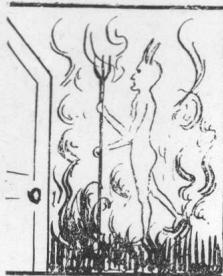


P R E M I E R P L A N

L. TORRE-NILSSON



N° 26



MARCEL OMS

Né en Catalogne, l'année où Bunuel tourne « Terre sans pain ».

Etudes universitaires à Montpellier, menées parallèlement à diverses activités en faveur des Ciné-Clubs.

Fonde en 1955 le Ciné-Club Universitaire de Montpellier et anime le Ciné-Club Jean-Vigo de la même ville.

Entre en 1957 dans l'équipe de Positif avec deux études : pour De Santis et contre Rossellini. Organise à Montpellier des Rencontres internationales sur le cinéma italien et le cinéma hispanique. Collabore à divers journaux et revues de gauche : La Marseillaise, La Commune, La Vérité... Partisan d'une critique politique qui n'ignorerait pas les problèmes formels.

Comme Torre Nilsson, il a écrit un roman resté inédit, La Santa Espina, sur l'émigration espagnole.

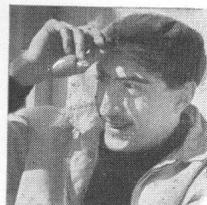
A publié un Premier Plan sur Bardem et collabore régulièrement à Positif, où il est en somme « le spécialiste » des cinémas de langue espagnole.

Sa grande passion (cinématographique) est Kim Novak ! Il lui a consacré une monumentale étude, encore inédite.

Partagé entre un égal amour pour l'art de Bunuel, les idées de Breton et la langue de Lorca, il consacre désormais les loisirs que lui laissent ses activités de critique et d'animateur de divers Ciné-Clubs et notamment des « Amis du Cinéma » de Perpignan, à l'enseignement du français à Narbonne.

Réalisateurs préférés : Vigo, Bunuel, De Santis, Franju, Huston, Welles, Aldrich, Visconti, Zurlini, Wajda, Wise, Sturges.

Exècre : René Clair, Rossellini, Bresson, Dreyer.



MARCEL OMS

LEOPOLDO TORRE NILSSON

2 TORRE NILSSON PARLE

9 SES FILMS

Marcel Oms

Les premiers films de Torre Nilsson
(El Muro, El crimen de Oribe, Dias de Odio, La Tigra, Para vestir Santos, Graciela, El Protegido)

Juan Cobos, Robert Benayoun
Raymond Borde

24 La Maison de l'Ange

Marcel Oms

29 El Sequestrador

«

41 La Caida (La Chute)

«

45 Fin de Fiesta

Torre Nilsson, Colette Borde

50 Un guapo del '900

Robert Benayoun

54 La main dans le piège

J. P. Torok, Jaime Potenze

57 Piel de Verano (Peau d'été)

Marcel Oms, A. Salgado

63 Soixante-dix fois sept

69 Quatre femmes pour un héros

Léopoldo Torre Nilsson

71 Martin Fierro (projet)

Marcel Oms

81 L'UNIVERS KAFKAÏEN DE TORRE NILSSON

95 TEXTES

Léopoldo Torre Nilsson

95 Histoire d'une admiration : George Stevens

«

98 Batailles gagnées, batailles perdues

«

104 Fin de Fiesta (extraits des dialogues)

Beatriz Guido

109 Un conte (El Sequestrador)

113 FILMOGRAPHIE

118 Indications bibliographiques

Un début d'autobiographie

Je suis né à Buenos-Aires le 5 mai 1924, d'un père espagnol et catholique et d'une mère suédoise et protestante. D'où mes deux noms, Torre, le nom de mon père, Nilsson, le nom de ma mère.

Personnellement je suis athée et profondément argentin.

Mon père, Leopoldo Torre Rios, était un metteur en scène très connu et très apprécié en Argentine.

Mon père estima bien entendu que la meilleure carrière pour moi était le cinéma. A 16 ans, je deviens tout naturellement son assistant. A cette époque je hais le cinéma. Le cinéma est pour moi le devoir assommant, l'obligation détestable. Je n'imagine pas possible de devenir jamais réalisateur. Je me trouve à la fois trop doux et trop dépourvu de caractère. Dégoûté, je lâche le cinéma et écris un livre de poèmes intitulé **Transito de la Gota de Agua**. Comme il faut vivre, je reviens au cinéma, mais comme technicien. Mon père m'affecte à la caméra. C'est alors, et alors seulement, que je découvre les possibilités plastiques du cinéma. Cette révélation m'amène en 1949-50 à réaliser un premier film intitulé **El crimen de Oribe** (Le crime d'Oribe). C'était là un film très particulier, très intellectuel. Les critiques furent bonnes. Le public, en revanche, « emboïta » l'œuvre.

Les deux années qui suivent sont pénibles entre toutes. En 1953, je parviens à tourner **Dias de Odio** (Jours de Haine) qui est présenté avec succès au Festival de Sao Paulo. Si je devais refaire ce film je n'y apporterais que des modifications dans la forme. **Le crime d'Oribe** avait plus d'unité, mais **Jours de Haine** est plus cinématographique, plus valable d'un point de vue expérimental.

Dans mon tout premier travail **Le Mur**, un court métrage, j'ai d'ailleurs fait une intéressante expérience audiovisuelle. Quand le tournage a été terminé et que j'ai projeté mon travail muet, j'ai constaté que les images se succédaient à un rythme totalement étranger à mon intention. A la sonorisation les images ont recouvré leur durée véritable et le sens prévu. Le cinéma sonore a transformé l'importance du montage. C'est ainsi, par exemple, que ce qu'Eisenstein a souligné en quatorze images dans **Le Potemkine** n'en exigerait plus que deux en sonore...

J'aime le cinéma

Je vais et suis allé beaucoup au cinéma. La seule chose dont je suis sûr, c'est d'avoir été plus au cinéma que je n'ai vraiment vécu. Je crois avoir, depuis 1941, englouti tous les classiques : Murnau, Fritz Lang, Stroheim, Stevens, Bunuel, Ford.

En 1954, je découvre Ingmar Bergman avec **La nuit des Forains**. De Bergman j'admire tout, mais je n'aime vraiment que trois films : **Le Septième Sceau**, **La nuit des Forains** et **Les Fraises sauvages**.

En France, c'est Bresson que j'admire le plus. A une certaine époque j'ai éprouvé une grande admiration pour Jacques Becker. Le Becker de **Antoine et Antoinette**, de **Falbalas** et de **Rendez-vous de Juillet** m'a semblé écrire une page importante de l'histoire du cinéma. J'avais aussi été très fortement impressionné par **Le Rideau cramoisi** d'Astruc, mais **Une Vie** m'a profondément déçu. Enfin j'ai vu **Hiroshima mon amour** que je trouve prodigieux.

A ce propos, j'aimerais beaucoup tourner un film sur la solitude des étrangers dans une grande ville inconnue. J'aimerais faire un film qui serait, si vous voulez, ce qui se passe avant la rencontre des deux amants dans **Hiroshima mon amour**. Ce tâtonnement désespéré, cette attente, ce hasard qui vont déterminer l'explosion désespérée de la passion.

Si je devais conseiller un chemin à suivre à ceux qui se sentent la vocation, je leur conseillerais le mien : lutter et souffrir dans le cinéma professionnel.

Avec Beatriz Guido

Je tourne actuellement la plupart de mes films d'après des sujets de ma femme, la romancière Beatriz Guido. Pourtant, après avoir lu son roman **La maison de l'Ange**, je n'aimais pas le livre. Le film a pour ainsi dire été construit contre le roman, quoi qu'en plein accord avec son auteur. Je participe en effet à toutes les phases d'élaboration de mes films. Je considère ce travail qui précède le tournage comme fondamental et je crois qu'un réalisateur complet devrait être le seul créateur de cette phase. Mais les hommes capables de cela sont rares : Eisenstein, Chaplin, Welles, Stroheim. Par ailleurs le cinéma en est encore à une étape expérimentale ; le meilleur moyen de développer un sujet serait encore celui des Italiens : le travail en équipe. Ainsi chacun apporte-t-il des idées sur les nuances, les situations et les expressions qui enrichissent le sujet.

Beatriz a une grande imagination, d'où naissent les personnages et situations qui coïncident parfaitement avec mon univers. Je me sens collaborateur de ses romans, tout comme elle est collaboratrice de mes films, au-delà du simple sujet. Tous deux nous inventons des situations, des dialogues et des personnages, et arrive le moment où nous ne nous rappelons plus très bien à qui appartient telle situation ou tel dialogue. Peut-être les miens sont-ils plus « cérébraux » et les siens plus « visuels ». L'univers de Beatriz s'est incorporé au mien tout naturellement et continue, en la complétant, mon œuvre antérieure. Le monde du cinéma a amélioré Beatriz comme romancière lui donnant une plus grande richesse visuelle et plus de vérité dans les récits. Mon univers cinématographique s'est enrichi intensément de son apport en situations et personnages. Je n'aime pas la virtuosité photographique, et l'anecdote me passionne. Je pense que l'éclairage doit être fonctionnel, c'est-à-dire étroitement lié à l'action. (Ainsi dans *Jours de Haine*, me semble-t-il).

Des contraintes

Une des choses les plus difficiles dans le cinéma est de réussir à travailler en accord avec sa propre inspiration, parce qu'une série de circonstances artisanales s'y opposent. Le cinéma est un métier trop vaste et complexe, et ce que nous rêvons devient parfois difficile à concrétiser parce qu'une foule de circonstances nous trahissent continuellement. Écrire un livre cinématographique impliquerait déjà d'être un créateur. Y mettre des situations, des dialogues, des personnages, lier les situations et personnages justifierait une vie. Un tournage implique le contrôle d'interprètes, de techniciens, des notions d'exposition, de continuité, une série infinie d'éléments : or il suffit qu'un seul n'aille pas pour que nous trahissions toute l'œuvre. Nous pouvons être d'excellents bâtisseurs de scénario, d'excellents directeurs de techniciens, et il suffit d'une petite défaillance dans la direction d'acteurs pour que toute l'œuvre s'écroule. Nous pouvons être excellents dans le scénario et dans la direction d'acteurs et il suffit que nous n'ayons pas d'imagination graphique pour raconter une histoire en images, ou que nous manquions de sensibilité dans la composition, ou que nous manquions d'habileté narrative, et nous faisons rater le film en son entier. Nous pouvons même être excellents en tout cela et n'avoir point la notion exacte du son, du second ou du troisième plan, faire des erreurs au mon-

tage, et nous trahissons tout ce qui a été fait auparavant. Satyajit Ray parle de l'angoisse dans laquelle il travaille, parce qu'à certains moments il se met à penser qu'il est en train de trahir toute l'œuvre. Une angoisse péremptoire et terrible qui n'est pas celle de l'écrivain car celui-ci peut toujours se dire : « Je vais refaire le premier chapitre » et le refaire trois mois après l'avoir écrit.

Le film se fait, et il n'y a pas de possibilité de correction, pas de possibilité de recul. Il y a l'exigence financière du producteur. Quand nous avons conscience qu'en un moment quelconque nous pouvons tout trahir, c'est une sorte de création dans l'angoisse. Nous avons une situation quelconque et nous commençons à douter de celle des personnages, ou bien nous remarquons la gesticulation artificielle de l'un d'eux ; nous accentuons ce doute et nous modifions, alors qu'apparaissent des problèmes de scénographie, etc...

Cette espèce de responsabilité permanente est pourtant quelque chose qu'il nous faut avoir toujours, car éloigner « plus ou moins » rapprocher « plus ou moins » la caméra, cadrer « plus ou moins » peut trahir un film dans des proportions réellement insoupçonnées. Jamais nous ne pouvons savoir jusqu'à quel point un film tombe pour une nuance, un ton mal donné, un bruit de plus ou un bruit de moins, un habit mal choisi ou une coiffure... Des milliers de détails peuvent le trahir. C'est pourquoi le concept général importe parfois si peu et il importe beaucoup plus comment faire vivre ce concept. Mais cela aussi importe peu s'il n'y a point de concept général ordonnateur. Il doit toujours y avoir harmonie entre ce que l'on pense et ce que l'on filme. Je réalise maintenant, tout au long de ma carrière, combien mes œuvres pouvaient être gênées par tout ce que je découvrais au fur et à mesure que je travaillais. Par exemple *Dias de Odio* pêche par l'interprétation, dans *Graciela*, j'ai résolu le problème de l'interprétation mais pas celui de la bande sonore. J'ai résolu le problème de la bande sonore dans *Fin de Fiesta*, mais je m'aperçois que certaines scènes sont mal liées, qu'il y a des erreurs dans le découpage, etc...

La réalité et le temps

J'ai toujours essayé de conserver ma liberté d'expression ; j'ai cru nécessaire d'avoir quelque chose comme de l'amour-propre, de l'orgueil et de la pudeur, essayant de faire en sorte que chaque film me représente exactement. Dans le

problème esthétique d'expression de la réalité je me sens très proche d'Antonioni. Dans un certain sens, il se rattache à la littérature de Proust qui pendant très longtemps a exercé sur moi une grande influence. Cette obsession de la nuance, du détail, le geste accidentel ; aimer la réalité avec des nuances. J'aimerais quelquefois faire un court métrage totalement irréel avec des éléments réels, avec des gestes, des attitudes de la réalité qui aboutiraient à une fusion irréaliste. Les objets existent dans le temps. Le cinéma existe dans l'espace et le temps, mais à aucun moment je ne peux les séparer ; le film est essentiellement dynamique et dans cette mesure il doit porter en lui l'espace et le temps. Il est très important, dans le film, de donner la présence du temps. Très souvent les scènes se déroulent seulement dans l'espace, il y a une domination de l'espace. Je pense que la présence du temps est plus importante. Je suis un obsédé de l'expression du temps, de sa présence et je crois que cela surgit dans le film à travers les circonstances. Généralement les personnages semblent — et ils le sont — le cliché de certaines circonstances et ils ne me paraissent pas alors influencés par l'action du temps.

De la fonction de l'artiste : la sincérité

Je pense que le créateur n'est pas un sociologue. Presque jamais il ne donne esthétiquement de solution à la réalité. Le créateur reproduit son monde, son ambiance personnelle. Il est très rare de trouver dans l'Histoire de l'Art des œuvres qui signifient une solution sociale ou qui interprètent la pensée scientifique. Toute œuvre est une sorte de question. Elle est valable dans la mesure où la question est profonde et répond à des phénomènes de témoignages sur son époque. Si le créateur sent qu'il ne manie pas en toute assurance les thèmes qu'il développe, c'est qu'il n'est pas un créateur qui vive les problèmes avec intensité. Ceux-ci peuvent avoir un caractère social, temporel, appartenir au domaine de la réalité ou de l'irréalité, mais je pense que si ce ne sont pas des échappatoires ils sont authentiques. Le monde irréel est aussi important que le monde réel. Le film qui montre le problème actuel des coupeurs de canne du Nord n'est pas plus valable que celui qui montre l'incertitude de l'homme devant l'amour. Les deux peuvent être également valables. Ils sont tout simplement sur deux plans distincts.

Penser quels sont les grands thèmes et, que ce soit ceux de la terre ou de l'amour, se mettre à les traiter parce que

ce sont à priori de grands thèmes. Voilà l'imposture. Ce qui est authentique, c'est ce que j'éprouve le besoin de faire. Je vais porter témoignage sur cela avec toute la profondeur et l'intensité nécessaires, et dans la mesure où elles seront valables, valable sera l'œuvre.

L'homme contemporain est préoccupé par de nombreux problèmes qui englobent la réalité physique, inconsciente, sentimentale, religieuse, sociologique. Mais vient un moment où ses aspirations se concentrent sur un certain secteur de la réalité. On brûle aussi des étapes. Toute une époque de ma vie j'ai été obsédé par Kafka, et tout ce que je voulais faire était rattaché à ce monde. Il y eut une autre époque dédiée à Borgès ; maintenant je suis intéressé par l'histoire argentine et il m'intéresse de faire une analyse du siècle passé, matérialiste dialectique bien sûr, de revaloriser les processus historiques.

Ce thème me préoccupe et malgré tout je le reflète peu ou pas du tout dans mes films actuels. Je crois que le thème qui nous obsède à un moment donné, nous ne le reproduisons artistiquement que plus tard.

Mais ce qui importe pour le créateur c'est d'être sincère et authentique envers lui-même, faisant naturellement abstraction de ce que lui conseille la réalité circonstancielle, aussi bien le public en général qu'une minorité. La seule façon en effet dont il parviendra à une œuvre valable, ce sera en répondant aux questions intérieures. Quant à moi, je ne veux exprimer que mon expérience humaine, non point dans un sens limitatif, mais l'expérience contemporaine des choses, comme je les ai senties ou comme je les sens.

Ma seule peur c'est de n'avoir perfectionné mes armes stylistiques que lorsque mes expériences émotionnelles seront amoindries. Je sens qu'entre quinze et trente ans j'avais une expérience émotionnelle peut-être plus riche que maintenant, et j'avais une sorte d'aspiration vitale plus grande à raconter. Je sens qu'au fur et à mesure que mon métier stylistique se perfectionne, mon enthousiasme métaphysique pour le récit diminue. Ma grande peur c'est d'avoir des armes et d'en perdre d'autres. Il y a quelque temps je songeais à cesser le travail pour un an. Rester à ne rien faire, justement pour n'être pas dominé par le travail. Ce n'est pas facile, pour des raisons évidentes. C'est pourtant une aspiration, et elle reste latente en moi. C'est-à-dire que je ne veux pas me lier à une routine de metteur en scène de cinéma. J'ai envie d'écrire un livre ; et le

travail intense auquel je me livre devrait avoir comme résultat de me permettre de rester un an sans tourner. Oublier un peu, écrire ce livre, écarter le monde du cinéma pour récupérer cette sorte de nécessité vitale de raconter des choses.

Message et engagement : l'authenticité

Vicier discussions ou articles par des phrases toutes faites semble être une des tristesses que cette époque s'assigne. A peine quelqu'un postule-t-il que les œuvres d'art n'ont pas besoin de messages, qu'on l'accuse de préciosité et de gratuité, comme si entre la gratuité et l'engagement il n'existait pas une attitude bien plus importante, qui est l'honnêteté ou l'authenticité.

Un créateur peut tourner le dos à la réalité simplement en apparence ; je ne sais jusqu'à quel point on peut tourner le dos à la réalité ; je ne sais jusqu'à quel point la réalité nous domine même si nous lui tournons le dos, mais il est fort probable que celui qui parvient à nous donner une impression de fausse réalité n'est rien d'autre qu'un mystificateur ou un artisan. Un artisan peut se placer de dos, de face ou de profil, il sera toujours un reproducteur ou un faussaire au service d'intérêts occasionnels. Nous, les hommes, n'assistons pas à une représentation où d'autres hommes jouent à quelque chose qui ressemble à la vie, mais nous sommes plutôt, bon gré mal gré, lancés avec jambes, ongles et cheveux dans un jeu terrible qui ressemble à ce que d'autres générations appellent la vie. Même si nous nous enfermons dans un cabinet pour lire Plotin ou si nous participons à l'hystérie de « l'avidité dollars », nous sentirons toujours comment nos joues se rident et craquent lamentablement nos os.

Le problème n'est pas le message ou la gratuité, le problème c'est l'authenticité. Non de vous mettre de dos ou de face mais de témoigner de notre expérience. Que notre expérience puisse être fausse ou terre à terre, échappe à notre pouvoir, pourvu que nous soyons moralement sauvés. Ce n'est pas peu de chose que de sortir les mains propres de cette parfois si salissante affaire qu'est la vie.

LEOPOLDO TORRE NILSSON

Ce montage de propos LTN est extrait des Lettres Françaises (30-7-50, interview par Simone Dubreuilh), de Cuadernos de Cine (décembre 1954), de Temas de Cine (propos recueillis par Juan Cobos), de Contracampo (N° 4, conversation avec les étudiants des Beaux Arts de l'Université de la Plata), de Tiempo de Cine (N° 3, par S. Sammaritano et J. A. Mahieu). Enfin « Message et engagement » est extrait d'un texte écrit par LTN pour Gente de Cine (N° 25, août 1953).

I. SES FILMS

LES PREMIERS FILMS DE TORRE NILSSON (1947-1956)

Nous ignorons en France les premières réalisations de L.T.N. mais devant l'alternative : ou bien n'en rien dire avant de les avoir vues ou bien en rendre compte après recherches bibliographiques et recoupements, je choisis le deuxième terme. J'en connais les limites et les défauts, mais en tous cas les témoignages utilisés ne sont pas ceux de faux-témoins. (1) Les citations de leurs textes seront présentées ici dans leur première traduction française, ce qui suffirait à en justifier une large utilisation.

El Muro (Le mur) 1947

Le nom de T.N. apparaît pour la première fois sur un générique en 1939 ! LTN a 15 ans, il est l'assistant de son père Leopoldo Torre Rios pour **Los Pagares de Mentienda**. Il gagne sa vie. Ce n'est qu'en 1947, avec un court métrage que T.N. fera son premier essai de réalisateur. Le titre de cette œuvre expérimentale est significatif : **El Muro (Le Mur)**.

C'est déjà en huit minutes, toute une vision séquestrée du monde. O. Garaycochea veut y voir une version symbolique de la Genèse. Qu'on en juge par le récit qu'il fait : « Un homme se déplace avec angoisse parmi les autres hommes, semblant attribuer des significations étranges à des faits ambigus. Finalement, après une fuite dont on ne comprend pas la raison, il est rattrapé et arrêté par son poursuivant. Auparavant deux enfants avaient volé un fruit, auparavant encore un tentateur leur avait offert un fruit. Désolés les enfants courent ; maintenant l'homme a été rattrapé. Le tentateur qui observe d'une fenêtre se retire. »

Incontestablement cela fait penser à la perte du paradis terrestre, à la « chute », mais Agustin Mahieu ne va pas chercher si loin, s'en tenant à la lettre du film : « Malgré

(1) Oscar Garaycochea (Contracampo n° 4) est un des meilleurs critiques de l'Institut des Beaux-Arts de Buenos-Aires. Domingo di Nubila (Films and Filming) est le meilleur historien du cinéma argentin. Agustin Mahieu (Tiempo de Cine) a publié sur T.N. quelques-uns des textes les plus pertinents. Il est aussi l'auteur d'un subtil essai sur le court-métrage en Argentine. Juan Cobos (Temas de Cine) est un des plus remarquables critiques de langue espagnole. Il a consacré à T.N. un essai exhaustif et affectueux. Quant à Tomas Eloy Martinez il a publié la première monographie argentine sur L.T.N.

son langage quelque peu ingénu, plein de réminiscences avant-gardistes (plus symboliques d'ailleurs que surréelles) **El Muro** porte déjà en germe quelques-unes des constantes de l'œuvre de T.N. : un sens profond de la solitude humaine, une révolte sociale incarnée individuellement et existentiellement, enracinée dans l'enfance et dans les bases irrationnelles de la personnalité. »

Pendant quatre ans encore T. N. poursuit ses activités de scénariste et d'assistant. En 1949, un film de Torre Rios : **Pelota de Trapo** (Le Ballon de Chiffon) obtient un énorme succès populaire. Le père en prend prétexte pour lâcher la bride à son fils pendant la réalisation de leur film suivant.

El crimen de Oribe (Le Crime d'Oribe) 1950

« J'ai en effet réalisé seul plusieurs scènes du film, mais il y avait près de moi un homme que je consultais fréquemment, mon père. » Ce n'est donc pas là, à proprement parler, le premier long métrage de T.N., mais le choix du sujet lui incombe et il est significatif.

El Crimen de Oribe est adapté d'un conte de Adolfo Bioy Casarès : « Le parjure de la neige ». Œuvre étrange et fantastique qui contient en germe quelques-uns des thèmes que T.N. développera par la suite avec — disons — plus de réalisme. J'en ai tiré le résumé des récits faits par Juan Cobos et T. E. Martinez :

« Dans un décor qui rappelle les contes pour enfants se dresse, en pleine Patagonie, dans la région du fleuve Chubut, une maison qui semble venue de Scandinavie. On y chante tous les jours des airs de Noël.

Arrivent le journaliste Juan Luis Villafañe et le poète Carlos Oribe. Par eux nous approchons du mystère captif derrière les grilles du parc : dans cette maison vit la famille Vermehren, un père et ses filles, dont le jeu quotidien consiste à répéter la Noël jour après jour, avec les mêmes gestes aux mêmes heures, comme une scène de film interminablement reprise et continuellement projetée.

Une nuit le journaliste s'introduit dans la maison du Danois Vermehren et caché, surprend l'étrange cérémonie d'une famille où le père imite sa fille Lucia en une pantomime empreinte d'amour équivoque mi-paternel, mi-érotique.

Mais lorsque Lucia ayant laissé son père et ses sœurs au salon gravit les marches de l'escalier, son regard éton-

né découvrir un personnage qui n'a pas à être là : elle a vu le journaliste.

Au plan suivant, le journaliste se réveille dans son lit. Oribe survient et lui raconte la chose comme s'il en avait été lui-même l'acteur. Qui a raison ?

Sur ces entrefaites on apprend la mort d'une fille du Danois. C'est Lucia : l'irruption du journaliste dans l'univers hors du temps a provoqué sa mort. Le médecin assure que Lucia devrait être morte depuis un an : « Il y a un an — dit-il — la nuit de Noël, elle n'avait plus que quelques heures à vivre. » Après examen, le médecin dit que la mort a été naturelle. Avons-nous vécu en flash-back des événements vieux d'un an ? ou bien tout cela se déroulait-il au présent ?

Dans cette atmosphère insolite le père et ses filles ont pensé que si le jour de Noël ne finissait pas, les heures que Lucia avait encore à vivre ne parviendraient pas à s'écouler. Ils ont arrêté le temps pour retarder l'issue fatale. Mais un homme a, par sa présence, fait brusquement couir le temps et provoqué la mort de Lucia... Qui est cet homme ?

Pendant la veillée funèbre Oribe s'arrange pour susciter la suspicion du danois et se désigne ainsi comme le coupable d'un « crime » qu'il n'a pas commis, déclanchant par là même la fureur vengeresse du père qui, désormais, va le poursuivre jusqu'à la gare du Retiro, à Buenos-Aires.

Oribe appelle le journaliste par téléphone pour lui dire qu'il a réussi à semer Vermehren, pendant qu'il parle on entend des coups de feu et il tombe mort. Le journaliste accourt et se heurte à un attroupement. Le danois, devenu fou parce qu'il a compris son erreur, est maîtrisé. » **Le crime d'Oribe** est-il, comme l'a dit en 1950 la critique argentine, « un exercice de style et de virtuosité » ? Dans ce conte de « La Belle au bois dormant » inversé il y a en germe tout l'univers intemporel que T.N. approfondira plus tard, et un sujet qui est déjà **La Main dans le piège**.

Sur le plan éthique, le film fait allusion au problème de la culpabilité ambiguë et du désir masochiste d'autopunition.

Oribe s'efforçant d'endosser la faute de Villafañe et se donnant comme coupable aux yeux de Vermehren, recherche une expérience vécue par procuration. Par transfert Oribe s'oblige à expier car s'il n'est pas coupable d'un crime proprement dit, il se sait, lui, fautif en sa réalité existentielle.

De ce thème du conflit entre les deux culpabilités de l'être que T.N. développera tout particulièrement dans **Un Guapo del '900**, on peut dire qu'il motive les étranges comportements de la plupart de ses personnages. Le choix d'un tel sujet est de l'avis de A. Mahieu « révélateur d'une perspective culturelle particulière (dans le cinéma argentin). **Le crime d'Oribe** avait un climat suggestif et laissait présager un cinéma adulte, à travers un prisme intellectuel qui s'imposait d'une manière quelque peu forcée et insistante. »

Jugement confirmé par Domingo di Nubila qui précise : « A cette époque là T.N. était sous l'influence de Kafka... **Le crime d'Oribe** lui fit faire connaissance avec la littérature fantastique ; le film gardait l'atmosphère, la définition psychologique et la séduction mystérieuse du livre. Il était plus littéraire que cinématographique, malgré quelques trouvailles narratives. Il restait inégal, mais sa réussite dans l'approche de la subjectivité l'a rendu important à une époque où la pauvreté intellectuelle, les répétitions et la routine de la production dominaient l'écran argentin. »

Dias de Odio (Jours de haine) 1954

Après **Le crime d'Oribe**, T.N. va attendre encore trois ans avant de retrouver une autonomie de réalisateur. Il participe comme simple assistant à la mise en scène de **El Hijo del Crack** (Le Fils du Crack) 1953, un film dans la veine de **Pelota de Trapa** et des œuvres qui comme **L'enfant de la rue** ou **Pantalons courts** caractérisent le genre de Torre Rios. Succès commercial dans lequel T.N. n'est engagé que d'assez loin.

Plus intéressantes sont à ce moment-là ses activités littéraires, particulièrement dans le cadre du mouvement des Ciné-Clubs et dans sa participation à l'élaboration théorique d'un meilleur cinéma argentin. Il publie à cette époque de nombreux textes dans les revues **Gente de Ciné** et **Ciné-Club**.

Le cinéma toujours et encore est pour lui l'objet d'un amour assidu, et il en faut pour rentrer à 4 heures du matin, après la séance qui en Argentine a lieu après les séances normales des salles commerciales, dans le quartier Vicente Lopez, à l'autre bout de la ville.

Le cinéma toujours et encore auquel T.N. voue un amour obstiné et qui enfin s'offrira à lui comme une femme aimée, secrètement diabolique, telle cette Emma Zunz

née du cerveau de Jorge Luis Borges (« le Kafka argentin ») et dont il fera l'héroïne de son premier vrai grand film : **Dias de Odio** (Jours de haine).

Depuis 1948, date à laquelle le conte parut dans la revue **Sur**, T.N. voulait porter à l'écran cette histoire cruelle. Emma Zunz est un étrange personnage au comportement caractéristique des spéculations déductives et des fictions complexes chères à Borgès. Dédales de l'esprit et labyrinthes machiavéliques hantés par des êtres dont la patience arachnéenne tisse autour de la victime désignée l'inévitable filet du piège.

Emma Zung est employée dans une usine où son père fut caissier avant d'être contraint de fuir sur une fausse accusation de détournement de fonds. « Le 14 février 1922, écrit Borgès dans son style elliptique, Emma Zunz au retour de l'usine de tissus Tarbuch et Lowenthal, trouva au fond du vestibule une lettre, postée au Brésil, par laquelle elle apprit la mort de son père. » Le vieux caissier ruiné par la médisance s'était suicidé...

