du stade de *Mort d'un cycliste*.

L'année suivante, comme épreuve de fin d'études, Bardem tourne un documentaire de 270 m, muet : *Barajas, aéroport*

(1) J.-F. Aranda.

international, qui lui valut d'être recalé pour « formation technique insuffisante ». Le meilleur cinéaste d'Espagne n'aura jamais de diplôme...

Pendant ce temps, les jeunes de l'I.I.E.C. ont rassemblé l'argent nécessaire à la production de leur premier film : « *Esa pareja feliz* ». La porte est enfoncée. On sait la suite...

La carrière de Bardem est le résultat d'une obstination et d'une volonté de tous les instants. On ne peut la séparer du contexte historique et littéraire d'une Espagne assoupie et désespérée. Bardem est le contemporain de Carmen Laforêt, de Camilo José Cela, en une époque où « le chemin difficile est celui de l'espoir » (G. Celaya).

Son choix d'une carrière artistique correspond aux exigences d'un engagement, au désir de secouer la torpeur. C'est l'époque où paraissent *Nada*, *La Ruche*, *La famille de Pascual Duarte*, l'époque où la jeunesse espagnole touche le fond du néant et où *Surcos* (*Sillons*) de Nièves Conde présente un visage inquiétant de la pègre urbaine. Le film ne va pas loin, mais il montre le gangstérisme comme phénomène social et la seule issue offerte. Je rejette les conclusions de ce film mais il convient d'en retenir la tentative. Bardem le sait, lui qui songe déjà à un néo-réalisme espagnol « qui ne fuirait pas ».

Quant aux personnages il les porte en lui, nés de sa propre expérience, de celle de ses contemporains et de l'observation critique de la société espagnole. Bardem est un observateur lucide et intelligent qui trouve les causes et les composantes d'une situation ou d'un être. Je le crois avant tout écrivain, — ce n'est ni une critique ni une réserve, c'est la constatation qui s'impose devant la rigueur de ses œuvres. Rigueur de construction et rigueur d'écriture.

Un découpage de Bardem est écrit comme un véritable roman : notation d'ambiance, détails du décor mais aussi vie intérieure des personnages (cf textes en annexes). Le meilleur exemple en est le découpage de « *La Vengeance* » où chaque séquence est exposée sous forme de chapitre dont le titre débute par « Comment... » soulignant ainsi l'intention du scénariste de donner à son texte une parenté avec les textes classiques de la littérature espagnole. J'ai dit plus haut les rapprochements que l'on peut faire avec Don Quichotte de la Manche.

Bardem passionné de littérature, lecteur fervent des auteurs hispaniques a apporté sa propre contribution au patrimoine littéraire espagnol.

Auteur de films, Bardem participe de très près à toutes les phases de la création, de l'écriture du scénario au montage. Les

enchaînements de plans et de séquences sont prévus dès la phase initiale mais Bardem tient à collaborer au montage définitif de son film. J.-F. Aranda qui a suivi de près, à plusieurs reprises, le travail de Bardem a fourni (Cinéma 59, N° 33) un témoignage particulièrement intéressant qui permet d'affirmer que Bardem engage sa totale responsabilité dans une œuvre.

Pendant le tournage, il lui arrive de s'isoler : « On l'a vu, durant les arrêts, s'asseoir par terre, fermer les yeux, un chronomètre à la main. Bardem pensait les scènes comme si elles passaient, déjà tournées, sur l'écran de son cerveau. Lorsqu'il a fini d'imaginer la scène il arrête le chronomètre et vérifie la durée... »

Avec ses acteurs, Bardem fait preuve de la même patience et de la même douceur que cet autre grand d'Espagne, Luis Buñuel. Il accepte les suggestions, discute avec les acteurs, s'explique avec eux. Ainsi se crée un climat de camaraderie et de fraternelle collaboration. Toute l'équipe se sent littéralement portée par le dynamisme et la passion du réalisateur.

Physiquement Bardem porte ce tempérament de lutteur, mais son visage manifeste également sa profonde réflexion et son sérieux à l'égard de ses entreprises. Un sérieux qui n'exclut ni la chaleur ni l'humour. Bardem est souvent enjoué avec ses amis et ses compagnons de travail. Mais il n'est guère exubérant.

Henri Magnan nous a donné de lui un excellent portrait, dans le numéro du 29 Août 1959 des « Lettres Françaises » :

« Son visage est rond et sympathique sous ses cheveux châtains coupés presque à ras. Le nez arqué comme pour mieux retenir ses lunettes d'écaille. Pour le reste rien de professoral, ni cette fausse désinvolture qu'affectent tant de jeunes cinéastes pour prouver à la fois qu'ils ont confiance en eux et ne sont pas orgueilleux. Je suis trop jeune pour avoir connu Molière, mais le regard que nous laissent entrevoir ses portraits — je le dis très sérieusement — donne la même impression d'équilibre, de lucidité et de santé morale. Peut-être est-ce parce que tous deux appartiennent à la grande famille des « Comédiens »... »

De ces différents témoignages, Christian Galve, l'Ana Ruiz de « *Cómicos* » nous a donné une confirmation dans le récit qu'elle a fait de sa rencontre et de son travail avec Juan Antonio et publié par la revue argentine « *Plática* » d'Avril 1956 : « J'ai fait la connaissance de Bardem à l'aéroport de Madrid, le jour de mon arrivée en Espagne pour le tournage de « *Cómicos* ». C'est un homme jeune, de taille moyenne. Il a l'air d'un étudiant costaud au visage intelligent avec ses grosses lunettes

« et sa mise sportive. Il est sérieux, ne rit pas beaucoup, mais le jour de mon arrivée il cachait un sourire cordial derrière un énorme bouquet de fleurs.

« Travailler avec lui est un plaisir parce qu'il est gai. Comme toute personne qui sait très bien ce qu'elle veut il expose clairement ses idées. Peut-être à cause de cela est-il fort et assuré comme un roc. On ne peut le convaincre que par des motifs très sérieux. Pourtant il respecte l'opinion de ses interprètes et de ses collaborateurs quand il les sent compétents. Je me rappelle qu'à un moment du tournage il voulait à tout prix qu'Ana, mon personnage, assise près d'une table attendît en fumant une cigarette. « Monsieur, lui dis-je, Ana ne fume pas. Il hésita, sourit et tomba d'accord. Dans le film Ana apparaît occupant l'attente d'un tambourinement des doigts sur la table.

« Il est son propre scénariste. En plus d'un bon metteur en scène c'est un excellent écrivain qui dialogue très bien et parle de même. On peut bavarder avec lui de n'importe quoi. Il parle en cinéma. Est peu sociable et admire chez les autres avant tout le talent. Mais pour être son ami, il faut en premier lieu être calé en cinéma.

« Bardem est un lutteur, un terrible lutteur. Fils d'un couple d'acteurs, il connaît trop les humbles pour rester indifférent à leurs problèmes. Pour lui, la pauvreté est bien plus qu'un paysage devant lequel on s'extasie esthétiquement : toute injustice l'émeut violemment. Son cinéma est fait de tout cela et c'est pourquoi il représente quelque chose complètement différent de tout ce qu'a été jusqu'ici le cinéma espagnol... »

C'est bien là le point sur lequel tous les avis concordent. Détracteurs ou défenseurs de Bardem posent comme une vérité première qu'il est de tous les cinéastes espagnols celui dont chaque nouvelle œuvre est attendue comme un nouveau pas en avant de la cinématographie espagnole.

Le seul argument que puissent avancer ses détracteurs est l'accusation de plagiat dont il est facile de faire litige avec un minimum de réflexion ; accusation qui d'ailleurs ne repose que sur les apparences, ou si l'on veut, sur la forme. Mais l'œuvre de Bardem vaut surtout par son contenu et essentiellement par cela. Depuis Bardem le cinéma espagnol pense ; ses films obligent la critique de cinéma espagnole jusque-là superficielle à approfondir sa réflexion, à élargir le champ de sa méditation et au-delà du film, à voir d'un œil nouveau le contexte social. Le spectateur de ses films ne peut plus, au risque d'avouer sa lâcheté, se contenter d'une attitude passive. Bardem le force à voir, fidèle

en cela à la profession de foi qu'il formulait dans « Cinéma Universitario » N° 4, profession de foi qui est en quelque sorte le manifeste du nouveau cinéma espagnol, la déclaration d'une guerre sans concession au cinéma-opium que Bardem ne cesse de mener et à laquelle même un séjour dans les prisons franquistes n'a pu mettre un terme.

Dans ce manifeste, Bardem proclamait son exigence fondamentale à l'égard du film : « Orienter le regard du spectateur dans la meilleure direction... Cette direction doit consister avant tout, en un retour à la réalité, au réalisme du sujet de cinéma. Montrer en mots de lumières, d'images et de son la réalité de ce qui nous entoure, *ici et aujourd'hui* (c'est moi qui souligne). Etre le témoin du moment humain. Car le cinéma sera avant tout témoignage ou il ne sera rien... »

Cette position ne s'est jamais démentie. Bien plus, Bardem n'a cessé de l'approfondir et de la pousser aux limites du possible dans une société oppressive qui s'est instaurée sur le cadavre chaud de la République dans une conception de l'homme basée sur le mépris et la haine.

L'homme Bardem et son œuvre sont à considérer en fonction de ces données et des nécessités d'une lutte qui seront peut-être celles du futur cinéma français !...

Marcel OMS.



