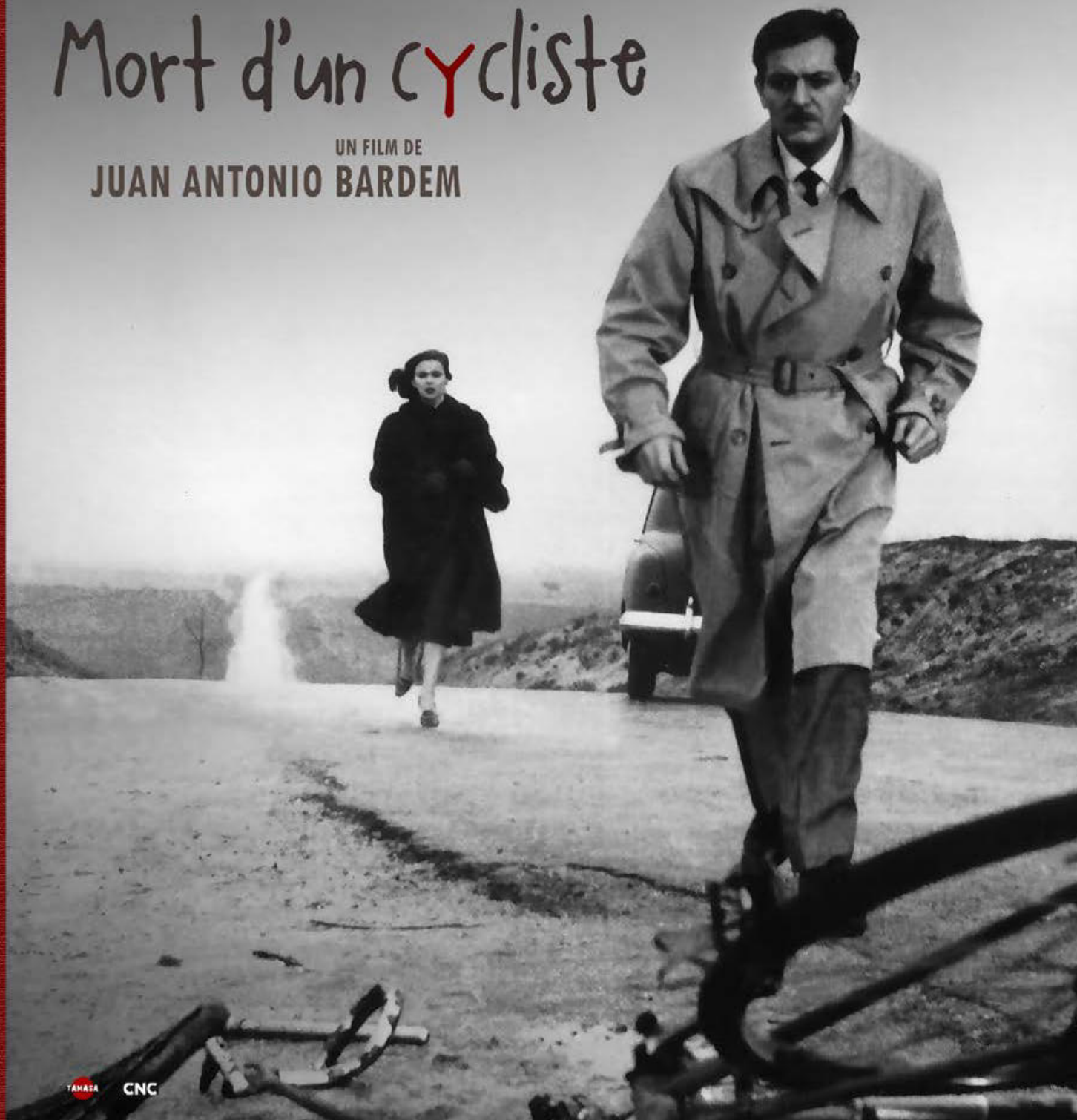


TAMASA et VIDEO MERCURY présentent

Mort d'un cycliste

UN FILM DE
JUAN ANTONIO BARDEM



TAMASA

CNC

TAMASA présente

Mort d'un cycliste

Muerte de un ciclista

UN FILM DE JUAN ANTONIO BARDEM

VERSION RESTAURÉE

SORTIE LE 24 AVRIL 2013



" Il faut montrer en termes de lumière, d'images et de sons, la réalité de notre entourage, ici et aujourd'hui. Rendre témoignage du moment présent. Le cinéma sera avant tout témoignage ou bien ne sera pas. "

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

Juan Antonio Bardem

Synopsis

Épouse d'un riche industriel, Maria-José est la maîtresse d'un intellectuel, professeur d'université, Juan.

Au cours d'une promenade en voiture avec lui, elle écrase un ouvrier à bicyclette et prend la fuite.

Tandis que son amant est bouleversé par ce drame, elle ne redoute qu'un scandale public et s'inquiète des insinuations d'un maître chanteur, Rafà. Profondément tourmenté, Juan prend conscience de sa veulerie au contact des étudiants : il démissionne de l'université et demande à sa maîtresse d'aller à la police avec lui pour avouer leur responsabilité dans la mort du cycliste...