Écoutons Tomas Eloy Martinez nous raconter la suite : « Emma prémédite une vengeance parfaite ; elle simule un évanouissement dans un tramway et se laisse transporter dans un hôpital où sa virginité sera vérifiée ; puis elle se donne à un matelot nordique. Ensuite elle appelle par téléphone le responsable présumé de l'indélicatesse sous le prétexte de dénoncer les meneurs d'une grève à l'usine. L'homme la reçoit en tête à tête dans son bureau, Emma commence sa fausse délation, simule la peur, fait en sorte que l'homme sorte de la pièce chercher de l'eau et, quand il revient, l'abat de deux coups tirés à bout portant. »

« Elle mit le divan en désordre — écrit Borgès — déboutonna le veston du cadavre, lui enleva ses lorgnons éblouissants et les laissa sur le classeur. Puis elle prit le téléphone et répéta ce que si souvent elle répéterait par la suite, ces mots et d'autres encore : « Il est arrivé une chose incroyable... Monsieur Loventhal m'a fait venir à propos de la grève... Il a abusé de moi, je l'ai tué... »

Devant l'évidence du viol la justice acquitte Emma, mais tandis qu'elle s'éloigne le long d'un mur interminable la voix-off qui commente le drame évoque une autre justice « qui l'a déjà condamnée... »

Dias de odio avait été prévu comme un moyen métrage destiné à s'intégrer dans un ensemble de longueur standard en 4 sketches. Le projet échoua et le producteur Armando

Bo (1) demanda à T.N. de « pousser » son film jusqu'au long métrage. « Sur le moment je pris peur ; devais-je me contenter de faire un film intéressant, me basant sur le seul esprit du scénario ? Puis le film commença à grandir en moi et peu à peu il prit un sens. Au fur et à mesure qu'il prenait un sens, le travail d'inventer des situations et d'imaginer des personnages fut plus facile et plus riche. Emma Zunz à ce moment-là cessa d'être l'histoire d'une fille qui cherche à venger parfaitement la mort de son père. Emma Zunz était l'histoire d'une solitude en conflit avec son milieu. C'était une histoire bien plus vieille, mais peut-être plus riche et plus expressive ; c'était en quelque sorte l'histoire de toutes les solitudes, de toutes les haines, de toutes les vengeance. » (L.T.N. « Historia de una película » Gente de Cine N° 28).

Garaycochea après avoir établi un parallèle avec **Les Dames du bois de Boulogne** (une femme qui a préparé une vengeance et l'assouvit sans la moindre hésitation — La mécanique prévue est complexe mais stricte) dégage les caractéristiques nilsonniennes du film. « Emma est la seule héroïne consciemment exécutrice du mal qui apparaisse chez T.N., bien qu'elle semble avoir suspendu tout jugement sur ses actes jusqu'à l'accomplissement de son propos. Elle néglige la faute comme en témoignent quelques actes secondaires : Emma jette l'argent que lui a laissé le marin inconnu après qu'elle se soit donnée à lui...

T.N. par des plans éloignés nous montre Emma à sa sortie du tribunal où elle a été acquittée, mais le commentaire off. sur le visage de la femme et l'isolement de sa silhouette dans la rue hivernale suffisent à indiquer que la chute d'Emma est commencée. »

Dias de odio souffre du déséquilibre dû à la « dilata-tion » de sa durée, et, estime Agustin Mahieu : « provoqué par les hésitations et les vides d'un récit insuffisamment rigoureux (déséquilibre entre le tempo dramatique et le contexte réel mais qui — dans de nombreuses scènes rajou-tées — tombait parfois dans un pittoresque littéraire. »

Puis Mahieu relève les mérites du film « Quelques séquences comme l'arrivée à l'hôtel et le départ déno-

(1) Par ailleurs réalisateur commercial et pittoresque personnage. Interrogé récemment par la revue LYRA il déclare tout net : « La Tigra de Torre Nilsson n'était pas trop mal. En tout cas ce n'était pas pornographique. Par contre **Dias de Odio** était très mauvais. Avec cette manie de placer la caméra en bas, en haut, par côté... je ne sais pas moi... »

Comme producteur je ne ferai jamais un film avec Torre Nilsson. Avec les deux que j'ai faits j'ai pris un bouillon. C'est un metteur en scène de Ciné-Club. »

taient une maîtrise croissante du langage filmique », appréciation assez vague, tout comme celle de Garaycochea qui estime « parfaitement justifiées les affectations formelles telles que caméra inclinée ou prises de vue en contre-plongée ».

Plus intéressant est le jugement porté par Juan Cobos qui s'appuie avec précision sur quelques scènes du film : « La caméra, de simple spectatrice, passe à un rôle plus actif. **Dias de odio** était un film à problèmes intérieurs où l'important étaient les visages des personnages et le milieu dans lequel ils évoluaient : dès l'abord un long travelling en voiture nous introduisait dans un Buenos-Aires gris où l'on pouvait lire sur quelques murs « Evita Peron » ; ensuite une usine impersonnelle et froide malgré toutes les femmes qui y travaillaient et dans le réfectoire de laquelle on pouvait lire des phrases telles que « Respectez votre bien et celui d'autrui » ; une usine dirigée par un homme qui affirme que « mieux vaut punir dix innocents que laisser en liberté un seul coupable » ; plus tard des maisons pauvres ; des rues tristes sous un ciel de plomb sur lequel T.N. découpe parfois en contre plongée les visages jusqu'à leur donner valeur de nuages. On devinait déjà chez le réalisateur une rare habileté à faire vivre les décors... »

Première œuvre, **Dias de odio** a les défauts traditionnels des réalisations de débutants cultivés. Tomas Eloy Martinez formule des réserves. « En 1954 déjà on a remarqué les nombreuses influences incomplètement assimilées qui pesaient sur le film, les décrochages entre le réalisme des actions secondaires et le traitement psychologique du conflit principal. Le metteur en scène a essayé de réduire au minimum le dialogue et de suivre l'évolution de l'histoire à travers un commentaire off par Emma elle-même, soulignant ses réactions par l'insertion de gros plans fréquents. Pour suggérer son affrontement au contexte il montra l'héroïne constamment seule et greffa autour d'elle quelques touches sociales (l'usine, la pauvre pension, le café à matelots) élaborées avec l'idée d'aérer l'intrigue, comme il l'avait appris de Becker et de George Stevens, sans que ces deux forces parvinssent à se compléter mutuellement. »

Aujourd'hui, malgré le recul, T.N. continue à porter à son film une affection particulière. Affection lucide puisqu'il confia à ses interlocuteurs de **Contracampo** : « **Dias de odio** est le premier film où j'affronte seul la responsa-

bilité totale... **Dias de odio** me met directement face à un film. Je découvre alors comment un tas de situations peuvent être affaiblies par une mauvaise interprétation et à quel point je manquais de métier pour parvenir à une bonne entente entre metteur en scène, personnage et acteur. Je découvre qu'il y a dans le scénario même des scènes qui ne collent pas par rapport à d'autres ; au cours de la sonorisation je remarque la stridence de la musique à plusieurs reprises, et c'est trop. Je remarque enfin combien j'ai bousillé moi-même le film en plus d'une circonstance. Et pourtant il y reste des choses qui continuent à me satisfaire. »

Pour ma part, je ne peux m'empêcher, à la lecture du traitement de ce premier film, de déceler dans **Jours de haine** un reflet de la vengeance personnelle de T.N. ; quelque chose de sa gêne dans le conformisme de la production argentine courante, un peu de ce conflit profond entre les exigences du métier et les aspirations bridées du Monde intérieur. Dans le calcul délibéré d'Emma Zunz, dans l'élaboration de sa stratégie savante il y a sans nul doute un peu de la patiente obstination de T.N. cherchant comment forcer enfin les portes des studios pour y réaliser les œuvres de son choix. Emma se prostitue afin de mieux assouvir sa vengeance. Leopoldo accepte de tourner des mélodrames...

La Tigra (La Tigresse) 1954

Pendant qu'il tournait une œuvre alimentaire, **La Tigra**, T.N. se vit offrir un contrat solide par Argentina Sonofilm : le grand patron de la maison, Atilio Mentasti avait vu et aimé **Dias de odio**.... Ce businessman est de ceux qui pensent que « le cinéma doit combiner qualité et popularité, plaire à la fois à l'auditoire sophistiqué du Rio de la Plata et aux foules d'Amérique latine » (Domingo di Nubila).

En attendant il faut terminer **La Tigra**... Adapté par Carlos Alberto Orlando d'après une pièce de Florencio Sanchez, **La Tigra** raconte « l'impossibilité d'une prostituée, chanteuse vieillie et mère d'un fils de 12 ans — dont la photographie en premier communiant nous est montrée à trois reprises — à se libérer de la protection et des coups d'un gigolo et à parvenir à l'amour (presque œdipien) d'un étudiant des Beaux Arts qui vient d'avoir 18 ans. » Tomas Eloy Martinez, à qui nous empruntons les indications ci-dessus, est rejoint par Agustin Mahieu qui écrit : « A côté du déséquilibre et des incohérences il faut noter

la conception sensible de l'atmosphère du film et l'aptitude du réalisateur à créer la continuité d'un climat expressif. » Pour ce climat, Martinez donne quelques précisions intéressantes : « A certains moments — la râclée du gigolo avec une nappe mouillée ; l'abrutissement rituel de la Tigresse tandis qu'elle le déshabille chaque soir — est particulièrement perceptible le goût de T.N. à caractériser le monde de la prostitution, des ruffians et du milieu de Buenos-Aires.

Quelques « inserts » qui sont de lui sans aucun doute — un dialogue entre lesbiennes, un autre entre toxicomanes — montrent bien à quel point il voulait avant tout dresser une sorte d'inventaire de cette faune, même au risque de créer des archétypes artificiels. Il est très probable que T. N. voulait faire de **La Tigra** un tango cinématographique où décors et costumes auraient également valeur d'éléments d'une mythologie particulière. »

Quoiqu'il en soit et malgré une publicité axée sur les aspects érotiques de l'œuvre, le film n'eut guère de succès, pratiquement pas d'exploitation commerciale et il n'en circule plus que des copies en 16 mm.

De son propre aveu T.N. ne se sent nullement engagé par ce film, ni par le suivant, puisqu'il a déclaré à **Contracampo** : « Les sujets de **La Tigra** et de **Para vestir Santos** m'ont été imposés et je ne me considère pas comme très responsable de ces créations. »

Para vestir santos (Pour vêtir des saints) 1955

Avec ce film T.N. a surtout cherché à limiter les dégâts. **Para vestir Santos** est une véritable anthologie du lieu commun. Sur un sujet de Sexto Ponal Rios évoluent une fille pauvre mais honnête, un père malade, une sœur amoureuse d'un garçon de meilleure situation sociale, un frère amoureux d'une femme de joyeuse vie. Juan Cobos nous donne un aperçu de l'intrigue (!) : « Tita Merelo se dévoue pour toute la famille et renonce à son fiancé qui — pourquoi pas ? — chante des tangos tout en dépensant aux courses l'argent économisé pour la noce. Le frère est engagé par l'équipe de football de River Plate, mais « fou d'amour » il vole et est arrêté le jour même de la noce de sa sœur — car les parents du jeune homme ont compris qu'il n'y a rien de plus précieux que l'honnêteté et que les histoires de lutte de classes n'existent pas... »

La seule excuse avancée par T.N. à **Contracampo** en cette « douloureuse » circonstance est, il faut en convenir,

de taille à lui faire accorder bien des pardons : « Pour **Para vestir Santos** je me suis trouvé avec un livre et une interprète imposés par le producteur. A cause de la réputation des deux j'ai dû me soumettre pendant le tournage : je ne pouvais modifier le livre ni contrôler totalement l'interprète. La responsabilité qui m'incombe est donc moindre. »

Graciela (1956)

Sur trois livres qui lui furent proposés, T.N. choisit « **Nada** » de la romancière espagnole Carmen Laforêt. Bien que dans un cadre limité ce choix est significatif et plus encore le traitement, car il y a dans le film tiré par T. N. tout ce qu'il va développer et prolonger dans quelques-unes des plus remarquables de ses réalisations ultérieures.

Ceux qui ont lu le roman fameux de Carmen Laforêt y ont trouvé l'expression d'une angoisse et d'un étouffement, le désespoir d'une jeunesse condamnée au néant dans les années qui suivirent la victoire du franquisme. L'atmosphère sans clarté du livre propose une vision nihiliste et désabusée, la claustration de l'être, la séquestration de l'humain dans une Espagne coupée du monde, parcourue par le pas pesant et clouté des patrouilles policières, hantée par les uniformes et paralysée par la peur. Transposant le livre, T.N. n'a gardé que le thème de la jeune fille aux prises avec un univers du huis-clos, à la morale étouffante, où l'amour s'appelle le mal ; le désir : mauvaises pensées et chute, l'acte sexuel. Toute la toile de fond politique a disparu, laissant les personnages en présence d'un monde abstrait. C'est peut-être là ce que voulait T.N. : peindre la bourgeoisie argentine comme un édifice d'abstractions et poser l'équation : Franco = Peron... Qui sait ?

Graciela est une jeune fille de la province. Elle vient à Buenos-Aires à la mort de ses parents pour continuer ses études. Elle prendra pension chez sa grand'mère. Là vivent, dans une orgueilleuse demeure, hors du temps, oncles et tantes bizarres. Graciela rencontre un jeune étudiant, Roman, et l'aime. Mais le garçon, en proie déjà aux préjugés, ne lui propose guère qu'une fuite peu exaltante : la conjugalité. Graciela qui chaque jour étouffe davantage espérait mieux.

Roman s'amourache d'une amie de Graciela et se suicide. Le film se clôt sur une scène au cimetière. Graciela s'enferme dans son néant.

Il y avait dans ce film la peinture d'une faune plus que simplement pittoresque et qui permettait à T.N. la mise en cause d'une société.

Graciela est un huis clos sartrien : l'enfer de Graciela ce sont les autres, c'est-à-dire la famille et sa morale catholique.

L'oncle Juan est un peintre raté. Sa femme lui fait croire qu'elle vend ses tableaux alors que l'argent qu'elle ramène à la maison lui est donné par ses amants. La tante, une vieille fille, infecte bigote, égoïste et puante, finira au couvent. Sa foi n'est que la peur du feu de l'enfer. Il n'y a en elle aucun élan vers le prochain. La vieille grand'mère s'éteint lentement sans comprendre pourquoi « ces enfants qui n'ont manqué de rien sont devenus ainsi. »

Les seules ouvertures à l'air libre sont ménagées lorsque Graciela va à l'Université. On semble respirer un peu mais tout cela n'aboutit qu'au cimetière.

Certes le film manque des coordonnées politiques qui donnaient à **Nada** sa force dénonciatrice, mais il y a dans la mise en scène une efficace virtuosité. L'ouverture du film par exemple demeure exemplaire : la caméra s'avance sur les pas d'un chien, gravit à sa suite les escaliers, longe les couloirs avant de nous découvrir Graciela dans un fauteuil à bascule qui se meut doucement. Graciela pleure, un journal à la main, puis la voix off introduit le long flash-back du film : « Il vient de s'écouler une année pleine de choses ». Et nous passons aussitôt sur un quai de gare. Environnée par les vapeurs du train Graciela arrivait, l'année dernière à Buenos-Aires...

Dans ce monde où tous les êtres s'épient, la caméra devient le voyeur invisible et s'attache à la démarche feutrée de la fragile et délicieuse Graciela. Le long des couloirs, autour des tables, au coin des rues, la caméra tisse un filet autour de la jeune fille ; isole les objets qu'elle dote d'un pouvoir mystérieux en les faisant participer à cet univers étrangement anachronique ; saisit les visages dans la pénombre et les captant en contre-plongée, les plaque au mur comme cariatides vivantes ou comme moulures au plafond. Peu à peu deviennent sensibles l'étouffement et la solitude de l'héroïne, sa séquestration.

L'impuissance, plus que l'impossibilité à échapper au milieu du huis-clos, est rendue perceptible à travers les nuances d'un comportement apparemment inexplicable, résultante des tabous d'une société précise : hispano-latino-catholique.

D'une part, Graciela découvre un amour qui est pour elle solution de continuité dans sa connaissance de la vie, d'autre part elle se heurte au monde imposé par les adultes fondateurs et maîtres et ne rencontre comme appui qu'un amoureux qui ne lui propose rien de mieux qu'une réponse conventionnelle aux questions posées par le sexe : le mariage.

Roman n'est d'ailleurs qu'une image de l'homme argentin conformiste. Apparemment en contradiction avec son univers moral (« Un jour tu apprendras que la vie ne vaut la peine d'être vécue que pour le plaisir qu'elle nous donne »), il dit à la fille qu'il veut épouser : « Tu as la seule chose que je respecte : l'innocence. » Comme un minable petit bourgeois, il veut s'amuser, mais exigera de sa femme la virginité pour la nuit de noces.

Face à cet amour, le monde adulte offre le spectacle de sa douce torpeur satisfaite, de ses bruits étouffés. L'apaisement sinistre du vestibule de la mort. Le monde fermé des adultes a ses séductions tièdes et ses haleines fétides. Le conflit entre Graciela et « la maison », entre ses aspirations et le spectre du futur, c'est l'affrontement du réel et de l'irréel : le choc de l'adolescence avide d'absolu contre le monde adulte sclérosé et anachronique.

Sur ce même thème et avec la même interprète, T.N. fera **La Caïda**, mais d'autres de ses films développeront en de brillantes variations de semblables sujets. De **Graciela**, d'ailleurs, T.N. a dit qu'il l'avait tiré « d'un roman qui ne pouvait être adapté au pays » et où il y avait « des choses qui sonnent faux » mais qu'il avait « fait tout son possible pour l'approcher de la réalité argentine » avant de conclure : « Graciela fut un exercice de style pour **La Maison de l'Ange...** »

El protegido (Le protégé) 1956

Après Graciela, T. N. tenta de réaliser un sujet qui lui était cher ; **La Grève**, sur un scénario de Beatriz Guido, Enrique Wernicke et lui-même. C'était l'histoire vraie de la grève des chemins de fer qui, en 1951, avait marqué le point culminant de la révolte ouvrière contre Peron. Mais le projet échoua. T. N. reprit alors un scénario qu'il aimait particulièrement, le seul de ses scénarios dont il ait fait le film lui-même : **El Protegido (Le Protégé)**.

« **El Protegido** est mien depuis l'idée originale jusqu'au dernier jour du montage, et pourtant il y a des choses que j'ai ratées en cours de tournage. J'étais trop possédé par les

dialogues et les situations, si bien que la prise de vue finissait par être plate. Tout me semblait d'égale importance ce qui se disait autant que ce qui se passait, et je ne parvenais pas à cette préoccupation obsessionnelle qui nous fait améliorer une situation par des gestes, des nuances, la place de la caméra... Le style quoi ! » T. N. est un juge bien sévère envers son film. A mon propre goût, **El Protegido** est une œuvre aux imbrications multiples, parfois touffue et désordonnée, parfois bavarde, mais sincèrement attachante.

Un riche producteur prend sous sa protection un jeune scénariste aux idées novatrices. Le producteur, quant à lui, a des idées bien arrêtées sur les possibilités et la fonction du cinéma. (« Le public ne veut pas apprendre, il veut oublier... » Un metteur en scène intelligent est un danger pour l'industrie. Je suis un tyran, je l'admets mais il faut sauver l'industrie. »)

La femme du producteur, une comédienne au crépuscule de sa carrière, devient la maîtresse du jeune homme, par ailleurs fiancé. Le scénariste écrit un film dont la trame ira se modifiant au fur et à mesure du tournage sous l'influence de la réalité vécue. Le producteur est trouvé assassiné. L'enquête innocente le protégé sur qui s'étaient portés les soupçons : il ne s'agissait que d'un règlement de comptes entre homosexuels. Et le film se termine sur un quai de gare où la femme reste seule tandis que s'éloigne le train qui emporte le jeune homme.

La partie la plus intéressante du film est la dénonciation des milieux du cinéma et la peinture d'une séquestration dorée qui n'est pas sans rappeler **Sunset Boulevard**. On a cité également comme influences possibles **La Signora Senza Camelie** d'Antonioni, mais T.N. récuse cette source : « S'il y a des similitudes c'est plutôt avec **Chronique d'un Amour**, un film qui m'a fasciné. Je ne nie pas que des fragments, des images en soient restés gravés dans mon subconscient... Je ne pense pas qu'aucune œuvre soit isolée des autres. Nous sommes héritiers d'une culture comme nous sommes héritiers d'une façon de vivre. C'est donc une bêtise de demander à un homme qui voit du cinéma de n'être pas influencé par le cinéma qu'il voit. (Tiempo de Ciné N° 3).

Avec **El Protegido** T. N. a réalisé une sorte de manifeste dans lequel s'expriment quelques-unes de ses rancœurs à l'égard du monde du film et tout particulièrement

de ses bêtes noires : les producteurs. Ces producteurs qui ont bridé le talent de son père en lui imposant le commercial, ces producteurs qui n'ont cessé de lui interdire d'aborder ses propres sujets... (1)

Le producteur tout-puissant de **El Protegido** est dessiné en traits féroces et décrit dans ses rapports avec sa femme comme un être faible et veule. Il se révélera en fin de compte être un homosexuel, après que le jeune scénariste ait été accusé de son assassinat. Ce respectable producteur était la victime d'un maître chanteur qui détenait de lui des photographies compromettantes...

Ayant ainsi mis en doute (et en cause) la respectabilité des maîtres du cinéma, T. N. pouvait présenter ses revendications esthétiques et éthiques en faveur d'un cinéma plus attaché à peindre la réalité sous tous ses aspects.

Dans sa forme **El Protegido** est l'illustration des thèses de T.N. sur l'importance des plans secondaires. Par l'habileté d'un montage qui nous fait confondre par instants les scènes que l'on tourne et les scènes vécues (une scène fait coïncider une promenade filmée et la promenade réelle des amants, par exemple ; une scène sous la pluie artificielle des studios se prolonge sous la pluie réelle avec le même premier plan : un cycliste qui passe, etc...) T. N. concrétise ses théories et sa vision du monde. L'histoire d'amour entre le jeune scénariste et la comédienne mûre est prétexte à peindre le conflit des générations. Mais c'est là peut-être l'aspect le moins convaincant du film, encore que cet amour d'un couple mal assorti exprime et prolonge le thème de la séquestration de la jeunesse qui est une des constantes de son œuvre.

El Protegido pêche par trop de foisonnement. Il y a un déséquilibre entre les deux plans sur lesquels se développe le film : la peinture des milieux du cinéma qui est nettement réussie, et l'anecdote proprement dite qui se dilue par instants dans les méandres compliqués de l'intrigue. Peut-être T. N. a-t-il eu tort d'opter pour une forme réaliste, là où les arabesques et les éclairages plus abstraits eussent mieux créé la sensation de l'irréel dans la réalité. Peut-être

(1) Un metteur en scène ne devrait jamais écrire ses propres films ; les producteurs peuvent finir par soupçonner qu'il sait également lire. Un producteur est toujours un homme qui a eu de l'argent, une maîtresse et quelque chose comme un chien auquel il ne manquait que la parole. Il se peut qu'il lui reste deux téléphones, le bureau un diplôme jaunâtre et une photo dédicacée de quelque fille qui n'a rien été et est devenue aujourd'hui une actrice en vogue. Les producteurs pardonnent toujours le succès ou l'échec, ce qu'ils ne pardonnent pas facilement c'est le talent.

(L.T.N. Gente de cine, n° 28, Décembre 1953).

aussi le film est-il par moments trop prolix ; T.N. dans son souci de s'expliquer et de se faire entendre a sans doute accordé une importance excessive aux dialogues. Il en résulte un hiatus entre la théâtralité conventionnelle des conversations et la spécificité cinématographique des images. Il est inutile de faire dire aux personnages que toute réalité influe sur le comportement individuel, quand la mise en scène est suffisamment explicite qui peuple et meuble l'espace devant, derrière et autour des personnages par des scènes secondaires. Il est inutile d'expliquer par la parole les rapports entre la fiction et la réalité sensible, quand le montage abonde en trouvailles bien plus éclairantes.

Pourtant, avec ses défauts, **El Protegido** me paraît une œuvre très estimable. La satire des milieux du cinéma, la dénonciation lucide des petites intrigues des studios montrée dans sa liaison avec une idéologie réactionnaire, la maîtrise de la caméra ; la réussite dans la peinture de la vie du producteur (il vit dans une superbe villa-aquarium qui préfigure toutes les demeures orgueilleuses des films postérieurs et qui n'est pas sans rappeler le Xanadu de Kane) tout cela malgré les faiblesses et les schématisations fait de **El Protegido** une sorte de « premier grand film » d'après lequel il n'était pas risqué de prophétiser l'apparition d'un grand réalisateur.

De **El Protegido**, T. N. a dit : « C'est un film que j'aime beaucoup et je crois qu'il me représente. » Je le crois aussi.

Pourtant arrivé à ce point de sa carrière, T. N. doit désormais envisager de lui donner une orientation nouvelle, au risque de se condamner lui-même. C'est ici qu'intervient la rencontre avec celle qui va devenir sa femme et sa meilleure collaboratrice, Beatriz Guido.

L'univers de T.N. pêchait peut-être par trop d'abstraction, Beatriz va lui apporter la dimension qui lui manquait : l'épaisseur romanesque. Association peut-être paradoxale mais combien enrichissante.

Par sa formation, par son écriture filmique, T.N. relève d'une esthétique nord-américaine : Welles, Stevens sont ses modèles avoués. Beatriz lui apporte des situations, des sentiments, des personnages à la densité latine, à la sensualité hispanique. Au fond, ce couple a peut-être réalisé la parfaite essence du monde intellectuel argentin ; une psychologie latine dans des formes anglo-saxonnes.

« ...Maintenant on nous servira le café. Quant à moi, lentement, j'achève le dessert afin que n'arrive point cet instant. Il me faudra me lever, le servir moi-même et m'approcher de lui pour lui offrir cette petite tasse de porcelaine qui n'a cessé de trembler dans ma main pendant tant d'années chaque fois que je la lui tends. Je n'interroge pas Pablo, c'est la seule intimité qu'il m'ait permise avec lui ces dernières années (depuis ce jour-là je sais combien de morceaux de sucre il met dans son café). Je prends sa tasse et m'avance vers lui. Il s'est déjà levé de table ; mes yeux parviennent au nœud de sa cravate et s'arrêtent. Jamais je ne suis allée plus loin. Il prend la tasse et ne me remercie même pas. C'est là également la seule noce entre nous deux. Ce silence, cette absence de merci pour la tasse de café signifie qu'il me possède absolument. »

T.N. a donné une plus grande importance à Pablo Aguirre, l'homme dont Ana restera comme prisonnière toute sa vie. La voiture dans laquelle Ana revient à la ville, punie par sa mère puritaine pour avoir aidé Vicenta, sa cousine, à dévoiler une des statues de leur résidence d'Adrogué, s'arrête afin de prendre un homme dont la voiture est en panne. C'est Pablo Aguirre. Ensuite Ana, seule à la maison avec son institutrice et son père, entend raconter des histoires sur Pablo, des histoires qui font grandir à ses yeux la figure de ce jeune politicien, espoir de son parti. L'institutrice lui raconte avec force détails le dernier duel qui a eu lieu à la maison, le dernier duel à mort. La mère arrive enfin.

A la chambre des Députés, Pablo se fait le champion de la liberté d'expression. Mais un adversaire politique rappelle certaines manœuvres du père de Pablo qui nient cette liberté.

La mère d'Ana, qui fait baigner ses filles avec de longues chemises, sépare Ana de ses sœurs légèrement plus âgées, afin qu'elle ne subisse pas leur influence.

Après une entrevue avec son père, où il se rend compte que ses adversaires avaient raison, Pablo organise une orgie avec d'autres amis. Un de ces ivrognes met le feu à la maison « un feu purificateur » comme il dit. Ana essaie

une nouvelle toilette. Sa mère l'envoie au cinéma avec l'institutrice pour qu'elle n'assiste pas à une « party » qui a lieu dans la « maison de l'ange ». Elles vont voir **Le Lys brisé** avec Liliane Gish, mais un changement de dernière heure fait qu'elles voient à la place **Le Cavalier noir** de Rudolf Valentino.

De retour à la maison, Ana trouve Pablo qui est allé rendre visite à son père : il se battra en duel à mort contre son adversaire de la Chambre. Pablo invite Ana et la fait danser longuement en silence. Quand elle revient dans sa chambre Ana se regarde dans un miroir puis se met à danser avec une poupée à laquelle elle raconte tout ce qu'elle voudrait avoir dit à Pablo.

Ana, sa mère et ses sœurs, vont à la messe. Le chauffeur dit qu'un duel va avoir lieu dans les jardins de la « maison de l'ange ». Ana refuse la communion. Au retour en taxi, le conducteur se comporte grossièrement avec elles. Il leur dit qu'il va faire avorter sa femme parce qu'il ne peut nourrir davantage de bouches. La mère d'Ana s'offre à l'aider, mais l'homme rit et se moque puis les fait descendre de voiture.

Il y a une scène violente entre la mère d'Ana et le père. Elle lui dit qu'il va se damner car le duel est un péché mortel.

Dans un jardin public, Ana assiste avec sa cousine Vicenta à une confession publique d'un membre de l'Armée du Salut. Vicenta lui affirme que dans l'Ancien Testament l'amour n'est pas un péché et, à sa façon, lui commente « Le cantique des cantiques ». Pablo dit qu'il a autant de raisons de vivre que de mourir.

Selon la tradition, Pablo dîne chez Ana la nuit précédant le duel. Le père oblige ses filles à dîner avec eux. Pablo se repose dans la chambre d'invités jusqu'à l'aube, heure du duel. Ana ne peut dormir. Elle entend les pas de Pablo qui va, nerveusement, d'un côté à l'autre de la pièce. Elle monte dans sa chambre et lui offre son scapulaire pour, ensuite, se donner inconsciemment à lui. Au dernier moment pourtant elle résiste furieusement... mais en vain.

C'est une sorte d'abandon et de viol à la fois.

Les coups de feu retentissent. Ana désire la mort de Pablo. Comme une folle elle court au parc. Ce n'est pas Pablo qui est mort.

Ana traverse une longue maladie. Tout le monde ignore son drame. Elle se rétablit enfin. Ses sœurs se marient. L'institutrice meurt, puis la mère. Pablo est là à chacun

des événements familiaux. Il semble faire partie de la famille et Ana tremble toujours devant sa silhouette silencieuse.

Retour au présent, loin de ces années 1925-1930 où s'est noué le drame d'Ana. Elle prend un manteau et sort non sans que Pablo lui dise de bien se couvrir contre le froid. « Je sortais chaque matin et ne rentrais qu'au crépuscule ».

A chaque coin de rue, où qu'elle aille, elle rencontre Pablo immobile. « Je ne sais s'il est vivant ou si nous sommes deux fantômes ! »

Récit de JUAN COBOS (Temas de Ciné, n° 12).