MORT D'UN CYCLISTE





GRAND'RUE



J.-A. Bardem : **SUR LA SITUATION ACTUELLE
DE NOTRE CINEMA**

En ce moment le monde entier se prépare à célébrer le 60^e anniversaire du cinéma.

En ce moment aussi un groupe d'Espagnols se réunit dans la plus intime université européenne pour y parler cinéma. Le titre de cette réunion est significatif : Conversations Cinématographiques nationales. C'est-à-dire que nous, Espagnols, allons dialoguer sur le cinéma. Dans ce dialogue libre, dans cet échange d'idées et de conceptions nous allons exercer de la manière la plus honnête et la plus sincère la critique et l'autocritique de notre position face au cinéma espagnol.

Il y a quelques jours, à Cannes, on fêtait ce 60^e anniversaire du cinéma ; j'ai vu là-bas les premières images cinématographiques. J'ai pensé à Salamanque. J'ai pensé que ce qui nous importe réellement à nous Espagnols c'est de penser à notre cinéma, le cinéma espagnol. Et cela non point par une espèce de chauvinisme cinématographique mais bien au contraire, pour nous persuader fermement que nous ne pourrions atteindre l'universel qu'à travers ce qui est strictement, pleinement et vraiment national.

Parlons donc du cinéma national. Tout le monde nous écoute. Parlons, d'ici, depuis la Salamanque de Fray Luis et de Unamuno, sur le cinéma espagnol.

Après soixante ans de cinéma, le cinéma espagnol est : politiquement inefficace, socialement faux, intellectuellement infime, esthétiquement nul, industriellement rachitique.

1° Politiquement inefficace

Le cinéma espagnol compte, pour nous, depuis 1939. Depuis lors il n'y a pas eu un seul film authentiquement politique. Ceux

qui y ont prétendu n'étaient qu'un « Vive Carthagène » avec drapeau espagnol au final pour provoquer les bravos...

A première vue « Raza » peut être ce film politique. Mais il n'en est pas ainsi. « Raza » se détache uniquement parce que c'est le premier film formellement mûr.

Cette carence d'un cinéma sincèrement politique est un symptôme grave dans un cinéma qui prétend être dirigé par l'Etat. Le résultat en est que notre cinéma s'évade de la vigilance de l'Etat et fait quelque chose d'aseptique, d'intemporel et de bizarre. Le cinéaste ne peut croire — et en fait ne croit pas ! — à la ligne d'un cinéma dirigé et il s'évade. Tout le cinéma espagnol, de ce point de vue, a un nom : le cinéma d'évasion. Et il en est ainsi dans tous nos films, dans nos meilleurs films.

« Surcos » s'évade en nous proposant de l'exode rural une explication virgilienne. S'il y a un exode il doit y avoir une raison. « Surcos » ne la cherche pas. Il s'évade.

« Bienvenue M. Marshall ! » s'évade, dans une autre mesure, dans la fantaisie. Là les Américains passent leur chemin, mais dans la réalité ils ne l'ont pas passé.

Il existe, en fait, un cinéma « officiel ». C'est un cinéma conformiste ; le dos tourné à la réalité. Ce cinéma officiel n'a pas encore donné une seule œuvre méritoire.

2° Socialement faux

Ainsi, notre cinéma, vivant le dos tourné à la réalité espagnole n'a pas encore été capable de nous montrer le vrai visage des problèmes, des terres et des hommes d'Espagne. Cette création hors du temps, hermétique et fautive d'une soi-disant réalité espagnole telle qu'elle apparaît dans notre cinéma s'éloigne absolument de la prodigieuse tradition réaliste de notre peinture et de notre roman. Actuellement, le spectateur d'un film espagnol ne peut pas, par lui, savoir quel est le mode de vie espagnol, comment rit et souffre l'homme espagnol, quels sont ses problèmes et ses conflits dans la société espagnole.

Le spectateur espagnol n'est pas informé sur la réalité de son entourage à travers le cinéma national.

La vision du monde, de ce monde espagnol, par les films espagnols est fautive. Rien n'y est vrai.

3° Intellectuellement infime

Nous sommes seuls. Ceux qui aiment le cinéma avons dû inventer toutes les théories qui avaient déjà été inventées ; construire tous les styles déjà périmés. Nos intellectuels ont méprisé le cinéma et ont adopté face à lui une attitude périmée très « XIX^e siècle ». Ils nous ont laissés seuls. De temps en temps une de ces doctes voix déplaisantes, daigne parler du cinéma. Si son autorité est reconnue en d'autres lieux, nous autres, ici, dans le cinéma avec indignation et avec raison nous ne la reconnaissons pas. Cette désertion des intellectuels de notre cinéma a pendant très longtemps enlevé toute structure à notre position théorique et affaibli notre formation culturelle. Nous, il nous a fallu oser pour construire, avec tout notre orgueil, notre fragile « Objetivo ». Nous, dans nos C.C. inhospitaliers, nous voyons des copies terribles de ces films que tout le reste du monde oublie déjà.

Actuellement, nous ignorons les 90% de la littérature cinématographique qui circule dans le monde et les 95% des films qu'il faudrait voir.

Pour construire notre cinéma c'est là un handicap lamentable.

Les intellectuels espagnols ont ignoré notre cinéma. Personnellement, je me réjouis que ce soit Salamanque qui nous prête ses murs et sa rigueur pour parler du cinéma espagnol.

4° Esthétiquement nul

Notre cinéma manque de beauté parce que cette beauté nous n'avons pas su la créer pour n'avoir pas pu lui donner une structure réelle et solide sur quoi s'appuyer. Notre cinéma manque de beauté parce que cette beauté nous n'avons pas su la voir. Et ainsi, à cause de ce manque de sincérité qui nous aveugle, nous n'avons pas été capables de la saisir.

5° Industriellement rachitique

Notre cinéma est un cinéma sans marché, asphyxié par une protection qui semble généreuse et qui, en réalité, se nourrit du propre sang du cinéma espagnol. L'équipement de nos studios est vieux et rare. Le talent peut remplacer les meilleures caméras.

Mais le niveau moyen du cinéma d'un pays s'atteint grâce à un degré déterminé de moyens matériels professionnels dont nous sommes encore très loin.

Méfions-nous de ces Américains qui remplissent nos studios. Eux aussi passeront et ne laisseront rien.

Nous avons besoin de lois nouvelles pour notre cinéma.

Nous avons besoin de nouvelles formes de protection qui n'isolent point le cinéma de sa base : le public.

Nous avons besoin d'une position différente de l'Etat face au cinéma. Que l'Etat ne voie point en lui un ennemi, qu'il ne le borne pas, qu'il ne l'asphyxie pas.

Nous avons besoin que la censure montre son visage, nous apprenne l'issue de son labyrinthe, codifie ce qui est interdit.

Nous avons besoin d'une attitude honnête du professionnel de cinéma, qu'il voie dans le cinéma non un moyen mais une fin ; qu'il l'aime vraiment ; qu'il ne vante pas son travail de mille éloges quand il n'en mérite qu'un.

Dans l'histoire du cinéma il n'y a pas de noms espagnols.

Maintenant nous voulons lutter pour un cinéma national, avec amour, sincérité et honneur. L'Espagne est ici, au bord du cœur ! A travers notre cinéma nous voulons entrer en contact avec les hommes et les régions d'Espagne, avec les hommes et les régions du monde entier.

Peut-être ce bilan vous paraît-il trop noir. Tant mieux.

Faisons maintenant sortir les choses de leurs gonds, si vous voulez.

Il nous faut provoquer une réaction. Ainsi pourra-t-on sauver quelque chose. Au moins notre désir de bâtir un cinéma national.

Oui, nous voulons bâtir notre cinéma, le cinéma espagnol.

Comme on l'a dit d'un homme il y a 800 ans, comme on l'a dit d'un pays il y a vingt ans ; de notre cinéma aussi on peut dire :

« Dieu ! quel bon vassal s'il avait un bon maître ! »

(Traduction intégrale de l'intervention de Bardem aux Conversations Cinématographiques de Salamanque, en 1955, publiée dans *Objectivo* N° 6, juin 1955).

La première traduction (partielle) de ce texte a été publiée dans le programme édité en 1958 par le Ciné-Club Jean Vigo, de Montpellier, à l'occasion d'une semaine du cinéma hispanique.

Ce couple heureux : **LES PREMIERS THEMES**

En fouillant dans mes papiers j'ai trouvé quelque chose qui, je crois, explique à la perfection la naissance de « Esa pareja feliz ».

Aujourd'hui, après tant d'années, je suis entièrement d'accord avec cette idée initiale qui est à l'origine du film [...] Dans le premier traitement du scénario, la façon de poser le sujet était plus vraie que ce qu'elle a été ensuite, avec une meilleure densité dramatique allégée par un humour plus délicat et plus doux. Mais alors il était encore trop tôt pour essayer de le faire et il a fallu orienter toute l'histoire vers des positions plus facilement acceptables, en introduisant des éléments de farce qui ont quelque peu dénaturé ce monde cordial et humain. (1)

Le petit peuple et son univers. Le petit peuple de Madrid. Ils n'ont pas assez de temps pour se rendre compte de l'hostilité du monde dans lequel ils vivent, parfois — en quelque moment d'insomnie, en quelque crépuscule dominical — ils se surprendront à penser, à penser qu'en définitive, ce n'est point là la vie dont ils rêvaient, qu'il y a autre chose qu'ils cherchent à tout moment, quelque chose qui n'arrive pas, qui n'est pas encore arrivé : le bonheur.