Cinéma d'aujourd'hui

« Une excellente utilisation des ressources de la technique spéciale à l'art des images, remarquablement servie par l'opérateur Alfredo Fraile, donne à *Mort d'un cycliste* une valeur telle que l'on peut sans doute la regarder comme l'œuvre maîtresse du cinéma espagnol. »

Larousse du Cinéma

« Ce remarquable film a marqué une date importante dans la renaissance du cinéma espagnol : Bardem y fait œuvre de critique sociale en dénonçant l'égoïsme de la grande bourgeoisie et le désarroi de certains intellectuels, et en suggérant que les étudiants incarnent le réveil moral des nouvelles générations. Le réalisateur conduit son récit avec une grande efficacité dramaturgique (le parallélisme entre la corruption bourgeoise et la misère ouvrière) et dans un style visuel extrêmement raffiné (la composition très étudiée des images), affirmant ainsi un professionnalisme qui a fait de lui, durant une décennie, le meilleur représentant du nouveau cinéma espagnol. La performance de l'ensorcelante Lucia Bosè et son personnage de femme fatale ont suscité des rapprochements avec *Chronique d'un amour* d'Antonioni. »

Pierre d'André

« On s'est demandé si Bardem avait voulu nous donner un drame psychologique, ou nous exposer une critique sociale. A la vérité, nous pensons qu'il a, avant tout, dans l'esprit, le désir de flétrir les abus d'une société brillante et pourrie ; mais, pour donner plus de force à cette satire, il l'assied sur un drame psychologique, au déroulement impeccable. »

Pierre Billard - Cinéma 56

« Bardem n'est pas sans rappeler Orson Welles à ses débuts. Mais, par son destin, pas plus que pour ses films, Bardem n'est un plagiaire. Il sait trouver, pour son œuvre, sa voie propre qui s'annonce lumineuse. »

Georges Sadoul

« Dans *Mort d'un cycliste*, le raffinement de la photographie et d'un montage en contrepoint fut lié à l'audace d'un sujet opposant l'égoïsme de la haute société madrilène et le dénuement des quartiers populaires. »



UN ÉVÉNEMENT IMPORTANT - par Georges Sadoul

« Mort d'un Cycliste » fut au début de 1955, à Cannes, un événement important attesté, non par le palmarès officiel, mais par le Grand Prix de la Critique (F.I.P.R.E.S.C.I.). Pour comprendre ce qu'il représenta alors, ce qu'il continue de représenter, il faut se souvenir que le cinéma espagnol était alors inconnu au-delà des Pyrénées mis à part quelques exceptions mineures (comme Surcos de Nieves Condé) et une majeure : *Bienvenue Mr. Marschall* dont Bardem avait été le scénariste avec son ami Berlanga.

Mais que savait-on alors en France, et ailleurs, de la nouvelle génération espagnole, dans la peinture, la musique, la poésie, le roman même qui après 1955 allait s'épanouir avec une rare richesse ? Il semblait à beaucoup que l'Espagne était devenue une « Grande muette », vainement appelée à travers les barreaux des Pyrénées, comme une prisonnière contrainte à observer, jusqu'à sa libération, la règle du silence.

« Le cinéma espagnol est politiquement inefficace, socialement faux, intellectuellement infirme, esthétiquement nul, industriellement rachitique. » Cette phrase fut dite par Bardem, quelques jours après la présentation de *Mort d'un Cycliste* à Cannes. Le discours qu'il prononça à l'université de Salamanque, et qui développait ces cinq propositions, fit alors d'autant plus de bruit qu'il constatait tout haut ce que chaque Espagnol cinéophile chuchotait tout bas, depuis quinze ans... Semblant passer à son autocritique (comme scénariste) il ajoutait alors : « *Bienvenue Mr. Marshall* s'évade dans la fantaisie. Les Américains passent leur chemin, mais ils ne l'ont pas parcouru dans la réalité. »

C'était précisément le propos du film. Sur le ton d'une comédie légère plus que d'une satire directe, son scénario avait opposé les mythes « folkloriques », les toros et les castagnettes, à la réalité d'un pauvre village, d'une « aldea maldita » (pays maudit), mais pas plus que mille autres dans les Asturies, en Castille, Andalousie ou Catalogne. *Mr. Marshall* n'était pas ainsi une évasion, mais une critique de l'évasion, hors de la vérité nationale et sociale.

Il avait eu le même sens, *Comicos*, le premier film important de Bardem comme réalisateur. De médiocres comédiens en tournée, tournaient en rond dans un univers silencieux, feutré, obscur, aux vitres noires, évoquant le tableau de Van Gogh, où dans une cour aux murs sans fin et aux fenêtres grillagées tournent en rond d'autres hommes, qui sont des prisonniers. Et non pas des évadés, fût-ce par la pensée.

Mort d'un Cycliste se trouva répondre au programme proposé par Bardem aux congressistes de Salamanque : « Nous voulons lutter pour un cinéma national, avec amour, sincérité et honneur. L'Espagne est ici, au bord de notre cœur. A travers notre cinéma nous voulons entrer en contact avec les hommes et les régions d'Espagne. Avec les hommes et les régions du monde entier. »

Le film fut un événement parce qu'il présentait un sombre mais fidèle miroir à la bonne société madrilène de 1955. Pour comprendre sa « moralité » il faut résumer l'argument de sa fable :

Le cycliste s'est trouvé mourir, en banlieue, parce qu'il a été écrasé par une auto. Juan s'y trouvait avec Marie José, sa maîtresse, légitime épouse d'un riche industriel. Par crainte du scandale, les amants avaient abandonné l'ouvrier, puis apprenant qu'on l'avait retrouvé mort, ils s'opposaient sur l'attitude à prendre et finissaient par s'entretuer.