Salut à Torre Nilsson

...Devant moi, un critique plus ou moins fasciste trouvait intolérable qu'un intellectuel de gauche comme Nilsson se fut soucié de développer une esthétique. (Entre nous, ce critique était François Truffaut.) Sa colère, pourtant, faisait plaisir à voir : Nilsson, visiblement, avait noué son arabesque au cœur même de l'interdit.

Derrière l'ange énigmatique, bat le pouls décadent d'une société où le code rigide de l'honneur cohabite méprisamment avec la plus hystérique bigoterie. Entre un père, sabreur qui se nourrit de duels, et une mère fanatique qui lui interdit de se baigner nue, aplatit sa poitrine naissante sous de raides guimpes, Ana magnétisée par les récits apocalyptiques de sa nourrice, croit, en rêvant à l'homme, commettre le plus abominable des péchés. Cependant, la société qui étouffe ses élans pubères se vautre elle-même dans ses spéculations astrologiques, la corruption et les orgies mondaines où pour meubler l'ennui, on met le feu aux belles dames.

De son côté, Pablo Aguirre, le jeune député, se débat entre ce qu'il nomme « sa vie négative » faite des plus détestables compromissions, et un idéal politique qui l'aide à vivre. Deux êtres tourmentés, à l'opposé l'un de l'autre tant par leur expérience que par leurs profondes aspirations, se trouvent face à face, en une nuit gothique, marquée par l'imminence de la mort, et manquent de se sauver mutuellement, dans un amour qui pour l'une est révélation,

Mais de l'amour ne naît que haine et répulsion. Ana, hantée par les sauterelles géantes de l'enfer, souhaite la mort de son amant, puis se retire dans une solitude somnambulique, un rituel spectral de tasses de café, versées

d'une main tremblante. Elle ne reverra plus le visage de Pablo qui, chaque vendredi, vient visiter son père : ses yeux ne dépasseront jamais le nœud de sa cravate. Et ce dénouement implacable fait la force de T.N. Afin de combattre sans répit l'hystérie religieuse qui paralyse son pays, il en pousse au plus sombre les conséquences naturelles et forge une arme destructrice.

D'où vient que de ce pamphlet atroce, on conserve surtout des zones de clarté ? Émerveillement d'Ana devant le baiser de cinéma, sa première danse, poursuivie solitairement dans les bras d'un pierrot de son. Colère, vengeance d'un chauffeur de taxi superbe mécréant, perversité charmante de la grande cousine en quête de confessions publiques. T.N. n'est pas un auteur négatif. Le tracé naturel des attitudes de joie, la gravité bouleversante du désir, pèsent plus lourd chez lui que les imprécations de ses méchants. Aussi **La maison de l'Ange**, ce conte déchirant, garde-t-il dans son issue trop fatale, un droit très chaleureux à notre tenace affection.

ROBERT BENAYOUN (paru dans Demain).

Un film moral

La Maison de l'Ange est beaucoup moins l'œuvre d'un calligraphe que celle d'un moraliste. Elle se situe à deux niveaux, ce qui a pu fausser l'optique et donner un semblant de prétexte à l'assimilation frivole de Torre Nilsson et d'Alexandre Astruc.

Au niveau de la mise en images, c'est un film extrêmement joli. La lumière caresse un décor où il ferait bon vivre, s'il n'y avait sous la trame l'odieuse présence de la religion. Nous sommes en 1925, dans l'oasis de la très grande bourgeoisie argentine. Au rythme lent des jours, les demeures massives, encombrées de statues, d'escaliers, de balustres, cachées au fond des parcs, abolissent tout ce qui n'est pas elles. Elles effacent l'Argentine et le prolétariat. Elles sont le monde clos de la domination, figé dans un rêve d'éternité. Tous les objets sont beaux d'être accordés entre eux, de s'allier subtilement, et du galbe d'un meuble à la lueur qui danse sur l'argenterie, il y a bien autre chose que le bon goût d'un antiquaire : il y a le raffinement d'une aristocratie.

Dans ce décor somptueux et noble qui est une façon d'être, la caméra a tantôt la dureté, la précision d'une peinture en trompe l'œil, tantôt le flou d'un songe déchiré

de reflets. Elle multiplie les angles insolites qui sont constamment justifiés. Elle est brillante jusqu'à l'excès, mais l'excès est ici une forme de vérité. Cette calligraphie n'est pas de l'esthétisme, mais un équivalent de l'objectivité. Elle met en place un certain type de civilisation, dont elle fixe le cadre. Elle ne nous livre pas les soupirs de Torre Nilsson — comme c'est le cas chez Astruc ou Vadim qui portent leur moi à la boutonnière — mais elle décrit effacement un lambeau de réalité. Elle n'est pas une poésie du phantasme, elle donne la clé d'une société concrète.

Cette société a ses truqueurs. En fait, elle est truquée jusqu'à la moelle et **La maison de l'Ange** n'est pas autre chose qu'une vigoureuse dénonciation des complots du mensonge. C'est l'affirmation la plus légitime d'une morale généreuse et athée.

Torre Nilsson conte l'histoire d'une jeune fille, Anna, qui a eu la naïveté d'être sincère dans un monde roublard. Autour d'elle, chacun incarne un personnage auquel il ne croit pas. La nourrice est un Dieu de colère en jupons, un Dieu qui jacasse sur l'Apocalypse et l'enfer éternel, sur les cent mille langues de feu et sur la pluie de grêlons et de sang. Mais elle se pâme au cinéma, quand elle voit **Le Cavalier noir** et l'on peut supposer qu'elle se masturbe en pensant à Rudolph Valentino. Les sœurs d'Anna sont des écervelées. La cousine ne rêve qu'à la « chose », tout en donnant le change. Son père est momifié dans l'honneur et la tradition. Sa mère symbolise les préjugés de caste. Agressive, sordide, elle s'est fait un rempart des tabous religieux. Avec sa gueule ordurière de grande dame catholique, elle représente le sur-moi, mais elle est bête, bête à pleurer.

Ce milieu familial est bâti sur des interdits qui sont des apparences. Chacun a un alibi. Anna est la seule à ne pas jouer et cet agneau de Pâques est l'ange offert au sacrifice. Elle devient amoureuse d'un politicien, député libéral, lui aussi un truqueur, un complice de l'ordre établi qui lui a donné rang et fortune. Anna se laisse violer au comble du désir, au comble de la crainte. Excitée et croyante, elle a trop cru au catéchisme pour avoir la force d'être une femme heureuse. Pitoyable victime, incapable de faux fuyants, elle paye cette sincérité qu'on ne lui demandait pas. Elle sera marquée pour la vie par la sinistre comédie de l'éducation bourgeoise, par le guignol du péché.

Raymond BORDE.

EL SECUESTRAADOR

Dans les quartiers misérables sur les bords du ruisseau, en bordure des terrains vagues, dans les bidonvilles de Buenos-Aires, vivent de pauvres gosses pour qui le vol est le seul moyen de survie. Voici Gustavo et Peluso trimballant leur petit frère Bolita, voici leur délicieuse sœur aînée Flavia que courtise Berto. Les trois gosses et la fille logent avec leurs parents dans une de ces « villa miseria » qui bordent l'allée de la Pauvreté...

Au début du film, Gustavo et Peluso vont vendre une statue volée, au gardien du cimetière qui les escroque, d'ailleurs honteusement. Moyennant finances le gardien autorise les couples à pénétrer de nuit dans les jardins du cimetière pour y faire l'amour. C'est là que deux des employés du cimetière surprendront Berto et Flavia et, après avoir corrigé le garçon, violeront la fille. Patrick, un pasteur protestant qui tente d'évangéliser cette jungle des terrains vagues, fait à Berto et Flavia un baudelairien discours sur le sexe. Ce personnage, dont la gratuité n'est pas aussi évidente que l'ont cru certains critiques, sera le facteur déterminant des catastrophes finales.

Bolita est tué par un cochon qui commence à le dévorer. Gustavo et Peluso s'entendent dire par le pasteur que leur frère est parti pour un hôpital magnifique, dans une lointaine ville où tout n'est que fleurs et parcs... Ne voyant pas revenir Bolita, ils rendront responsable de sa disparition, Diego, le fils de l'entrepreneur des pompes funèbres, le poursuivront pour obtenir des aveux et devant son silence, finiront par le tuer accidentellement.

Une marchande de confiseries — qui parle toujours de son fils « loin, loin »... possède un triporteur avec lequel elle vendait sa pauvre marchandise. Berto, Flavia, Gustavo et Peluso y montent et s'en vont. En chemin ils croisent la voiture mortuaire qui emporte vers le cimetière l'enfant qu'ils ont tué sans le savoir...

Le scénario de **El Secuestrador** a pour point de départ un bref conte de Beatriz Guido (reproduit plus loin) qui a fourni l'enchaînement de l'épisode final, en fonction duquel tout le reste est agencé.

Est-ce hommage rendu aux thèmes favoris de Torre Rios, toujours est-il que **El Secuestrador** se présentait dans

l'œuvre de T.N. comme une tentative quelque peu à part : néo-réalisme ? Oui si l'on considère l'utilisation du décor naturel, le spectacle de la misère... Mais nous savons désormais que ce n'est pas là le néo-réalisme... Alors ?

Le titre le plus souvent cité à propos de **El Secuestrador** est **Los Olvidados**, et certes les ressemblances sont autres que superficielles. Rien n'est moins gratuit que la cruauté bunuelienne : c'est une position éthique, une condamnation du monde capitaliste qui maintient l'homme dans la sous humanité : la cruauté sert alors à dénoncer le monde cruel par ébranlement de la conscience du spectateur.

T.N. procède de la même manière : viols, crimes, vols, escroqueries n'ont pas d'autre raison d'être que la mise en évidence de la force séquestratrice du mal (qui donne au titre un double sens...) Tomas Eloy Martinez dans un remarquable essai (*La Obra de Ayala y Torre Nilsson*) interprète ainsi le film :

« (L'idée éthique) consistait à établir des degrés dans la distinction entre le bien et le mal : pour Gustavo et Pelusa cette distinction n'existe pas, ils vivent dans leur monde antérieur, si l'on veut, au péché originel, et peuvent donc exercer impunément leur cruauté, sans en percevoir même les formes ; pour Flavia et Berto, bien et mal sont entrevus d'une manière diffuse. Quand ils s'approcheront du mal, ils expieront leur confusion par les humiliations et les frustrations (Flavia est violée, Berto battu...) Le pasteur Patrick pour qui le souvenir du mal est une espèce de corrosion permanente, semble puni par la folie et le remords. »

C'est cette même idée que développe Oscar Garaycochéa (op. cit.) quand il écrit : « Mieux que dans ses autres films T.N. a défini l'ordre des âges : les adultes habitués au mal ne le remarquent même plus et le font sans conséquences, les enfants, qui l'ignorent, restent impunis. Entre l'oubli et l'innocence, le jeune couple acquiert une connaissance véritable du mal à travers l'amour. Le châtement en sera démesuré... Le mal a été mis en évidence : soit qu'il ait glissé sur les uns, soit qu'il ait sur les autres laissé une douloureuse empreinte. Si dans **La maison de l'Ange** le mal était un préjugé, il est ici une force concrète, presque personnelle ; le séquestrateur... »

Pourtant le « secuestrador », dans l'esprit des gosses, c'est Diego, le collégien coupable peut-être de maintenir prisonnier leur petit frère. Dès lors on peut prêter au film d'autres prolongements et nous serions ainsi — ce que

personne à ma connaissance, n'a dit jusque-là — devant un film engagé. Diego, fils de riche et collégien, n'est-il pas le contraire de ces gosses du lumpen prolétariat qui ne savent pas lire ? C'est dans le film : Berto avoue à Flavia qu'il n'a jamais lu un seul livre... Pourquoi ce détail ?

Et le pasteur Patrick, n'est-il pas en fait le responsable réel des déchainements du mal, tout comme le directeur de l'Ecole modèle dans **Los Olvidados** livrait involontairement Pedro à la tentation du Jaibo. **El Secuestrador** ne serait pas une œuvre métaphysique où s'affrontent le Bien et le Mal, notions abstraites, mais bien une œuvre enracinée lucidement dans la réalité argentine avec ses riches et ses terrains vagues, ses quartiers luxueux et ses « villa miseria ».

La fameuse scène où Bolita est dévoré par un porc est l'illustration, de l'aveu même de T.N., de souvenirs d'enfance, d'histoires recueillies dans le faubourg Vicente Lopez. C'est donc de propos délibéré que le film expose une telle accumulation de cruautés. Pour parvenir à quoi ? Je pense que T.N. tente la peinture d'un mal qui est social, c'est-à-dire dont les racines s'enfoncent dans le tableau politique de son pays. (Il y a dans l'œuvre de T.N. une ligne qui va de **El Protegido** au projet de tourner **Martin Fierro**, et qui passe par **El Secuestrador**, **Fin de Fiesta** et **Un Guapo del'900**). **El Secuestrador** dit très clairement que dans les bidonvilles des grandes métropoles l'homme est volontairement maintenu dans la misère et que l'analphabétisme est un des moyens de cet asservissement. Quand Flavia et Berto se promènent ensemble en ville leur amour rayonne, alors qu'il sera bafoué dans leur quartier misérable. Ils cherchent à le reconstruire dans la fuite hors de ce monde.

A tort un certain nombre de critiques ont trouvé que la fin du film était « manifestement arrangée », tandis que T.N., qui pense avoir réalisé là une de ses meilleures fins de films, en précisa ainsi la signification dans **La nacion** (du 22 avril 1958). « Malgré toutes les épreuves qu'ont traversées les protagonistes, et toutes celles qui vraisemblablement les attendent, il existe quelque chose, la possession d'une petite voiture qui, parce qu'elle représente pour les gosses toutes les possibilités et le monde qu'ils aperçoivent, suggère un début d'orientation pour toutes ces vies désorientées. »

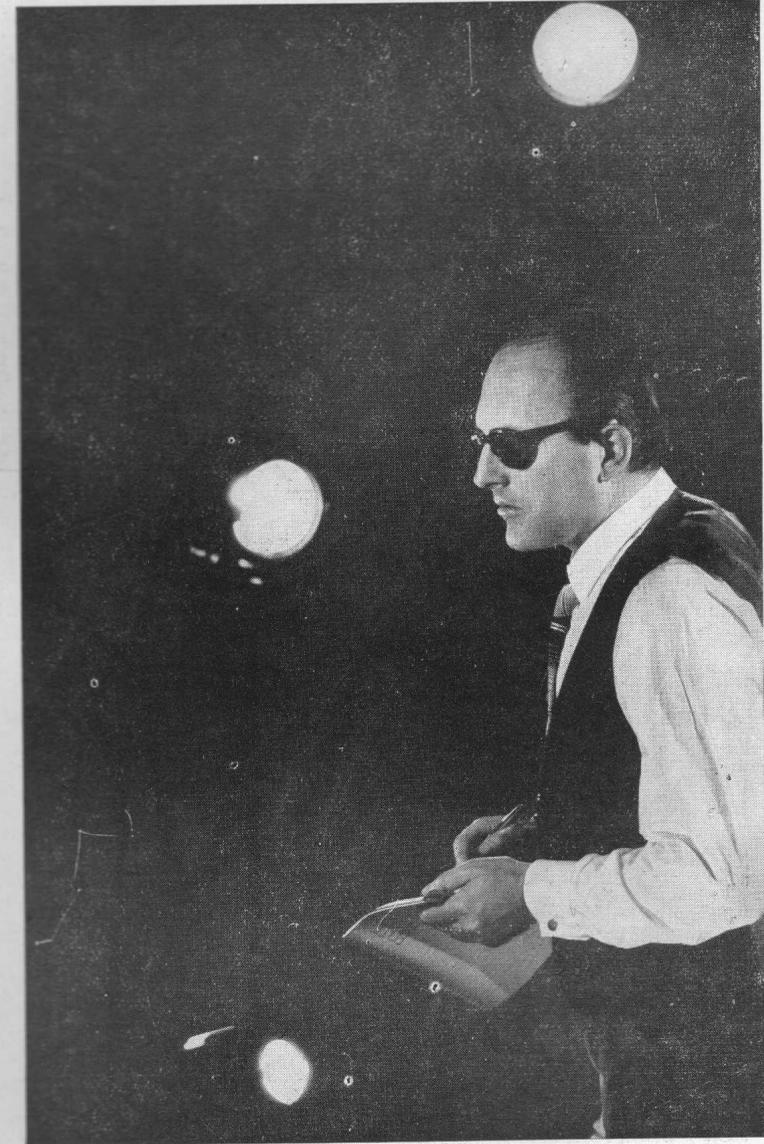
Ce dont souffre le plus **El secuestrador**, c'est d'une recherche narrative qui a mené T.N. à rompre avec les

procédés traditionnels du récit cinématographique. Ici il a poussé à la limite de l'acceptable sa théorie des arrière-plans. Il y a chez T.N. un sens du sous-entendu, de la réalité latente et de l'inexprimé qui fait de lui tout naturellement un précurseur du « nouveau roman » et du cinéma « à la Resnais ». Il dit plus en somme en ne disant pas, et en faisant confiance au spectateur. C'est à ce dernier de reconstruire la démonstration. Voilà peut-être pourquoi certaines scènes du film ont amené de sérieuses réserves ou des reproches de gratuité : le personnage du pasteur dont on voit bien le rôle et la signification ne s'intègre jamais parfaitement à l'action ; le personnage de la marchande de bonbons est quelque peu « plaqué », etc... C'est que au-delà de la réalité spécifique de ces personnages, T.N. cherche la réalité signifiante.

Le pasteur Patrick a chez lui une photographie de Roosevelt, est-ce allusion discrète au New Deal qui n'est pas la vraie solution ?... La vieille femme est-elle là parce que son fils lointain peut seul expliquer le geste de charité qu'elle aura pour les enfants oubliés ? Mais le film est plein de ces scènes denses que les prolongements enrichissent d'un au-delà ; de ces scènes dont l'insolite violence est une véritable mise en cause des morales préétablies ; la possession amoureuse au milieu des ornements funéraires, la vieille mendicante qui se fait « prêter » Bolita pour demander l'aumône. Gustavo et Pelusa qui vendent des cartes postales pornographiques et s'interrompent lorsqu'ils rencontrent deux nonnes, les parents de Bolita à qui on dit en leur annonçant la mort du gosse « une bouche de moins ».

Par bien des aspects **El Secuestrador** atteint à la force de **Los Olvidados**, par sa dénonciation du mal considéré comme fait social, comme résultat d'une misère liée à l'aliénation sociale et morale de certains êtres humains.

Et puis, par-dessus tout, **El Secuestrador** est un acte de foi en l'homme, c'est-à-dire en la vie comme l'atteste la délicieuse et émouvante scène où après le viol Flavia songe à mourir. Elle rencontre un marchand de chaises empaillées. Celui-ci en installe deux sur le bord du ruisseau où courent les débris et la pourriture et ils bavardent. Malgré l'ordure la vie triomphe encore.



LEOPOLDO TORRE NILSSON



LE CRIME D'ORIBE : Roberto Escalada, Maria Conception César

DIAS DE ODIO : Elisan Christian et Raoul de Valle



LA TIGRA : Diana Maggi



FIN DE FIESTA : Arturo García Buhr



LA MAISON DE L'ANGE : Elsa Daniel



FIN DE FIESTA



FIN DE FIESTA : Leonardo Favio, Lautaro Murua

FIN DE FIESTA : Lidia Lamaison, Arturo Garcia Buhr



« Albertina, jeune fille bien élevée et sensible, entre à la fois comme gouvernante et comme garde-malade dans une étrange famille. Pas de père : il est mort. La mère ne quitte pas son lit de malade où elle s'étirole et où elle geint, victime d'un choc psychique consécutif à la mort de son mari.

Quatre jeunes enfants vivent là d'une manière qui effare vite Albertina. Ils sont presque dans le même instant gentils et méchants, pervers ingénument et cruels en toute bonne conscience. Ils souhaitent comme une chose naturelle et bonne que la mère meure.

La jeune fille, d'emblée se heurte à la turbulence des enfants, à leur manque total d'éducation, leur indécatesse même. Mais une obscure pitié la pousse à assumer un rôle protecteur, à rester dans ce monde qui n'a rien de commun avec ses antécédents, ni avec ses aspirations.

Dans un bon mouvement, l'aîné des enfants — qui doit avoir dans les 13 ou 15 ans — décide de travailler. Il va vendre sur le trottoir, presque à la sauvette des articles que l'on trouve d'ordinaire au rayon de lingerie pour dames. Il fait à Albertina un cadeau qu'elle ouvre pour le refermer aussitôt avec confusion.

La vieille maison du faubourg, sombre et biscornue, est pleine de recoins douteux, de surprises, elle possède sa chambre-mystère où nul ne peut entrer, celle de l'oncle Lucas. Celui-ci est un être de légende, paré, dans l'imagination des enfants et bientôt dans celle d'Albertina, de tous les prestiges du voyageur lointain.

La jeune étudiante rencontre un jeune avocat qui tente de l'arracher à cette maison envoûtante, à ces gosses dévoyés. Albertina préférera rompre plutôt que de « désertter » ; elle considérerait son départ comme un délit de fuite.

Cependant le drame se noue. Un jour les enfants enferment la vieille mère sans souci de ses cris, la laissent agoniser dans sa chambre fermée à clef sans aller chercher le médecin. On la retrouve morte.

Albertina se figure à tort avoir été responsable de cette fin atroce. Elle veut s'acharner à s'occuper des enfants, mais l'arrivée du frère de la défunte, l'oncle Lucas, déclenche le choc psychologique. Albertina fuit la maison que déserte aussi l'oncle Lucas.

Et les quatre enfants restent dans la demeure vide où s'épaississent les brumes incertaines de l'avenir. »

(d'après *Le Soir* et *La Libre Belgique*)

Par plus d'un point, **La Caida**, rappelle **Graciela**. L'atmosphère cloîtrée et fétide de la vieille demeure, le personnage d'Albertina, sont des développements du premier film. Oscar Garaycochea insiste d'ailleurs sur cette similitude, dans son excellente étude (*Contracampo*, janvier 1961) : « Le thème de la tentation énoncé dans **Graciela** est repris dans **La Caida**. Albertina n'est pas une simple victime... Comme la plupart des personnages de T.N. elle n'est pas un élément en soi, mais elle sert aux autres personnages, — l'avocat Indarregui, les enfants — qui la sollicitent et la transforment en un champ de bataille. Albertina doute, mais les deux forces tentatrices sont malignes et déguisent leur caractère lorsque la jeune fille s'approche de l'une d'elles. Albertina fuit quand elle comprend qu'elle a été complice des enfants : elle s'est compromise en tolérant leur absence de morale ; pourtant elle a au moins réussi à échapper à Indarregui.

Dans le roman, elle pressent cette possible « chute » quand ils s'embrassent sur un banc du parc. Deux morales sollicitent Albertina : celle de Indarregui, qui se reconnaît héritier de traditions et accepte conventionnellement ce qu'on lui a donné... et par ailleurs l'absence de tout ordre, les innocences cruelles qui dans **El Secuestrador** allaient dans une direction moins démoniaque. Ici elle est précisée par la présence de l'oncle Lucas, un être créé par eux, qui pourrait achever la possession sur le plan érotique. Ce sont ces enfants qui, au moins provisoirement, la séquestrent. »

Comme **Graciela**, comme **El Secuestrador**, mais d'une manière plus fouillée, **La Caida** est une des œuvres les plus significatives de l'univers moral de T.N. La construction du film, plaçant le personnage d'Albertina au point de chute — c'est-à-dire là où l'être se cherche au carrefour de la connaissance — met en évidence les sollicitations qui s'exercent sur l'être en devenir.

L'univers, c'est la maison. Vision cauchemardesque d'un être qui croit rêver ; délires baroques et surcharges créent une sensation de mauvais sommeil et l'impression de vivre hors du monde.

Albertina c'est la pureté naïve ; l'adolescente au sortir de sa chrysalide offerte au brutal réveil de la réalité sordide. Elle s'avance armée de la seule morale inculquée par une tradition puritaine et tirillée déjà par les aspirations de l'absolu.

Le jeune avocat qu'elle rencontre est l'incarnation vivante des idéologies réactionnaires. Il n'offre pour tout amour à Albertina que la torpeur du mariage bourgeois. Et afin de bien préciser son antipathie pour le personnage, T.N. le fait s'écrier : « Encore cette littérature pourrie ! Je déteste Proust. Je déteste la culture française ! ! » Quand on sait l'amour du réalisateur pour l'auteur de **A la recherche du temps perdu** (dont le climat baigne les demeures ouatées de ses films) on comprend ce que cela signifie : « Cela signifie que le jeune avocat appartient à une classe importante de la société argentine, classe nationaliste, ennemie de la culture française dans la mesure où cette culture s'identifie pour elle à la liberté de pensée. » (Interview aux **Lettres Françaises**).

La liberté c'est l'oncle Lucas. Il symbolise la sexualité brute et animale ; l'autre face du miroir qui révolte Albertina autant que les pantoufles conjugales.

Et puis il y a les enfants. Ils représentent l'être humain livré à lui-même, ni bon ni mauvais mais les deux à la fois. Ils ignorent le mal. Ce sont des êtres bruts ; sur qui se réfléchit le mal ambiant extérieur.

Les différents paliers de l'humain sont parfaitement dessinés et montrés dans leurs interférences ; leur conflit et leur déchirement provoquant déchirement et conflit dans l'innocence fragile de l'héroïne, saisie dans une solitude rendue plus sensible par sa situation d'étrangère. Étrangère à la ville, étrangère à la maison, étrangère enfin au monde qui lui est imposé et qui la tiraille. Il ne lui reste plus qu'à fuir cette insupportable et inacceptable réalité.

Et puisque tout compte rendu serait incomplet qui ne ferait pas état de la forme, disons que celle-ci est déterminée par la vision désabusée du monde et exige un certain baroque dans lequel excelle T.N.

« La mise en scène est remarquablement ordonnée, fai-

sant intervenir tour à tour les images des personnes et des objets inanimés en une synthèse toujours renouvelée (*Le Soir* de Bruxelles du 14-7-61).

« T.N. a l'écriture **artiste** avec ce que le mot suppose de préciosité mais aussi d'élégance. Son opérateur, Alberto Etchebehere, paraît avoir médité l'art de Figueroa. Même souci calligraphique, mais on sent derrière le cameraman le contrôle du metteur en scène qui refuse le pittoresque pour le pittoresque et inscrit l'image dans une vision du rêve éveillé. » (*Libre Belgique* du 14-7-61).

Du cinéma par l'image, enfin ! Faut-il s'en plaindre à un moment où tant de bavards postillonnent et bavent sur les écrans du monde entier... ?

Dans *La Caida*, T.N. atteint à la parfaite maîtrise des moyens nécessaires à la création des atmosphères qui lui sont propres : lumières, éclairages auréolent d'angoisse les recoins les plus secrets de la maison. Les apparitions des gosses sont de véritables irruptions ; intrusions au cœur même d'un monde sans courants d'air. Lorsque Albertina est sur le point de céder à Lucas, un des enfants dérange le couple, par exemple. Bref, la mise en scène est à base d'effets de surprise et semble conçue pour brusquer le spectateur et le surprendre, l'ébranler dans sa torpeur.

Avec *La Caida*, T.N. parvient à une expression plus « réaliste » du monde intérieur et de son avis même, le film est l'aboutissement d'une recherche. Le réalisme de T.N. est riche de tout l'insolite du monde de l'enfance déconcertante : dans cette maison où la mère étouffe, la sœur aînée mène la barque, coiffée des chapeaux démodés de la mère, servant à table des oiseaux cuits avec leurs plumes, traînant ses frères à la Sainte Table sans confession, tandis que la sœur cadette se promène avec un oiseau sur la tête...

Avec *La Main dans le piège*, T.N. se livrera à d'autres variations sur ce thème de la jeune fille en proie au monde clos et au... « péché ». Pour l'heure il estime, après *La Caida*, avoir d'autres routes à parcourir puisqu'il déclare (*Plateau*, octobre 1959) : « Avec *La Caida* j'en ai fini avec un monde. J'éprouve maintenant le besoin de passer à une autre réalité. »

MARCEL OMS

FIN DE FIESTA

J'ai réalisé *Fin de Fiesta* avec le propos de construire une fresque sociale.

Certes, le social tel que je le sens, traîne toujours après lui un inévitable arrière-plan psychologique et alors réapparaissent mes vieux thèmes : l'incommunicabilité, les mauvais rapports entre jeunes et adultes, la mauvaise éducation religieuse. Est-ce que le créateur nage toujours dans les mêmes eaux ? Est-ce qu'il ne peut éloigner les mêmes paysages, les mêmes voisinages ?

Fin de Fiesta est, cependant, un effort pour représenter une réalité hors de nous-mêmes, bien que dans tout portrait entre le photographe avec tout son univers personnel. Je pense que Braceras, Guastavino et Adolfo sont dans la réalité argentine.

Braceras y est atrocement, dans la réalité politique du pays ; dans les vieux et les nouveaux politiciens tout spécialement dans le prototype du politicien conservateur qui ne fut même pas aussi héroïque que ceux qui déchaînèrent les guerillas du siècle passé, mais hérita tout simplement de domaines et eut de la ruse politique.

Guastavino est le parvenu astucieux, atroce en son devenir quotidien mais qui capte notre affection par son inévitable destin d'homme qui meurt toujours « la bouche contre terre en quelque coin de rue ».

Adolfo c'est nous, nous dans notre indécision, nous qui doutons, nous les lâches, nous qui griffons le vide ; nous qui hurlons notre présent dans notre démarche titubante vers l'avenir. »

L.T.N. (*Temas de Ciné*, N° 17)

Dans l'œuvre de son réalisateur, *Fin de Fiesta* s'inscrit à la pointe d'une évolution qui le conduit à approfondir vers la dimension sociale l'étude de l'aliénation morale de ses personnages. C'est en tout cas un film qu'il revendique absolument : « *Fin de Fiesta* est mon onzième film. Je l'ai réalisé en toute liberté, avec les éléments voulus à portée de la main. Toute limitation de forme et de fond est le seul fait de mes propres limitations. »

Adolfo, petit-fils d'un tyranneau provincial d'Argentine, voudrait jouer un rôle politique dans l'ombre de Braceras

son grand-père. Il se lie d'amitié avec Guastavino, homme de main et garde du corps. Dans son sillage, il découvre peu à peu les méthodes d'intimidation qui ont établi la puissance de Braceras ; méthodes en honneur dans la « dictature radicale » des années 30 : tortures, chantages, truquages électoraux et collusion des forces réactionnaires, clergé, armée, grands propriétaires.