Il arrive que je me promène parmi d'interminables sociétés anonymes... A tout prix, désespérément, ils ont besoin de ce bonheur. Ils ont encore l'espoir.

(1) Extrait d'une lettre adressée par J. A. Bardem à Juan Cobos, membre du Conseil de Rédaction de *Film Idéal*, pour présenter le texte que nous publions ici.

Au-delà de leur monde intime, du lieu de leur plus profonde solitude, passent les grands trains illuminés qui vont bien loin ; les annonces à grands cris, parlent et le bonheur vous est offert en prime avec le meilleur dentifrice.

Il faut compter maintenant plus que jamais sur le hasard. Si vous savez ce qu'est une galaxie vous pouvez gagner 500 pesetas. Si vous savez qui a gagné la bataille de Trasimène, vous vivrez un inoubliable week-end.

Bon enfant, sans rien demander en échange, ce monde offre le bonheur. Maintenant n'importe qui peut l'atteindre. Pourtant, ce bonheur publicitaire s'offre à un moment précis. Si la chance vous appelle par téléphone vous avez une demi-heure pour encaisser le prix. Si le garçon du restaurant qui vous invite à dîner à la fin de la semaine déplie son sourire, vous devez vous mettre à table.

Il arrive, parfois, qu'on ne désire point le bonheur. Il est terrible alors d'avoir à sourire devant le reporter-photographe en mettant bien en évidence le coffret de bonbons qui vous a été offert. Il est terrible d'avoir à faire alors au microphone, un éloge du meilleur désodorisant.

Ce monde n'offre rien, ne donne rien. Pour chercher le bonheur il faudra s'échapper, fuir.

Mais lorsqu'on s'élève à cet étage supérieur, lorsqu'on se croit heureux, et l'avoir toujours été, on vérifie douloureusement qu'il n'existe qu'un grand vide, une effrayante solitude. On n'est pas à sa place ; on arrive à le comprendre quand on vous expulse de ce paradis factice. Il advient que l'on vous expulse alors qu'on partait déjà volontairement.

Et à nouveau le petit monde de toujours, le monde inaltérable. Peut-être, sûrement, le bonheur tant cherché est-il là...

Y est-il ? On n'est guère sûr.

LUI. Il travaille comme électricien dans des studios de cinéma. Le soir, il se préoccupe de suivre un cours de Radio, par correspondance. Il construira, à la fin, cet appareil, mais l'appareil ne fonctionne pas au moment opportun, lorsque, en grande cérémonie, les voisins espèrent écouter le grand match international.

Il rêve de grandes choses et se laisse entraîner par les annonces. Il lui faudra échapper à ce qui l'entoure. Il reviendra.

ELLE. Elle travaille dans un grand magasin au rayon pour hommes. Son horizon est limité. Son répertoire de désirs, pauvre.

Mais tout le petit monde de ses rêves elle le connaît bien. Peut-être aimerait-elle être au rayon des jouets ; il y a à la maison au-dessus de la commode une photographie d'enfant. Elle ne s'enfermera pas. Où irait-elle ? Elle espère toujours.

Idées directrices :

Insatisfaction tout autour d'eux ; bonheur obligé : « naissances en Juillet ».

Goût de l'évasion chez lui ; entrée dans le mal : « molti sogni per la strada ».

Ignorance mutuelle ; isolement : « solitude ».

1. Sous-locataires, ils dérangent une scène d'amour ; provoquent une bagarre.

2. Photographie à la fête du couple.

3. Radio par correspondance ; match international ; petite fête ; échec. Ambiance comique.

4. Les parents d'elle ou de lui ont une mercerie dans les quartiers chics.

5. Aux Galeries, les copines lui demandent des recommandations pour le cinéma. Elles la taquent : elle n'est pas jalouse ? il est toujours entouré de jolies filles.

6. Les gens du quartier demandent également du piston pour la fille qui travaille à « fiesta en el aire ».

7. Lorsqu'ils vont au cinéma lui, explique doctement tous les trucs techniques et détruit ses illusions.

8. Ambiance du studio. Différencier l'« argot », des types. Faire apparaître l'ordure du cinéma et l'illusion cachée de quelqu'un.

9. Le « week-end » ou le « jour du couple heureux » coïncide avec le jour le moins heureux de leur existence.

(Publié dans *Film Idéal*, N° 85, déc. 1961).

La mort d'un cycliste

UNE MANIFESTATION

Maria-José trompe son mari, riche industriel de Madrid, avec Juan, son ancien fiancé qu'elle avait oublié pendant la guerre civile. La voiture des deux amants renverse un cycliste. Par peur du scandale, Juan et Maria-José l'abandonnent et le cycliste meurt. La peur s'empare d'eux, les tenaille, d'autant plus que la présence d'un maître-chanteur, Rafa, rend la situation insupportable.

... Le danger semble écarté. Au moment où Maria-José se rassure, Juan, à travers diverses épreuves dont la manifestation des étudiants, vit un douloureux cheminement moral.

INTERIEUR - BUREAU DU DOYEN
(jour)

419 - Juan, soucieux, regarde en bas les étudiants. Une voix de femme le fait se retourner.

MATILDE (off.) :
Puis-je entrer ?

420 - Juan voit Matilde demeurée sur le seuil.

JUAN :
Veuillez entrer.

421. - Matilde avance timidement.

MATILDE :
Monsieur le Doyen m'a prié de monter vous parler.

JUAN :
Pourquoi ?

MATILDE :
Je ne sais pas au juste... Si vous saviez comme je regrette tout ce qui arrive.

422. - Juan parle avec chaleur.

JUAN :
Vous le regrettez ? Vraiment ? Mais vous ne vous rendez pas compte que c'est merveilleux ?

MATILDE :
Quoi ?

JUAN :
Mais... Ce manque d'égoïsme chez vous tous... Cette union... Cette solidarité.

MATILDE :
Vous êtes trop...

JUAN :
Trop naïf ? Ne le croyez pas.

Juan se retourne à nouveau vers la fenêtre et regarde en bas.

EXTERIEUR - FACULTE (jour)

423. - Les étudiants sont calmes à présent.

JUAN (off.) :
Beaucoup crient par sympathie. En réalité, ils pourraient crier « à la porte ! » ou « vive ! » ou « à bas ! ». Ça leur est égal. L'important pour eux, c'est de crier.

INTERIEUR - BUREAU DU DOYEN
(jour)

424. - Matilde, à côté de Juan, l'observe du coin de l'œil avec curiosité.

JUAN :
Mais les autres sont vraiment solidaires. Votre problème, mon injustice, est maintenant leur problème à eux tous.

425. - Juan s'écarte de la fenêtre. Il a un léger sourire.

MATILDE :

Qu'est-ce qui vous fait rire ?

JUAN :

Si vous saviez, Matilde... Je peux vous appeler Matilde, n'est-ce pas ?... Ce matin, j'ai eu peur... La police me cherchait... Cela effraie toujours, même si l'on a la conscience tranquille.

426. - Juan se tourne vers elle.

JUAN :

... Vous aviez annoncé, disons, cette manifestation pour aujourd'hui et le Doyen voulait prendre certaines mesures. Tant que je n'ai pas entendu les cris de vos camarades, je n'ai pensé qu'à mon problème... Mais après...

MATILDE :

Quoi ?

427. - Juan la conduit vers la fenêtre.

JUAN :

Regardez, penchez-vous... Ils m'ont fait me sentir jeune... Et bon... Sans égoïsme. Comme quand je criais et cassais des vitres, et fuyais devant les gardes... Ils m'ont fait me sentir comme eux...

428. - Juan s'est exalté peu à peu. Maintenant, il a les yeux très brillants. Maintenant, il semble heureux.

JUAN :

... Moi aussi, je crie : à la porte ! à la porte ! à la porte !

429. - Matilde le regarde, un peu émue.

MATILDE :

Vous êtes bon.

430. - Juan se retourne encore vers elle, étonné, touché au plus profond de lui-même.

JUAN :

Comment ?

MATILDE :

Je dis que vous êtes bon. Je ne voudrais pas que, par ma faute, vous perdiez quoi que ce soit.

JUAN :

Perdre ?

Il se retourne vers la fenêtre et parle comme pour lui-même.

JUAN :

Depuis un moment, je ne fais que gagner... gagner tant de choses que j'avais perdues...

Il se retourne vers elle.

JUAN :

... Je ne veux pas que vous vous fassiez du souci, Matilde. Regardez. Tout est arrangé.

Et Juan mène Matilde vers la fenêtre.

Juan aboutit à une prise de conscience qui lui dicte la seule issue : se dénoncer. Il incite sa maîtresse à le suivre. Maria-José préfère tuer son amant. Elle-même, en voulant éviter un cycliste, trouvera la mort au volant de sa voiture.

(Extrait du script de *Mort d'un cycliste*).

Trad. de MIERES SANCHEZ.

Grand'Rue : **LA MINUTE DE VERITE**

Federico était maintenant arrivé près d'Isabelle. Il la regarda gravement. Elle souriait.

Federico était disposé à lui dire la vérité. Mais, comment ?

Federico : Il ne faut pas vous préoccuper de Juan.

Isabelle ne pouvait comprendre l'avertissement caché de ces mots. Elle les interpréta à sa façon, comme le voulait son espoir. L'angoisse d'Isabelle commença à se dissiper.

Isabelle : Non, c'est vrai ? Je n'étais pas trop tranquille... Il aura voulu me faire une surprise.