Ramené à ce résumé, on pourrait croire qu'il s'agit d'un sujet psychologique ou policier banal, genre *Assurance sur la Mort* ou *Délit de Fuite*. Le vrai sujet était ailleurs : non pas tant la mort du cycliste que de Juan. Pour l'empêcher de parler, sa riche maîtresse l'écrase au même endroit que l'ouvrier, avant de se tuer elle-même dans un accident (exigé, disent certains, par une censure qui jugeait ce châtiement indispensable, parce que moralisateur...).

Juan approchait la quarantaine. Il était estimé des classes dirigeantes, professeur à l'Université de Madrid, bien installé dans sa réussite, sa liaison, ses convictions, son confort intellectuel et matériel.

Après l'accident, quand il essaye de prendre honnêtement ses responsabilités, il voit son univers s'effondrer par morceaux autour de lui. Sa charmante amie, au visage aussi beau et pur que Lucia Bose, n'hésite pas entre son devoir et son intérêt : tout, et même un meurtre prémédité plutôt que de perdre sa situation mondaine et sa richesse.

Ses amis, Juan pourrait-il leur confier, avec son cas de conscience, le choc ressenti devant les pauvres taudis madrilènes, où il cherchait la veuve de sa victime ? Le plus caractéristique de ses amis est un cynique, un maître-chanteur peut-être.

Sa respectable mère, depuis 1900 soumise à tout ordre établi, ne conçoit pas que son fils puisse contrevenir au savoir-vivre de quelque façon. Quant à l'Université, son comportement lui a suscité des ennemis : sa nervosité lui a fait commettre une injustice et ses étudiants manifestent pour exiger sa révocation.

Ainsi un élément essentiel du scénario se trouve-t-il être au fond, le conflit de trois générations : la plus vieille, résignée à tout depuis Alphonse XIII et Primo de Riveira ; la plus jeune qui ne craint rien, même de descendre dans la rue pour combattre l'injustice ; ceux enfin de l'âge de Juan, qui était déjà un homme en 1936, et qui a combattu les républicains pendant la guerre civile.

Pour ce conflit des générations, la scène capitale est la rencontre d'une étudiante et de Juan, son professeur. Il devrait la traiter en ennemie. La rébellion des jeunes contre leurs aînés met en péril la dignité que cet ancien combattant avait acceptée avec la satisfaction du devoir accompli.

Sa bonne conscience, il l'a perdue depuis « la mort d'un cycliste ». Il attend de la jeune fille, non pas une condamnation, car il se reconnaît coupable, mais un appui moral, pour agir en honnête homme. Et quand elle s'excuse de l'avoir accusé, il lui répond : « C'est merveilleux chez vous tout ce manque d'égoïsme, cette union, cette solidarité. Votre problème, mon injustice, est maintenant votre problème à vous tous. Vos camarades m'ont fait me sentir jeune et bon, sans égoïsme. Moi aussi je crie : « A la porte ! A la porte ! » Depuis un moment je ne fais que gagner tant de choses que j'avais perdues. »



« Regardez, tout est arrangé », conclut-il en menant l'étudiante vers la fenêtre, pour lui montrer les étudiants qui manifestent contre lui, et surtout contre ceux qu'il représente, qui sont à leurs yeux des « profiteurs de guerre ». Cette descente dans la rue n'avait pas été l'invention gratuite d'un scénariste. Au milieu des années 1950, en Espagne, les étudiants commencèrent à manifester (et d'autre part les jeunes travailleurs) sous des prétextes en apparence aussi futiles qu'une augmentation des tramways. Ainsi une nouvelle génération s'insurgeait-elle contre les précédentes, devenues pour la jeunesse, à tort ou à raison, les générations de la peur... Sans doute l'intervention des étudiants n'occupe-t-elle que la dixième partie peut-être d'un film dont les neuf autres dixièmes sont surtout consacrés aux conflits psychologiques internes de la génération des profiteurs Mais si Juan trouve la force de refuser les compromis, la bassesse, la vie facile, la médiocrité dorée, c'est parce qu'il a compris qu'il n'était pas seul, fût-ce dans son milieu d'où proviennent les étudiants. Ainsi Marcel Oms a-t-il eu raison d'écrire que Bardem a su lier « le problème de la culpabilité à celle d'une classe sociale bien déterminée. La véritable faute de Juan ce n'est pas d'avoir tué un cycliste, c'est d'être un parvenu du régime. La véritable faute de Marir-José ce n'est pas d'être une femme adultère, c'est d'être la femme d'un profiteur du régime et de vouloir le rester. » Et de conclure, après avoir rejeté l'idée d'un « film psychologique » traditionnel : « Mort d'un Cycliste » est un film de combat. Une provocation. C'est aussi une parabole. »

Parabole, mais non « film à thèse », dont les personnages ne seraient que des porte-paroles exposant telle ou telle « vue de l'esprit ». Le monde que nous peint Bardem, il le connaît évidemment très bien. L'inquiétude de Juan, l'égoïsme de Marie José, le cynisme anarchiste de Rafà, ne sont pas pour lui des abstractions psychologiques ou métaphysique, mais des traits de caractère observés chez telle ou telle de ses relations. Le film était aussi séduisant par la souple et habile maîtrise de sa forme. Certains l'ont critiquée, et déclaré que tel ou tel effet de montage (emploi de la profondeur du champ, style de cadrage, etc.) sentaient trop le « bon élève de l'I.D.H.E.C.. ».