Braceras se débarrasse de Guastavino en le faisant abattre dans la rue par deux tueurs. Adolfo surprend son grand-père payant les bons offices des deux assassins. C'est le début d'une prise de conscience qui va l'amener à provoquer la chute du petit dictateur de province.

Fin de Fiesta est tiré du roman de Beatriz Guido. Bien que T.N. n'aime guère le mot « engagement » il faut bien dire que **Fin de Fiesta** est le plus engagé de tous ses films. Le contenu rappelle celui de **All the King's Men** (les fous du roi) de Robert Rossen, mais c'est surtout un tableau de la vie politique argentine avant Péron. T.N. prétend avoir d'abord développé des thèmes qui lui sont chers. Il faut donc examiner le contenu politique du film à travers les développements psychologiques d'une intrigue basée sur le conflit des générations.

L'idée centrale du film s'inscrit dans la ligne de **El Protegido** et de **Un Guapo del' 900** : un jeune homme se débat dans des rapports d'étroite dépendance envers un homme mûr à la puissance établie.

L'analyse de cette aliénation en met les composantes en évidence : éducation puritaine et frustrée confiée aux nonnes et aux jésuites, mensonges systématiques, cloisonnement social, intrigues, etc... L'amour qui cristallise la soif de pureté ébranlera l'édifice.

On retrouve là un thème cher à T.N. et Beatriz Guido : la séquestration. Un adolescent élevé selon les principes rigides nécessaires au maintien de l'ordre établi. La prise de conscience d'Adolfo est solidement conduite sur un chemin dont les étapes sont autant de temps forts du film : fusillades du début, incidents, participation à un coup dur, éveil du désir sexuel, possession brutale, provocation au Sénat, meurtre... Puis l'action s'apaise en temps morts, pauses réflexives consacrées à la vie intérieure pour rebondir encore.

On pense souvent à Bunuel. Les scènes du vol des poules, du bain des filles, du Carnaval sont d'un lyrisme recherché ; les moments de violence laissent transparaître du goût pour l'ambiguïté. Lorsque Guastavino est blessé d'une balle,

Adolfo extrait celle-ci avec les dents, posant sa bouche sur la plaie sanglante en une sorte de rite initiatique où la cruauté préside à la connaissance.

Lorsque Adolfo poursuit Rosa Padilla, la fille du fermier, la caméra insiste sensuellement sur les pieds nus, sur l'attitude apeurée de la femme mise en parallèle avec celle d'une poule. L'érotisme c'est la rage du sexe dressé contre les aliénations sociales et les inhibitions morales. Par moments, au contraire, la mise en scène revient à une forme plus classique du récit avec d'assez abondants dialogues explicatifs.

Dès la première séquence en panoramique et long travelling on pense au début de **Citizen Kane** et à l'approche du château de Xanadu. Puis la voix off d'Adolfo introduit le flash-back du film (Ce début comparable à celui de **Graciela**). T.N. est coutumier de ce parti-pris de retour dans le temps, comme si ce recul était en lui-même une distance prise avec son récit pour mieux l'objectiver.

Mais il s'agit plutôt, me semble-t-il, d'une attitude esthétique qui prend ses libertés avec la chronologie, pour remonter à la recherche du temps perdu. Car T.N. cherche dans le passé de son pays les clés du présent. En attendant de réaliser **Martin Fierro**, T.N. analyse l'héritage laissé aux générations actuelles.

Le personnage de Braceras (1) est de ce point de vue des plus édifiants. Cet homme est un bâtisseur, un être double : « J'ai tenté de montrer les conséquences de certaines formes de gouvernement absolutiste livrées à l'arbitraire d'un seul homme, en qui peuvent coexister des formes de perversion et de sadisme et des vertus sociales conventionnelles, un homme qui aime sa famille et respecte un certain ordre établi. »

Braceras est un de ces hommes qui ont fondé la République Argentine sur les cadavres des indiens, qui ont maintenu l'ordre et ne se rendent pas compte que cette époque est désormais révolue. **Fin de Fiesta**. Le titre est significatif. La fête est terminée, la pièce est jouée et derrière le décor abîmé on voit désormais les coulisses.

Braceras, symbole du « caudillismo », est une image de la vie politique argentine et de ses mœurs. Le déplacement dans le temps ne trompe personne : c'est bien de l'Argentine contemporaine qu'il s'agit. Ce portrait d'un petit dictateur provincial, la peinture de cette famille

(1) Il semble que Beatriz Guido se soit inspirée, pour la peinture de ce paysage, de Alberto Berceño, l'un des chefs conservateurs du quartier d'Avellaneda et personnalité caractéristique du régime de Gustavo.

toute-puissante sont d'actualité. La tableau d'ensemble a parfois le charme des albums de famille désuets. Des personnages passent que la caméra saisit et que le réalisateur campe en quelques traits précis : les cousines, la putain, les tantes. Des moments de la vie s'immobilisent et posent : l'essayage des déguisements, le bain à la rivière, le carnaval, le tir aux pigeons...

L'ensemble offre une description réaliste et précise de la haute société argentine. Par moments affleurent les visages solides et sains de la revendication.

T. N. n'a jamais dissimulé ses idées progressistes et ce n'est pas par hasard qu'il a mis dans son film le personnage vrai du leader libéral Lisandro de la Torre, dans un épisode reconstitué des luttes parlementaires de l'opposition de gauche : la provocation au Sénat.

Selon la conception du récit qui lui est propre, T. N. développe son histoire dans un milieu fermé, précis et parfaitement situé ; puis il se ménage des ouvertures dans la construction par l'intervention des seconds plans. Il a dit lui-même à maintes reprises que ces arrière-plans peuvent acquérir plus d'importance que l'intrigue centrale, en tout cas lui donner sa pleine signification.

C'est ainsi que **Fin de Fiesta**, qui se déroule presque exclusivement dans l'entourage immédiat et familial du caudillo Braceras, laisse apparaître les luttes sous-jacentes d'une opposition qui cherche les moyens de s'exprimer librement. Ces luttes auxquelles participera demain Adolfo, influent sur Braceras et les siens ; les revendications des masses que Braceras, méprisant, veut ignorer, s'incarneront dans son petit-fils, dont le règlement de comptes personnel et la révolte individuelle réaliseront en partie les aspirations profondes du peuple argentin.

« J'ai réalisé **Fin de Fiesta** soucieux de montrer le choc de deux générations, l'une avec le pouvoir absolu, l'autre amenée à découvrir le revers de ce pouvoir : l'humiliation, la misère et la dégradation morale. »

Les rapports psychologiques entre les différents personnages participent d'une constante dualité ; haine, amour et admiration animent tour à tour les sentiments d'Adolfo pour son grand-père. Les motivations du jeune homme sont tantôt purement intérieures, tantôt dictées par le spectacle du monde extérieur. La prise de conscience se développe à la fois sur un plan moral et sur un plan psychologique. Adolfo a subi une éducation basée sur un certain nombre de principes moraux et de tabous sociaux

qui visent à détruire en lui ses impulsions, les meilleures. La sexualité sera le moteur de son évolution.

Par Guastavino, Adolfo est mis en contact avec le monde de la vénalité et de la corruption. Guastavino est un maquereau. Le personnage permet à T. N. de poursuivre son investigation, des bas-fonds avec, cette fois, une préoccupation politique. Le monde du sexe est, dans une société conservatrice, soit brimé par l'éducation puritaine, soit aiguillé vers un comportement violent et vénal.

T. N. affectionne ces personnages au comportement complexé par le contexte social. Il en prend prétexte pour approfondir la complexité du comportement de l'adolescence. Adolfo est un jeune homme au seuil de l'âge adulte. Son évolution subit les influences contradictoires du monde intérieur et des contraintes sociales. Dans une vie sexuelle qui prélude à sa vie adulte, Adolfo se sent attiré tout à la fois par le charme de Mariana sa cousine, l'animalité de Rosa Padilla et la « virilité » de Guastavino, en sorte qu'une ombre d'homosexualité transparait dans les rapports des deux hommes. Pourtant la révolte morale contre la corruption et la violence politiques, et la révolte de l'amour contre les tabous puritains se joindront en un même élan dans la scène finale. Après la chute de Braceras et sa mort, Adolfo retrouve Mariana avant de partir. « Viens avec moi, lui dit-il, après avoir avoué son amour. Maintenant j'ai besoin de toi. »

Fin de Fiesta n'est pas comme on l'a dit un tournant dans l'œuvre de T. N. Le film s'inscrit dans une ligne qui part de **El Protegido** et passe par **El Secuestrador** et qui approfondit l'analyse de la réalité argentine sociale et politique. En ce sens le film marque surtout une étape décisive du cinéma argentin comme l'a remarqué J. M. Conselo dans **Correo de la Tarde** : « (En plus de ses qualités esthétiques) **Fin de Fiesta** a un autre mérite : il touche une réalité concrète que notre cinéma considère généralement comme interdite. Peut-être l'a-t-il fait avec trop peu de sentiment... peut-être avec trop peu de maturité dans le sentiment national... Mais il l'a fait. C'est énorme dans un cinéma comme le nôtre généralement rose et conventionnel.

Fin de Fiesta est un événement dans le cinéma argentin ; il provoquera la discussion, suscitera des réactions, aiguillera l'intérêt pour un passé qui se projette avec force dans le présent... C'est d'un grand mérite dans un cinéma qui a vécu en tournant le dos au pays. »

UN GUAPO DEL '900

Pourquoi et comment j'ai fait « Un Guapo del '900 ».

L'idée de faire **Un Guapo del' 900** n'est pas de moi. Le film m'a été proposé avant **Fin de Fiesta** et m'a intéressé dans son ensemble. J'avais à ce moment-là un souvenir lointain de la pièce. On m'a parlé d'une adaptation due à Petit de Murat, qui devait être mise en scène par Demare en 1951, et dont on avait fait une centaine de plans avant que le tournage n'en fut interrompu. J'ai lu l'adaptation et elle ne m'a pas intéressé. J'avais l'impression qu'elle faisait quelque peu fatras, qu'elle était assez épidermique, même si elle pouvait donner lieu à une intéressante reconstitution d'atmosphère.

Chez mon père j'ai trouvé les œuvres complètes de Eichelbaum et j'ai lu l'original. J'ai alors décidé de ne pas tourner cette adaptation mais de réaliser le film si je pouvais en faire une autre. Le producteur me déclara que Eichelbaum lui-même avait travaillé à cette adaptation, moi je voulais tourner plutôt l'œuvre théâtrale. Je crois que l'auteur s'était trahi lui-même dans la part de travail qui lui avait incombé. Je ne voulais pas travailler selon les critères habituels de l'adaptation cinématographique : déplacer les scènes dans l'espace, les faire se dérouler en extérieurs, faire s'exprimer les personnages par des situations au lieu de dialogues ou bien prendre des phrases de la pièce, les transformer en une sorte d'action et s'arranger pour tirer deux ou trois scènes absurdes de ce que le personnage dit en deux mots. Je le dis et le redis au producteur : si on pouvait faire l'œuvre théâtrale très peu modifiée, je la ferais.

Il me semble que l'œuvre de théâtre est broyée à très gros traits, puissants et sûrs, avec des personnages aussi profondément dessinés que *Ecuménico* et la mère et avec un tas de possibilités qui me disposaient à tenter l'aventure. J'aspirais peut-être déjà à en faire un film réaliste. Parallèlement s'est présenté le projet de **Fin de Fiesta** qui m'intéressa davantage. Le film terminé on parla de **Martin Fierro**. Des circonstances particulières (la maladie de mon père) n'empêchèrent d'affronter une œuvre d'une telle envergure).

Je me rappelai alors le projet vieux de six mois et

acceptai de faire le film, sur la base d'une adaptation nouvelle. Je parlai à Eichelbaum et, après une série de désaccords, un dialogue assez dur et une discussion assez longue, il me dit « Faites le film comme vous le sentez ! » « Je le sens comme vous l'avez senti, répondis-je, car je vais reproduire presque entièrement l'œuvre de théâtre. » Nous tombâmes également d'accord sur l'interprétation : Petrone ne pouvait être le personnage comme pour le projet initial ; j'avais pensé à Lautaro Murua.

Mon propos était un sujet réaliste ; la pièce me satisfaisait et je n'en voulais pas briser la structure. Mon idée, dès le début, était de donner les antécédents de la situation implicite. Par exemple les amants sont dans l'appartement et tout ce qu'à pu passer auparavant est donné comme implicite. Ce qu'il fallait faire, c'était créer ce qui précède : la suspicion d'*Ecuménico*.

Dans le premier acte de la pièce, *Ecuménico* arrive et explique qu'il n'a plus rien à voir avec le caudillo. Au cinéma il me fallait montrer les antécédents ; pourquoi il n'avait plus rien à voir avec le caudillo ; créer la situation où il découvre l'adultère possible de la femme, montrer par quelque courte scène dans quelle mesure il était au service du caudillo.

Dans chaque situation, expliquer tout ce qui précédait : tel était mon propos dans l'adaptation. Ensuite d'un point de vue strictement cinématographique créer un style, continuer mon style qui est plutôt expressionniste dans l'approche des visages par la caméra. Faire avec le cinéma ce que ne peut faire le théâtre qui réalise la vigueur, l'intensité, le rapport spectacle-spectateur à travers la voix humaine et la présence de l'interprète. Comment réussir cela au cinéma ? En approchant la caméra, en suivant chaque geste avec un soin constant, les attitudes des personnages et leurs mouvements, et en faisant en sorte que les temps morts, le rythme de l'image soient donnés par la façon d'approcher le personnage. Le caractère cinématographique ne doit pas résider dans l'absence de dialogues ni être exprimé au moyen de situations. Il doit y avoir dialogue mais en même temps la caméra va établir un parallèle avec ce dialogue en s'approchant du personnage.

Une chose m'intéressa beaucoup qui était je crois nécessaire : réussir en plusieurs circonstances la mise en scène réaliste, la prise de vues en continuité au lieu de la prise de vues fragmentée.

On court le risque, du coup, de théâtraliser excessivement la situation. Par ailleurs de grandes difficultés surviennent dans le tournage...

Autre chose m'intéressa également (qui était d'ailleurs contenu en puissance dans l'œuvre) c'était le problème du caudillo, l'homme fort et faible à la fois, l'homme qui a le pouvoir, une situation sociale et un parfait contrôle du monde matériel, économique et politique et qui est un faible intérieurement. Cela se manifeste dans ses rapports avec sa femme. C'est là le seul point où il y ait un élément fondamentalement différent de l'œuvre théâtrale : tandis que dans celle-ci il n'est pas manifeste que l'homme connaisse l'adultère de sa femme, dans le film, j'ai voulu montrer que oui. Dans son inconscient comme peut-être consciemment l'homme connaît la situation, le sacrifice de l'autre homme et laisse les choses aller ainsi parce que cela convient à ses conventions à son genre de vie, à toutes les circonstances extérieures qu'il manœuvre si bien. S'il reconnaissait et vivait sa vérité, il annulerait le monde dans lequel il reste : il préfère donc ignorer, supposer qu'il ne sait rien de l'adultère, prolonger une situation qui sera toujours sale, et laisser même se sacrifier l'autre homme. Ce dédoublement psychologique m'intéressait.

LTN (*ContraCampo* n° 9)

UN CONSTAT SOCIAL

Torre Nilsson a réalisé **Un Guapo del'900** d'après une pièce de Samuel Eichelbaum, souvent jouée en Argentine, qui est une œuvre à dominante sociale, et qu'il a infléchi dans le sens psychologique.

Nous sommes au début du siècle et du tango. Le Docteur Garay, grand bourgeois et leader politique, s'intéresse au peuple besogneux des électeurs par personne interposée. Il est secondé par un pauvre bougre, Ecumenico Lopez, qui n'a jamais connu son père, et dont la mère se saoule dans d'innombrables bouges. Cette femme déçue est d'ailleurs clairvoyante et elle aime son fils. Mais l'admiration d'Ecumenico va au couple Garay. Le Docteur est parfait, c'est un modèle d'homme, et son épouse est forcément belle, forcément vertueuse. Ils forment un ménage idéalement moral, sorti d'un livre de lectures édifiantes.

Garay a un ami, un certain Ordonez, qui est en même temps son adversaire politique et qui devient l'amant de sa femme. Toutes les valeurs auxquelles croyait Ecume-

nico sont remises en question. Le héros auquel il vouait l'admiration la plus ambiguë, comme un vrai don de soi, n'est finalement qu'un mannequin constipé et un mari berné. La belle Mme Garay se conduit comme une fille et Ordonez, comme un rustre habillé en homme du monde.

Spectateur bouleversé, perdant ses points de repère, Ecumenico recrée son univers préfabriqué en poignardant Ordonez. Il ira en prison, mais l'honneur du couple aura été sauvé. Garay fermait les yeux, on le saura plus tard, mais il se tirera de cette affaire d'honneur sans une égratignure.

Comme dans **La maison de l'Ange**, Torre Nilsson décrit sans indulgence la caste riche de Buenos-Aires, ses bals somptueux où les femmes endiamentées rêvent de voyages à Paris. Il ne s'attarde pas sur les mœurs politiques, mais il révèle les deux faces de Garay, leader brillant et plein de morgue, mais timoré et velléitaire quand il rentre chez lui. Garay veut gouverner un peuple et il est incapable de conserver sa femme. Il est vrai que l'argent recolle les couples dissociés, dans ce monde conventionnel qui sacrifie aux apparences pour sauver la face.

Mais le film est centré sur Ecumenico. Comme la jeune fille de **La maison de l'Ange**, c'est un être sincère et le seul qui le soit. Il a fait de Garay un archétype en haut-de-forme dont la réputation doit rester sans tache. En homme du monde, Garay s'accommoderait des coucheries de sa femme. Ecumenico vient tout compliquer en jouant les Vestales. Le chef cocu tombe de son piédestal, et la mort d'Ordonez remet les choses en ordre.

Dans cette société pourrie, le sacrifice d'Ecumenico est inutile et dérisoire. C'est le combat de l'honnêteté contre les comptes en banques, et un beau jeu de dupe. Torre Nilsson a dit lui-même que « la pureté d'Ecumenico et son sens des valeurs ne pouvaient se réaliser sur le plan social (...) Il symbolise l'Argentin attiré par des leaders politiques messianiques qui contribuent à retarder une véritable prise de conscience. » Il a dit encore : « Garay sait ce qui se passe, il comprend Ecumenico, mais il laisse faire,

Un Guapo del 900 est d'une facture brillante et révèle comme toujours un sens aigu du cinéma. Là aussi, on pourrait parler de calligraphie, mais les effets de style sont mis au service d'un thème d'ordre moral : la sincérité vaincue. Ecumenico croyait à la chevalerie, il ne savait pas qu'il était le seul hidalgo dans une caste de démerdards.

COLETTE BORDE

La Main dans le piège représente peut-être l'affrontement le plus total de personnalités qui ait marqué jusqu'à présent la collaboration paradoxale, contradictoire, enrichissante, de Beatriz Guido et L. T. N. Le monde romantique, lyrique, claustrophobe de la romancière s'y voit confronté à l'analyse méthodique, démystificatrice et subversive du réalisateur, et cette confrontation fait justement le sujet même du film. En effet, l'univers décadent, fanatique, si souvent décrit par LTN, s'y oppose à une rage de vivre typiquement moderne, et qu'on nous désigne comme la norme, norme à laquelle l'héroïne demeurera maladivement étrangère.

Laura Lavigne sort du couvent (« Méfiez-vous des livres, lui a dit la Mère Supérieure, et ne laissez pas vos mains inoccupées ») pour passer ses vacances dans la maison de famille où vivent sa mère et sa tante. Dans une de ces atmosphères que Beatriz Guido emprunte apparemment à Daphné du Maurier (escaliers oppressants, secrets de famille, etc...) on nous laisse croire qu'au grenier vit séquestré un monstre, un enfant attardé, sans doute bâtard, que le père jadis ramena d'une de ses frasques. Pourtant, dès ce départ, commodément baroque, T.N., contrairement à son habitude, examine le problème de l'extérieur. Dans la société locale, délurée, en proie aux plaisirs les plus « situés » (rock-and-roll et dolce vita) la maison des Lavigne représente elle-même quelque chose d'attardé, de dépassé. Laura, fort peu cloîtrée, fréquente assidument un jeune muflé motocycliste, sous-produit de Marlon Brando, qui représente les forces naturelles débridées qui la fascinent et la rebutent tout à la fois. Grâce à l'aide du jeune homme, qui lui sert d'instrument, elle va pouvoir résoudre le mystère familial.

Par un monte-charge, elle accède à l'étage interdit, et là, dans une mansarde fantomatique, archnéenne, tendue de tulle et sertie de miroirs, elle découvre non le débile mental, mais une séquestrée inattendue, sa tante Inès, qu'elle croyait depuis longtemps mariée aux Etats-Unis. En

fait, la tante Inès n'a jamais quitté la maison : elle se fait envoyer pour l'alibi des lettres d'Amérique signées de son propre nom, et que rédige un détenu à Alcatraz. Ainsi d'une prison à l'autre, deux âmes étouffées échangent leur personnalité. Inès ressasse dans sa cachette l'humiliation suprême : vingt ans auparavant, son fiancé l'a déçue en lui cachant l'existence d'une maîtresse. Dans un sursaut d'orgueil, elle a rompu ses fiançailles et s'est retirée du monde, protégée par les mensonges et la pruderie des siens. A la honte d'une déception sentimentale, la famille a simplement substitué la fable d'un enfant du péché (qui mort en bas âge, a été enterré dans le jardin) : elle a prolongé en le transférant le fantasme même du crime sexuel.

Qu'est devenu l'ancien fiancé d'Inès ? Laura, au terme d'une petite enquête policière, le retrouve. Cristobal est un bel homme encore (Francisco Rabal) play boy grisonnant, aux mœurs racées, mais dissolues. Laura, séduite, mais vengeresse, lui ménage une rencontre avec la séquestrée. C'en est trop pour la vieille fille qui meurt d'une crise cardiaque, et rejoindra dans le jardin le cadavre du petit bâtard. Ici, la situation se retourne d'un coup : Laura, au comble de l'excitation, se donne au riche Cristobal ; ce que sa tante a refusé, par pur orgueil, et au prix de sa raison, elle l'accepte, elle, aveuglement et de confiance. Dans un étrange rituel d'avant l'amour, Cristobal, visiblement pervers, dresse la panoplie de tous ses accessoires blessants : boutons de manchette, bracelet-montre, etc... Et soudain Laura, future entretenue, se retrouve enfermée par le quadragénaire dans une garçonnière étouffante. Dans un éclair de puritanisme, elle retrouve dans son miroir le grenier de la tante Inès. La voilà cloîtrée à son tour et prise au piège du même homme, qu'elle a voulu aimer.

Au canevas nostalgique et amer de Beatriz Guido, qui tendrait à l'évocation d'une équivoque fatalité, T.N. ajoute donc (et plus qu'à l'ordinaire), la dimension sociale et psychanalytique, voire le commentaire politique et anticlérical. Du microcosme sans issue de Beatriz, il tire par contraste un univers de lois morales, en rendant exemplaire un simple constat de chroniqueuse.

Elsa Daniel, habituelle héroïne de T.N., illustre cette attitude délibérée de l'auteur : elle est ici considérée comme une sorte de monstre exaspérant. Son innocence agressive, perverse, est le ressort malsain de l'intrigue. Elle est victime de sa propre subconsciente machination. Elle utilise

tout le monde, et son ignorance même, comme un agent de destruction masochiste et mystique. Et l'abjection qu'elle prête à son geste émancipateur, devient le monument de l'hypocrisie bourgeoise, assimilant l'amour à une prison dégradante et mortelle.

Le refus morbide de la vie, telle est l'attitude que stigmatise T.N. tout au long de sa magnifique carrière. Et l'insistance qu'il met à commenter les grandes décadences d'une civilisation réactionnaire, tend à l'invocation en termes revendicateurs d'une liberté qui en constitue pour lui l'exaltante menace. C'est un tracé en négatif du paradis perdu que la religion tente si obstinément d'avilir dans notre pensée. Ce paradis, cet âge d'or qu'un Bunuel nous décrit en termes si présents, T.N. s'est attaché à en illustrer par l'absurde la déchirante nostalgie.

ROBERT BENAYOUN

PIEL DE VERANO

A Punta del Este il fait bon céder au doux farniente estival. Marcela, une jeune étudiante, préfère les joies de la plage au travail scolaire. Elle reçoit la visite de sa grand'mère, Joujou, une femme encore belle et séduisante, venue lui demander un étrange service et conclure un étrange marché : Martin, le fils de son amant, est atteint d'un mal incurable. Pour adoucir les derniers mois qui lui restent à vivre, Marcela devra lui jouer la comédie du grand amour. Le salaire de cette « bonne action » consiste en un séjour d'un an à Paris, tous frais payés, et en une collection de Dior...

Martin arrive. Les deux jeunes gens vont profiter de la fin de l'été : Marcela joue son rôle à la perfection et ne quitte pas son malade. Peu à peu les jeux de l'amour se font plus convaincants. Il suffira d'une rencontre fortuite au cours de laquelle Marcela et Martin subissent l'envoûtement d'un spectacle érotique dont ils seront les voyeurs involontaires, pour que la contagion les jette corps contre corps. Sur le sable, Martin devient l'amant de Marcela.

A quelque temps de là, Martin passe une visite médicale et apprend sa guérison « miraculeuse ». Fou de joie il retourne auprès de la fille et lui annonce dans un baiser passionné, l'heureuse nouvelle. Marcela est bouleversée, s'éloigne de lui et dans une sorte d'accès de rage lui révèle la vérité. Cet amour si beau, si sensuel, n'était qu'une prostitution. Aterré, Martin se suicide. Marcela revient à Buenos-Aires chercher le « salaire du péché ». Pourtant elle éprouve après sa chute une étrange angoisse. Comme Emma Zunz elle se sent désormais condamnée. Elle voudrait pleurer devant le vide immense qu'elle découvre soudain. Elle a triché avec l'amour et elle réalise peu à peu que cet amour qu'elle avait si bien joué était lentement devenu une réalité. Mais il est désormais trop tard !

PIEL DE VERANO, par Jean-Paul Torok (POSITIF N° 43 - Janvier 1962).

On voit ce qu'un tel sujet a d'apparemment insoutenable sinon dans une catégorie peu explorée du sadisme des sentiments. Pour mettre à jour la cruauté d'un univers moderne dont il s'était jusqu'alors tenu à l'écart, en se réfugiant dans le mystère d'un passé embrumé de poésie nocturne, T.N. a délibérément abandonné les prestiges magiques de son style. **Piel de Verano** adopte un style cinématographique moderne qui répond à une analyse minutieuse et lente des actions et des personnages. Aucune préméditation dans la mise en scène qui s'attache à la fascination d'une création constamment instinctive. L'influence d'Antonioni (mais aussi celle de Leopoldo Torres Rios, le père de T. N., inventeur méconnu de la « scène longue » et précurseur de ce cinéma des « temps morts » réhabilité par l'auteur de **La Nuit**), est ici évidente. Mais à l'inverse d'Antonioni (dont le procès en confusion morale est à faire) l'auteur de **Peau d'Été** s'engage dans un parti-pris de condamnation, qui, poussant la description d'un personnage de femme contemporaine jusqu'à la monstruosité, en fait le mortel symbole de cette instabilité des sentiments (où plutôt de cette impuissance de sentiments) que les éternels ennemis de l'amour revendiquent au nom de la liberté. Si Marcella emprunte à Graciela Borges un si doux visage si la caméra la caresse et la dénude avec tant d'indiscrétion amoureuse, c'est d'abord pour prévenir toute accusation de misogynie, ensuite pour amener le spectateur à une adoration masochiste de son inhumaine beauté. En choisissant de réaliser son film du point de vue de l'héroïne (et non pas de celui du garçon, ce qui eut été plus facile), et en rendant ainsi le spectateur complice de sa meurtrière comédie, T. N. donne plus de poids à sa mise en cause de la faillite des sentiments, et renforce le bien-fondé de la condamnation finale ; dans cette descente aux enfers qu'exprime une très belle et très simple allégorie, c'est, avec la jeune fille, un peu de l'amoralité contemporaine qui s'en va.

PIEL DE VERANO, par Jaime Potenze, N° spécial de LYRA, 1962.

Piel de Verano (1961) a des mérites qu'il faut signaler. Tout d'abord il y a dans le film une observation très intelligente de la désorientation affective d'une adolescente. Il

ne s'agit pas cette fois de sourdes angoisses face à des phantasmes, mais d'un rapport ambivalent et confus dont le personnage lui-même n'est pas sûr. Cela donne au film une subtilité psychologique parfaitement réussie. Par ailleurs le conflit central est intéressant dans l'in vraisemblance à laquelle nous a habitué le binôme Guido-Nilsson. Le réalisateur tire merveilleusement profit du paysage de Punta del Este, non point superficiellement, mais dans ce qui est nécessaire à l'atmosphère du film. A tout moment, le spectateur se sent dans un climat de fin de l'été ; on devine l'automne qui n'est pas encore là, mais on sait que l'été s'achève.

Dans **Piel de Verano**, T.N. réalise une de ses aspirations constantes : peindre l'ambivalence d'une adolescente. Ici, au début, on nous la présente cynique, créature d'une grand-mère maquerelle. Néanmoins, à mesure que le temps passe, on la découvre dans son insécurité véritable. De nombreux critiques ont relevé l'incongruité du personnage, sans se rendre compte que c'était là son principal mérite, et que ce que voulait le réalisateur c'était laisser l'impression d'une fille désorientée, trop honnête pour continuer à jouer, réellement effrayée lorsqu'elle comprend que l'impossible devient réalité. Sa légèreté se reflète clairement en cette circonstance : elle devient cruelle sans calcul car elle utilise la méchanceté comme un mécanisme d'autodéfense, lorsqu'elle se heurte à l'inattendu. Il est vrai que les dialogues du film ne sont pas bons, surtout au début, et que certains personnages inopportunément plaqués nuisent à une intimité des deux héros dont il n'aurait pas fallu sortir.

Malgré tout **Piel de Verano** est un des films les plus réussis de T. N.... En ce moment T. N. termine le tournage de **Soixante-dix fois sept**, d'après deux contes de Dalmiro Saenz, avec Isabel Sarli dans le rôle principal. Cette vedette n'a jusqu'ici travaillé que sous les ordres d'Armando Bo, qui fut d'ailleurs producteur de certains films de LTN. Il sera curieux de voir ladite interprète entre les mains d'un réalisateur très différent de celui qui l'a dirigée jusqu'ici.

Un de ces contes, **Le Bordel**, est très difficile à filmer et exige un découpage très soigné afin de ne pas tomber dans les exagérations qui, en fin de compte, vont à contre-courant de ce que l'on veut prouver. L'autre contient davantage de possibilités cinématographiques. Ils ont été adaptés par Dalmiro Saenz lui-même, auteur sensible et intelligent, ce qui est une garantie.