Federico avala sa salive. Dire la vérité. Comment ? L'angoisse d'Isabelle avait complètement disparu.

Maintenant elle recommençait à jouir de tout ce que promettait ce grand salon qui les enveloppait. La note du piano continuait, douce, doucement. Comme une boîte à musique. Isabelle lui montra tout ce qui les entourait.

Isabelle : Vous avez vu ? Regardez... Regardez... Tenez, ça...

Elle montrait tout. La décoration, les guirlandes, l'estrade pour l'orchestre, le sol.

Elle s'y regarda et se vit assez nettement.

Isabelle : On dirait un miroir... si doux...

Et elle glissa d'un pied sur cette surface brillante.

Isabelle : On peut même patiner.

Comme un bambin heureux elle se laisse glisser sur le sol comme sur une piste gelée.

Federico ne bougea pas. Il la regardait. Il pensa qu'il était en train d'attendre le moment propice pour porter à Isabelle le coup mortel.

Isabelle s'était éloignée de Federico. Elle s'éloignait chaque fois un peu plus ; chantonnant une musique merveilleuse pour elle. Elle cria à Federico.

Isabelle : Vous dansez bien ?

Federico ne répondit pas. Il la regardait, c'était tout.

Isabelle virevoltant arriva près du coin. Elle s'arrêta. Passa une main sur les chaises adossées, bien en rang, contre le mur. Elle se retourna vers Federico et dit :

Isabelle : Les autres bals je les passais dans ce coin... Toute la nuit... Assise et seule... Comme ça...

Isabelle s'assit sur la chaise du coin. Et resta recroquevillée, apeurée.

D'où se tenait Federico elle était une figure presque pathétique. Elle resta ainsi un moment en silence. Les notes du piano s'étaient allongées en un tempo lent. Isabelle se leva.

Isabelle : Mais ça, c'était avant.

Elle sourit.

Elle s'avançait vers Federico. Elle était une image de bonheur.

Isabelle : Aujourd'hui je danserai toute la nuit.

Et elle se mit à danser. Elle tournait, tournait en s'approchant de Federico. Federico l'entendit dire :

Isabelle : ...Avec Juan.

Elle continuait d'approcher. Tournant et tournant toujours, dans cette valse qu'elle seule connaissait.

Federico se rendit compte qu'il était en train de lui parler, de lui dire la vérité. Les notes du piano devinrent très aiguës, très aigres.

Federico : Non, vous ne danserez pas avec Juan. Ni avec personne.

Elle s'arrêta peu à peu. Elle regardait Federico et la peur commençait à monter à ses yeux.

Federico : Isabelle... Il ne faut pas venir ici ce soir... Il ne faut pas.

Isabelle s'était approchée de Federico. Elle était tout entière une question, un « pourquoi ? » terriblement angoissé.

Federico la prit par les épaules :

Federico : Laissez-moi continuer... Non. Ne parlez pas maintenant... Ecoutez-moi. Ecoutez-moi.

Federico avait peur de ne pouvoir continuer. Isabelle le regardait.

Federico ne pouvait supporter ce regard. Les notes étaient maintenant aussi affolées que l'inquiétude d'Isabelle.

Federico s'éloigna d'elle ; de quelques pas. Isabelle ne le quittait pas des yeux.

Federico après un siècle de silence se tourna pour lui parler. A ce moment s'éteignirent toutes les lumières et la grande salle

fut plongée dans cette pénombre chaude du début. Federico regarda le plafond, par pur réflexe.

Isabelle, non. Isabelle le regardait, lui. Les notes du piano étaient maintenant très graves.

Federico : Voyez-vous... Tout n'est que mensonge... Tout... Les guirlandes... le bal... Juan... L'amour de Juan

La voix de Federico devint chaque fois plus grave, à mesure qu'il lâchait son chargement de vérités.

Isabelle se rapprocha de lui lentement, sans réaliser qu'elle marchait comme une somnambule, les yeux grand ouverts, le regardant.

Federico : Tout ça n'est qu'un mensonge Isabelle... Une blague de ces petits messieurs du Casino.

Federico avait un sanglot caché au fond de la gorge tandis qu'il parlait.

Et il voyait s'approcher cette pauvre Isabelle, au regard terrible, fou. La vérité, peu à peu perforait le cœur d'Isabelle. Les notes résonnaient comme des coups de masse.

Federico : Pour rien... Comme ça, pour rire... De qui que ce soit... Qu'importe... D'une vieille fille... De vous...

Isabelle est arrivée à côté de Federico. Elle se plante devant lui, le regarde en face, au fond des yeux et du cœur ; se convaincant de la vérité de ses mots.

Federico comprend cette question muette, désespérée qui s'agite dans les yeux d'Isabelle.

Federico, de la tête, acquiesce.

Isabelle le regarde. Isabelle ne pleure pas. Elle a simplement les yeux un peu humides.

Isabelle a bien compris. Ce que dit Federico est la vérité, cette catastrophe que son angoisse pressentait confusément.

Isabelle continue de marcher lentement, doucement. Elle s'écarte de Federico, s'éloignant vers ce coin, vers cette chaise qui l'attend, comme tous les ans.

Elle est raide, un peu enfoncée et regarde sans voir. Elle ne sourcille pas. Et ne paraît même pas respirer.

Isabelle, maintenant, souffre, uniquement. Elle reste là, comme vide du dedans.

Federico : Isabelle... Isabelle... Ne le haïssez pas... Ce n'est pas sa faute à lui seul.

Non. Il y a autre chose ; d'autres choses... La grand'rue... les amis... Je ne sais... La ville... Toute la ville, toute...

Federico entend ce sanglot d'Isabelle.

Un sanglot qui lui secoue tout le corps, comme une décharge électrique. Un sanglot terrible, sec. Car Isabelle ne pleure pas. Elle reste dans cet état de prostration ; de repos. Les notes du piano sont maintenant, une fois encore, aiguës, rapides, continues.

Federico s'est approché quelques pas d'Isabelle. Il n'est même pas sûr qu'elle le voie. Sa voix doit lui parvenir comme dans un songe.

Federico : Isabelle... Il faut me pardonner... Il fallait dire la vérité... Juan n'a pas pu...

Federico s'approche un peu plus d'Isabelle. Il s'incline devant elle, puis s'assied à son côté. Les notes sont maintenant très rapides.

Federico : Isabelle, Isabelle. Vous m'entendez ? Vous m'entendez. Ne restez pas ici, à la ville. Fuyez. Sortez d'ici. Echappez-vous. Venez à Madrid. Je peux vous accompagner si vous permettez. Je m'en vais maintenant. Vous devez connaître quelqu'un... Un ami... un parent... Non ? Allez chez eux... Sinon je vous emmènerai chez les miens...

Mais fuyez, Isabelle, fuyez... Qu'ils ne se moquent pas de vous...

C'est inutile.

Isabelle ne réagit plus.

Federico avait pris une de ses mains. Elles sont comme liées. Froides.

Federico abandonne cette main dans le giron d'Isabelle. Il ne sait que faire, il ne sait ce qu'il faut faire pour elle.

Il se lève. Les notes sont redevenues graves une fois encore.

Federico : Isabelle... Voulez-vous que je vous raccompagne ?

Un siècle s'écoule avant qu'Isabelle dise non, légèrement, de la tête.

Federico : Comment vous sentez-vous. Comment ? Bien ?...

Il a dû insister et élever un peu plus la voix.

Isabelle machinalement, fait signe que oui. Elle a l'air d'un rêve, d'un pantin désarticulé.

Federico à nouveau met la main sur son épaule.

Federico : Essayez de penser à ce que je vous ai dit... Echappez-vous. Fuyez. Je serai à la gare... Vous avez entendu ? Vous avez entendu Isabelle ?... A la gare...

Isabelle, une fois encore fait signe que oui.

(Finalement Isabelle ne partira pas).

(Extrait du découpage de *Grand'Rue*, publié dans *Cinéma Universitario*. N° 3, mai 1956).

La vengeance :

COMMENT LE DESESPOIR

FIT QUE SANTIAGO LE VIEUX PRIT POUR
DES ENNEMIS MONSTRUEUX CE QUI
N'ETAIT QUE DES MACHINES.

Le versant descendait en pente douce jusqu'au chemin. Le blé se balançait doucement, haut et splendide, dans le premier souffle impalpable du crépuscule. L'horizon était maintenant une ligne cramoisie et toute la terre, toute cette terre du blé haut, avait déjà ce ton chaud et vif du crépuscule d'été.

Santiago, « Le Vieux », surgit dans le blé, montant par le sentier qui traversait le versant. Les yeux exorbités par la plus grande joie de sa vie. Sur le chemin apparut ensuite le reste de la cuadrilla. Santiago « Le Vieux », se retourna pour les appeler. Ils touchaient à leur destin.

Eh ! Eh ! venez !

Et il leur faisait des signes de la main à laquelle il tenait son chapeau. La cuadrilla commença à monter, joyeusement, par où était monté « Le Vieux ». Il était là, contemplant ce blé qui lui remplissait le cœur de joie. Il se retourna à nouveau pour voir où étaient les siens et comme il les vit très près, si près qu'il put distinguer le sourire sur chaque visage, il continua de monter.

Il voulait atteindre le dos énorme et plat de la colline et s'y rassasier du blé ondulant comme une mer sous l'éclat rouge du soleil couchant.