Il est bien vrai que Bardem fut un élève de l'Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematograficas qui est l'I.D.H.E.C. espagnole. Il est aussi vrai que ne trouvant pas de maîtres et de traditions artistiques dans le désert cinématographique qu'était son pays, Bardem apprit son art dans les films de divers cinéastes américains (Orson Welles notamment), français (René Clair), soviétiques (Poudovkine et Eisenstein), et surtout chez les néo-réalistes italiens de la première génération (Lattuada, De Sica, Visconti) et de la seconde (Antonioni, Fellini, De Santis).

Mais comme le dit avec violence Marcel Oms, est-ce une raison pour « la critique de jouer la flicaille » ou « les bureaucratiques nostalgiques de la Société des Droits d'Auteurs ». Pour devenir ce qu'il est Orson Welles n'eut-il pas besoin de la leçon des expressionnistes (et de beaucoup d'autres) ? René Clair, de Chaplin, de Labiche, de Feuillade, des comiques français 1910 ? Visconti, du réalisme poétique français, de Jean Renoir, de Marcel Carné ?...

Il n'y a pas en art de génération spontanée. Et ceux qui, parlant de *Mort d'un Cycliste*, s'exclament triomphalement : « c'est un plagiat pur et simple de *Chronique d'un Amour* », se réfèrent surtout (comme le premier « fan » venu) à la présence de Lucia Bose. S'ils étaient logiques, ils accuseraient aussi Luis Buñuel d'avoir plagié Antonioni, pour avoir donné un emploi analogue à la même actrice, dans *Cela s'appelle l'aurore* (film que la critique méprisa injustement).

Il est vrai que Lucia Bose est une grande bourgeoise égoïste dans le film de Bardem, comme dans celui, antérieur, d'Antonioni. Mais Renoir ou Carné plagièrent-ils en 1937-1938 Duvivier pour avoir employé dans leurs films Jean Gabin, même personnage de *La Bandera* ou de *Pépé le Moko*.



Il y a sans doute une influence assez directe de la *Chronique* sur le *Cycliste* dans une séquence sur un stade, où les personnages dialoguent à travers un grillage (qu'on pourrait aussi prétendre venu de Mamoulian *City Streets*, 1931, ou de Marcel Carné, *Hôtel du Nord*, 1938). Mais il n'empêche, et c'est l'important, que la bonne société peinte par Bardem est profondément différente de celle peinte par Antonioni, parce que l'une est authentiquement milanaise et l'autre authentiquement madrilène. Ces deux auteurs valent, entre autres, quelque chose, parce que tous deux éloignés du cosmopolitisme boulevardier, ils sont l'un, profondément italien, l'autre profondément espagnol.

Mais leurs propos sont différents. Le personnage de Lucia Bose est dans *Chronique d'un Amour* pour Antonioni d'abord le moyen d'exprimer une forme de l'inquiétude moderne. Elle est pour Bardem bien plus le moyen de faire le procès d'une catégorie sociale bien déterminée dans un pays lui aussi bien déterminé, aussi différent que peuvent l'être une Milan nordique, affairiste, américanisée, d'une Madrid repliée sur elle-même, toujours hantée par les spectres de Philippe II et l'Alphonse XIII, mais aussi par le Goya du Dos de Mayo, par les combats de la Casa del Campo et de la Cité Universitaire.

Ainsi le style (en 1956, fort brillant) de *Mort d'un Cycliste* pourra-t-il se démoder, pour quelque temps, mais non sa parabole. C'est son sens profond qui fait ce film (comme *Calle Mayor* ou *Bienvenue Mr. Marshall*) un classique, parce qu'il marqua le début d'une école nationale, jusque-là médiocre et justement méprisée...

Porte-parole de sa génération, celle de 1950, Bardem a, par son action et son courage (avec son contemporain Berlanga), ouvert la voie à la génération espagnole de 1960. Elle voudrait qu'on la caractérise aujourd'hui, non pas comme une « Nouvelle Vague » (terminologie française), mais comme une « Troisième Phase », la première phase ayant été celle des primitifs espagnols au temps du cinéma muet. Et la deuxième, la phase Bardem-Berlanga.

Il paraît possible qu'avant 1970 s'affirment beaucoup de jeunes cinéastes espagnols, et non plus deux seulement comme pour la « deuxième phase ». Mais ils ne disent pas aujourd'hui « nous entrerons dans la carrière quand nos aînés n'y seront plus ». Leurs aînés, même s'ils devaient se trouver un jour dépassés par les nouveaux venus, leur ont appris qu'ils devaient s'appuyer sur leur terre, sur ses hommes, sur leurs conflits, pour créer des œuvres qui aient une classe et une importance internationale.

Georges Sadoul.