De LA MAIN DANS LE PIÈGE à PEAU D'ÉTÉ, par Antonio A. Salgado

(TIEMPO DE CINÉ, n° 8 - novembre 1961)

Les préoccupations de L. T. N. ne sont pas purement stylistiques, comme cela apparaît à l'analyse de n'importe lequel de ses films précédents où il y a toujours des références à une réalité concrète qui influe d'une manière ou d'une autre sur la personnalité ou le comportement des êtres qui l'habitent. Certes T.N. n'est pas Bresson qui, avec sa rigoureuse concentration dans la vie intérieure des personnages, parvient à créer un monde où les sentiments et les passions de ceux-ci s'imposent d'eux-mêmes sans besoin de se référer au contexte dans lequel s'inscrivent les individus. T.N. au contraire fait appel à une aide extérieure et tente d'atteindre pour ses mondes fermés (hérités de contes et de romans de Beatriz Guido) un sens allégorique ou, en tous cas, transcendant en quelque sorte les limites de l'anecdote. Pour cela il est lamentable que le spectateur de T.N. doive se limiter presque toujours à faire l'éloge de vertus adjectives comme la forme et le style, alors que le réalisateur se propose en général autre chose. Le coupable de cette incompréhension envers le sens véritable de ses films n'est autre que le réalisateur lui-même qui par ses redites se transforme peu à peu en homme qui perfectionne son langage tandis que faiblit l'impulsion vitale qui caractérise les créateurs.

La Main dans le piège, son avant-dernier film, semble mettre fin au cycle des scénarios du type **La Maison de l'Ange**, c'est-à-dire l'expression des inhibitions morales qui déterminent au premier heurt avec la réalité une réaction néfaste détruisant la vie d'un personnage. Mais le style est plus épuré qu'en 1957 car par la suppression de certains effets de cadrage et de caméra, autrefois évidents, la technique est mieux appliquée au sujet qu'elle sert. Ce langage fluide et pur a étonné, et cela avec raison, les critiques européens, mais au niveau du conflit dramatique la réussite est moindre : l'anecdote de cette femme qui, après avoir été abandonnée par son fiancé, se cache des années durant dans les appartements de l'étage au-dessus en faisant croire aux gens du village qu'elle s'est mariée avantageusement à l'étranger, et l'autre histoire d'une nièce qui commence une trajectoire identique, suggèrent l'existence d'une mentalité aux préjugés hypocrites admirable-

ment exprimée dans la claustration hallucinante de la femme dans son appartement et dans son orgueil. Mais cette suggestion n'existe pas hors de là parce que le film échoue dans ses allusions au monde vaste et étranger incarné par exemple dans le personnage de Leonardo Favio, un garçon spontané et vif.

Ses films antérieurs (et **La Main dans le piège** le réaffirme) ont démontré que T.N., comme artiste, souffre en un certain point de cette « frigidité impuissante devant toute passion sans perversité » que Georges Sadoul notait à propos de Murnau. Rappelez-vous ainsi le schéma conventionnel qu'était entièrement **Un Guapo del'900**, par exemple. De là, à ce que les êtres « normaux » de **La Main dans le piège** paraissent fades, incroyables et faux, même ceux qui dans un climat d'angoisse, sont authentiques et chauds. Mais le sens du film s'évapore car il y a une évidente non-communication entre ce climat fermé et oppressif et le monde ouvert de la réalité plus grande, à laquelle on se réfère aussi. Il n'est pas possible d'entendre le premier comme une allégorie ou une conséquence de ce dernier, ni le second comme une référence ou un cadre obligatoire de l'autre. C'est pourquoi l'anecdote ne parvient pas à symboliser tout à fait une manière argentine et catholique, puritaine, de penser, sentir et agir. T.N. n'a pas encore trouvé ce point d'intersection entre la préoccupation intellectuelle du contexte et la vocation stylistique dans le baroque dramatique et psychologique. Il ne faut pas cependant en déduire que **La Main dans le piège** soit une œuvre manquée car elle possède des qualités reconnues et T.N., par ailleurs, n'est pas un metteur en scène « abstrait » comme l'ont affirmé des admirateurs enthousiastes du « réalisme critique », car il est notoire que le réalisme (critique ou pas) n'est pas la seule manière possible d'interpréter la réalité. On peut parvenir à un engagement profond et total en elle-même à travers un style apparemment aussi exquis que celui cultivé par T.N. On peut simplement objecter que jugeant **La Main dans le piège** d'après les règles mêmes proposées par le film, on constate qu'il ne les utilise pas avec toute l'efficacité possible.

Piel de Verano est le film suivant, On y raconte l'histoire d'une fille que la promesse d'un séjour d'un an à Paris et d'une collection de Dior convainc de feindre l'amour pour un jeune garçon dont les jours sont comptés. Elle accomplit cette mission à la perfection ; mais, vers la fin elle éprouvera une déconcertante angoisse lorsqu'elle

prendra conscience de sa conduite blâmable. Ce film oppose le romantisme d'un homme qui vit l'illusion d'un amour partagé et la conduite fautive d'une femme ; mais cette opposition ne laisse pas d'autre impression que l'ambiguïté.

L'anecdote n'illustre pas un critère moral et ce rapport sentimental n'est pas violemment intense comme il devrait l'être pour définir quelques-unes des constantes du cœur et de l'esprit humains.

Bien au contraire, il manque de la chaleur à ce film plus préoccupé de copier une technique intimiste apprise d'Antonioni, que de créer une atmosphère d'angoisse et de solitude. Le drame est vu du dehors, sans l'intuition de sa profonde substance de passion, d'amour et de haine.

En fin de compte **Piel de Verano** n'illustre pas, comme le faisait, par exemple **L'Avventura**, l'instabilité sentimentale de personnages. Bien plus, c'est une preuve de l'instabilité spirituelle de T.N. lui-même ; un homme de talent qui à ce point culminant de sa carrière doit se diriger dans un sens ou dans l'autre et ne sait pas encore dans lequel.

Par ailleurs, et après les expériences de Bergman, Fellini, Resnais et quelques autres, on ne conçoit plus une utilisation maladroite de la bande-son au cinéma : les images sont fondamentales, certes, mais elles ne sont pas tout dans le style d'un film. On constate que **Piel de Verano** intéresse tant qu'il s'agit de sa puissance de suggestion visuelle ; mais lorsque les personnages parlent, les dialogues prétentieux et ampoulés détonnent par rapport au naturel de l'expression visuelle.

Qui admire T.N. styliste devra prendre garde à cette faiblesse. Mais il est vraisemblable que les préoccupations de cet artiste soient plus complexes, et certainement aussi ses futures possibilités d'expression.

Par ailleurs, T.N. est le maître d'une génération actuelle de réalisateurs qui, en ce moment fait ses premiers pas dans le cinéma argentin. Ces jeunes peuvent apprendre de T.N. quelle doit être la position courageuse et éclairée d'un artiste devant le cinéma. Il est très souhaitable que cet enseignement porte ses fruits et que les prochains films de T.N., quant à eux, éveillent plus qu'une admiration purement esthétique.

Setenta veces siete (soixante dix fois sept) presque unanimement salué comme une des grandes œuvres de T.N. (ce qu'il est) a été considéré par ailleurs comme un tournant dans l'évolution nilsonnienne (ce qu'il n'est pas).

Ni le personnage de la prostituée, ni le thème de la chute, ni la description d'un séquestre ne sont nouveaux : ils sont les fondements de la thématique de LTN.

Pas davantage il ne faut tenir pour un désir de changement, le choix d'un paysage en plein air. On sait que bien avant de réaliser **Un Guapo del 900**, T.N. envisageait l'adaptation pour l'écran du grandiose poème épique de José Hernandez : **Martin Fierro**, œuvre phare de la littérature gauchesque et du patrimoine culturel argentin. S'il y a changement dans l'œuvre de T. N. c'est dans le choix des personnages (et encore !) en ce sens que T. N. remonte plus haut que précédemment dans l'analyse de la formation de la société argentine.

A plusieurs reprises (cf **Fin de Fiesta** et **La Main dans le piège**) les grands bourgeois décrits par T.N. évoquent leur passé « pampero », leur chasse à l'indien, leurs immenses troupeaux, etc... **Soixante-dix fois sept** se situe à ce moment zéro de l'accumulation capitaliste, et au degré zéro de la conscience.

Cora est putain dans un bordel de la Pampa. Guettée par un trou noir du plafond, elle revoit son passé. Ce trou et l'œil de Dieu ne font qu'un. Le passé remonte à la surface comme sous les coups de reins des clients subis passivement.

Cora était une belle fille, saine et désirable, quand elle travaillait dans une **pulpéria** du campo où arriva un jour un polonais à cheval. Elle vola pour lui de la **redouble** à ses employeurs. L'hiver passa, l'homme revint. La solitude lui pesait : il emmena Cora pour qu'elle fasse sa cuisine et son lit, et pour qu'elle l'aidât à passer les longues nuits d'hiver, si froides dans la rude région de Bariloche, en Patagonie du Nord. Ils vécurent heureux jusqu'au jour où

survint, pourchassé par les gardiens de troupeaux, un voleur de bétail. Abattu froidement, comme un chien, l'homme roula au fond du trou creusé par le polonais. Ce trou, embryon d'un puits à venir, devait donner la richesse au lieu.

L'homme n'était pas mort : Cora mentit pour le sauver. Cora le soigna et l'homme survécut. La vie à trois exaspéra bien vite désirs et convoitises. Le puits s'approfondissait : les deux hommes creusaient, la femme remontait la terre... Inlassablement, jour après jour.

Mais le polonais découvrit le secret de l'autre : une ceinture bourrée de billets de banque, et prépara le meurtre puis la fuite...

Le même jour, le voleur proposa à Cora de laisser le mari au fond du puits et de fuir avec lui. Cora laissa donc les deux hommes au fond du trou... Le trou noir du plafond guette encore et toujours la putain couchée. Remords ? Prise de conscience ? Culpabilité découverte sous le regard de Dieu ? Elle fuit et revient sur les lieux de la tragédie ; elle rampe, se traîne au bord du puits. Tombera-t-elle ? Chutera-t-elle physiquement au fond du trou ?

Au plafond du bordel l'œil de Dieu n'est qu'un trou de rat.

Dès les premières séquences de **70 Fois 7**, une référence s'impose à l'esprit, rien moins que **Les Rapaces** de Stroheim. Même façon de mettre en conflit les personnages dans un vase clos ; même participation d'un décor grandiose et méchant en contre-point aux sentiments et passions des protagonistes ; même dénouement impitoyable et anticonventionnel. Il n'est jusqu'aux mobiles qui ne semblent remonter des plus abyssaux recoins de l'âme...

Du même coup T. N. a épuré son écriture, l'a dépouillée vers le tragique. L'allusion du titre du film aux évangiles (Matthieu XVIII, 21 et 22) prête-t-elle à exégèses spiritualistes ? D'aucuns n'y manqueront sûrement pas. Mais regardons simplement le développement voulu par T. N. Certes Cora découvre sa culpabilité sous le sombre regard monoculaire de Dieu — rien d'étrange à cela pour qui connaît la religiosité profonde des prostituées (et la prostitution profonde des religieuses). Cora se sent donc fautive, mais à nous spectateurs la vanité de cette métaphysique et de la morale qu'elle sous-entend nous est révélée par la tête du rat coincée dans le trou. Justifier la morale par l'existence de Dieu est vain.

Mais il est pour T. N. une autre morale déterminée par

l'économique : **70 fois 7** se situe directement dans la tradition sud-américaine de la littérature gauchesque (je tiens personnellement ce film pour une sorte d'esquisse en vue de la réalisation future de **Martin Fierro**). Les deux gauchos du film représentent les deux aspects du personnage traditionnel : le gaucho bueno, et le gaucho matrero ; le gaucho honnête et le voleur de bétail, assassin à l'occasion.

Les deux personnages ne sont pas contradictoires : aujourd'hui gaucho bueno, le Polonais n'est devenu petit propriétaire que parce qu'il a d'abord volé ses premiers moutons. La propriété c'est le vol.

Les rapports entre les deux hommes s'inscrivent dans un système moral qui est celui du campo. Quand il apprend que le matrero n'est pas mort, le Polonais dit : « A deux nous irons plus vite pour creuser », écho aux paroles de **Martin Fierro** pour qui « Un homme qui en a un autre à ses côtés, croît en courage et en force. »

Sarmiento disait, parlant de l'âme et de la réalité argentine, qu'elles étaient un monstre à deux têtes : « civilisation et barbarie ». Civilisation de la ville, barbarie de la pampa. Si ces mots conviennent parfaitement pour caractériser l'œuvre de T. N. ils pourraient plus que jamais être placés en exergue de **70 fois 7**.

Jusqu'ici, et tout particulièrement pour ses films politiques (**Un Guapo del 900** et **Fin de Fiesta**) T. N. s'est efforcé de mettre en évidence la barbarie profonde de la société argentine, des maîtres du pays, des classes dirigeantes, consolidant leur pouvoir par des contraintes morales qui, sous l'étiquette de civilisation briment les impulsions les plus naturelles.

Le pouvoir des caudillos qui s'est instauré avec l'appoint des forces gauchas donne à l'estancia sa valeur de cellule politique. L'estancia est définie par Sarmiento comme une famille au sens romain : « famille féodale, isolée, repliée sur elle-même » dont les gauchos forment les troupes. Dans la première moitié du XIX^e siècle cette structure de la société argentine aboutit à la prise du pouvoir par le dictateur Rosas qui se maintint à la tête du pays par des méthodes fascistes.

70 fois 7, dans le tableau de la société argentine brossé par T. N., forme une trilogie avec **Un Guapo** et **Fin de Fiesta**. Ces trois films tendent à définir une morale de la **Guapeza**, c'est-à-dire de la dignité virile.

Ces quelques considérations historiques ne nous éloignent pas du sujet. T. N. ne cesse de s'interroger sur la société argentine et sur sa morale, par la recherche des sources.

Il peut faire sien le mot d'ordre du grand Sarmiento : « Il faut pour dénouer ce nœud que n'a pas su trancher l'épée, étudier longuement les tours et les retours des fils dont il est formé ; chercher leurs points d'attache dans les antécédents nationaux, dans la physionomie du sol, dans les mœurs et les traditions populaires. »

70 fois 7 est un retour aux sources de la réalité argentine ; c'est le vrai premier film gaucho qui ne se limite pas au pittoresque.

A travers le personnage du Polonais, c'est la « barbarie » qu'étudie T. N. Un homme fruste, aux réactions brutes, à la mentalité simpliste mais non primitive, déjà marqué par quelques bribes de « civilisation ».

Dans la première partie du film nous assistons à la formation de la propriété, à la phase initiale de l'accumulation capitaliste : les premières têtes du troupeau ont été volées, puis l'homme a pensé à délimiter un domaine avec point d'eau ; puis il accepte de tuer pour préserver son vol.

Le concept de propriété se projette également sur la femme.

C'est là un des grands thèmes nilsonniens (et Guidiens bien sûr !) que cette étude de la condition féminine. L'homme emmène Cora parce qu'il a besoin d'un prolétaire, non par amour. Une scène est parfaitement explicite et caractérise la morale du campo : la petite troupe s'arrête, l'homme donne à boire aux chevaux, boit à son tour et tend enfin la gourde à la femme, précisant ainsi la hiérarchie des valeurs.

Dans ce contexte la femme n'est qu'un objet agissant. Elle fait le ménage, prépare le « maté » et prête son corps à l'homme.

Avec l'arrivée de « l'autre » commence la dialectique de la désaliénation par la possibilité du choix.

La deuxième partie du film est la progression d'une conscience de femme. Si la prise de conscience aboutit au double crime, c'est que le gaucho matrero se révèle finalement identique au « mari » en proposant le même marché ; alors qu'il avait jusqu'ici veillé en elle un commencement d'amour en lui parlant de son visage, tandis que le « mari » ne s'intéressait qu'à son corps. Le crime a été imposé à Cora **du dehors** par les deux hommes et ne s'est offert à elle que comme seule possibilité d'en sortir. C'est son premier acte libre. Mais la loi fondamentale de la tragédie exige que le passage de l'individu d'objet à sujet provoque les dieux. Dès lors Cora ira au

bout de la logique découverte : puisque tous les hommes se valent elle finira putain. Elle ne fait en sorte que monter d'un degré dans son état de prostitution, puisque la prostitution, sordide ou dorée, est la seule possibilité laissée à la femme argentine dans une société à morale catholique.

Si Cora revient ensuite sur le bord du puits inachevé balayé par le vent des pampas, je veux y voir la démarche désespérée d'une femme qui a commencé à chuter sous la pression de la civilisation symbolisée par la petite agglomération et son inévitable bordel.

Et si je commets un contre-sens que l'on veuille bien m'expliquer pourquoi couinait un rat dans le néant de l'orbite divine...

MARCEL OMS

A l'intention de ceux qui feignent de croire que seuls les athées et les « gens de gauche » mettent de la politique et de la religion partout, même où il n'y en a pas, voici deux critiques de *Soixante-dix fois sept*.

La première est extraite de *Nuestro Tiempo*, qui est en Espagne une revue de « l'Opus Dei » ; la seconde, publiée dans la « Revue Internationale du Cinéma », est l'œuvre d'un membre canadien du Jury de l'Office Catholique International du Cinéma.

SOIXANTE-DIX FOIS SEPT, par Jorge Collar, dans *Nuestro Tiempo*, N°s 97-98

« Torre Nilsson, avec **70 fois 7** représentait l'Argentine. Ce fut le plus mauvais film qui nous soit présenté par le groupe d'Amérique Latine ; peut-être par sa complaisance dans l'ignoble et le morbide.

Par ailleurs L. T. N. attira sur lui l'attention par des déclarations où il nous faisait partager sa position anti-déiste. Le réalisateur argentin « hait Dieu parce qu'il a mal fait le monde » ; position curieuse et assez paradoxale que nous ne pouvons prendre complètement au sérieux sans douter de la capacité intellectuelle de T. N. En tout cas ce monde mal fait ne gagne rien dans sa représentation par l'auteur argentin.

Soixante-dix fois sept est l'histoire de trois êtres méchants — deux hommes et une femme — qui accaparent tous les défauts du monde. Comme toujours chez T. N. la réalisation est intéressante mais s'égare dans une démagogie facile. »

SEPTANTE FOIS SEPT, par Léo Bonneville, dans la *Revue Internationale du Cinéma* (20-VI-62)

« Le film veut être un défi à Dieu. « Pardonnez c'est facile, affirme Torre-Nilsson, si facile que c'en est une

lâcheté. Alors je raconte une histoire tellement atroce que je la lui jette au visage en lui criant : « Et vous pardonnez ça aussi ! Or, mon histoire est impardonnable. »

Un réalisme sordide ronge ce film. Surtout dans la première partie qui se passe dans un lupanar. Mais les scènes du désert ne sont pas moins déprimantes. Une nature hostile et un labeur épuisant écrasent les hommes. Une sorte de fatalité semble peser sur ces êtres primitifs. On est loin ici du monde bourgeois qui peuple habituellement l'univers de Torre-Nilsson. Ces gens frustes vivent encore plus péniblement dans un désert de l'amour. Car cette femme — animal indompté — ne peut supporter la rivalité de deux hommes mais devient pour ainsi dire la proie de tous dans un lieu de passage.

Vie réduite à l'esclavage de la chair ; corps donné à la lubricité publique : cette histoire dépasse-t-elle la clémence de Dieu ? Si bas que l'homme soit descendu, le moindre mouvement de grâce peut l'élever au-dessus de sa pénible condition humaine. Dieu n'a jamais honte de son pardon. Mais Torre-Nilsson semble plus défier Dieu par les intentions que par les faits. Car son histoire ne répond que vaguement au titre qu'il a choisi (tiré de la Bible) et au scandale qu'il entend provoquer. « Je déteste Dieu, son monde est mal fait, le bien et le mal se le partagent sans ordre, et les fonctionnaires religieux font mal leur travail. » Sans doute, Torre-Nilsson entend-il changer ce monde mal fait. (Il se garde bien de nous dire comment). Si Cora qui plonge son regard dans sa propre conscience réproouve cette vie passée, peut-être y trouverait-elle une chance de salut ? Nous croyons que le pardon infini de Dieu (soixante-dix fois sept) peut faire plus pour le pécheur que la haine de Torre-Nilsson pour Dieu et pour les hommes.

Car nous doutons que dans son film Torre-Nilsson fasse preuve d'amour pour ses personnages. La façon dont il nous présente les deux hommes et Cora nous inquiète. Ah ! si Torre-Nilsson était Dieu, avec quel respect et avec quelle pitié il nous montrerait cette petite fille abîmée dans la chair. Et au lieu de l'effrayer par l'apparition d'un rongeur dans le trou du plafond (dernière scène du film) et de la renvoyer à son trou dans le désert, il jetterait sur elle un œil compatissant qui l'envelopperait de son amour. »

QUATRE FEMMES POUR UN HÉROS

Balmant, (Paul Guers) reporter parisien, et son photographe (Maurice Sarfati) partent en reportage pour le Brésil où doit avoir lieu une cérémonie à la mémoire de quatre pasteurs missionnaires tués par les Indiens qu'ils venaient évangéliser.

A cette cérémonie qui doit se dérouler au cœur de la forêt amazonienne, assisteront les quatre veuves des évangélistes : Constance (Alida Valli), Lilian (Violette Autier), Berenice (France Roche), et Marianne (Alexandra Stewart).

La jeep qui transporte les veuves est isolée par hasard du comité organisateur et Balmant se retrouve pratiquement seul avec les quatre femmes dans l'unique hôtel du voisinage.

Là dans ce dernier poste avancé de la civilisation, Balmant cherche à découvrir la vérité, dont il pressent qu'elle est différente de la version officielle. La rencontre avec l'homme (Luigi Picchi) qui fut le guide des quatre missionnaires déchire le voile : un seul des évangélistes est mort en héros, les autres ont demandé au guide de leur éviter le supplice.

Dans la cabane du guide les personnages s'affrontent, des conflits éclatent entre Balmant, athée et sceptique, et les veuves réfugiées derrière leur fanatisme religieux. Par ailleurs, chacune des femmes espère être la veuve du seul héros.

A la fin Constance découvre la vérité (son mari s'est suicidé), tue le guide et met le feu à la forêt pour cacher toute trace de la vérité, en faisant disparaître les dépouilles dans la grande purification par les flammes.

Et tandis que les autres veuves, et tout particulièrement

Marianne, continueront à croire à la pureté des actes et des intentions de leurs défunts, Constance meurt dans la jungle, rééditant le martyre de son mari et le rejoignant par-delà la cérémonie qui continue...

Le sujet de ce film est tiré d'une pièce de Béatriz Guido: **Homenaje à la hora de la Siesta** (Hommage à l'heure de la Sieste). Présenté au festival de Venise 1962, ce film (que nous n'avons pas encore pu voir) a été généralement assez mal accueilli par la critique. En témoignent les jugements suivants :

BERNARD DORT (*France-Observateur* n° 644 du 6 septembre 62)

« Le réalisateur argentin avait à sa disposition un admirable sujet : quatre missionnaires protestants sont morts dévorés par les indigènes de l'Amazonie et à la légende de leur sainteté, vécue par les quatre veuves, s'oppose la vérité humaine, moins rassurante, de l'aventure. Mais alors qu'il aurait pu incliner ce sujet soit vers un didactisme à la Brecht, soit vers une méditation romanesque à la Conrad (qu'on se souvienne de sa longue nouvelle **Au cœur des ténèbres**), Torre Nilsson ne parvient pas à échapper à la convention du théâtre « pensant ». Nous n'y retrouvons plus de Torre Nilsson que ses tics, un goût obsessionnel pour la séquestration des femmes et une complaisance coupable pour les pouvoirs d'engluement du cinéma. »

JOSE MONLEON (*Nuestro Cine* n° 13, de octobre 1962).

« Un texte surchargé, une succession de scènes excessives, un parti-pris de ne rien suggérer et un goût pour le mélodrame, un mélange de passion et de froideur, la naïveté de beaucoup de dialogues fiévreux, une volonté de « racoler » les spectateurs sont des éléments qui — c'est logique — en irritent ou en gênent beaucoup.

A moi aussi **Hommage à l'heure de la Sieste** — qui par bien des aspects m'a rappelé notre **A cinq heures du soir** (de Bardem) — ne plaît guère, mais il m'a cependant paru, dans le Cinéma de langue espagnole, comme un film dont il faut tenir grand compte. »

TORRE NILSSON parle de MARTIN FIERRO (projet)

Martin Fierro reprendra la ligne de **Fin de Fiesta** et de **Un Guapo del'900**. J'ai peur de ce film, car c'est une aventure périlleuse. Il est toujours risqué d'aborder des œuvres aussi transcendantes et qui plus est, aussi connues du public. Comme tout le monde ici a lu **Martin Fierro**, tout le monde s'en est fait une image personnelle, et chacun va manifester son désaccord sur les nombreux aspects du film qui ne concorderont pas avec cette image.

Le principal inconvénient est d'avoir à serrer de trop près l'œuvre originale. Nous sommes d'un pays où certaines choses ont été montées sur des piédestaux si élevés que celui qui les aborde est aussitôt accusé de vandalisme. Cela va contre la création. Mon intention première était de situer **Martin Fierro** en 1930. Recenser et l'histoire et sa situation permet d'intéressants parallèles : les Indiens seraient les tueurs d'Avellaneda et **Martin Fierro** reviendrait dans le Buenos-Aires de 1945. Il y aurait conscription, expulsions, persécution... Mais la réalité veut que je fasse un **Martin Fierro** qui soit **Martin Fierro**.

(...) Le premier procédé, qui consiste à réduire **Martin Fierro** à un fait documentaire, c'est-à-dire à raconter l'histoire du début à la fin, avec des dialogues et des situations, me semble maintenant une histoire quelque peu monotone et sans vibrations. On y perd la poésie et on le transforme en une épopée sans prolongements et sans style. Dans **Martin Fierro** c'est le fait poétique qui exalte l'épopée.

A un certain moment, j'ai pensé que l'image pouvait remplacer l'élément poétique. C'est-à-dire que la beauté ou l'intensité de la composition des images pourrait sublimer l'épique comme le fait la poésie. Mais je ne suis pas très sûr que par les images on puisse atteindre à cette somme de philosophie, d'observation de la vie, de fait sociologique et d'humour à laquelle Hernandez parvient grâce à sa poésie.

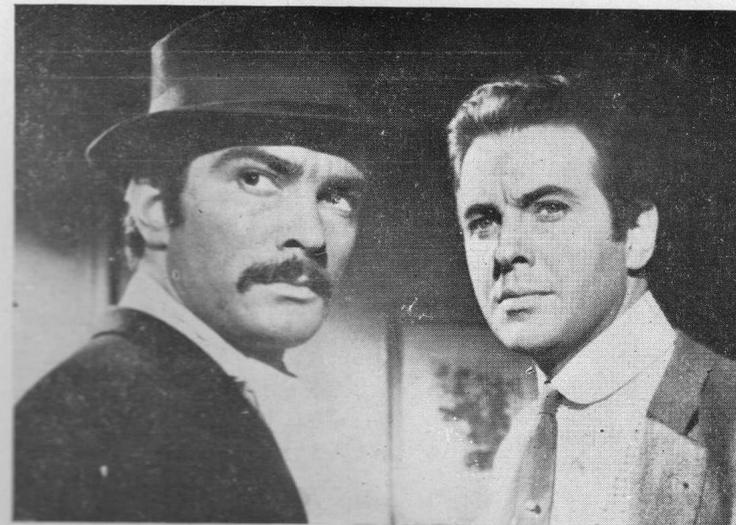
Je crois qu'il faudrait prévoir une chose en trois temps : l'épique, les images et la juxtaposition des vers tout au long du film.

Martin Fierro ne sera sûrement pas tourné en cinémascope, mais en couleurs. Ricardo Younis m'a fait une série d'essais avec l'Eastmancolor. Je veux une couleur qui soit par moments du blanc et noir.

Ce qui place **Martin Fierro** dans la ligne de **Fin de Fiesta** et de **Un Guapo**, c'est que la réalité y existe comme toile de fond et que le personnage en est l'homme argentin, un homme seul, sans communication avec autrui, et cela sur la base de la réalité nationale. Je pense également reprendre ce que j'ai déjà fait du point de vue du style dans **Un Guapo del '900**.

Quoique la trame doive être d'un style documentaire, le traitement photographique doit avoir un caractère expressionniste.

(Ce texte a été établi à partir de déclarations faites par Torre Nilsson à *Tiempo de Cine* et *Contracampo*, en octobre 1960 et janvier 1961.)



UN GUAPO DEL '900 : Alfredo Alcon, Diuio Marzio

UN GUAPO DEL '900 : Arturo García Buhr, Alfredo Alcon





LA MAIN DANS LE PIÈGE



LA MAIN DANS LE PIÈGE : tournage





PIEL DE VERANO : Alfredo Alcon et Graciela Borgès



SOIXANTE-DIX FOIS SEPT : Francisco Rabal, Jardel Filho, Nelly Prono

SOIXANTE-DIX FOIS SEPT : Isabel Sarli





QUATRE FEMMES POUR
UN HÉROS



QUATRE FEMMES POUR UN HÉROS





QUATRE FEMMES POUR UN HÉROS



II. L'UNIVERS KAFKAÏEN DE TORRE NILSSON

« Il importe de signaler que Torre Nilsson est un des rares réalisateurs argentins à posséder un style propre et peut-être le seul dans l'œuvre duquel réapparaissent des constantes qui lui donnent une personnalité inimitable. Certes, il a dû parfois, filmer des sujets qu'il n'aimait pas particulièrement, mais à peine put-il se libérer de la tyrannie des producteurs qui ne lui convenaient pas, il engagea sa carrière dans une ligne à laquelle il croyait. »

Jaime Potenze (in Lyra 1962)

La nausée

Ses écrits lui ressemblent. Ils sont d'une élégance raffinée ; apparemment désinvoltes ils se révèlent en fin de compte posés au cœur du problème.

Il y a chez Léopoldo Torre-Nilsson un peu de l'élégance désabusée du dandy dont le désenchantement est à la mesure de la confiance qu'il voudrait pouvoir faire à l'homme. Tirailé par un certain désespoir devant le dépérissement de l'humain et par l'intelligence des Causes, il espère en secret un changement possible qu'il cache par le raffinement esthète d'une vision délirante du monde.

Bien des thèmes qui devaient ressurgir tout au long de ses films sont en germe dans ses textes théoriques : solitude et incommunicabilité, pessimisme et frustration, méchanceté agressive et sexualité.

Il serait intéressant de connaître ses écrits poétiques (**Chemin de la goutte d'eau**) dont le titre laisserait transparaître une sensation d'engloutissement de l'individu dans la masse que pourtant une seule petite goutte d'eau suffit à faire déborder hors du vase...