Santiago le Vieux montait et derrière lui, le talonnant, venait la cuadrilla. Enfin le Vieux parvint sur le plateau qui s'étendait devant lui : plat, horizontal, interminable. Mais il vit quelque chose ; il dut voir quelque chose de terrible car il resta sur place, comme ramassé sur lui-même, et toute sa joie se dissolvait lentement dans sa chair et peu à peu germa en lui, dans ses yeux, dans son corps tout entier, une infinie tristesse, une rage, un désespoir furieux, une haine fabuleuse. La cuadrilla était arrivée près de lui et tous avaient les yeux stupéfaits, désabusés.

Oui, devant eux s'étendait la plaine jaune et immense ; doucement rougie par le dernier soleil du jour ; et sur ce blé que berçait une brise chaude, naviguaient trois grandes, horribles et monstrueuses machines. Trois moissonneuses. Le bruit assour-



LA VENGEANCE

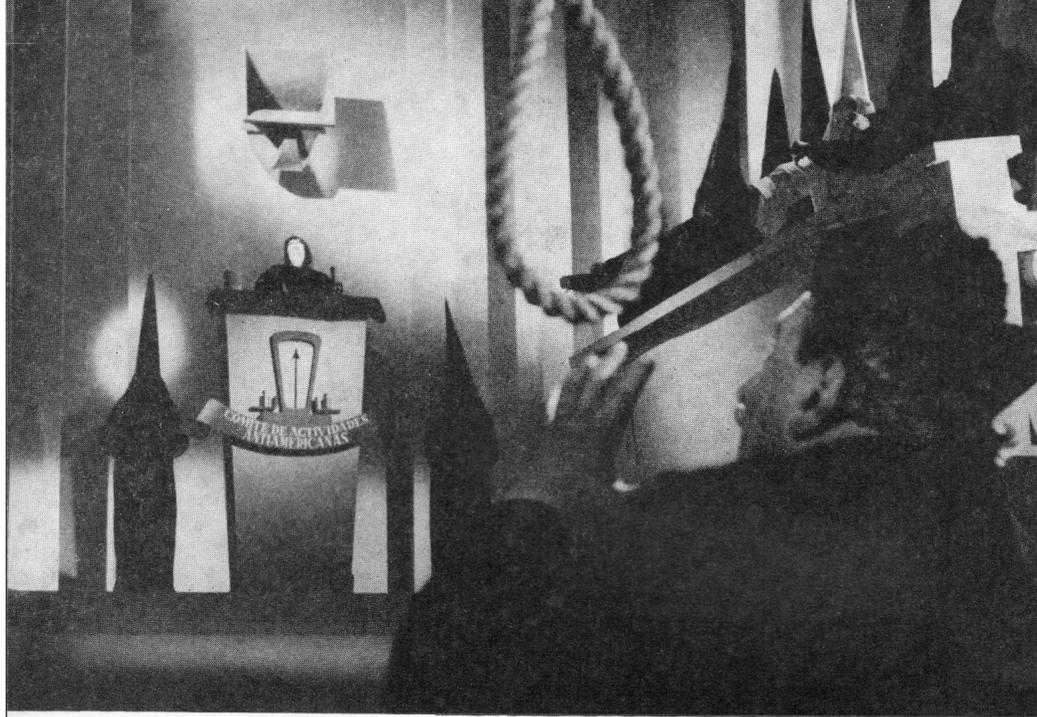




LA VENGEANCE



SONATAS



BIENVENUE Mr. MARSHALL

LA VENGEANCE (Scène non montée)



dissant de leur métal parvint aux moissonneurs comme une haleine. On ne voyait dans toute la plaine pas un seul être humain. Les trois grandes, lourdes et terribles machines.

Santiago « le Vieux » resta là à regarder ces trois monstres et quelque chose dut exploser dans son crâne car, aussitôt, poussant un cri terrible et brandissant sa faucille il se lança vers elles, fou de rage, de haine et de désespoir.

Les machines poursuivaient leur marche, l'une derrière l'autre, imperturbables, s'approchant des limites du blé, s'approchant des moissonneurs.

Ceux-ci en voyant Santiago « Le Vieux » courir vers les machines, la faucille à la main et criant des choses que nul ne pouvait comprendre car ce n'étaient pas des mots, voulurent le retenir. Andréa cria, l'appelant par son nom et les hommes coururent après lui, criant également et cherchant à l'attraper.

Les machines continuaient à s'approcher inexorablement, à s'approcher encore, dévorant bruyamment le blé qu'elles mettaient à portée de leurs dents voraces d'un large battement de leurs ailes immenses.

Santiago « Le Vieux » criait, crucifié qu'il était par les bras puissants de Juan et de Luis « Le Tordu », et il luttait pour se débarrasser d'eux et marcher contre son ennemi, triple et monstrueux.

Les machines continuaient à s'approcher. Le soleil brillait sur le va-et-vient rapide des lames acérées des dents ; les ailes qui alimentaient le monstre en blé doux et doré tournaient. Le vacarme des moteurs, le grincement des métaux augmentaient.

La faucille de Santiago « Le Vieux », brilla dans sa main. Il avait réussi à se débarrasser des autres moissonneurs et personne ne se risquait à s'approcher de lui parce que maintenant « Le vieux » était fou et il aurait égorgé quiconque aurait voulu mettre la main sur lui... Quand il vit que nul ne se hasardait à venir près de lui il se retourna brusquement et commença à travers le blé haut une course que personne ne pouvait suivre.

Santiago « Le Vieux », fou de soleil et de rage, courait en criant au milieu du blé haut. Et sa main brandissait la faucille.

Les machines approchaient. Le va-et-vient endiablé des lames ; les ailes qui tournent, le bruit des moteurs, le blé dévoré.

Et Santiago « Le Vieux » courait, courait, courait. Les yeux hagards, la voix brisée, la grimace décomposée sur son visage terrible. La faucille brillait, menaçante, dans sa main.

Les lames. Les ailes. Les moteurs. Sur le monstre il y avait

quelque chose comme un être humain. Quelque chose avec une casquette, des lunettes noires ; impassible, muet, aveugle et sourd à tout ce qui n'était pas la marche imperturbable de la machine, le fauchage régulier du blé.

Maintenant Santiago « Le vieux » était arrivé près de la première machine, qui avançait vers le moissonneur. Celui-ci, poussant un cri rageur, s'élança sur le monstre ; la faucille à la main, courageusement.

C'est une lutte pathétique cette lutte de Santiago et de sa faucille contre les ailes, les lames et la terrible, irrésistible progression de la machine. Les ailes frappent une, deux fois, furieusement cet homme qui se mêle au blé : les dents mordent, les lames tranchent. La machine tout entière traîne ce pauvre pantin qui brandit la faucille jusqu'à ce que les cris horrifiés des moissonneurs qui contemplent cette lutte inégale, et le propre cri de douleur et de haine de Santiago « Le Vieux » parviennent à l'imperturbable mannequin à lunettes noires. Le bruit du moteur cesse, les machines s'arrêtent l'une derrière l'autre ; les ailes s'apaisent lentement et la lame cesse de mordre. Tout est tranquille. Le vrai silence de la terre revient. Les geais crient là-haut, dans le ciel obscur. La première brise de la nuit, faible et fraîche, berce doucement le blé. Les moissonneurs courent, affolés, vers les machines. Les conducteurs descendent de leurs sièges.

Alors, tous ensemble, ils s'agenouillent pour récupérer le corps blessé de Santiago « Le Vieux ». Ceux de la cuadrilla, unissant leurs forces, le soulèvent, meurtri, tranquille enfin, pâle, les yeux fermés ; ils le portent en courant, comme dans un envol, par-dessus le blé doré, dans la dernière lumière du jour, vers les maisons que l'on voit au loin. Andrea les suit, elle porte dans ses mains une faucille brisée. Les machines sont calmes, muettes, mortes. Maintenant sur toute la terre, lentement commence à se poser la nuit chaude de l'été. Une lune ronde et jaune surgit au-dessus des grillons.

Sonatas : **UNE PRISE DE CONSCIENCE**

Scène 33 (épisode mexicain). Extérieur.

La place est occupée par les partisans. Groupes de chevaux. Des hommes en armes passent en direction des arcades et pénètrent dans les boutiques et magasins avoisinants. Quelques révolutionnaires sont assis, jouant aux cartes et buvant. Dans un coin, face à un grand portail par où entrent et sortent des recrues, des officiers discutent près d'une table où ils étalent des plans militaires. Casarès est habillé d'un uniforme bigarré de soldat mexicain. Il a vieilli ; sa barbe est plus blanche ; la cicatrice du front n'est qu'une raie légère et les yeux brillent du même feu qu'autrefois.

Maintenant il se tourne vers Bradomin, sourit en caressant son menton et parle.

Casarès. — Plus vieux ? Oui. Il se peut que mes os le soient. En revanche ce pays m'a donné un cœur tout neuf.

Bradomin. — Et des galons tout neufs.

Casarès encaisse la malveillance indifférente de Bradomin.

Casarès. — Egalement. Mais il m'a fallu les gagner. Et pas précisément aux cartes... !

Bradomin. — Certes ! En tuant son prochain.

Casarès assène un violent coup de poing sur la table.

Casarès. — Non, Bradomin. En aimant mon prochain... En luttant pour lui et pour moi-même et pour tous ceux qui vont venir.

Bradomin. — Très bien. C'est là votre métier !