UN SOUFFLE NOUVEAU

La terre, je la porte écrite sur mon sang. Eugenio de Nora

Mankiewicz, Fellini, Lattuada, etc, par l'influence de leurs films, ont permis peut-être au cinéma espagnol d'avoir une forme. Qu'ils en soient publiquement remerciés. Bardem, quant à lui, a permis au cinéma espagnol d'avoir enfin un fond et une audience ; un contenu et un marché. Bardem a réalisé dans les studios espagnols ce que Buñuel avait ébauché en 1935. De *Las Hurdes* à *La Venganza*, la réalité espagnole a mis 20 ans pour avoir le droit de s'étaler à nouveau sur un écran.

On imagine mal, si on n'a pas eu à le connaître, l'état d'arriération intellectuelle du cinéma espagnol. Vingt ans de franquisme n'ont rien arrangé, au contraire. Le retard considérable que le cinéma de la péninsule ibérique n'a cessé d'accuser par rapport à tout le reste du monde a pris de 1938 à 1950 des proportions inimaginables. L'Espagne a été coupée du reste du monde, de la fin de la guerre civile à la fin de la 2^{ème} guerre mondiale. Elle a vécu en vase clos dans la peur et la sottise. Le cinéma du régime, catalogué d'intérêt national, tourne délibérément le dos au réel. Ses thèmes ? Le militarisme, le folklore, l'adaptation littéraire et la calligraphie, le cléricisme, l'anti-communisme, et le retour à la terre. En 1949, le Concordat accorde une sorte de « filmatur » à tous ces thèmes. La peur du communisme s'exaspère ; l'exaltation des prêtres s'accroît ; le folklore déferle ; le nationalisme militariste s'intensifie. La bénédiction du Vatican s'accompagne d'une aggravation du conformisme. Franco sait qu'il n'a désormais plus rien à craindre des « démocraties bourgeoises » de l'Occident.

Quelques films commencent à franchir les frontières, apportant de l'Espagne l'image traditionnelle et stéréotypée dans laquelle se plaisent les cuistres et la réaction : du sang, de la volupté, de la mort. Les capitaux français et américains s'investissent dans les studios espagnols ; des coproductions sont mises en chantier reprenant, elles aussi, les thèmes sempiternels de la foi, des danses gitanes et des corridas.

A l'intérieur pourtant une nouvelle génération d'intellectuels se dégage. Ils avaient de 5 à 10 ans à la fin de la guerre. Ils ont vingt ans maintenant. Ils réalisent que le contexte social de l'Espagne est en fait le résultat de la victoire du fascisme. D'anciens phalangistes s'interrogent sur leur culpabilité passée. Ils se sentent cocus. Les meilleurs d'entre eux, ceux qui avaient cru que le national-socialisme serait aussi socialiste que national se détrompent. Ils n'ont pas voulu ÇA ! Une opposition, une résistance intellectuelle s'organisent. Les idées circulent. Un ton nouveau apparaît dans la littérature espagnole.

Livrés à eux-mêmes, abandonnés par les maîtres à penser de la génération précédente, ils cherchent dans les livres d'hier et d'avant-hier des raisons de lutter et des arguments. Ils les trouvent : Unamuno, Ortega y Gasset, Machado, les poètes et écrivains de la génération des années 20, Pio Baroja, Galdos, Blasco Ibanez. Mais ces maîtres sont morts ou retirés de la vie publique. La jeune génération est seule. Elle doit trouver seule ses solutions. Elle doit affronter seule la réalité espagnole. Dans les milieux intellectuels du cinéma, une vive curiosité se manifeste. L'Espagne de Franco ressemble tellement à l'Italie fasciste que la comparaison s'impose d'elle-même. C'est donc dans les théoriciens du néo-réalisme (Zavattini, Aristarco, De Santis, Lizzani, etc...) et dans l'expérience du cinéma italien d'après-guerre que la jeune génération espagnole qui rêve de créer un cinéma enfin authentique puisera ses exemples et ses encouragements. Des Ciné-Clubs se créent. On y voit presque clandestinement les grands classiques soviétiques : *La ligne générale*, *le Potemkine*, *La fin de Saint-Pétersbourg*. Pour la plupart de ces hommes, c'est une révélation. Une double révélation : celle de la spécificité d'un art et celle

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

Pourtant la situation « extérieure » n'est pas la même. Le cinéma soviétique avait bénéficié de la Révolution d'octobre ; le néo-réalisme avait profité de l'écroulement du fascisme et de la libération pour naître. En Espagne rien de cela. Au contraire. Les jeunes ambitieux vont donc parcourir un chemin inverse. Ce qui aura marqué la fin du néo-réalisme italien, à savoir la comédie, sera le point de départ du réalisme espagnol. Dans la situation du cinéma espagnol en 1951, il était impossible à des débutants de mettre en chantier un film traduisant leurs plus profondes aspirations : le cadre économique, les difficultés politiques, l'engourdissement du public, l'analphabétisme des masses. 20 ans de nuit !