De son roman **El derrotado (Le vaincu)**, inédit, nous savons que c'est une œuvre désespérée et noire (1). Le personnage principal, Julio Sosa, est un pauvre diable qui n'a jamais été heureux. Sa femme le trompe. Elle est écoeurée par sa mesquinerie et finit par le quitter. Son fils est un petit fantôme qui assiste terrorisé aux chaos du

(1) J'emprunte le récit du roman à Juan Cobos. *Temas de Cine*, n° 12, p. 8.

monde adulte. Sa sœur, après avoir couché avec tout le monde, épouse en fin de compte un jeune imbécile sans grandes visées. Sa mère a été abandonnée lorsqu'il était encore jeune.

A l'enterrement de son père, à Cordoba, il rencontre des êtres qui sont ses demi-frères. Ils ne font pas grand cas de lui. Les amis le trompent pour de l'argent et quand il perd son emploi il erre sans pouvoir jouer aux courses où il avait pensé « se refaire ». Il perdait, perdait toujours et supportait mal les vaincus, ses semblables, qui comme lui rentraient chez eux dans les transports en commun.

Il loue son appartement et plus tard on l'expulse, pour non paiement, de l'appartement de sa mère.

A une certaine époque même il se mêle aux péronistes et participe à des coups de main contre les manifestations d'étudiants. A la fin il ne lui reste plus qu'une nausée de dégoût par laquelle il ne pourrait même pas se libérer de tout ce qu'il porte en lui. Sa vie n'a été que néant.

Les résonances sartriennes d'une telle histoire sont évidentes, et il convient de souligner que le fond de la chute du héros se situe dans sa participation au Péronisme.

Ecrit en 1954 et 1956, *El derrotado* est révélateur du désarroi de Torre-Nilsson à cette époque et confirme le goût pour la littérature et l'analyse de celui qui devait devenir le plus grand cinéaste de son pays. Sur ce point il m'écrit : « A partir de l'âge de 14 ans j'ai été successivement un passionné de Jacob Wasserman, John Dos Passos, William Faulkner, Frantz Kafka, Marcel Proust et un lecteur irrégulier de tout ce qui passait à portée de ma main. Pendant longtemps j'ai voulu être simplement écrivain. J'ai essayé, pour trouver mon style, d'écrire comme Dos Passos, Kafka, Proust, Borges. Entre temps, à contre-cœur, j'ai appris les rudiments du métier de cinéaste. »

Les goûts littéraires de Torre-Nilsson sont très importants pour aider à la compréhension de sa vision du monde. On constate néanmoins qu'elle est kafaienne et sartrienne dès ses premières œuvres littéraires et filmiques, que s'y rencontrent les thèmes de ses œuvres futures.

Sur des arguments de Carmen Laforest (*Nada*), de Borges (*Jours de haine*), de Bioy Casares (*El crimen de Oribe*), ou de lui-même (*El protegido*), Torre-Nilsson assied déjà un univers labyrinthique, pessimiste et sceptique au centre duquel se heurtent les générations

L'élément déterminant dans l'orientation définitive de Torre-Nilsson a été sa rencontre puis son mariage avec la romancière Beatriz Guido, dont les écrits sont devenus les meilleurs films de son mari. « Je suis venue au cinéma par rapprochement avec Torre-Nilsson. C'est lui qui a découvert les possibilités cinématographiques de mes œuvres... C'est Torre-Nilsson qui adapte mes romans... Les scénarios sont de Torre-Nilsson en collaboration avec Beatriz Guido... Ensuite il réalise seul la mise en film... Mon rôle consiste à suivre le tournage et à contribuer à la création des ambiances, au grand dam des opérateurs qui estiment difficiles à réaliser les choses que je demande, à cause de la rareté de l'appareillage. »

Il semble par ailleurs que Beatriz Guido ait apporté à Torre-Nilsson un élément d'équilibre et un espoir que fondamentalement il n'a pas. Torre-Nilsson a confié à Domingo di Nubila (*Films and filming*, sept. 61) que leur mariage était l'association de deux contraires : autant il vise à une analyse complète et précise du monde, autant elle est intuitive, autant elle est chaleureuse et affective, autant il est cartésien et déductif ; autant il travaille avec méthode et patience, « autant elle crée dans la turbulence et les éclairs de l'inspiration. » L'apport de Beatriz est une ouverture sur l'espoir mais qui n'affecte en rien le peintre d'un univers.

Hors du temps réel

Avec *Le Crime d'Oribe* Torre-Nilsson raconta l'histoire d'un homme qui arrêta la marche du temps. Or la plupart des films de Torre-Nilsson décrivent efforts et tentatives pour suspendre le cours des événements inéluctables, la lutte contre le Khrônos.

Que ce soit dans des œuvres prises dans le passé de l'Argentine (*Un Guapo del 900*) ou situées dans une période achevée de l'histoire du pays (*Fin de Fiesta*, *La Casa del Angel*) ; que ce soit par le procédé technique du flash-back (*Graciela*, *La Casa del Angel*, *Fin de Fiesta*) qui réactualise le passé et met le présent au passé, ou bien (et surtout) par la peinture de personnages et la description d'un milieu qui vit coupé de la contemporanéité, toujours Torre-Nilsson paraît préoccupé par cette notion du temps passé.

Son goût avoué pour Marcel Proust attire irrésistiblement la formule de « recherche du temps perdu », mais ce goût

sous-tend et justifie en réalité la peinture d'un monde où la vie s'est arrêtée, où les horloges ne comptent plus les heures et où Khronos n'est plus un des éléments de perception du monde et de saisie du réel.

Dans **Graciela, La Casa del Angel, La Caida et La mano en la trampa**, Torre-Nilsson expose la prise de contact d'une jeune fille avec un milieu périmé. Une adolescente débarque un jour dans une famille figée, sclérosée dans des principes d'un autre temps. « L'absence d'action » — si on peut dire — se déroule toujours dans un lieu coupé de l'évolution : maison aux tapisseries sombres et désuètes, parcs aux délires végétaux, greniers aux coffres poussiéreux, salons aux bibelots anachroniques.

Ce thème hors du temps était poussé à l'extrême dans **Le Crime d'Oribe** où, par la fenêtre et derrière les grilles, apparaissait une famille déjà morte, qui se survivait en niant la fuite du temps. C'est aussi le sujet de **Piel de verano** où les amants essaient de retarder l'issue fatale.

Cet aspect des films de Torre-Nilsson se justifie en grande partie par la peinture qu'il entend faire d'une classe de la Société argentine, la haute bourgeoisie figée dans un orgueil aristocratique, détentrice un jour des formes de gouvernement et qui a bâti sa puissance et sa domination sur des principes d'éducation dépassés par l'Histoire, sur le refus égoïste de connaître autrui, sur une conception réactionnaire des rapports humains.

A la limite cela donne l'estancia du caudillo Braceras (**Fin de Fiesta**) qui refuse de connaître l'évolution de la conscience des masses.

Braceras rappelle les origines de sa classe : « Une aristocratie qui sent le fumier. Je descends d'un partisan qui avait suivi Roca au désert pour collectionner les oreilles d'Indiens. »

L'atmosphère feutrée et privée d'air de ces lieux, Torre-Nilsson la crée par un jeu savant d'éclairages. (Les mots « lucimiento » et « ambientacion » sont ceux qui reviennent le plus souvent dans ses propos). Ombres et pénombres assourdissent les bruits, ralentissent les pas, étouffent les mots. Vision abstractisante d'un monde abstrait où la vie a cessé de vivre. Les objets les plus usuels acquièrent une totale inexistence et de l'ombre émergent des figures hors du temps : robes passées de mode, statues, livres aux apparences de parchemins. Les tapis amortissent le bruit des pas comme pour refuser à la marche du temps tout père et toute détermination dans l'espace.

L'analyse que fait Torre-Nilsson de la grande bourgeoisie argentine commence par la critique de son puritanisme hypocrite.

A travers les personnages de Beatriz Guido et Leopoldo Torre-Nilsson se fait jour une inquiétante mise en évidence du mal provoqué par une éducation asexuée, hostile au sexe ou simplement falsificatrice des impulsions sexuelles.

Dans une interview accordée à Simone Dubreuilh, Torre-Nilsson révélait : « Pour la jeune fille argentine tout apparaît déformé, tout est horreur. L'aboutissement suprême de l'amour c'est le baiser. Elle ignore l'homme au-dessous de la ceinture, aussi toute initiation sexuelle est-elle atroce. Pour l'homme argentin, en revanche, tout est simple, sexuel, réel ou du moins naturel et sans vulgaire problème... lorsque l'homme et la femme se rencontrent, lorsque leurs deux univers s'affrontent c'est le drame, le malentendu, la catastrophe inévitable. » (*Lettres françaises* du 30-7-59).

Graciela, La Maison de l'Ange, la Caida et La Main dans le Piège, sont des variations de plus en plus déchirantes sur un même thème : une jeune fille au sortir d'une adolescence — dont elle sort comme de prison — se heurte à une réalité insoupçonnée, parce que pour elle insoupçonnable : la violence du désir que lui révèlent la violence et la cruauté d'une vie hors de laquelle elle a grandi (les quatre films ont la même vedette : Elsa Daniel).

De même Lucia (**Le Crime d'Oribe**) est-elle maintenue par son père loin de tout regard viril. Elle meurt d'avoir rencontré les yeux d'un mâle.

Qu'elle sorte de la maison paternelle ou du couvent, la fille est d'ores et déjà désarmée devant une expérience qui lui a été cachée jusqu'ici. Elle ne parvient pas à passer du stade de la sexualité fondamentale à l'amour. — « Le désir, seul ressort du monde, le désir, seule rigueur que l'homme ait à connaître », s'écriait André Breton. Le désir est aussi le ressort du monde de Torre-Nilsson dont les protagonistes jeunes, brimés dans les premières impulsions du désir par des éducateurs austères, font éclater les cadres d'un univers qui les opprime. Et cette mise en cause commence par le refus des tabous de la morale.

La morale bourgeoise chrétienne étant l'ennemie du sexe, seul l'érotisme peut exprimer la revendication vitale de récupération des pouvoirs perdus.

Comme chez Bunuel, le désir éclate chez Torre-Nilsson, soit en des images débordantes de sève, soit en des ellipses

d'une symbolique freudienne plus discrète, selon les exigences du récit. Ana (**La Maison de l'Ange**) embrasse en cachette les statues du parc, Adolfo possède Rosa (**Fin de Fiesta**) et la caméra cadre des détails sensuels, mains, pieds ; Flavia (**El Secuestrador**) est violée par les hommes du cimetière ; Emma (**Jours de Haine**) se prostitue dans le bistrot du port et un cerf-volant échappé des mains d'un enfant inscrit dans le ciel l'envol de sa pureté ; Laura (**La Main dans le Piège**) retrouve dans le monte-charges la position du fœtus et dans le placard grouillent rats et cafards surgis d'un bestiaire bunuelien ; enfin sur la plage ou au bord de la piscine (**Peau d'été**) la caméra brûlante caresse et dénude le corps de Marcela.

Il n'est pas rare que Torre-Nilsson suggère l'homosexualité de certains de ses personnages. Le puritanisme bridant les impulsions adolescentes, suscitant la honte du corps (les bains habillés par exemple), insinuant la peur de l'autre ou élevant dans la promiscuité les jeunes d'un même sexe, fait souvent dévier la sexualité vers l'impuissance ou l'inversion.

C'est pourquoi plusieurs personnages de la fresque nilssonienne me paraissent décrits avec une évidente volonté d'ambiguïté : Oribe, le poète, est aussi un déséquilibré qui, comme le « M » de Lang jouit du risque couru ; homosexuel est le producteur de **El Protegido** ; complexes sont les liens de dépendance entre Ecumenico et don Alejo Garay (**Un Guapo del 900**). Mais le meilleur exemple encore me semble être dans les rapports de fascination qu'exerce sur un adolescent un adulte du même sexe. La tante de Laura (**La Main dans le Piège**), les tantes de Mariana (**Fin de Fiesta**) et surtout Guastavino pour Adolfo (**Fin de Fiesta**). La scène où Adolfo suce la plaie de Guastavino, pompe le sang qui s'écoule pour parvenir à extraire la balle a la valeur d'une initiation rituelle. On pense aux cérémonies qui, dans les tribus primitives, consacrent le jeune homme au sortir de l'innocence adolescente et lui imposent l'évidence impitoyable de la vie réelle, l'évidence cruelle du monde des adultes.

Il serait passionnant de dresser un tableau des liens sexuels qui s'ajoutent à ceux de la parenté dans les films de Torre-Nilsson : cousins, oncles, tantes, grand-pères, grand-mères, enrichis de sentiments complexes œdipiens comme dans **La Tigra**, **Dias de Odio**, **El Protegido**, **Un Guapo**. Toujours nous aboutirons à la même conclusion : les adultes détenteurs de la puissance et de la morale

sont aussi les initiateurs de la jeunesse parce qu'ils contraignent celle-ci à une prise de contact souvent cruelle avec la vie.

Exception faite pour **El Secuestrador** et **Fin de Fiesta**, les couples jeunes de Beatriz Guido et Torre-Nilsson ne trouvent pas le bonheur. Ce n'est pas parce que l'amour est décrété ou postulé impossible. La faillite des sentiments n'est pas l'issue inéluctable d'une malédiction originelle mais le résultat de contraintes morales imposées par la Société.

A ce sujet et à plus de sept ans d'intervalle — les fins de **Dias de Odio** et de **Piel de Verano** sont très significatives : la femme qui a triché avec l'amour commence à « tomber ». Emma et Marcella, quelles que soient leurs raisons, se sont servi des signes de l'amour pour atteindre un but égoïste.

Si beaucoup de personnages de Torre-Nilsson ne parviennent pas à l'amour c'est qu'ils sont décrits avec leurs inhibitions, paralysés par l'idée de faute, de culpabilité fondamentale. C'est là une constante du patrimoine littéraire de langue espagnole : Lope de Vega, Calderon entre autres ont fait du « pundonor » (le point d'honneur) un des ressorts de leurs drames.

Un autre aspect de la notion de déshonneur est fourni par le poids du contexte. Dans une classe où le qu'en dira-t-on intervient sans cesse comme barrière aux élans les plus primaires et les plus naturels ; dans une société bâtie sur le droit de blâme tout abandon érotique devient crime.

Ainsi s'explique le comportement de ceux qui, élevés ou formés, dans des principes qui leur cachèrent le monde, ne se sentent soudain plus la force d'affronter le réel tel qu'il s'est révélé à eux au cours d'une expérience. Laura va s'enfermer à son tour comme sa tante, Ecumenico retourne en prison, Graciela s'enfonce dans la maison triste et silencieuse, Ana ne regardera plus son amant d'un soir, Marcela réalise sa honte en retrouvant sa grand-mère. Ce sont les témoins qui font les coupables. L'enfer c'est les autres.

Ce n'est pas l'amour que Torre-Nilsson met en jugement ; ce sont les assassins de l'amour qu'il met en accusation, lui qui écrit dans un de ses poèmes :

« L'amour fait mon existence et lui donne un sens.
Par lui deviennent harmonieuses la limpide clarté des
Et l'obscur densité des nuits. » [matins

La séquestration est le grand thème de l'univers de Torre-Nilsson. Son premier film s'appelle **Le Mur**, puis viennent des titres marqués par l'idée de captivité, **El Secuestrador**, **La main dans le piège**, ou de faute, **Jours de haine**, **La chute**.

L'étude plus poussée met en évidence cette obsession du mur : le long mur que suit Emma Zunz à la fin de **Jours de haine** ; le mur qui isole la famille du Danois (**Le Crime d'Oribe**), les grilles qui entourent l'estancia de Braceras (**Fin de Fiesta**). Plus généralement on peut s'en tenir à constater que Torre-Nilsson place ses personnages dans un milieu volontairement coupé du contexte : plage (**Peau d'été**), maison aux fenêtres closes (**Graciela**, **La chute**) terrain vague (**El Secuestrador**) afin de les étudier avec une patience d'entomologiste.

Mais au-delà des murs évidents il y a les murs invisibles des classes, des catégories, des âges. En un mot les symboles de la difficulté à communiquer éprouvée par les hommes. Là encore Torre-Nilsson ne se borne pas à constater. Il analyse.

« Je m'intéresse au mélange de circonstances où le mal et le bien marchent ensemble, bifurquent, se rejoignent, se séparent... L'homme est mauvais, le monde est mauvais parce que bien avant cet homme et ce monde il y a des gens qui n'ont pas interprété ce monde et l'Être humain a été abîmé par des mensonges, une fausse éducation, un faux contact avec la réalité. Tout cela engendre un homme déformé, non par son origine (car il y a là une énorme pureté qui affleure à tout moment) mais par le développement donné à cet homme au moyen de l'éducation. » (**Contracampo**, n° 4, janvier 1961).

Pour illustrer sa conception de l'homme, Torre-Nilsson met souvent plusieurs générations, plusieurs âges en présence dans ses films et marque nettement sa sympathie pour les jeunes qui sont les premières victimes du monde adulte : gosses des taudis et des terrains vagues (**El Secuestrador**) ; enfants abandonnés à leur propre initiative (**La chute**) ou maintenus captifs par leur père (**Le crime d'Oribe**), prisonniers de l'asile (**Fin de Fiesta**), expient le « péché originel » d'être nés et de témoigner par leur seule présence de la vie qui continue et passera sur les vieux. En attendant, les vieux se vengent et confient les enfants aux détenteurs traditionnels d'une conception périmée du

monde : vieilles demoiselles, jésuites sinistres, couvents retranchés, autant de lugubres assassins de l'esprit et du sexe.

L'éducation dispensée est à l'image du monde auquel elle prépare l'enfant. Dans l'usine où travaille Emma on peut lire sur les murs du réfectoire « Respectez le bien d'autrui » et le patron déclare : « Il vaut mieux punir 10 innocents que libérer un seul coupable... »

Et toujours les murs, les grilles, les barrières entre les hommes, entre les classes. Il faut que les enfants d'aristocrates ignorent la crasse des gosses d'ouvriers (**Fin de Fiesta**) ; il faut que les gosses de banlieue ignorent les parcs de la ville (**El Secuestrador**). Les cloisons de la maison se referment autour de Graciela comme les mâchoires d'un piège, et les portes de la prison reprennent **Ecumenico (Un Guapo del 900)**.

Quand tombent les barrières, lorsque s'ouvrent les grilles, quand s'écroulent les murs, la réalité fait soudain irruption et c'est alors la fin de l'innocence.

Les chemins de la liberté

Dans les films de Torre-Nilsson la crise se situe au point privilégié où le monde réel est brutalement perçu dans sa contradiction avec le monde factice fabriqué par l'éducation. « S'il garde quelque lucidité (l'homme) ne peut que se retourner vers l'enfance, qui pour massacrée quelle ait été par le soin des dresseurs, ne lui en semble pas moins pleine de charmes ». Cette lucidité prônée par André Breton au début du premier manifeste du surréalisme trouve chez Torre-Nilsson une illustration permanente. Par la peinture qu'il fait du « dressage » imposé aux enfants, le réalisateur provoque un sursaut moral chez le spectateur. Comme Bunuel, il voit en l'enfance brimée le reflet de la société mise en cause. Torre-Nilsson est un moraliste, il sait retrouver l'innocence de l'enfant pour regarder le monde des adultes et les jeux cruels des maîtres de la société ; il provoque lébranlement de la conscience par le heurt entre la rêverie et le réel. Adolfo, qui croyait peut-être à la bonté de son grand-père et à son sens de la justice, est témoin des fusillades, des provocations et des règlements de comptes. Les gosses de **El Secuestrador** sont livrés à la cruauté des métropoles urbaines telles que Buenos-Aires ; les enfants de **La chute** ont d'impitoyables jeux qui répètent l'activité adulte sans en connaître les règles.

La vie cruelle n'a pas nécessairement le même visage pour tous.

Pour la fille c'est la brutale confrontation avec la condition aliénée de la femme.

Pour le garçon c'est le choc avec le monde compromis et corrompu des adultes.

Pour la fille c'est la révélation de rapports avec l'homme à laquelle l'éducation reçue ne l'a pas préparée et qu'elle n'est donc pas capable d'assumer sans y laisser le meilleur d'elle-même. La perte de la virginité prend dans ces conditions des proportions catastrophiques aux conséquences incalculables. Blessée la femme se replie alors sur elle-même par la fuite, la mort ou la séquestration volontaire. (**Graciela, La chute, La maison de l'ange, la main dans le piège**).

Pour le garçon c'est la découverte que le monde des hommes ne respecte pas les règles morales qu'on lui a inculquées. L'adolescent rêve de pureté et est plongé dans un bain de corruption, de mensonges et de crimes.

Les jeunes héros de Torre-Nilsson, sommés de se soumettre ou de se démettre, choisissent le refus. Le jeune scénariste (**El Protegido**) prend le train et quitte sa maîtresse. Ecumenico choisit de revenir en prison plus par déception peut-être que pour expier un crime (**Un Guapo**). Adolfo décide de provoquer la ruine de Braceras (**Fin de Fiesta**). Martin se suicide (**Piel de verano**).

Pourtant les constantes de l'univers de Torre-Nilsson ne sont pas le reflet d'une conception réactionnaire du monde et de l'histoire : (A quoi bon !... Vanité que l'action...).

Dans le texte donné à **Gente de Cine** : « Un nouveau malheur », Torre-Nilsson prophétisant l'avenir de l'humanité, stigmatise l'homme qui au lieu d'assumer la vie se réfugiera dans quelque abri préparé. S'il y a rupture de ses héros masculins avec le monde adulte c'est dans l'espoir de changer ce monde. La scène finale de **Fin de Fiesta** est à ce point de vue significative : Adolfo dit à Mariana : « J'ai beaucoup à faire (en politique) — Viens, j'ai besoin de toi... »

La lucidité à l'égard du monde tel qu'il est n'exclut pas la conscience des changements possibles. Bien plus la progression dans le temps ; les changements d'époque justifient la modification des attitudes : **Un Guapo** se situe au début du siècle, **Fin de Fiesta** dans les années 30, **El protegido** est à peu près contemporain.

Ecumenico (1) choisit donc la prison ; Adolfo l'action négative (peut-être demain sera-t-il un syndicaliste... mais pour l'heure il abat son grand-père), le jeune scénariste fuit délibérément les milieux du cinéma commercial.

Chacun de ces hommes a longtemps vécu dans l'aliénation ; dans la dépendance d'un détenteur de la puissance, parce que riche. Pour sa pleine réalisation il a besoin de ne plus dépendre.

Torre-Nilsson est un homme de gauche, comme tel il a, à plusieurs reprises (cf. textes en annexe) dénoncé la conception américaine de la démocratie, la libre entreprise et, à travers le coca cola, les produits d'une civilisation.

Dans **El protegido** il dénonça les conventions du film américain, plus exactement d'un certain cinéma opium du peuple, revendiquant en faveur d'un cinéma tourné davantage vers la réalité. Instrument d'éducation des masses, le cinéma traditionnel prolonge les méfaits d'une éducation périmée.

Comme homme de gauche, Torre Nilsson utilise le cinéma pour affronter la réalité et en premier lieu la réalité politique argentine. Il ne cache pas ses sympathies pour les hommes qui n'ont cessé de lutter en faveur d'une expression légale de l'opposition. Ces sympathies transparaissent clairement dans la peinture qu'il choisit de faire des milieux réactionnaires à la limite du fascisme (**Un Guapo, Fin de Fiesta**) où la lutte pour bâillonner les opposants se traduit par mort d'hommes. Parfois il fait de son héros un libéral avoué (**La maison de l'Ange**) mais dont l'honnêteté se révèle profondément ambiguë. C'est le « Système » qui est en cause. Pourtant la plus claire de ses options apparaît dans **Fin de Fiesta** où il a placé le personnage authentique du leader libéral et libre penseur Lissandro de la Torre et reconstitué un épisode réel de la vie politique argentine : les provocations fascistes au Sénat. Depuis longtemps Torre Nilsson prépare une version cinématographique de **Martin Pierro**, poème épique sur le monde des gauchos et la naissance de la nation argentine.

La société argentine dont Torre Nilsson dresse le tableau a un visage précis, suffisamment pour qu'à travers des images et des portraits du passé, le contemporain

(1) L'équivalent de Ecumenico dans **Fin de Fiesta** n'est pas Adolfo, mais Guastavino, l'homme de main. Tous deux prononcent devant le « patron » à peu près la même phrase : « Je veux me retirer. Ça va trop loin. »

apparaisse. Torre Nilsson ne propose pas de notions abstraites et vaguement métaphysiques de Bien et de Mal. Il présente des caudillos provinciaux avec leurs troupes de choc, des aristocrates cléricaux, des jésuites et des prêtres assassins (un curé assiste aux fusillades du début de **Fin de Fiesta**). Il fouille les bas-fonds autant qu'il décrit la bourgeoisie.

L'atmosphère serait irrespirable sans le sursaut de la jeunesse. Mais la jeunesse doit d'abord récupérer les pouvoirs perdus. La confiance qu'il met en la jeunesse Torre Nilsson l'appuie d'une option morale. Il n'espère pas en la jeunesse parce qu'elle est pure, ce qui ne veut rien dire, mais parce qu'elle est détentrice d'une force de régénération, même si son comportement n'est pas conforme à des canons moraux particulièrement stricts. La jeunesse est plus proche, en ses impulsions de l'homme à l'état brut et c'est bien ce qui l'intéresse, rejoignant en cela, une fois de plus la conception de Bunuel pour qui « **El bruto** », l'être frustré, est capable de bouleverser le monde établi.

Torre Nilsson s'est expliqué sur ce point : « Dans une société déformée, l'homme à l'état brut a plus de possibilités de salvation que l'homme évolué. Celui qui est déjà très compromis dans la société, a une position à garder, l'homme à l'état brut parce qu'il est presque perdu dans la société, a plus de possibilités de rédemption que l'autre » — Karl Marx n'a rien dit d'autre, à propos de la mission révolutionnaire du prolétariat.

Discours sur le peu de réalité

Gardons-nous cependant de tomber dans les défauts annexionnistes du réalisme socialiste et de ses aberrantes simplifications. Torre Nilsson a tenu à dissiper tout malentendu sur ses intentions : « Les problèmes de la non-communication entre les hommes et de la mauvaise organisation de la vie que nous avons tous, sont le produit de l'adolescence, de l'éducation, de l'ignorance entre les êtres. Ce problème contemporain me préoccupe fort ; il va plus loin que le problème social. Je sais bien qu'en ce moment le problème social est plus vital et plus important. Mais je pense que lorsque dans un avenir pas très lointain (le monde y tend) le problème social sera résolu nous allons rencontrer l'autre problème. Celui de la non-communication, de la solitude, de ne point trop savoir comment nous sommes pour autrui. Quand les êtres humains auront résolu

le problème de manger, de s'instruire, et de vivre décemment comme nous devons vivre tous, va arriver l'autre problème : nous n'allons savoir que faire de tout ce bonheur. »

Conscient des nécessités de changer le monde, Torre Nilsson est néanmoins conscient des insuffisances pour l'homme de la résolution des conflits

Comme les étudiants en cinématographie de l'École Supérieure des Beaux Arts de l'Université de la Plata lui demandaient ce qu'il pensait de Bunuel, Torre Nilsson répondit : « Le monde de Bunuel me fascine... par son mélange de réalité et d'irréalité. Cette réalité admet et renferme une série de facteurs totalement irréels. Dans les nuances du réel se trouve l'irréalité, de même que dans l'être il y a la tristesse. Celle-ci est aussi vraie dans l'être que ses mouvements... de même qu'il y a différentes faces dans l'individu, il y a différentes faces de la réalité : l'irruption de l'irréel est presque permanente, sans transformer ni modifier pour autant la réalité... Nous l'appelons irréalité parce que nous ne sommes pas arrivés encore à nous y habituer ; mais c'est en tout cas ce qui donne un certain climat à l'existence et fait qu'exister ne soit pas simplement un phénomène causal permanent, mais soit brisé par l'apparition de circonstances, hasards, présages et synchronismes ».

On ne saurait mieux définir l'univers de Torre-Nilsson !

A plusieurs reprises dans ses écrits ou dans ses déclarations, Torre Nilsson a précisé l'importance qu'il accorde aux seconds plans. Il ne me paraît pas que ce soit là une simple manifestation formelle mais le signe d'une option. Sous ce qui est manifeste Marx nous a appris à déceler ce qui est latent.

Ce qui est manifeste chez Torre-Nilsson, c'est la lutte entre les générations, le conflit entre diverses conceptions morales ; ce qui est latent c'est le doute à l'égard de la réalité simplement objective. Choisir de déplacer l'intérêt des personnages centraux vers des arrière-plans secondaires c'est exprimer la croyance en une réalité autre. C'est dire après Rimbaud et le surréalisme que « la vraie vie est ailleurs ». Le vrai problème reste celui de la connaissance, non celui de la croyance.

Chez Torre Nilsson le monde se divise en fragments, reposant sur des assises morales différentes. Le monde des adultes, assis sur l'acceptation de la société, se soutient par la convention, le mensonge, la haine, les préjugés, la règle du jeu, quoi ! Celui des enfants, c'est le domaine de

l'innocence et de la pureté. L'enfant ignore le mal. Entre ces deux visages du réel : le monde accepté et assumé dans la corruption, et le mal ignoré dans la pureté, Torre Nilsson place le moment décisif de la connaissance au sortir de l'adolescence. Seul l'Amour permet la connaissance totale, mais la société — c'est-à-dire le monde des adultes — a fait de l'Amour une faute, un péché. C'est pourquoi chez Torre Nilsson l'apparition, l'irruption plutôt, de l'Amour s'accompagne d'une chute. (Ce n'est point par hasard qu'il a donné ce titre à un de ses films...). Chute dans le monde de la connaissance s'accompagnant d'une désillusion à l'égard de l'innocence et d'un refus de la corruption.

L'amour est la pierre d'achoppement de la vie. Dans l'éducation dispensée par et pour le monde des adultes, la femme n'a pas d'autre issue que le mariage ou la prostitution ; l'homme n'a pas d'autre ambition qu'une épouse qui reprise ses chaussettes ou une putain qui le satisfasse. L'adolescent refuse l'alternative et par son refus ébranle l'édifice. Tentées, Graciela, Ana, Albertina et Laura ont rêvé d'autre chose que de cette mesquine existence, leur désillusion les retranche du monde parce que la femme argentine a été dressée pour la faiblesse.