Casarès, dans un profond soupir, surveille le mouvement des troupes sur la place. Puis se tourne vers Bradomin et lui parle avec douceur :

Casarès. — Bradomin, pourquoi voulez-vous me tromper ? Tout ce que vous représentez est mort. C'est le vieux. Ce qui se refuse à disparaître. Un cadavre qu'il faut enterrer.

Les clairons sonnent sur la place. Roulements d'ordres. Cris de commandement. Les partisans commencent à sortir en bon ordre. On voit Guzman qui fait caracoler son cheval. Bradomin s'approche de Casarès.

Bradomin. — Et ensuite ?

Casarès. — Ensuite viennent les choses importantes. Edifier une vie nouvelle sur ces cadavres.

Bradomin lève la tête et regarde Casarès songeur, contemplant la place.

Bradomin. — Quelle sorte de vie ?

Casarès. — Une meilleure. Toujours une meilleure. Plus digne d'être vécue, plus juste...

Il se tourne vers Bradomin et le regarde au fond des yeux.

Casarès. — ... Libre.

Ils restent un moment silencieux. Depuis la place, Guzman crie :

Guzman. — Colonel Casarès. Nos avant-gardes ont surpris les gens de Bernudez. Préparez vos troupes.

Casarès commence à se préparer au départ.

Casarès. — A vos ordres, mon général.

Guzman fait un salut cordial à Bradomin.

Guzman. — Restez avec Dieu, Monsieur le Marquis. Et saluez pour moi Niña Chole.

Casarès tend la main à Bradomin qui la serre avec force.

Casarès. — Je vous ai regretté. Je regrette bien des choses.

Bradomin. — Ce doit être l'âge.

Affectueusement Casarès prend Bradomin par les épaules et le regarde dans les yeux :

Casarès. — Et la nostalgie, Bradomin. J'ai le mal du pays. Mais je suis convaincu que ma lutte ici vaudra pour là-bas... C'est la même.

Bradomin. — Le drapeau est différent.

Casarès. — Le drapeau compte moins que le cœur de celui qui le porte.

Et après avoir étreint fortement les épaules de Bradomin, après lui avoir souri, il s'en va.

La question de Bradomin le fait se retourner.

Bradomin. — Et vous ne pensez pas revenir en Espagne ?

Casarès. — C'est ce que je désire le plus. Etre là-bas, et y vivre tous ensemble.

Il se tourne et marche. Bradomin le voit partir.

Sur la place, au milieu d'un nuage de poussière, sortent maintenant les derniers partisans. Bradomin prend son drapeau et marche lentement vers la place qui est maintenant vide et silencieuse.

[Nous laissons Bradomin aux caresses de la Nina Chole, pendant que la bataille fait rage (sc. 34 à 38.)]

Scène 39. Extérieur.

Un cheval galope, affolé, traînant un cavalier. Des obus explosent, la terre jaillit, la mitraille vole. Les partisans se replient sur la seconde ligne de leurs morts. Ils se traînent, blessés. Des hommes tombent.

Les partisans préparent leurs fusils. Visent. Tirent. La cavalerie accourt dans le feu et la fumée, les cris et la poussière. Des partisans tombent. C'est la mort qui gagne peu à peu.

Scène 40. Extérieur place du village. Jour.

Dans le bruit de la bataille de plus en plus rapproché, les gens du village arrivent à la place. Les uns écoutent angoissés la rumeur tonnante et proche des canonnades et des coups de feu. Ils sont calmes, comme s'ils flairaient l'air chaud, comme s'ils voulaient entendre les voix amies qui combattent. D'autres envahissent lentement la petite place, mus par la peur ou l'espoir.

Bradomin et Niña Chole arrivent à la place et regardent cette vie qui maintenant palpète tumultueusement autour d'eux. Le bruit de la bataille augmente. Maintenant par le côté opposé de la place, enveloppés d'un nuage de poussière, au grand galop de leurs chevaux en sueur, surgissent deux cavaliers. Ils parviennent au centre de la place et s'y arrêtent. Ce sont des partisans mal en point, couverts de poussière et de sang. Le chef se dresse sur ses éperons et crie.

Chef des partisans. — L'issue du combat nous échappe ! Berundez a reçu des renforts et le général Guzman demande des volontaires.

Les gens écoutent en silence. Mêlés à eux Bradomin et Niña Chole écoutent angoissés et se regardent.

Chef des partisans. — Que tous ceux qui peuvent combattre aillent sur les lignes à l'instant même ! Ceux qui n'ont pas d'armes attendront de prendre celles des morts ! Tout sacrifice est encore peu pour la défense de notre cause.

Et, disant cela, il repart par où il est arrivé. De nombreux hommes armés l'accompagnent. Des femmes courent et crient. Les peureux se cachent. D'autres blessés arrivent. L'un d'entre eux mène un cheval par la bride ; sur la selle, jeté en travers, un homme mort. Quelques femmes arrivent, le prennent et le posent délicatement sur le sol. Puis elles restent groupées autour du cadavre. Le partisan mort est par terre. Niña Chole se fraye un passage et s'agenouille auprès du cadavre. C'est Casarès. Le bruit de la bataille redouble. Bradomin s'approche du cheval de Casarès, le caresse légèrement et l'enfourche. Attente.

Niña Chole arrive jusqu'à lui. Ils se regardent tendrement. Niña Chole lui passe un fusil. Bradomin sourit à Niña Chole.

Bradomin. — On peut toujours commencer à vivre !

Bradomin s'incline vers Niña Chole. Ils s'embrassent, puis se séparent.

Niña Chole. — Je t'attendrai.

Bradomin éperonne son cheval et se mêle aux hommes qui partent au combat. Niña Chole reste là, calme, et plus belle que jamais. Les femmes aussi, comme elle, attendent.

La bataille continue.

A cinq heures de l'après-midi :

JOSE RETROUVE SON PASSE

Scène 14.

ABATTOIR. Extérieur. Aube. Dimanche, 6 h du matin.

José retrouve un monde presque oublié. Dans le silence triste du matin, tous les souvenirs et tous les bruits résonnent profondément. Les pas de José, les mugissements des bêtes qui vont mourir. Un vent froid. Depuis un moment la pluie a cessé.

José fait quelques pas et s'éloigne de la grande voiture brillante d'humidité.

Paco sursaute en voyant José « à cette heure-ci »...

Paco. — Quelque chose qui ne va pas ?

José. — Non, rien. Je rentrais à l'hôtel. Je n'avais pas sommeil et je me suis rappelé...

Paco s'excuse. — Je ne te serre pas la main, parce que...

Il montre ses mains pleines de sang. José sourit.

José. — J'ai l'habitude.

Paco. — Dans le temps, tu salissais aussi les tiennes.

José. — Et maintenant aussi. J'ai changé de costume, mais c'est le même métier. Un métier de sang, de tueur.

Paco. — Ne compare pas.

José regarde avec curiosité les installations. Devant quelque chose d'allure « automatique », il commente :

José. — Ça n'y était pas.

Paco. — On l'a installé l'année dernière. Peu à peu on progresse.

A côté d'eux passent, suspendues par les pattes, d'énormes bêtes éventrées. José regarde tout étrangement angoissé, comme si ce monde pourtant si familier le surprenait brutalement. Paco le regarde curieusement. Il assiste, sans bien comprendre de quoi il s'agit, à la crise, à l'agitation de son vieux copain. Enfin, d'une voix presque intime, José demande à Paco.

José. — Paco, toi... jamais ? tu...

C'est quelque chose difficile à dire, sûrement. Paco, humblement, le regarde d'un air interrogateur. José renonce à sa question et s'explique différemment.

José. — Tu n'as jamais pensé à abandonner tout ça... à te délivrer de la misère ?

Paco, d'abord, ne répond pas. Puis demande d'une voix neutre.

Paco. — Comment ?

Le cri d'un animal qu'on égorge nous déchire. Paco répète :

— Comment ?

José murmure :

— ... Fuir...

Une pause. Paco a compris.

Paco. — Fuir. Comme tu l'as fait ? Pour toi ça a été une solution, mais ce n'est pas ce dont nous avons besoin.

Ils marchent Paco réfléchit à haute voix.

Paco. — Pour moi il ne s'agit pas de sortir d'ici... Il s'agit de vivre mieux, même ici. Je ne sais si tu me comprends. Ça c'est un métier, on y fait quelque chose d'utile et il me plaît... il est arrivé à me plaire.

Maintenant José a l'air infiniment triste. Tout ce monde a été le sien. Ces hommes. Cette vie qu'il a abandonnée pour une autre bâtie sur le vide et le danger de mort... Et Gabriela.

Paco. — Tu as continué à penser...

José. — Oui.

Paco. — Nous devrions nous revoir. Tu ne crois pas ?

José. — Sûr.

Paco. — Hier soir j'ai été pris de court ; mais maintenant je te dis ma joie de ton retour au quartier, et je la dirai à tous les copains. Eux aussi, malgré tout ce qu'ils ont dit, se réjouiront. C'est que... enfin... maintenant je peux te le dire... Non... tu n'as pas bonne presse dans le quartier. Ils disent... Ils disaient que tu ne voulais plus rien savoir de nous...

Silence. José est ému. Il dit, dans un souffle : — Paco.

Paco. — Quoi ?

José. — Gabriela.

Paco. — Que veux-tu avec Gabriela ?

José. — Je dois la voir. Paco... Dis-le-lui... C'est que... j'ai besoin d'elle... tu sais... et... Il est ému. Ses yeux sont humides.

Paco. — Je le lui dirai.