Et pour affronter ces difficultés, la seule bonne volonté ; la volonté tout court d'un groupe d'amis qui se sont connus à l'IIEC. C'est là que s'est forgé le cinéma espagnol. « L'Instituto, écrit J.-G. Maesso a représenté pour nous indépendamment de ce que nous y avons appris, la possibilité unique d'arriver au cinéma... ...L'horizon était chargé de nuages. L'Instituto c'était la tarte à la crème des professionnels du cinéma... Il était dans ce climat parfaitement invraisemblable de prétendre recevoir de quiconque la proposition de faire du cinéma. Conscient de cela, un groupe — Berlanga, Bardem, Garagorri, Gurruchaga, Ramos, Proharam, Marquez et moi et plus tard Munoz-Suay et Ducay — proposa de fonder sa propre maison de production. » Alors commencent les difficultés tragi-comiques pour briser le cercle vicieux de la cinématographie espagnole. Finalement la promotion de l'Instituto parvient à rassembler l'argent nécessaire. Le film est aussitôt mis en chantier. Une fois terminé, il faudra attendre — au prix de quelles difficultés immenses et sans cesse renouvelées — un distributeur. Achevé en 1951, le film ne sera présenté en public que le 31 Août 1953 au « Capitol » de Madrid. « L'important, conclut Maesso, le plus important c'était que notre groupe était entré avec succès dans la bataille. Le front était enfoncé. Voilà la signification véritable, en plus de son poids spécifique, de ce film délicieux qui s'appelle *Esa pareja feliz (Ce couple heureux)*. »

Connu du grand public et de l'ensemble de la critique après *Bienvenue M. Marshall !*, *Esa pareja feliz* n'est pas toujours apparu en pleine lumière comme le premier film de ses auteurs d'une part, et comme le premier film de la nouvelle génération espagnole, d'autre part. Lorsque en 1936 Bunuel devint directeur de production à Filmofono, avant même de se lancer dans des films pour public « évolué », il se préoccupa d'abord de donner au cinéma espagnol une assise populaire. Bardem et Berlanga ont repris le même chemin. Le public espagnol est friand de comédies, ce public nourri de saynètes, de zarzuelas et « d'entremeses ». Pour l'atteindre, Bardem et Berlanga ont choisi la voie du réalisme rosé, se proposant pour plus tard de lui donner une autre nourriture intellectuelle. Le premier film de Bardem-Berlanga abonde en notations sociales et morales dont le ton est entièrement neuf dans la production espagnole de 1951-1953.

Réalisé après *Ce couple heureux*, *Bienvenido Mister Marshall !* fût projeté avant. Le film est aujourd'hui universellement connu. Présenté officiellement par l'Espagne au Festival de Cannes, il y obtint le Prix de la Bonne Humeur. Pour l'Industrie cinématographique espagnole, c'était l'ouverture des marchés mondiaux. Pour la nouvelle génération, l'espoir de briser définitivement les barrières. Pour les auteurs du film, l'acquisition d'une liberté d'expression.

Après *Bienvenue, M. Marshall !* Bardem et Berlanga ont désormais acquis une relative indépendance professionnelle. Leurs routes jusqu'ici confondues vont diverger sans que leur amitié puisse être mise en doute. Simplement leurs tempéraments les différencient. Berlanga est un ironiste. Bardem un humoriste. Or l'humour est une chose éminemment sérieuse ; une arme plus redoutable que les pirouettes de la désinvolture. Berlanga va continuer sa route sur les voies de la comédie : *Novio a la vista*, *Calabuig*, *Los jueves milagro*.

Bardem, à partir de *Cômicos*, dégagera définitivement sa personnalité d'auteur et d'écrivain de cinéma. *Felices Pascuas* a été tourné tout de suite après *Cômicos*. Je l'examine à la suite des autres comédies écrites par Bardem afin de mieux sentir comment la personnalité de Bardem s'est dégagée du cadre du réalisme « rosé ».

Dans *Felices Pascuas*, sous prétexte de représentation théâtrale ou de sommeil, l'Église et l'Armée sont ridiculisées en tant qu'institutions intouchables ; mais surtout la caméra descend délibérément dans la rue, entre dans les maisons, enregistre l'inconfort des petites gens, court sur les remblais, parcourt les terrains vagues, crochette dans les poubelles et fouille les abattoirs. C'est une image lépreuse et sale, délabrée et violente d'une Espagne qu'on nous disait sans conflits, soucieuse de la seule vénération de son général bien-aimé. Toute une Espagne du travail, du vol, de la faim, des budgets à boucler, de la misère, du froid et des haillons apparaît sur un écran espagnol ; mais aussi une Espagne fraternelle, souriante et sympathique : celle de la solidarité dans le malheur. Celle-là même, celle des taudis madrilènes, dont Bardem accentuera l'image dans certaines séquences de *Mort d'un cycliste*.

Extraits de Premier Plan - Juan Bardem par Marcel Oms





LE REGARD DE MARCEL OMS

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

MUERTE DE UN CICLISTA

Si on s'en tient au seul scénario du film, à son mot à mot pur et simple, « Mort d'un cycliste » est un film sur le remords, le péché, le sentiment de culpabilité et le châtement. En un mot un film réactionnaire et chrétien, donc franquiste. Or c'est la grande habileté de Bardem d'avoir lié le problème de la culpabilité à celui d'une classe sociale bien déterminée. La véritable faute de Juan ce n'est pas d'avoir tué un cycliste, c'est d'être un parvenu du régime. La véritable faute de Marie-José ce n'est pas d'être une femme adultère, c'est d'être l'épouse d'un profiteur du régime et de vouloir le rester. Ainsi chacun des personnages du film a-t-il plus une valeur de symbole qu'une réalité psychologique au sens traditionnel du « film psychologique ». « Mort d'un cycliste » est un film de combat. Une provocation. C'est aussi une parabole.