Les hommes ont plus de force mais ne sont pas à l'abri de ces renoncements. Ecumenico retourne en prison. Gustavo vit avec une prostituée française, le « protégé » quitte sa maîtresse, Martin se tue. Quelques lueurs pourtant : le couple de « El secuestrador », Adolfo et Mariana vont tenter de vivre. Et si **Piel de verano** se termine par l'échec d'un couple, la mort de Martin a cependant commencé d'ouvrir les yeux de Marcela. Malgré les imperfections, dues au désir de trop dire, **El protegido** me semble de tous les films de Torre Nilsson que j'aie vus un des plus significatifs à bien des égards. la réalité intervient à tout moment dans les modifications du scénario. En même temps la réalité montrée n'est pas toute la réalité ; le réalisme traditionnel ne suffit pas à rendre compte du réel en son entier. L'artiste a besoin d'un excès de réalité ; la réalité d'une transposition lyrique.

L'artiste ne peut s'en tenir à la seule réalité manifeste.

« Tant va la croyance à la vie, à ce que la vie a de plus précaire, la vie réelle s'entend, qu'à la fin cette croyance se perd » (A. Breton).

Il faudra compter Leopoldo Torre Nilsson au nombre des cinéastes au service du surréalisme.

MARCEL OMS.

HISTOIRE D'UNE ADMIRATION : George STEVENS

Un jour on a 16 ans et on va au cinéma sans même connaître le pourquoi de son enthousiasme, on souligne le happy-end d'une main qui a subrepticement réussi à en êtreindre une autre toute aussi tremblante et avide. Un jour le cinéma a été l'aventure magique des dimanches après-midi ou de quelque école buissonnière. Plus tard notre sens critique se transforme en une arme puissante qui fait de nos émotions une équation parfaitement déchiffrable. Il est prudent à ces moments de ne point dédaigner continuellement l'aventure magique qu'est le cinéma. Ni oublier qu'un jour nous pouvons avoir à nouveau 16 ans et qu'alors frôler une main peut être une insoupçonnable merveille.

Je ne sais pourquoi, me rappelant George Stevens il a fallu que je pense à ces choses. Les lecteurs de ces pages le sauront certainement beaucoup moins encore. Peut-être est-ce en quelque sorte la raison d'être de cette note.

Il n'y a pas très longtemps j'allais au cinéma avec une naturelle inconscience. A une indiscernable croisée des chemins, j'ai commencé à sentir que j'aimais le cinéma parce qu'il était quelque chose de plus, qu'un simple calmant contre la solitude oppressive de l'adolescence ; je l'aimais parce qu'il apportait à mon intelligence des sensations esthétiques que ne lui donnaient pas les autres arts ; je l'aimais pour quelque chose que plus tard je saurais nommer et que j'apprendrais à oublier d'appeler sensations audiovisuelles... Sur cette joie enthousiaste de trouver dans le cinéma un puissant moyen d'expression tomba un fabuleux torrent de films. C'était l'impressionnante époque où la France nous envoyait **Carnet de Bal**, **Le Quai des Brumes**, **Le Jour se lève** et où des U.S.A. nous venaient **Les Hommes de la mer**, **Le Citoyen**, **La Lettre**. C'était l'époque où les ciné-clubs débutants nous montraient en d'inégales séances aussi bien **Les verts Pâturages** que **Le Cuirassé Potemkine**. Nous disions déjà que Frank Capra était un mythe et nous dédaignions toute adaptation théâtrale, convaincus que le cinéma devait être pur (il nous manquait très peu de choses pour apprendre qu'il n'y a rien de plus mort et de plus stérile que la pureté). En cette heureuse époque où nous n'étions pas outre mesure affligés par certaine botte qui piétinait la Tchécoslovaquie et

la Pologne, j'ai vu pour la première fois un film de George Stevens : il s'appelait **La Chanson du Souvenir**. Irène Dunne et Gary Grant en étaient les vedettes. Je crus à un de ces films qu'on va voir dans un ciné de quartier le jeudi après-midi avec la fille du moment, un de ces films à la sortie desquels on pourra prendre une glace et se dispenser quelques caresses dans la pénombre complice des ruelles. C'était l'histoire d'un couple qui se rappelait sa vie sentimentale frustrée en écoutant quelques disques dont je ne me souviens plus s'ils étaient de Schuman ou de Brahms. Le metteur en scène nuançait l'action par de continuel détails de second plan. Les personnages étaient conduits doucement, les situations mélodramatiques esquivées avec maestria. C'était un film qui me parut presque admirable. L'organisation américaine de distribution en rend impossible une nouvelle vision ; je voudrais revaloriser en quelque sorte l'impression que m'avait produite ce film. Je me souviens seulement qu'aux environs de 39-40 je pensais que George Stevens était un des grands metteurs en scène du cinéma nord-américain. Il se spécialisa dans les comédies, non point pour se limiter à la représentation de situations plus ou moins heureuses, mais sûrement pour exercer sa puissante influence sur l'acteur et sur l'exacte correspondance entre le matériel technique et humain. Je me souviens qu'à cette époque nous parlions des regards de George Stevens, des fragments d'images par lesquels Stevens nous rendait évidente une situation que le cinéma seul pouvait rendre évidente. Le cinéma de Stevens : un cinéma de détails, de montages de petits fragments de regards ou de jeux de physionomie par lesquels le public, après avoir ri, restait souvent déconcerté.

Puis Stevens dirigea de nombreux films. Je regardais, quelque peu atterré, comment son talent se dispersait en suivant les avatars d'une Katherine Hepburn qui apprenait à faire la cuisine ; ou en montrant comment Charles Coburn, Joël Mac Crea et Jean Arthur essayaient de résoudre le problème du logement ; ou comment Gary Grant échappait aux mains injustes de la justice. Cependant j'avais déjà appris quelque chose que plus tard Jacques Becker devait me confirmer : la valeur dramatique du second plan gratuit, l'urgente nécessité d'aérer le film.

En 43, 44 ou 42 les films parviennent à ces latitudes avec des titres irrévérencieux et légers. George Stevens doit avoir eu quelque chose à voir avec la guerre. Il cessa de produire, et moi je restai à attendre ses films. Un beau

jour je lus la nouvelle que trois metteurs en scène, las de la tyrannie des producteurs, avaient formé une entreprise indépendante. Elle s'appelait **Liberty Films** ; les metteurs en scène étaient Frank Capra, William Wyler et George Stevens. Je me sentis aussi heureux que lorsqu'on voit son fils gagner une course de deux cents mètres plat. La guerre qui apporterait la paix au monde était maintenant gagnée, et l'on parlait déjà d'une nouvelle guerre dont on parle encore. **Liberty Films** confia son premier film à Capra. J'imagine les entrevues enthousiastes de ces trois hommes parlant des grands films qu'ils feraient, confiants en la démocratie, étrangers au monstre des monopoles et de la distribution. Ils ne furent heureux ni dans les résultats commerciaux, ni dans le choix de leur premier film. Ils ne surent que faire de leur liberté. C'est assez pardonnable, puisque c'est ce qui nous arrive à tous. Ils tournèrent une des dernières bêtises de Capra, conformiste et banale, **It's a Wonderful Life** ; sans doute croyaient-ils à la démocratie des U.S.A., au coca-cola, à la libre initiative, au pouvoir de l'idéalisme. Le film eut un grand succès public. Leur entreprise sombra pourtant, avec une dette d'environ un million de dollars : phénomène de la cinématographie et de la libre initiative. J'ai continué à attendre un autre film de George Stevens.

Un jour j'ai découvert qu'aux Etats-Unis on donnait des prix à un film intitulé : **A place in the sun**. Mais le nom du metteur en scène ne figurait nulle part. Je crois que c'est là ce qui me donna le premier soupçon : il devait s'agir d'un film de George Stevens. En effet, George Stevens avait fait un grand film, un film que les critiques découvraient avec une grande joie, qui accaparait les commentaires de la critique européenne. Un film que la suite me confirma comme l'un des grands de l'histoire du cinéma. Cependant on continue à ne parler guère de George Stevens et **Sight and Sound** dit qu'après un travail entièrement médiocre, un metteur en scène nous a fait la surprise d'un grand film. Comme si une œuvre pouvait être le fait du hasard. Ou comme si le talent pouvait s'obtenir avec une baguette magique.

George Stevens a toujours été un maître du récit ; dans ce film cela devient évident parce qu'il nous raconte des choses plus émouvantes, mais je suis sûr que pour l'histoire du cinéma cela ne comptera guère. L'admirable **A place in the sun** ne sera pas l'unique film de George Stevens qu'il nous faudra revoir.

Je veux raconter une histoire où le silence, la pause, le cri, le chuchotement se succéderont en rythme, une histoire où les images capteront avec hermétisme et lenteur chacune des fractions de l'espace qui puisse être expressive ou significative ; je veux que ces images possèdent la faculté diverse et mobile de l'œil à appréhender la réalité sous n'importe quel angle, insolite, banal, distordu ou direct. Peu m'importe la morale que cette histoire pourrait avoir d'être moulée en un film. Je sais que si je pouvais parvenir à cette persistante juxtaposition d'images et de sens qui reconstruiraient une réalité — comme pourrait le voir l'implacable œil de Dieu — le message aurait certaines caractéristiques d'absolu et serait au-dessus des fluctuations possibles des époques.

Le cœur du cinéma

La lutte du cinéma serait-elle la lutte même de l'homme ? Choses et individus. Essence et existence. Homme et société. D'une certaine manière, la vieille lutte est un cercle vicieux et peut-être la seule vérité est-elle, en dernière instance, celle de ceux qui veulent exprimer la vérité et de ceux qui veulent la cacher.

Le cinéma — et pourquoi pas ? — s'inscrit dans cette lutte. Des concepts industriels essaient de déformer son contenu. Des concepts étatiques ou propagandistes essaient de l'affaiblir comme forme d'expression ; des hommes ici et là luttent de toutes leurs forces pour témoigner de la réalité. Le destin de ces hommes n'est ni simple ni heureux parce qu'ils doivent évoluer dans des milieux qui, nécessairement, les combattent et parce qu'aucun art ne trouve sur son chemin, comme le cinéma, tant de limitations qui faussent à la fois son essence et son contenu. On est libre d'écrire un livre, mais pas de le publier, encore moins de le diffuser.

Un film est une marchandise qui ne vaut que dans la mesure où elle est diffusée et cette diffusion comporte deux phases : celle de sa relation directe avec le spectateur d'une part, et celle de l'intermédiaire entre le créateur et le spectateur d'autre part. Cet intermédiaire a plusieurs noms : exploitant, entraves douanières, censures municipales et ecclésiastiques, distributeur.

Ces hommes ou ces entités répondent à leur tour à différents impératifs : commerce, préjugé social, organisme, formation intellectuelle. Dans le tumulte de ces éléments, le créateur doit exprimer sa vérité qui s'accommode rarement de critères préétablis et, d'autre part, atteindre la communication avec le spectateur (je crois que le spectateur de cinéma a affiné intensément son critère ces dernières années). Ce n'est pas la même chose dans les rapports avec les intermédiaires. « La Réaction » est un fait dans le monde ; elle vient d'en bas et d'en haut, de droite et de gauche et son facteur agissant est l'occultation de la vérité. Ceci ne doit pas être montré ; ceci est pernicieux, cela est honteux. Comme si ce qui est interdit, ce qui ne doit pas être dit, ni montré, n'étaient pas justement les constantes intérieures de l'œuvre.

L'existence de certaines misères, voire l'allusion à l'existence de ces misères, ne semble guère gêner la société : ce n'est pas le voleur qui gêne, mais la théorie du vol. Et si on concède à la littérature certaines licences, c'est pour autant qu'elles ne sont point trop douloureuses, comme la grande licence de Nabokov ; le cinéma a une relation trop directe avec le public. Il peut être la grande bombe destructrice. Il peut exprimer les grandes essences de la maturité de l'homme.

Il faut le réduire, le maintenir attaché comme un démon gigantesque pendant que ne se perfectionne pas encore cet autre narcotique qui peut devenir lui aussi un scalpel, la télévision.

Mais nous sommes en lutte. Il faut le savoir : seule importe la révolution, le changement. Nous sommes divisés en conformistes et non conformistes. D'un côté ceux qui supposent que le monde doit rester tel qu'il est, de l'autre ceux qui croient qu'il doit être différent. Le cinéma donnera raison en fin de compte à ces derniers, car c'est d'eux qu'il naît.

La reproduction de l'image en mouvement est, finalement, révolutionnaire, car elle tend à la révision du mouvement. Non à la justification ou au souvenir qui sont des simplifications. Le cinéma est en soi un geste révolutionnaire de l'homme parce qu'il tend à la synthèse, non à la soumission. Il ne reproduit pas la réalité, il n'engendre pas la paralysie par le brouillard ou le mensonge, il montre la réalité. Implacablement il montre, qu'on le veuille ou non, contre toutes les censures du monde.

Il est symptomatique que les grands mouvements du

cinéma correspondent aux moments de crise historiques ou économiques. Ce sont, en effet, les moments où les groupes dirigeants (ceux qui mentent, ceux qui appauvrissent, ceux qui tyrannisent, ceux qui gouvernent, les maîtres de la terre, des banques et des fleuves) repliés en une défense angoissée, laissent la liberté, être effective et généreuse envers l'homme (celui des souterrains, du réduit obscur, de la caverne oubliée, le sous-homme).

Ainsi dans la crise allemande, après la première guerre mondiale, dans l'après guerre italienne, dans les premières années qui suivirent la révolution soviétique, Eisenstein, Murnau, De Sica, Rossellini et leur groupe néo-réaliste ont-ils posé leurs bombes. Eisenstein ensuite doit taire sa troisième partie d'**Ivan le terrible**, Murnau doit s'exiler aux Etats-Unis, De Sica taire son message tragique derrière des visages d'une effrayante banalité, dans des comédies d'un mauvais goût insensé, et Rossellini derrière dix années d'œuvres mineures.

Est-ce parce que le cinéma exerce, sur l'homme qui veut faire de lui un moyen d'expression, une tyrannie si excessive qu'il ne tolère pas la moindre faiblesse, le moindre geste d'indifférence, la plus insignifiante attitude conformiste ? Miroir incisif, détecteur de nos faiblesses, la facilité et l'indifférence, ne pardonnent pas. Il nous reprochent la moindre halte en chemin. Il nous fustige et hurle comme une maîtresse abandonnée s'il découvre en nous la moindre indifférence. Il veut nous intégrer, sans répit ni repos, avides, affamés, désespérés.

Le cinéma choisit ses hommes parmi les désespérés. Il élit ses préférés parmi ceux que la nécessité oppresse et il est cri, blasphème, imprécation, prière. Il ne veut pas du rose formalisme de la grammaire et du mètre. Il veut du sang. Il veut du déchirement. Il veut que nous sacrifions viscères, bonheurs, enfants, crépuscules, quiétudes délicieuses de l'été. Il nous veut assoiffés, rompus, les poings rougis de fatigues et les poumons emplis de cris et de plaintes.

C'est peut-être pour cela que nous durons si peu. Pour cela peut-être que nous regardons avec impatience les lueurs qui survivent, les visages qui n'arrivent pas, la nuit qui déprime.

L'histoire du cinéma est écrite par lambeaux. Avec des noms qui ne sont pas finis d'écrire, avec des voyelles et des consonnes oubliées. Stroheim, brûlé, Sternberg, oublié. Murnau, enterré. Chaplin, poursuivi. Welles, déchiré. Il y

a une idole, Becker, et à peine applaudi son dernier film, on appelle déjà Bresson, puis Resnais.

Peut-être sommes-nous tous un seul et même. Ceux des mauvais films et, ceux des bons films. Peut-être réalisons-nous tous un même film, un sérial infini. Je sais que nous sommes en train de faire un seul film, ou peu de films. Je sais que nous préparons un ventre énorme qui enfantera de cette grande synthèse qui nous englobera tous. Je sais qu'il manque un film. Un seul film. Qu'est-ce qui le donnera ? La sainteté, l'infamie, la honte, la vérité des temps.

La sensation visqueuse d'impuissance que veulent nous donner les pontifes de la stupidité — ils prétendent représenter les peuples en disant qu'il faut faire ceci ou cela — sera balayée. Nous aurons des musées, des statues, des colonels qui, avec la même fatuité qu'ils ont pour défendre le mensonge, seront les apôtres insensés de la vérité.

Le métier du cinéma

Fréquemment on interroge un créateur sur le contenu global de son œuvre. Sur le cinéma aussi pèse cette simplification. Quel contenu ? Quel message ? Quelle signification ? A quoi répond tel personnage ou quel est le résultat de telle situation ? C'est là le formulaire habituel et inévitable des reportages et des discussions.

Presque toujours nous répondons à la question, nous y répondons avec beaucoup de soin, avec le désir réel de répondre par la vérité. Nous enquêtons, nous vérifions, nous inventons. Nous découvrons que telle chose répond à telle autre ; nous expliquons que telle phrase obéit au ressentiment social du protagoniste ou que ses convictions obéissent à des questions d'éducation ou de lignage (le vilain mot en vérité !). Souvent nous nous laissons entraîner par cette forme de jugement et terminons en croyant avoir fait œuvre valable parce que nous avons posé et peut-être résolu (théoriquement !) un problème social ou moral déterminé. Et pourtant, combien nous sommes loin, en fait, de la vérité. Non point d'une vérité générale, statique, orgueilleusement séparée des hommes, mais de notre vérité, de notre vérité d'hommes qui travaillons, jour après jour, avec le souci de parvenir à une œuvre.

Une œuvre dont le sens ne sera jamais dans cette amplification théorique que signifie le traitement d'un problème moral ou social, mais dans la réussite que l'on concrétisera

peut-être, moment après moment, avec une vigilance et une inspiration démiurgiques. Au cinéma une œuvre ne peut jamais être valorisée ou justifiée par des schémas théoriques ; les schémas théoriques que si facilement on nous expose dans des tables rondes, des conférences de presse ou des essais, n'ont rien à voir avec notre œuvre ; ou alors ils sont ce qu'il y a en elle de plus facile, de plus superficiel et de plus transitoire.

De mes films j'ai coutume de dire : Dans **La Maison de l'Ange** on montre les conséquences d'une conception puritaine et religieuse sur les problèmes de l'adolescence ; on y dénonce le faux idéalisme de quelques politiciens provoquant le choc de ces deux mondes. Mais les veilles solitaires me renvoient ma propre image : ce n'est guère brillant. Quel rapport avec cette chose qui a macéré pendant des mois, jour après jour, et qui est maintenant mon film ? De **La Caida**, je réponds d'ordinaire qu'elle montre les conséquences d'une enfance à l'éducation anarchique ; et d'autre part, une adolescence pleine de principes livresques, typique de « l'homme argentin » qui prétend limiter les aspirations de la femme et ne lui montre qu'un faux monde idéalisé. Un monde de non-communication qui dérive vers la solitude et l'échec.

A ce point, en général, ma honte grandit encore et je termine alors par une confession de ce genre : Qu'est-ce que tout cela a à voir avec le cinéma, avec le cinéma qui dure, le cinéma qui émeut, avec le cinéma que nous prétendons faire ? L'œuvre cinématographique dépend d'autre chose, d'autres choses, et l'énumération de ces autres choses peut être sinon très originale, du moins beaucoup plus honnête.

Nous avons un livre, ou une idée qui devront engendrer un scénario où entreront déjà développés des éléments qui sont le propre de deux phases postérieures : le tournage et le montage. Là seront prévus des gestes, des sons, des images, outre les situations et les caractères. Là devront se trouver la matrice du rythme, le germe de la composition de chaque image, les idées de lumière et de son. Ferons-nous naître telle situation avec un détail ou avec un ensemble ? Sera-t-il besoin d'une phrase qui nous révélera indirectement le développement de la situation ? Montrons-nous celle-ci par un développement direct ou indirect, la résoudrons-nous d'une phrase ou de trois gestes ? Procéderons-nous par fondu enchaîné, travelling ou panoramique ? Les unissons-nous l'un et l'autre par le cri ou

le temps-mort ? Fermerons-nous la séquence sur la main qui caresse ou sur le regard qui désire ? Et ce regard, cette main seront-ils montrés en un détail qui saisisse la nuance, ou dans les ombres qui suggèrent, ou en un plan éloigné qui donnerait un contexte d'ambiance et d'atmosphère ?

Chacune de ces solutions aura son efficacité non point comme solution en soi, mais comme solution de tel fait dans son rapport avec tel autre. Tel effet qui rehausse une situation en détruit une autre. Une phrase mal venue met en danger le rythme, un temps mort excessif détruit la continuité ; une absence de temps mort schématise la scène. Tout a son moment juste et d'aucune de ces vérités nous ne pouvons faire un axiome, parce qu'elles ont la relativité de l'intégration à un tout.

Un film est l'histoire d'incessantes petites batailles. Un film réussi est l'histoire d'incessantes batailles gagnées. Un film se divise en centres d'intérêts divers (il peut y en avoir une dizaine comme dans **La Corde** de Hitchcock, ou plusieurs milliers comme dans les Eisenstein monumentaux) et chacun aura ses problèmes spéciaux. Là où les compositions du centre d'intérêt requièrent l'attention à la densité de la lumière, l'intonation des voix, la mobilité ou l'immobilité des gestes ; aux costumes, aux décors, au contexte. Une chaise mal placée ou incongrue peut être aussi néfaste qu'une mauvaise intonation dans une réplique, un costume trop bien coupé peut ruiner un rôle. Tout dépend d'autre chose : c'est un monde de dépendances ou de correspondances où l'agent de liaison permanent, inventeur, maître et esclave, serviteur, amant, dieu ou parcelle attentive à la respiration contenue, est le metteur en scène, tantôt derrière une lentille, un vase, une étagère, camouflé par de la paille, des accessoires, sous l'eau ou le soleil, dans des chambres infectes ou sous des espaces étoilés, à la mo-viola, sur le set ; parmi des modèles étincelants, sur des plages torrides, parmi des assassins, des vagabonds, des masses indifférents ou des fans trépidants, il conserve le fil de l'histoire qu'il continuera d'écrire avec des gestes, des paroles, des temps morts, des silences et des lumières. Lui, ensuite, dira qu'il a voulu montrer tel problème social ou qu'il a fait son film pour que les gosses prennent leur popcorn.

La vérité c'est que ses films parleront pour lui. C'est là le seul os que jettent les films.

(Extraits de dialogues)

UN APPRENTISSAGE POLITIQUE

(Adolfo est le petit-fils de Braceras, caudillo de province dont la puissance locale est bâtie sur les procédés de toutes les dictatures. Guastavino est l'homme de main de Braceras).

Adolfo. — Il vous est arrivé de descendre un type ?

Guastavino. — En face oui. « Pibe Lozano », celui qui a tué Galimberti, face à face, tu m'entends. Et la main ne me tremblerait pas encore une fois pour tuer un trouillard pareil...

... J'ai aussi descendu un gars du parti qui, comme président de liste, avait trahi Braceras. Sais-tu ce qu'il racontait : que nous avons fait voter tout le cimetière d'Avelaneda et même celui de Chacarita.

Adolfo. — Et toutes ces fusillades ?

Guastavino. — Ah ! les promenades ?... C'est pour avoir des renseignements sur les traitres et les atteintes à la sécurité intérieure.

Adolfo. — Mais le mort de l'autre jour, c'était le même qu'on avait failli fusiller la nuit avant...

Guastavino. — La main des gosses a glissé, c'étaient des mêmes au sein... Quand je suis arrivé il n'y avait plus rien à faire. Je n'aime pas ça (Il boit). Mais tu as vu un peu comment Braceras s'y prend avec l'opposition. Ça c'était un enterrement ! il n'en avait jamais tant rêvé le pauvre gars...

Adolfo. — Les journaux ont parlé d'un accident.

Guastavino. — Pas tous... Mais qui en fait cas ?...

Adolfo. — On parle d'une intervention dans la Province.

Guastavino. — Si on commence avec les interventions, il ne va y avoir ruffian, coupe-jarret ou simple voyou qui ne se fasse assassin. Il vaut mieux laisser les choses comme ça...

(Plus tard Adolfo fait part à son grand père de ses nouveaux désirs) :

Adolfo. — La vie de collègue m'abrutit... Il ne s'y passe rien... les choses se passent dans la politique, au Comité... Je voudrais être utile dans la prochaine campagne.

Braceras. — Pour la politique, il nous faut des avocats qui comprennent les lois, mais les politiciens se forment dans la rue, dans les usines, au comité ; ce ne sont pas des universitaires à grosse tête. Je me réjouis de t'entendre parler ainsi. Demain tu viendras avec moi.

(Adolfo découvre dans les coulisses des comités les fraudes électorales et participe à un coup dur, au cours duquel Guastavino est blessé par balle. Les deux hommes arrivent chez Braceras).

Braceras. — D'où sortez-vous à cette heure ?

Guastavino. — On nous a tiré dessus...

Braceras. — Et que fait mon petit-fils mêlé à toute cette cochonnerie ?... Depuis quand ma famille est-elle mêlée à des affaires pourries comme les vôtres ?

Guastavino. — C'est des types à Pedreiro... les circonscriptions du sud ne vous sont plus acquises, Braceras.

Braceras. — Va te faire soigner par Benitez. C'est une imprudence de venir blessé jusqu'ici. Je n'aime pas le sang, surtout sur mes tapis.

Guastavino. — Je voulais simplement rendre compte. (Il sort).

Adolfo. — Je vous accompagne.

Braceras. — Toi, tu vas te coucher... Adolfo !

Tu m'as dit que tu voulais être politicien, n'est-ce pas ? Sache donc qu'il faut entrer dans la politique par la grande porte. Par celle des Braceras et non par celle des Guastavinos. Les Braceras peuvent arriver au Congrès, au Sénat, à la Maison Rose. Les Guastavinos au contraire, finissent morts la bouche contre terre dans quelque coin de rue. Tu es un Braceras, tu portes mon nom, ton chemin est tout tracé. Le 23 tu viendras avec moi et tu verras ce que c'est qu'un village qui vote.

(Adolfo verra les manœuvres, les tricheries, les méthodes. Le triomphe électoral de Braceras dépasse les espérances. Les acolytes ont bien travaillé...).

Braceras. — Ce sont là des satisfactions, mon petit... On ne gagne pas une élection tous les jours. Mais on la paie, on la paie de fatigues, de responsabilités qui vous contraignent...

Adolfo. — J'ai vu : fraude, assaut, violence... Far-West en Argentine...

Braceras. — Ce sont des scribouillards payés par l'opposition... Qui les croit ?

Adolfo. — Et les fausses fusillades, les tortures ; ce sont aussi des scribouillards payés par l'opposition ?

Braceras. — Médisances, calomnies des ennemis de la patrie... Mais toi qu'as-tu besoin de lire ces choses ?

Adolfo. — J'ai vu par moi-même les procédés employés, le machin de la Enramada organisé par Gustavino... Et l'homme enterré avec tous les honneurs était assassiné.

Braceras. — Et je dois supporter que mon propre petit-fils me dise ça ! Tu vas apprendre à te mêler de tes affaires... Il te manque quelques vacances chez les Jésuites de Santa-Fé... Tu y apprendras l'art de commander.

(Son séjour terminé, Adolfo revient et exprime fortement son mécontentement).

Braceras. — Bon !... Ainsi ce jeune homme n'est pas d'accord avec l'éducation des pères Jésuites et préférerait sûrement vivre au milieu des voyous... il croit peut-être qu'être le petit-fils de Braceras lui ouvrira toutes les portes. Eh bien non, mon vieux, non. Il faut étudier, se bousiller les yeux dans les collèges et les universités.

Adolfo. — Lisandro de la Torre (1) dit que dans les Collèges de Jésuites on fausse la connaissance.

Braceras. — Si tu dois prendre des exemples dans la vie, ne choisis pas les égarés ou les libres penseurs. De la Torre ! On va bien rire avec ce vieux fou demain au Sénat !...

(La « rigolade », un chahut mené par Guastavino, tourne mal : il y a mort d'homme. Guastavino ayant demandé à Braceras d'être relevé pour quelque temps de ses fonctions, est abattu dans une rue sous les yeux de ses amis, les enfants. Adolfo surprend son grand-père payant leurs gages à ses tueurs. La crise se déclenche et dès ce moment il n'aura plus qu'une seule idée : être le témoin de la chute de Braceras.

Braceras est couché après une crise cardiaque consécutive à une querelle avec Adolfo. Les deux hommes s'affrontent une fois de plus. Le vieux leader politique, le démagogue dictatorial dévoile enfin son sentiment pour les masses).

Adolfo. — Les hommes en ont assez des banquets du comité... Ils veulent quelque chose de plus réel... Des syndicats... des lois.

Braceras. — Il faut voir le juge Iturbide.

Adolfo (lui montrant le journal). — Iturbide ? C'est le premier qui a déposé devant la Commission d'Enquête. Il s'est lavé les mains de tout...

(1) Leader du parti progressiste. Personnage historiquement exact.

Braceras. — Salauds, poules mouillées, ils me le paieront. Ils n'avaient peut-être pas tort ?... Et qui pensait pour eux ? Moi, moi seul... Le peuple ne mérite rien. Il n'écoute que celui qui le flatte basement... des lois... des syndicats... Je les verrai bientôt tous morts de faim.

PROPOS SUR L'ÉDUCATION

Braceras. — Qu'y a-t-il de mal dans l'éducation des enfants ?

Maria-Mercedès. — Les filles ne peuvent pas continuer d'aller à ce collège où vont des filles d'ouvriers. Pour si dévotes et saintes que soient les bonnes sœurs de Marie Auxiliatrice.

Braceras. — Mais n'ont-elles pas l'Allemande qui leur apprend le savoir vivre et autres choses. Quant aux garçons, je les élève moi-même...

Mercèdes. — Les filles ne peuvent pas continuer avec cette Allemande, elles ont besoin de bons collègues et de vivre entourées de gens du même monde qu'elles...

Braceras. — De bons collègues... un univers de papier de soie. A quoi cela a-t-il servi à mes filles ? Ne me dites pas que vous avez oublié que la mère des garçons pour avoir vécu dans ce monde s'est mariée à un gars du port qui croyait bâtir sa patrie en faisant les 400 coups à Paris. Je l'ai perdue dans un naufrage.

La mère des filles m'a été soulevée par un faux comte italien à Montevideo, et enlevée par un typhus. Et vous voulez me prendre le seul bien qui me reste : mes petits enfants, pour en faire des gommeux du Jockey-Club ou des demoiselles de société.

Magdalena. — Des gens de bien, comme nos pères et les pères de nos pères.

Braceras. — Une aristocratie qui sent le fumier, comme disait Sarmiento. Mes petits enfants seront des Braceras comme moi, qui descends d'un guerillero parti avec Roca dans le désert collectionner les oreilles d'Indiens.

Mercèdes. — C'est pourquoi les petites-filles d'un grand homme doivent aller dans de grands collèges.

Braceras. — Bon, décidez pour les filles simplement. Vous m'avez déjà fait perdre assez de temps avec cette histoire.