Comme honteux de manifester son émotion, José esquisse un vague salut et se tourne. Il va vers la voiture. Le visage de Paco est presque joyeux tandis que José s'éloigne.

José seul, vers la voiture, dans cette aube livide et pluvieuse. Un novillo mugit.

JOSE RETROUVE SA FEMME

Scène 27.

HOTEL. Intérieur. Jour. Dimanche, 11 h.

Gabriela se tient devant les lumignons. Elle pleure doucement. José s'approche et essaie de la prendre dans ses bras pour dire il ne sait pas encore quoi. Mais Gabriela a quelque chose à dire et elle le repousse sans haine. Non. Elle n'est pas venue pour une facile réconciliation. Elle est venue...

Gabriela. — Je ne voulais pas venir, vois-tu. Et puis j'ai pensé venir pour te faire du mal, pour te blesser... comme ne peuvent faire les taureaux... dans toute ton âme... Et maintenant que je me suis décidée, je venais te faire saigner, te dire... que j'avais honte de nos souvenirs et... que je n'avais besoin de toi pour rien, que l'argent... que ton argent...

Elle a tiré de son sac l'argent laissé par José.

Gabriela. — ... n'est rien pour moi.

Elle le pose sur un meuble, sans violence.

Gabriela. — Qu'il me serait égal... de te voir mort... ou perdant ton sang sur le sable de quelque place misérable... J'étais venue aussi pour te dire... que tu as trahi tout ce que nous aimons... que nous te voyons en photographie avec tous ceux qui ont triomphé et que nous... là-bas, au quartier... nous crachions sur ton nom et ne te reconnaissons plus comme l'un des nôtres... Je venais aussi pour te dire...

Il n'y a plus rien à dire. José pleure. Il la serre très fort dans ses bras. Prend ses lèvres. Gabriela en larmes s'abandonne dans ses bras.

(Extraits du dialogue de *A las cinco de la tarde*, publié dans *Nuestro Cine*, N° 2, août 1961).

FILMOGRAPHIE

A. — SCÉNARIOS.

- 1948 CERCO DE IRA (Cercle de colère), avec Berlanga, Soria et Navarro.
EL CIELO NO ESTA LEJOS (Le ciel n'est pas loin). — Ecrit pour Aurora Bautista, c'est l'histoire d'une fille de sa naissance à la naissance de sa fille.
- 1949 LA HUIDA (La fuite), avec Berlanga.
- 1950 EL HOMBRE VESTIDO DE NEGRO (L'homme habillé en noir), avec Berlanga. Aurait dû être tourné pendant les « Fallas » de Valence.
ESA PAREJA FELIZ (Ce couple heureux), avec Berlanga.
EL BUEN PASTOR (Le bon pasteur). — La vie d'un curé de village.
- 1951 COMICOS.
- 1952 BIENVENUE, M. MARSHALL ! avec Berlanga.
CARTA A SARA (Lettre à Sara).
- 1953 BOHEMIOS (Les bohémiens), avec Berlanga. — Adaptation cinématographique de la zarzuela de Vives.
NOVIO A LA VISTA (Quinze ans), avec Berlanga et Colina.
EL TORERO (Châteaux en Espagne) — (Dialogues de la version espagnole uniquement).
FELICES PASCUAS (Joyeux Noël), avec Dibildos et A. Paso.
- 1954 MUERTE DE UN CICLISTA.
EL DESCONOCIDO qui devient PLAYA PROHIBIDA (Plage interdite). Un scénario pour R. Podestà, dans la ligne de « La red ».
- 1955 CALLE MAYOR.
Co-scénariste de « Un amour de Don Juan », de John Berry.
- 1957 LOS SEGADORES qui devient LA VENGANZA.
- 1958 ULTIMO OTONO.
LA FIERA qui deviendra A LAS CINCO DE LA TARDE (A 5 h de l'après-midi).
- 1959 SONATAS. — Adaptation de deux nouvelles de Valle-Inclan : Sonata de Estio et Sonata de otoño, avec des éléments de Tirano Banderas, du même auteur.

B. — FILMS.

- 1949 *Paseo sobre una guerra antigua* (Promenade sur une guerre ancienne). — Sc. et réal. : Bardem-Berlanga. — Photo : J. J. Baena et Augustin Navarro. — Prod. : I.I.E.C., 1949. — Film expérimental muet en 16 mm. — Réalise également une séquence muette en 16 mm de : « La honradez de la cerradura ».
- 1950 *Barajas, aeropuerto internacional*. — Documentaire en 16 mm. — Sc. et réal. : J. A. Bardem. — Opérateur : Antonio Horcajada. — Prod. : I.I.E.C., 1950.
- 1951 *Esa pareja feliz* (Ce couple heureux). — Sc. et Réal. : Bardem Berlanga. — Photo : Guillermo Golberger. — Décor. : Bernardo Ballester. — Musique : Jesus G. Leoz. — Montage : Pepita Orduna. — Interprètes : Fernando Fernan Gómez, Elvira Quintilla, Jose Luis Ozores, F. Rey, Rafael Alonso, Felix Fernandez, Rafael Bardem. — Prod. : I.C. Altamira, 1951. — Présenté le 31 août 1953 à Madrid. — Prix Jimeno du Cercle des Ecrivains de Cinéma pour le scénario en 1951.
- 1954 *Cómicos* (Les Comédiens). — Sc. et réal. : J. A. Bardem. — Photo. : Ricardo Torres. — Décors : Bernardo Ballester. — Musique : Isidro Maiztegui. — Montage : Antonio Gimeno. — Interprètes : Christian Galve, Carlos Casaravilla, Fernando Rey, Emma Pennella, Matilde Muñoz, Sampedro. — Prod. : Union Films, 1954. — Présenté le 17 mai 1954 à Barcelone. — Représente l'Espagne au Festival de Cannes.
- 1954 *Felices Pascuas* (Joyeux Noël). — Réal. : J. A. Bardem. — Sc. : Bardem, Dibildos et A. Paso. — Photo : Cecilio Paniagua. — Décors : Parrondo et Espinosa. — Musique : Isidro Maiztegui. — Montage : Margarita Ochoa. — Interprètes : Bernard Lajarrige, Julita Martinez, Rafael Bardem, Matilde Muñoz, Sampedro. — Production : Exclusivas Floralva, 1954. — Présenté le 13 décembre 1954 à Madrid.
- 1955 *Muerte de un ciclista* (Mort d'un cycliste). — Réal. : J. A. Bardem. Bardem, sur une idée de Luis de Igoa. — Photo : Alfredo Fraile. — Décors : Enrique Alarcón. — Musique : Isidro Maiztegui. — Montage : Margarita Ochoa. — Interprètes : Lucia Bosé, Alberto Closas, Otello Toso, C. Casaravilla, Bruna Corrá, Matilde Muñoz, Sampedro. — Prod. : Manuel Goyanes pour Suevil Films, Cesareo Gonzalez et Trion falcine. — Roma, 1955. — Représente l'Espagne au Festival de Cannes. — Prix de la Critique Internationale. — Présenté à Madrid le 9 septembre 1955.
- 1956 *Calle Mayor* (Grand-Rue). — Réal. : J. A. Bardem. — Sc. : Bardem, d'après « la señorita de Trévez » de Carlos Arniches. — Photo : Michel Kelber. — Décors : Enrique Alarcón. — Musique : Joseph Kosma. — Montage : Margarita Ochoa. — Interprètes : Betsy Blair, Jose Suarez, Yves Massard, René Blancard, Dora Doll, Matilde Muñoz Sampedro, Luis Rena. — Prod. : Manuel Goyanes pour Suevia Films, Cesareo González, Play-Art et Iberia Films. — 1956. — Représente l'Espagne au Festival de Venise. — Prix de la Critique. — Présenté à Madrid le 7 décembre 1956.

- 1957 *La Muerte de Pío Baroja* (La mort de Pío Baroja). — Film-témoin sur la mort du grand écrivain. — Réal. : J. A. Bardem. — Photo : Carlos Saura. — Production privée.
- 1957 *La Venganza* (La Vengeance). — Sc. et réal. : J. A. Bardem. — Photo Eastmancolor : Mario Pacheco. — Décors : Enrique Alarcón. — Musique : Isidro Maiztegui. — Montage : Margarita Ochoa. — Interprètes : Raf Vallone, Jorge Mistral, Carmen Sevilla, Jose Prada, Fernando Rey, Arnoldo Foa, Louis Seigner, Marco Davo. — Prod. : Manuel Goyanes pour Suevia Films, Cesareo Gonzalez et la Vides de Rome. — Représente l'Espagne au Festival de Cannes 1958. — Prix de la Critique.
- 1959 *Sonatas* (Sonates). — Réal. : J. A. Bardem. — Sc. : Bardem, d'après Sonata de Estio et Sonata de Otoño de Ramon del Valle-Inclán. — Photo : Cecilio Paniagua et Gabriel Figueroa. — Musique : Isidro Maiztegui et R. Jaspe. — Décors : F. Canet-Rubel et V. Cerson. — Interprètes : Aurora Bautista, Maria Félix, Francisco Rabal, Fernando Rey, Carlos Casaravilla. — Prod. : U.N.I.N.C.I. et Manuel Barbachano Ponco, 1959.
- 1960 *A las cinco de la tarde* (A cinq heures de l'après-midi). Réal. : J. A. Bardem. — Sc. : Alfonso Sastre et J. A. Bardem. — Photo : Alfredo Fraile. — Décors : Francisco Canet. — Montage : Margarita Ochoa. — Interprètes : Francisco Rabal, Germain Cobos, Nuria Espert, Enrique Diósdado, Julia Caba, Manuel Zarzo. — Prod. : U.N.I.N.C.I.