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

La fuite des amants c'est la victoire franquiste. Marie-José, c'est l'Espagne putain des soirées mondaines, des réceptions, des messes, du denier du culte.

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

La crise de conscience nous place au cœur de l'Espagne de 1955 et de ses problèmes. Les meilleurs s'interrogent. L'alliance d'hier

est, pour eux, impossible à renouveler. Le mensonge, la veulerie, le bas calcul ont détruit les possibilités de résurrection.

Mais l'Espoir est là, cassant les vitres, manifestant dans les rues, affrontant les uniformes des flics en jeeps américaines, courant sur les stades (un peu plus vite que les anciens, même !). L'Espoir est là, au petit matin, sur le chemin de l'usine ou dans les quartiers sans eau courante.

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

1955 c'est également l'année où les étudiants du S.E.U. (Syndicat Espagnol Universitaire) proclament : « Nous ne sommes inconditionnellement ni pour rien ni pour personne. Nous croyons que les dictatures et les pouvoirs absolus ne peuvent ni ne doivent être éternels. Nous voulons le bien et la prospérité de l'Espagne. Nous la voulons gouvernée avec honnêteté, justice et compétence... ». Ce mécontentement des intellectuels sur la toile de fond de la misère populaire ne fournit pas à Bardem un décor ou un arrière-plan. C'est le vrai sujet de son film !

« Mort d'un cycliste » n'est pas une simple histoire d'adultère. C'est l'exposition d'un épiphénomène dans le cadre de la lutte des classes. La preuve en est que les deux personnages centraux lui servent de prétexte à pénétrer dans les deux milieux entre lesquels oscille l'avenir de l'Espagne. Marie-José vit dans les milieux mondains, snobs et soucieux des apparences. La haute bourgeoisie qui ne veut pas de la vérité parce que la vérité c'est le scandale. Juan appartient lui aussi à ce monde, mais il aura sa « descente aux enfers » en allant voir la veuve du cycliste. Parallèlement son métier le met en contact avec les aspirations des jeunes et leur soif de justice.

De l'Espagne Bardem s'efforce de donner, à travers quelques personnages dont il « pousse » la signification, une image aussi complète que possible. Le passé, symbolisé par la mère de Juan ; un passé qui fut honnête, fit de son mieux, mais qui est impuissant à comprendre les problèmes de l'heure : « Je t'ai élevé comme on m'a élevée... Je ne te comprends pas, mais tu as sûrement raison ».

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

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

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

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

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



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

Quelques exemples.

Juan fume, il est seul, il pense à... la fumée de sa cigarette, rencontre le visage de Marie-José qui... regarde son mari fumant devant elle. Ces plans mettent la femme au point de rencontre des hommes ; ils en soulignent l'importance dans le comportement. Ils lui donnent toute sa signification en la mettant au point d'intersection de deux attitudes. Un monsieur pérore dans un salon, son discours se poursuit... sur l'écran d'une salle de cinéma aux actualités. Juan et Marie-José sont dans la salle.

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

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

Le choc de ces deux plans se suffit à lui-même pour dénoncer la coexistence du luxe et de la misère. Enfin le plan célèbre qui porte toute la signification du film : la colère de Rafa. Poussé à bout, acculé à dire ce qu'il sait, Rafa avoue son impuissance et lance contre un mur une bouteille qui se brise. Enchaîné sur les vitres de l'Université qui volent en éclats. La bouteille lancée par Rafa est un « point-à-la-ligne » qui clôt une séquence où la tension n'a cessé de monter. Là où le spectateur attendait un temps faible, un répit, Bardem relance par un temps fort, opposant la colère des étudiants à la rage impuissante engendrée par le milieu bourgeois.

La bouteille lancée par Rafa dans sa fureur stérile termine une scène, alors que la vitre brisée relance l'action. Juan n'a plus rien à craindre de Rafa qui ignore tout de la mort du cycliste et il va pourtant être confronté avec lui-même. Par la vitre brisée entre enfin un peu d'air frais... La révolte de Rafa, aboutissement d'une conception du monde, mesquine et frustrée, est une impasse. La révolte des jeunes, au contraire, ouvre sur un meilleur lendemain. Elle est virile et généreuse. Et lorsque, à la fin du film, l'Espagne de l'égoïsme et du mensonge se sera débarrassée d'un complice trop scrupuleux, elle rencontrera sur sa route, à vélo, l'Espagne de demain, l'Espagne du travail. Et ce sera sa mort. Nous serons en 19... ?



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

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

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

La preuve ?

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

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

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



■ JUAN ANTONIO BARDEN

Né en 1922, Juan Antonio Bardem est issu d'une famille de comédiens. Après des études d'ingénieur agronome, il entre à l'Institut des investigations et expériences cinématographiques de Madrid dont il sera diplômé. Très ancré à gauche, il écrit des articles dans la revue *Objetivo* qu'il fonde avec d'autres critiques. En 1948, il réalise avec Luis Berlanga un court métrage documentaire, *Paseo sobre una guerra antigua*. Cette collaboration se poursuivra avec l'écriture du scénario de *Bienvenue Mister Marshall* qui sera un énorme succès. Rapidement, Juan Antonio Bardem va réaliser des films très incisifs envers le régime franquiste, avec des œuvres fortes telles que *Mort d'un cycliste*, *Calle Mayor* ou *La vengeance*. Son engagement sans concession lui vaudra de gros déboires avec la censure. Néanmoins, il poursuivra avec obstination son travail critique à l'égard de la situation sociale et politique. Juan Antonio Bardem est décédé à Madrid en 2002. Le reconnaissant enfin comme l'un des auteurs majeurs du cinéma mondial, l'Espagne lui décernera la même année un Goya d'honneur... à titre posthume.