(Il sort avec deux hommes qui l'attendent sur le pas de la porte).

Julieta (elle met une capeline). — Mais les filles ne

peuvent pas continuer à aller à ce collège où vont des filles d'ouvriers.

Fraulein. — Alors, que décidez-vous ?

Julieta. — Elles ont besoin de grands collègues, comme nos pères et les pères de nos pères.

Felicitas. — Pour qu'elles en sortent petites catins et courent fricoter dans les coins !

Fraulein. — Je dois parler à don Mariano.

Mercédès. — Ce ne sera pas nécessaire, madame, nous l'avons déjà fait.

Magdalena. — Avec cette humidité dans cette ville horrible... mes pauvres petites nièces chéries... Nous les emmènerons à Mar del Plata avec nous, et les garçons aussi...

Mercédès. — Et vous, Felicitas, comment va votre garçon ?

Felicitas (elle tient 2 théières dans la main). — Cette année il entre au Séminaire. Il sera prêtre. Ainsi en a décidé le Seigneur !

Mercédès. — Prêtre, c'est merveilleux ! Au moins nous aurons un saint.

Felicitas. — C'est un ingrat et un cochon, pardonnez-moi l'expression, ma fille. Mais nous espérons qu'il changera quand il sera enrhumé. Il avait une trop mauvaise vue pour être militaire.

Magdalena (qui s'assied). — Dieu merci ! un métier si pénible ; toujours en caserne ou à défilé.

(Montage réalisé à partir des dialogues de *Fin de Fiesta* publiés dans *Temas de Cine*, N° 17.)

(Ce conte est le point de départ du film *El Secuestrador*)

Les dimanches, ils jouaient à cache-cache dans le dépôt des cercueils. La cave de la morgue de San Telmo avait les dimensions de la maison ; c'était une enceinte silencieuse dont les ouvertures donnaient sur le trottoir inondé de la rue.

Là, il y avait aussi le vin, les boîtes de bonbons et les fruits secs. On leur avait interdit de descendre à la cave, mais tout le monde était trop occupé à l'entreprise funèbre pour les surveiller : ils avaient élargi leur domaine avec des voitures pour mariages et avec des omnibus découverts qui parcouraient la ville du Nord au Sud.

Diego avait l'habitude de se cacher dans les cercueils blancs parce qu'ils étaient à sa taille. Cet après-midi là, les grands frères lassés de jouer à cache-cache s'employèrent à vider les bocaux de bonbons et ne se rendirent pas compte que Diego s'était endormi — peut-être à cause des vapeurs humides de la cave et de la forte odeur de vin qui flottait dans l'air — dans un cercueil couleur d'ivoire pâle. Pas davantage ils n'entendirent quelqu'un entrer dans la cave et emporter la petite caisse avec Diego à l'intérieur.

Quand Diego ouvrit les yeux il se trouva face à deux hommes qui le regardaient surpris : — Et toi qu'est-ce que tu fiches là ? D'où sors-tu ?

— Mais... c'est le fils du patron, le petit ; ils devaient encore jouer à cache-cache, dirent les hommes qui l'avaient amené.

Il se dressa dans le cercueil et la première chose qu'il vit ce fut un enfant endormi sur un lit et un homme et une femme agenouillés à côté. Puis deux autres garçons, plus grands, qui ressemblaient un peu à celui qui dormait, s'approchèrent de lui et l'observèrent en silence un long moment.

Les hommes le prirent dans leurs bras et le déposèrent sur le sol.

— Attends ici, ne bouge pas, lui dirent-ils. Nous avons

pas mal à faire ? Et puis il faut prévenir ta famille, ils doivent te chercher...

Diego les vit soulever le garçon qui dormait sur le lit et le mettre là où il était tout à l'heure.

La femme, en larmes, embrassait l'enfant endormi. Les aînés, ceux qui étaient réveillés, s'approchèrent du père et demandèrent, montrant Diego :

— Et celui-là, qui est-ce ? D'où vient-il ? Qu'est-ce qu'il fait ici ?

Et le père d'une très faible voix répondit :

— C'est un ami de ton frère ; il est venu le chercher.

— Nous, on le connaissait pas. Où c'est qu'il l'emmené ?

— Dans une ville très belle... avec des parcs... et des petites voitures...

Il ne put continuer.

— C'est loin ?

— Oui, très loin...

Puis les hommes prirent la caisse de chaque côté et demandèrent :

— Où allez-vous le veiller ?

Le père montra la direction, aida les hommes à soulever le cercueil et ils sortirent de la pièce avec la femme.

— Pourquoi tu t'en vas pas avec lui ? demanda l'un des frères ?

— J'irai après, on m'a dit de ne pas bouger d'ici, répondit innocemment Diego... Pourquoi n'allez-vous pas avec lui ?

— Parce qu'on nous y laisse pas aller...

Une jeune fille entra dans la pièce, embrassa les garçons et dit :

— Venez à la maison jouer avec les cousins...

Les gosses se tournèrent vers Diego.

— Pourquoi tu restes tout seul ? Tu vois pas qu'ils s'en vont ?...

Un homme de l'entreprise entra, prit Diego par la main et l'emmena.

Les enfants expliquèrent à la jeune fille que Diego était venu chercher leur petit frère pour l'emmener dans une autre ville, bien plus belle que Buenos-Aires.

Ils ne comprirent pas pourquoi la femme pleurait tant.

Diego arriva chez lui et ses frères lui dirent :

— Par ta faute, papa a mis une clé à la cave ; on pourra plus jouer à cache-cache...

Maïs Diego était songeur...

C'était un après-midi d'automne. Le parcours d'une

fourmi qui faisait de l'équilibre sur le rebord du trottoir... Tout à coup il vit quatre jambes, avec des chaussettes et des souliers de cuir qui piétinaient la fourmi.

— Qu'est-ce que tu fais là... tout seul ?

— Pourquoi t'es pas avec lui ? Où l'as-tu emmené ?

Diego leva son visage et vit le visage et le regard désespéré des frères du petit que, quelques jours auparavant, on avait emporté endormi dans un cercueil de la cave.

— Où est-il ? Tu dois le savoir. Il est parti avec toi, un soir. Vers quelle ville ?...

Diego sans répondre se mit à courir.

Les gosses le regardèrent en silence.

— Ils l'auront enfermé.

— Il est parti avec lui, tu l'as vu ? Tu te rappelles ce qu'a dit papa ?

— Où c'est qu'ils l'auront emmené ? Pourquoi il est pas avec lui ?

Un autre jour ils l'attendirent à la sortie de l'école. De loin ils le suivirent jusqu'à la maison. Diego ne pouvait expliquer à ses frères que ces deux garçons qui le suivaient discrètement et lui faisaient d'étranges signes pour qu'il se joigne à eux, ou le menaçaient de leurs poings fermés, étaient témoins de quelque chose qui avait provoqué la fermeture de la cave. Un après-midi, à la sortie de la matinée du Solis, ils l'interpellèrent :

— Où ? Où est-il ? T'es parti avec lui ? Où l'avez-vous emmené ? dans quelle ville ?

— Je suis revenu à la maison, avec des hommes, moi. Je ne l'ai pas revu, je le jure, répondit-il tristement sans se risquer à leur dire qu'il commençait à soupçonner que cet enfant était mort.

Un après-midi, Diego revenait à la maison par la rue Balcare, se glissant contre le mur pour éviter la pluie. Tout à coup il sentit qu'on lui saisissait les deux bras.

— Ne cries pas ou nous te tordons le bras.

C'étaient encore les deux autres.

— Viens, allons dans le parc. Nous voulons parler tranquillement. N'aie pas peur.

Ils montèrent les marches.

Le vent et la pluie les empêchaient de marcher plus vite. Quand ils furent sous une pergola, l'un des deux dit :

— Maintenant tu vas nous dire la vérité. — Où l'avez-vous emmené cette nuit-là ? Pourquoi t'es venu dans la caisse ? Il est caché chez toi ? Quel est le nom de la ville ?

— Je suis rentré avec les hommes, avec Juan, répondit-il, tremblant de peur. Il était mort.

— Si tu ne parles pas nous te dénonçons à la police. Qu'est-ce que tu dis ? qu'il était mort ?

— Ils l'ont emporté pour l'enterrer. Il était mort... mort.

— Tu mens, tu mens. Tu l'as emmené avec toi, c'est pour ça que t'étais venu dans la caisse ; ne fais pas l'idiot.

— Non, non, il était mort. Je l'ai vu après, il était mort.

Ils commencèrent à le cogner contre le sol. Le parc Lezama, à quatre heures de cet après-midi d'automne, était dans l'ombre solitaire et pluvieux.

— Tu vas nous le dire tout de suite.

Ils continuèrent à le secouer jusqu'à rouler au sol tous les trois. Les gosses, furieux, continuaient à cogner la tête de Diego contre la barrière de grilles de la pergola.

— Où l'as-tu emmené ? Où est-il ?

— Oui, il était mort, mort, criait Diego, et son regard terrifié s'arrêta un instant sur les coupoles célestes et dorées de l'église orthodoxe de la rue Brazil.

— Tu mens, il est chez toi, il est chez toi. Tu l'as emmené cette nuit-là.

Mais Diego ne pouvait plus répondre. Et eux qui ne se rendaient pas compte continuaient à cogner sa tête contre le marbre, maintenant.

— Il s'est évanoui, dit l'un des deux.

Ils entendirent des pas qui s'approchaient dans les feuilles sèches.

— On vient.

Ils se mirent alors à courir vers l'autre côté du parc.

— Et si nous allions fouiller la maison demain ? Ils doivent l'avoir caché. C'est par là qu'on aurait dû commencer.

Le lendemain, alors qu'ils rôdaient autour de la maison de Diego, ils virent sortir par la grande porte un étrange cortège. Une longue file de voitures funèbres vides, des omnibus découverts sans passagers, suivaient une petite voiture qui portait un D doré sur le drap noir et que tiraient deux chevaux blancs.

Instinctivement ils se cachèrent.

— Celui-là oui, il est mort. Et bien mort, pensèrent-ils.

BEATRIZ GUIDO, 1955

(Cuentos memorables - Editorial Deucalion - Buenos-Aires - 1955)

IV. FILMOGRAPHIE

I. Assistant réalisateur :

1939	LOS PAGARES DE MENDIENTA	Leopoldo TORRES RIOS
1940	LA LUZ DE UN FOSFORO SINVERGUENZA	» »
1941	EL NOZO No 13	» »
1942	EL COMISARIO DE FRANCO LARGO	» »
1944	EL JUEGO DEL AMOR Y DEL AZAR	» »
1946	UN MODELO DE PARIS LA TIA DE CARLOS TRES MILLIONES Y EL AMOR LA MUJER MAS HONESTA DEL MUNDO	Luis BAYON HERRERA Leopoldo TORRES RIOS Luis BAYON HERRERA Leopoldo TORRES RIOS
1947	SANTOS VEGA VUELVE EL HOMBRE DEL SABADO	» »
1948	PELOTA DE TRAPO ROMANCE SIN PALABRAS	» »
1949	EL HIJO DE LA CALLE PANTALONES CORTOS EL HOMBRE DE LAS SORPRESAS EL NIETO DE CONGREVE	» » » » » » » »

II. Scénariste :

1946	LA MUJER MAS HONESTA DEL MUNDO	
1947	SANTOS VEGA VUELVE EL HOMBRE DEL SABADO	
1948	PELOTA DE TRAPO ROMANCE SIN PALABRAS	
1949	EL HIJO DE LA CALLE PANTALONES CORTOS EL HOMBRE DE LAS SORPRESAS EL NIETO DE CONGREVE	
1952	FACUNDO, EL TIGRE DE LOS LLANOS	(Réal. : Miguel P. TATO)

III. Assistant monteur :

1942	GAUCHO	Leopoldo TORRES RIOS
------	--------	----------------------

IV. Co-réalisateur :

1950	EL CRIMEN DE ORIBE (LE CRIME D'ORIBE). Réal. : Leopoldo Torres Rios et L. T.N. Scenário : Arturo Cerretani et L. T.N., d'après « Le parjure de la neige », de Adolfo Bioy Casarès. Musique : Alberto Soifer et Bernardo Stamlan. Opérateur : Hugo Chieso. Décor : Carlos Dowling. Montage : José Cardella. Interprètes : Roberto Escalada, Carlos Thompson, Raul de Lange, María Concepcion Cesar, Delia Christiani. Produc. associés : L. Torres Rios et Rodolfo Hansen. Durée : 85 mn. Date de sortie : 13-4-50.	
------	---	--

- 1953 EL HIJO DEL CRACK (LE FILS DU CRACK).
 Réal. : Leopoldo Torres Rios et L. T.N.
 Scénario : L. T.R. et L. T.N., d'après une idée de Armando Bo.
 Musique : Alberto Gnecco et J. Rodriguez Fauré.
 Opérateur : Enrique Wallfisch.
 Montage : Rosalino Caterbetti.
 Interprètes : Armando Bo, Oscar Rovito, Miriam Sucre, Nelson de la Fuente.
 Product. : Armando Bo. Distribué par SIFA.
 Durée : 77 mn. Date de sortie : 15-12-53.

V. Réalisateur :

- 1947 EL MURO (LE MUR), court métrage.
 Scénario et réalisation : L. T.N.
 Avec la collaboration de : José Arcuri, Rodolfo Bardi, José Cerno, etc.
 Opérateur : Alvaro Berreiros.
 Interprètes : Hugo Mujica et Barbara Mujica.
 Durée : 8 mn.
 (Ce court métrage est tiré d'un conte de L. T.N. : « El muerto ».)
- 1954 DIAS DE ODIOS (JOURS DE HAINE).
 Réal. : L. T.N.
 Scénario : L. T.N. et Jorge Luis Borges, d'après « Emma Zunz », de Jorge Luis Borges.
 Opérateur : Enrique Wallfisch.
 Montage : Rosalino Caterbetti.
 Musique : J. Rodriguez Fauré.
 Interprètes : Elisa Christian Calvé, Nicolas Fregues, Raul del Valle...
 Durée : 70 mn. Date de sortie : 3-6-54.
 Prod. : Armando Bo. Distribué par SIFA.
- 1954 LA TIGRA (LA TIGRESSE).
 Réal. : L. T.N.
 Scénario : Carlos Alberto Orlando, d'après l'œuvre de Florencio Sanchez.
 Opérateur : Enrique Wallfisch.
 Musique : J. Rodriguez Fauré.
 Interprètes : Diana Maggi, Diulio Marzio, Elcira Olivera Garces, Raul del Valle.
 Product. : Armando Bo. Distribué par SIFA.
 (Ce film n'a jamais été exploité commercialement à Buenos-Aires.)
- Quatre films d'aventures pour la Télévision américaine.
- 1955 PARA VESTIR SANTOS (POUR VETIR LES SAINTS).
 Réal. : L. T.N.
 Scénario : Sixto Pondal Rios et Carlos Olivari.
 Opérateur : Alberto Etchebehere.
 Montage : Jorge Garate.
 Musique : Tito Ribero.
 Décors : Dimas Garrido.
 Interprètes : Tital Merello, Jorge Salcedo, Tomas Simari, José de Angelis
 Product. : Argentina Sono Film.
 Durée : 78 mn. Date de sortie : 4-8-55.
- 1956 GRACIELA.
 Réal. : L. T.N.
 Scénario : L. T.N. et Arturo Cerretani, d'après « Nada », de C. Laforet.

- Opérateur : Anibal Gonzalez Paz.
 Musique : Juan Elhert.
 Décors : Martin Rodriguez Mentasti.
 Interprètes : Elsa Daniel, Lautaro Murua, Susana Campos, Alba Mujica, A. Roman.
 Prod. : Argentina Sono Film.
 Durée : 87 mn. Date de sortie : 10-5-56.

- EL PROTEGIDO (LE PROTEGE).
 Réal. : L. T.N.
 Scénario : L. T.N.
 Opérateur : Anibal Gonzalez Paz.
 Musique : Tito Ribero.
 Décors : Cori Munoz.
 Montage : Nelo Melli.
 Interprètes : Guillermo Battaglia, Rosa Rosen, Guillermo Muray, Alfredo Gallo.
 Prod. : Argentina Sono Film.
 Durée : 80 mn. Date de sortie : 22-11-56.

- 1957 LA CASA DEL ANGEL (LA MAISON DE L'ANGE).
 Réal. : L. T.N.
 Scénario : L. T.N., Beatriz Guido et Martin Rodriguez Mentasti, d'après le roman de Beatriz Guido.
 Opérateur : Anibal Gonzalez Paz.
 Musique : Juan Carloz Paz.
 Décors : Emilio Rodriguez Mentasti.
 Montage : Jorge Garate.
 Interpr. : Elsa Daniel, Lautaro Murua, Barbara Mujica, Guillermo Battaglia, Jordana Fain, Berta Ortega, Alexandro Rey, Lili Gacel.
 Prod. : Argentina Sono Film.
 Durée : 78 mn. Date de sortie : 11-6-57.

Deux courts métrages :

1. PRECURSORES DE LA PINTURA ARGENTINA.
 2. LOS ARBOLES DE BUENOS-AIRES (Les arbres de Buenos-Aires).
 Scénario et réalisation : L. T.N.
 Opérateur : Luis Calan de Tierra (Agfacolor).
 Montage : Nelo Melli.
 Production : Instituto Nacional de Cinematografia.
- 1958 EL SEQUESTRADOR (LE SEQUESTREUR).
 Réal. : L. T.N.
 Scénario : Beatriz Guido et L. T.N.
 Opérateur : Alberto Etchebehere.
 Musique : Juan Carloz Paz.
 Décors : Emilio Rodriguez Mentasti.
 Montage : Jorge Garate.
 Interpr. : Lautaro Murua, Maria Vaner, Leonardo Favio, Carlos Monet.
 Production : Argentina Sono Film.
 Durée : 75 mn. Date de sortie : 25-9-58.
- 1959 LA CAIDA (LA CHUTE).
 Réal. : L. T.N.
 Scénario : Béatriz Guido et L. T.N., d'après le roman de B. Guido.
 Opérateur : Alberto Etchebehere.
 Musique : Juan Carloz Paz.
 Décors : Emilio Rodriguez Mentasti et J.J. Saavedra.

Montage : Jorge Garate.
 Interpr. : Elsa Daniel, Lautaro Murua, Diulio Marzio, Mariela Reyes.
 Prod. : L. T.N. Distribut. : Argentina Sono Film.
 Durée : 84 mn. Date de sortie : 26-2-59.

1960 FIN DE FIESTA (FIN DE FETE).

Réal. : L. T.N.
 Scénario : L. T.N., Beatriz Guido et Ricardo Luna, d'après le roman de Beatriz Guido.
 Opérateur : Ricardo Younis.
 Musique : Juan Carlos Paz.
 Décors : Juan José Saavedra.
 Montage : José Serra.
 Interpr. : Arturo Garcia Buhr, Lautaro Murua, Graciela Borges, L. Favio, Helena Tritell, Lydia Lamaison, Osvaldo Terranova, Maria Principito, Léda Tanda, Martha Murat, Ricardo Robles.
 Prod. : Nesta R. Gáffet pour Angel.
 Durée : 100 mn. Date de sortie : 23-6-60.

1960 UN GUAPO DEL '900 (UN DUR DE 1900)

Réal. : L. T.N.
 Scénario : L. T.N. et Samuel Eichelbaum, d'après la pièce de S. Eichelbaum.
 Opérateur : Ricardo Younis.
 Décors : Oscar Lagomarsino.
 Musique : Hector Stampone.
 Montage : Jorge Garate.
 Interpr. : Alfredo Alcon, Arturo Garcia Buhr, Diulio Marzio, Lidia Lamaison.
 Prod. : Nestor Gaffet et L. T.N. pour ANGEL.
 Durée : 84 mn. Date de sortie : 17-8-60.

1961 LA MANO EN LA TRAMPA (LA MAIN DANS LE PIEGE).

Réal. : L. T.N.
 Scénario : L. T.N., Beatriz Guido, Ricardo Munoz Suay et Ricardo Luna, d'après le roman de Beatriz Guido.
 Opérateur : Alberto Etchebehere et Juan Julio Baena.
 Décors : Oscar Lagomarsino.
 Musique : Cristobal Halffter et Atilio Stampone.
 Montage : Pablo del Amo et Jacinto Cascales.
 Interpr. : Elsa Daniel, Francisco Rabal, Leonardo Favio, Maria Rosa Gallo, Berta Ortégosa, Hilda Suarez, Enrique Vilches, Maria Puchol, Maria del Pilar Armesto, Mirtha Dubner, Hugo Caprera, Mirko Alvarez.
 Product. : Nestor Gaffet et L. T.N. pour ANGEL, et U.N.I.N.C.I.
 Co production hispano-argentine.

PIEL DE VERANO (PEAU D'ETE).

Réal. : L. T.N.
 Scénario : L. T.N. et Beatriz Guido, d'après le roman de B. Guido.
 Opérateur : Oscar Melli.
 Décors : Oscar Lagomarsino.
 Musique : Schumann, Monteverdi et Jazz exécuté par l'ensemble Lopez Furt.
 Montage : Jacinto Cascales.
 Interpr. : Alfredo Alcon, Graciela Borges, Franca Boni, Juan Jones.
 Producc. : Nestor Gaffet pour ANGEL.

1962 SETENTA VECES SIETE (SOIXANTE-DIX FOIS SEPT).

Réalisation : L.T.N.
 Sujet : Deux contes de Dalmiro Saenz.
 Adaptation : D. Saenz, Beatriz Guido et L.T.N.

Opérateur : Ricardo Younis.
 Musique : Virtu Maragno.
 Décors : Oscar Lagomarsino.
 Interprétation : Isabel Sarli, Francisco Rabal, Jardel Filho, Blanca Lagrotta, Jacobo Finder, Nelly Prono, Ilda Suarez, Alberto Barcel.
 Production : Antonio P. Motti.

1962 HOMENAJE A LA HORA DE LA SIESTA (HOMMAGE A L'HEURE DE LA SIESTE ou QUATRE FEMMES POUR UN HÉROS).

Réalisation : L.T.N.
 Scénario : Beatriz Guido et L.T.N. d'après la pièce de B. Guido.
 Opérateur : Alberto Etchebehere.
 Musique : Jorge Lopez Ruiz.
 Décors : Oscar Logomarsino.
 Montage : Jacinto Cascales.
 Intreprétation : Alida Valli, Paul Guers, Alexandra Stewart, Violeta Antier, Luigi Picchi, Glauce Rocha, Maurice Sarfati.
 Production : Nestor R. Gaffet.
 Co-production : franco-argentino-brésilienne.

Projets :

MARTIN FIERRO (d'après le poème épique de José Hernandez).
 HIJO DE LADRON (Fils de voleur) (d'apr. un roman de Manuel de Rojas).
 EL DERROTADO (d'après un roman inédit de L. T.N.).

Leopoldo Torre Nilsson a, en outre, réalisé, en 1958, la mise en scène théâtrale au Teatro San Telmo de :

LA CASTILLA DE LAS MACETAS
 de Graham Greene. Traduction de Victoria Ocampo.
 Décors : J.J. Saavedra et Emilio Rodriguez Mentasti.
 Interpr. : Lautaro Murua, Ricardo Florenbaum, Jorge Senber.

Leopoldo TORRE NILSSON, écrivain :

1944 CUATRO ESPACIOS PARA EL CIELO (A QUATRE PAS DU CIEL).

Pièce de théâtre en trois actes. N'a jamais été jouée.

1947 TRANSITO DE LA GOTA DE AGUA (CHEMIN DE LA GOUTTE D'EAU).

Recueil de poèmes.

1946-1949 Plusieurs textes poétiques qui n'ont pas été publiés. Contes pour des revues littéraires.

1954-1956 Ecrit un roman encore inédit : « EL DERROTADO dont il envisage l'adaptation à l'écran.

Leopoldo TORRE NILSSON a publié de nombreux textes de critique cinématographique dans la plupart des revues spécialisées de son pays : « Gente de Cine », « Cine-Club », « Cine ensayo », « Cine critica »...

Filmographie établie d'après les recherches de Salvador Sammaritano publiées par « Tiempo de Cine », n° 3, octobre 1960.

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

A. ETUDES SUR TORRE NILSSON

- « La Obra de Ayala y Torre Nilsson », par Thomas Eloy Martinez.
- « Torre Nilsson and his double », par Mario Trajtenberg.
(*Film Quarterly*, 1^{er} trimestre 1961.)
- « Au Argentine partuership », par Domingo de Nubila.
(*Films and filming* - septembre 1961.)
- « La Obra de Toore Nilsson », par Jose A. Mahieu.
(*Tiempo de Cine*, octobre 1960.)
- « El desasosiego tras **La caída** », par Oscar Garaycochea.
(*Contracampo* - no janvier 1961.)
- « Torre Nilsson y su obra », par Juan Cobos. (*Temas de Cine*).
- « Valoracion critica de Torre Nilsson », par Jaime Potenze.
Lyra 186 - 188 - Janvier 1962.)

B. INTERVIEWS DE TORRE NILSSON

- « Conversacion con Torre Nilsson » (*Cuadernos de Cine*).
- « De Proust à Torre Nilsson », par Simone Dubreuilh.
(*Lettres Françaises*, du 30-7-59.)
- « La non-communication, dit Torre Nilsson », par Michel Delahaye.
(*Cinema 60* no 46 de mai 1960.)
- « Una entrevista con Torre Nilsson, Director argentino », par Juan Cobos et Felix Martialay. (*Film Idéal* no 55-56 - Septembre 60.)
- « Entrevinstá con Torre Nilsson », par Sammaritano et A. Mahieu.
(*Tiempo de Cine* no 3 octobre 60.)
- « Entrevista con Torre Nilsson ». (*Contracampo* no 4 janvier 1961.)
- « Contesta Torre Nilsson ». (*Film Idéal*, n° spécial sur le cinéma argentin).

C. QUELQUES CRITIQUES DE FILMS

1. LA MAISON DE L'ANGE.
Robert Benayoun. « Deux doigts de Cannes, s'il vous plaît ». (*Positif* 25-26.)
J. Doniol-Valcroze. « 15 ans à Romeo ». (*Cahiers du Cinéma*, no 76.)
L. Marcorelles. « Quatre films de notre temps ». (*Cinéma* 57, no 19.)
Fiche no 322 de *Télé-Ciné* ; du 17-12-61 dans *Telerama* ; du Ciné-Club de Toulon ; etc.
2. LA CAIDA.
Libre Belgique et *Le Soir* (de Bruxelles), du 14 août 1961.
3. UN GUAPO DEL '900.
« *Un Guapo* : Obra y transposiclon », par A. Blanco. (*Contracampo*, n° 4.)
4. FIN DE FIESTA.
« Una pellicula importante », par Juan Cobos (*Temas de Cine*, no 17.)
Ce numéro de *Temas de Cine*, entièrement consacré à FIN DE FIESTA, publie une anthologie de textes critiques argentins, uruguayens et anglais.
5. LA MAIN DANS LE PIEGE.
Robert Benayoun. « Deux doigts de Cannes, s'il vous plaît ». (*Positif*.)
S. Horovitz et Horacia Villacanto : Dos críticas opinam sobre *La Mano en la trampa*.
Cinecritica, no 6.)
6. PIEL DE VERANO.
J. P. Torok : Venise 61. (*Positif*, no 43.)

PREMIER PLAN

BULLETIN DE COMMANDE

Versements : C.C.P. PREMIER PLAN Lyon 671.07

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

*Le prochain n° de Premier Plan**sera un n° spécial**consacré au cinéma polonais.**Vendu 5,50 NF**il sera servi à nos abonnés**comme un n° simple (pour eux : 3 NF).*

Découper et adresser à PREMIER PLAN, B.P. 3 Lyon-Préfecture

NOM, ET ADRESSE COMPLÈTE _____

T.S.V.P.

BULLETIN DE COMMANDE

— Un abonnement de 12 numéros à partir du n° ... Etranger 44 NF	<u>36,00</u>
— Tous les numéros de la 2 ^e année, de Bunuel à Renoir inclus (Etr. 44 NF)	<u>36,00</u>
— Exemple du n° 14 Prévert	
16 Welles	
17 Visconti	
18 Resnais	4,50
19 Vigo	
20 Bogart	
21 Bardem	
25 Eisenstein	
Etr. 5,5 NF (Les n ^{os} 13 Bunuel et 15 Antonioni sont épuisés au détail.)	
— Exemple du n° spécial 22-23-24 Renoir	<u>18,00</u>
— Les 12 numéros de la 1 ^{re} année reliés	<u>36,00</u>
— 1 ^{re} série : les 5 n ^{os} encore disponibles (Gré- millon, Huston, G. Philipe, Jazz, Fellini)	<u>5,00</u>
— Volume cartonné Nouvelle Vague	<u>7,50</u>
Date	Total

Ci-joint la somme de NF sous la forme de { mandat
chèque postal
chèque bancaire

T.S.V.P.

Découper et adresser à PREMIER PLAN, B.P. 3 Lyon-Préfecture

librairie

LE MINOTAURE

tous les livres sur le cinéma

catalogue sur demande

2, rue des Beaux-Arts, Paris

L'Avant-Scène du

CINÉMAKiosques 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 Styrene.
- 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.
- 12 LES VISITEURS DU SOIR - L'amour existe.
- 13 LE TROU (numéro anniversaire Jacques Becker).
- 14 LEVIATHAN - Madame se meurt.
- 15 JEUX INTERDITS - Mina de Vanghel.
- 16 JULES ET JIM - Satan, mon prochain.
- 17 LE SALAIRE DE LA PEUR - Ourane.
- 18 NOBLESSE OBLIGE - André Masson et les 4 éléments.
- 19 VIVRE SA VIE - Statues d'épouvante - Aux biseaux des baisers.
- 20 ET DIEU CREA LA FEMME.

P R E M I E R P L A N

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

Abonnements : 12 numéros, France 36 NF, Etranger 44 NF

Versements : PREMIER PLAN, C. C. P. Lyon 671-07 ou chèque bancaire

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

LUIS BUNUEL ■ JACQUES PREVERT
ANTONIONI ■ ORSON WELLES
JEAN VIGO ■ ALAIN RESNAIS
VISCONTI ■ HUMPHREY BOGART
JUAN BARDEN ■ JEAN RENOIR
SPÉCIAL : 18 NF.
■ S. M. EISENSTEIN

POUR UN ABONNE, CHAQUE NUMERO NE COUTE QUE 3 NF

les 5 numéros encore disponibles de la première série (l'ensemble : 5 NF)

GREMILLON / HUSTON / GERARD PHILIPPE / JAZZ FELLINI

hors série **NOUVELLE VAGUE** un petit livre insolite, insolent
(et cartonné). Les films d'aujourd'hui seront-ils les films de demain ?
Plusieurs réponses en 144 pages avec de nombreuses illustrations



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