Cette filmographie, aussi complète que possible, doit beaucoup aux renseignements fournis par J.-F. Aranda et L.-G. Egido. Je les en remercie.

BIBLIOGRAPHIE FRANÇAISE ABREGÉE

A. — SUR LE CINEMA ESPAGNOL AVANT BARDEM.

- (1) Garcia Escudero : *La historia en cien palabras del cine español.*
- (2) Ricardo Muñoz Suay : *La lunga speranza del cinema spagnolo.* (*Cinema nuovo* n° 129 et 130).
- (3) J. M. Berzosa : *Panorama du cinéma en Espagne.* (*Europe* n° 345-346, spécial sur l'Espagne.)
- (4) Bernard Chardère et M. Subiela : *Que savons-nous sur le cinéma espagnol ?* (*Positif* n° 4.)
- (5) Joseph M. Borell : *Le cinéma en Espagne en 1952.* (*Positif* n° 4.)
- (6) Jacques Marrast : *Le cinéma et l'Inquisition.* (*Positif* n° 4.)
- (7) Ph. Durand : *Image et Son* n° 124 - octobre 1959.
- (8) Marcel Oms : *Petite esquisse pour une histoire du cinéma espagnol* (*Positif* n° 32.)
- (9) Egido, M. Oms, Colette et Raymond Borde : *Ombres en plein jour.* (*Positif* n° 32.)
- (10) Michèle Firk : *Le cinéma espagnol sera.* (*Cinéma* 59 n° 33.)
- (11) *Revue internationale du Cinéma*, n° 9.
- (12) J.-F. Aranda : *L'euphorie du cinéma espagnol.* (*Cahiers du Cinéma*, n° 85.)

B. — PRINCIPAUX ECRITS SUR BARDEM.

- Ado Kyrrou : *Un jeune réalisateur : J.-A. Bardem* (*Lettres nouvelles*, n° 32 — Novembre 1955.)
- Lise Le Bournot : *Juan Antonio Bardem.* (*Ciné-Club Méditerranée*, n° 7.)
- Pierre Billard : *Eloge du Courage* (*Cinéma* 56, n° 8.)
- G. Sadoul : *L'univers de J. A. Bardem.* (*Lettres Françaises*, n° 607, 16 février 1956.)
- Ce même numéro 607 des *Lettres Françaises* consacre en outre une page spéciale à Bardem, avec les signatures de : S. Dubreuilh, M. Magnan, Doniol Valcroze et Autant-Lara.
- Ch. Galvé : *Comment est Bardem.* (*Plática*, n° 19.)

Ce numéro 19, du mois d'avril 1956, consacre 3 pages à Bardem. Luciano G. Egido : *Juan Antonio Bardem*. Ed. Visor.

Une plaquette irremplaçable, précise et précieuse. En espagnol. Joaquín de Prada : *La palabra y la voz de Bardem*. Cinema Universitario n° 7.

Philippe Durand : *Juan Antonio Bardem, homme d'Espagne*.

Image et Son, n° 124, d'octobre 1959. — Le meilleur travail publié en France sur Bardem, replacé dans son contexte.

J. F. Aranda : *Bardem : une méthode de travail*. Cinéma 59, n° 33.

C. — SUR LES FILMS DE BARDEM

Esa pareja feliz :

J. G. Maesso : « Esa pareja... rompió el frente ». Objectivo n° 2.
García Escudero : p. 179. De « La historia en cien palabras... »

Cómicos :

A. Kyrou : Positif 10, pp. 79-89, et Lettres nouvelles n° 32
Doniol Valcroze : Cahiers du Cinéma, n° 52.

R. Lacombe : Cômicos. Ciné-Club Méditerranée, n° 7.

García Escudero : p. 181 de « La historia en 100 palabras... »

Felices Pascuas :

M. Oms : Notes dans « Le Cinéma hispanique à Montpellier »
Cinéma 58, n° 17.

Mort d'un cycliste :

A. Kyrou : Positif 14-15, pp. 85-86 et Lettres nouvelles 32

Audiberti : Cahiers du cinéma, n° 52.

Doniol Valcroze : Cahiers du cinéma, n° 51.

Claude Souef : La nouvelle critique, n° 68.

Positif 14-15 : Compte rendu de Cannes.

M. Arroita Jauregui : Objetivo n° 8.

Luciano Egido : Cinema universitario n° 2.

Grand-Rue :

Pierre Kast : Austère grandeur. Positif, n° 19.

Geneviève Coste : Grand-Rue. Cinéma 56, n° 13.

Doniol Valcroze : Grand-Rue. France-Observateur.

Jacques Siclier : Cahiers du Cinéma, n° 65.

Luciano Egido : Calle Mayor. Cinema Universitario, n° 5.

La Vengeance :

Carlos Larra : Le prochain film de Bardem. Cinéma 58.

Pierre Billard : La Vengeance. Cinéma 58, n° 28.

André Bazin : La vengeance. Cahiers du cinéma, n° 84.

Sonatas :

Louis Seguin. Positif n° 31. (Compte rendu de Cannes.)

L. Marcorelles (France-Observateur), G. Salachas (Télé-Ciné 85),
M. Mayoux (Cahiers du cinéma, 100), dans les divers comptes
rendus de Cannes, développent les mêmes remarques que Seguin

ou Chardère (Cinéma 59, n° 40).

Luciano Egido : Sonatas. Cinema universitario, n° 11.

A las cinco de la tarde.

José Monleon : A las cinco de la tarde (Nuestro Cine n° 3.)

Marcel Oms : A cinq heures de l'après-midi (Positif n° 44.)

Vient de paraître

FRANÇOIS CHEVASSU

LE LANGAGE CINÉMATOGRAPHIQUE

IMAGE ET SON
3, rue Récamier
PARIS-7^e

PARTISANS

N° 2

CUBA REVOLUTIONNAIRE

François Maspéro, éditeur - 40, rue Saint-Séverin, Paris-5^e



CHRIS MARKER

*vient de réunir en un volume
illustré de 300 photos
les textes de ses six films :*

**LES STATUES MEURENT AUSSI
DIMANCHE A PÉKIN
DESCRIPTION D'UN COMBAT
LETTRE DE SIBÉRIE
L'AMÉRIQUE RÊVE
CUBA SI!**

sous le titre

COMMENTAIRES

1 vol. avec 300 photos : 12 nf - aux Éditions du Seuil

L'AVANT-SCÈNE du CINÉMA

Kiosques et 27, rue Saint-André-des-Arts - Paris-VI^e
C. C. P. 7353-00 Le numéro NF : 2.50

- 1 LE PASSAGE DU RHIN - Nuit et Brouillard - Le chant du Styre.
- 2 LES AMANTS - Les Primitifs du XIII^e - X Y Z.
- 3 LA PRINCESSE DE CLEVES - Le Rossignol - Saint-Blaise.
- 4 LOLA - Les Mistons.
- 5 L'ENCLOS - On vous parle - Charlotte et son Jules.
- 6 LE TESTAMENT DU DOCTEUR CORDELIER - Cuba Si.
- 7 LA FILLE AUX YEUX D'OR - Une histoire d'eau.
- 8 AMELIE OU LE TEMPS D'AIMER - Paris la Belle - Actua Tilt.
- 9 CE SOIR OU JAMAIS - L'eau et la pierre - La chevelure.
- 10 LEON MORIN PRETRE - La rivière du hibou.
- 11 LE CUIRASSE POTEMKINE - CITIZEN KANE.

CHORUS

7, rue Darcet, Paris-17^e

n° 1

visages et masques de la presse
jeune poésie française
le cinéma de gauche

MIROIR DU CINÉMA

183, avenue Jean-Jaurès, Aubervilliers (Seine)

SCRIPT

J. Gryn, 310, rue Haute, Bruxelles (Belgique)

BRECHES

2, rue Brulé-Barbey, Fismes (Marne)

PREMIER PLAN

numéros encore disponibles de la première série :

**GRÉMILLON / HUSTON / HITCHCOCK / GÉRARD PHILIPPE
NOUVELLE VAGUE I ET II / JAZZ AU CINÉMA / FELLINI.**

la collection : 10 NF

à B. P. 3, Lyon-Préfecture — C.C.P. Lyon 671-07

PREMIER PLAN

Rédaction : Bernard Chardère.

Conseil : Raymond Chirat, Michel Mardore, Max Schoendorff, P.-L. Thirard

Prix du numéro : France 4,50 NF - Etranger : 5,50 NF

Abonnements : 6 numéros, France 20 NF, Etranger 24 NF
12 numéros, France 36 NF, Etranger 44 NF

Tous versements au C.C.P. de PREMIER PLAN : Lyon 671-07, ou chèque
B.N.C.I., Agence Lyon-Guillotière.

Correspondance à PREMIER PLAN, B. P. 3, Lyon-Préfecture.



Société d'Etudes, de Recherches et de Documentation Cinématographique.
28, rue Villeroy, Lyon (3^e), édite PREMIER PLAN, revue mensuelle, et
PANORAMIQUE, collection de volumes sur le cinéma.

Imp. du Bugey, Be'ley — Dir. de la Publ. : B. Chardère — N° 21, Février 1962

le N° : 4.50 NF