Filmographie sélective

1954	Comiques	1965	Les pianos mécaniques
1955	Mort d'un cycliste	1971	Variétés
1956	Calle Mayor	1973	L'île mystérieuse
1958	La vengeance		La corrupción de Chris Miller
1959	Sonatas	1979	Les sept jours en janvier
1961	A las cinco de la tarde		
1963	Nunca pasa nada		
	Los inocentes		





■ LUCIA BOSÉ, une actrice d'exception

Fille de paysans, Lucia Bose doit gagner sa vie dès l'âge de douze ans. En 1947, son élection au titre de Miss Italie lui ouvre les portes du cinéma.

En 1950, après un premier bon film en vedette (*Pâques sanglantes* de Giuseppe De Santis), Lucia Bose s'impose dans *Chronique d'un amour* de Michelangelo Antonioni. Distinguée et remarquable comédienne au physique de diva, elle est à l'aise dans des rôles à la psychologie subtile.

Dans les années 1950, elle tourne une quinzaine de films, dont *Onze heures sonnaient* de Giuseppe De Santis, *la Dame sans camélias* de Michelangelo Antonioni, et *Mort d'un cycliste* de Juan Antonio Bardem. Son mariage la tient longtemps éloignée des écrans, sur lesquels elle revient avec notamment *Satyricon* de Fellini, dans lequel elle prête ses traits vieillis à un rôle de matrone.

Depuis, elle voue son talent et sa beauté à la défense du cinéma d'auteur. Elle joue, souvent en vedette invitée, dans des films de Marguerite Duras, de Mauro Bolognini, de Daniel Schmid, de Francesco Rosi ou des frères Taviani.

Mort d'un cycliste

Muerte de un ciclista

Version restaurée

Sortie le 24 avril 2013

Espagne - 1955 - 1h28 - N & B - Format 1,37 - DCP - Visa 17212

Grand Prix de la Critique - Festival de Cannes 1955

Réalisation Juan Antonio Bardem

Scénario Juan Antonio Bardem - Luis Fernando de Igoa

Photo Alfredo Fraile

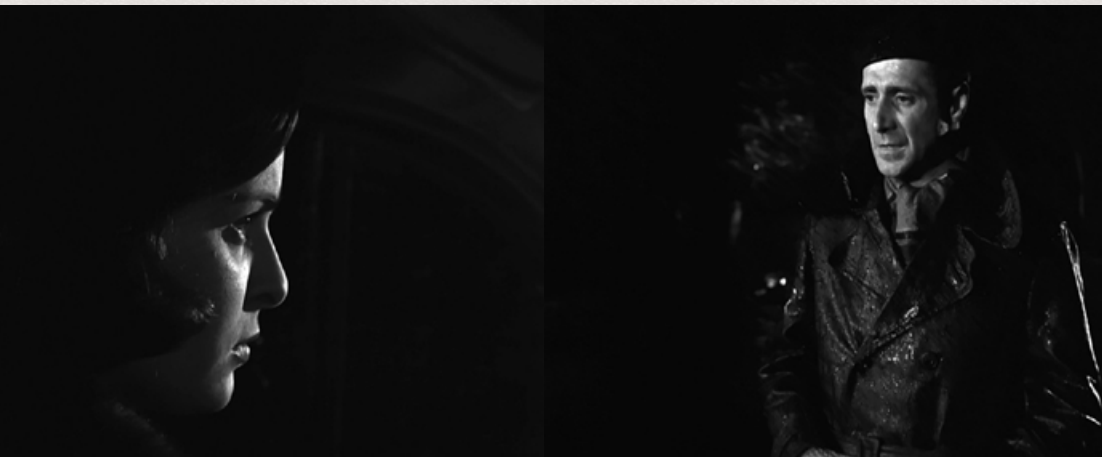
Musique Isidro B. Maiztegui

Montage Margarita de Ochoa

Décors Enrique Alarcón

Production Manuel J. Goyanes pour Guión Producciones,

Suevia Films, Trionfalcine





Interprètes

Lucia Bosé María José de Castro
Alberto Closas Juan Fernández Soler
Otello Toso Miguel Castro
Bruna Corrà Matilde Luque
Carlos Casaravilla Rafael Sandoval
Alicia Romay Carmina
Julia Delgado Caro Doña María
José Sepúlveda Comisario

SORTIE LE 24 AVRIL 2013



Distribution

TAMASA

63 rue de Ponthieu - 75008 Paris

contact@tamasadiffusion.com - T. 01 43 59 01 01



Relations Presse

Frédérique Giezendanner

fredzen@wanadoo.fr - 06 10 37 16 00



Remerciements

Nous remercions chaleureusement René Marx et l'Avant-Scène Cinéma,
ainsi que Sophie de Mac Mahon pour leur aide précieuse.



Distribution **TAMASA**

63 rue de Ponthieu, 75008 Paris - www.tamasadiffusion.com