



Grand'rue

Calle mayor
de Juan Antonio Bardem

Fiche technique

Espagne - 1956 - 1h40 -
Couleur

Réalisation et scénario :

Juan Antonio Bardem
d'après *La Señorita de*
Trevez de **C. Armiches**

Montage :

M. de Ochoa

Images :

M. Kelber

Décors :

E. Alarcon

Musique :

Joseph Kosma

Interprètes :

Betsy Blair

(Isabelle)

José Suarez

(Juan)

Yves Massard

Dora Doll

José Calvo

Luis Pena

Mathilde Sampedo

René Blancard

Alfonso Goda

Résumé

Dans une petite ville de province, un groupe de jeunes gens tuent le temps en montant des blagues. Juan, le célibataire de la bande, va faire croire à Isabelle, une vieille fille, qu'il est amoureux d'elle. Isabelle, qui n'en demandait pas plus, s'épanouit de bonheur. Conscient d'être allé trop loin, Juan se dérobe et charge un ami madrilène de lui révéler la vérité.

Critique

Ce troisième long métrage de Bardem est peut-être le plus représentatif de son œuvre. Il y raconte dans un style simple (sans les effets de caméra de **Mort d'un cycliste**) la mesquinerie et l'ennui d'une petite ville de province où la passivité face au franquisme est peut-être la plus forte. Sa description de cette société sclérosée est particulièrement acerbe.

Carmen Gallego
Dictionnaire des films
de Bernard Rapp et Jean-Claude Lamy

L E F R A N C E

www.abc-lefrance.com

Grand'rue conte la triste histoire d'Isabelle. Elle a passé la trentaine et n'est pas encore mariée, ce qui pour une demoiselle de sa classe (fille d'officier supérieur) vivant dans une petite ville espagnole où les structures sociales actuelles relèvent plus du XVIII^e que du XX^e siècle, passe rapidement pour une tare. Cette sorte de maladie, elle l'éprouve assez durement ainsi que son entourage, mais, elle, avec une sorte de mélancolie souriante et résignée, une sorte de dignité pudique, qui font du personnage une héroïne vraiment pas comme les autres. Dans cette ville il y a aussi des hommes et, dans les milieux bourgeois, nageant dans une atmosphère de semi-liberté et de sommeil intellectuel qui rappelle les tristes années de Vichy, ils s'ennuient.

Et pour se distraire, comme de grands gamins vieillissés et bêtement cruels, ils font des farces. L'un d'eux fera croire à Isabelle qu'il l'aime et qu'il veut l'épouser. Celle-ci en est complètement transfigurée. Le farceur va se trouver dans de beaux draps ; touché par la joie d'Isabelle, mais lâche de nature, il n'a la force ni de l'épouser, ni de lui avouer la vérité. Un ami indigné par la supercherie, se chargera de révéler le stratagème. Les beaux rêves d'Isabelle s'effondrent. Elle pourrait quitter cette ville cruelle, aller à Madrid vivre dans une société moins méchante parce que plus anonyme, mais elle ne partira pas, elle est de cette ville : elle y restera pour subir passivement sa morose destinée.

J. Doniol Valcroze
France-Observateur - 1^{er} Novembre 1956

Bardem révèle par ce personnage dont il tire les notes les plus déchirantes, les plus belles de sa carrière, le lent dessèchement des forces de vie tel qu'il est assuré dans le contexte social espagnol. Le personnage d'Isabelle traduit l'ensablement dans la durée qui est détournée

de son sens puisqu'au lieu de féconder les choses, de les porter vers les germes, elle les conduit au vieillissement, à la mort (remarquer la permanence de ce thème chez les créateurs espagnols : chez Lorca, par exemple).

Ph. Durand
Image et Son n°205

Un préambule fait remarquer que cette histoire pourrait se passer partout ailleurs. De fait, il y a nombre de petites villes françaises où cette anecdote serait plausible. Pourtant, il s'agit bien d'une cité espagnole sous le régime de Franco et sa peinture est d'une cruelle vérité. On comprend cependant que Bardem se soit tenu à une certaine prudence (...) Très aimé dans les milieux étudiants où il symbolise le désir de la jeunesse vers la démocratie et le libéralisme, Bardem est dans la délicate position de répondre dans ses films aux espoirs placés en lui, mais de façon assez subtile pour qu'il puisse continuer à avoir la liberté de pratiquer son métier de cinéaste.

J. Doniol Valcroze
France-Observateur - 1^{er} Novembre 1956

Grand'Rue, qui réunit autour de l'américaine Betsy Blair une distribution franco-espagnole ne pouvait être doublé qu'en espagnol. Contrairement à ce que j'ai entendu dire, en effet, le sujet traité, ne saurait être valable aussi bien à Bordeaux ou ailleurs que là où il se situe. Il ne tend pas à l'universel. Il se limite typiquement, par ses structures sociales, à la province espagnole.

Jacques Siclier
Cahiers du Cinéma n°65 - Décembre 56

C'est Bardem lui-même qui a qualifié **Grand'Rue** d'œuvre "réaliste et critique". Le réalisme de Bardem s'apparente beaucoup au néo-réalisme italien qui l'a manifestement influencé. Il décrit la vie d'une petite ville en observant des faits réels, vraisemblables. Il étudie sans pitié la façon de vivre des habitants, décrit leur comportement, analyse avec une lucidité cruelle leur psychologie. En même temps, il juge et sa critique est féroce : Bardem est moraliste et n'assiste pas aux événements comme un témoin impassible.

Radio-Cinéma - 7 Avril 1957

Le film est intéressant parce qu'il se construit autour d'un seul personnage et devient une sorte de monologue. Dès que la mystification est mise en route, tout n'existe plus qu'en fonction d'Isabelle. Isabelle, rendue à l'espoir, parle sans arrêt, et quelques brèves phrases de Juan viennent seules, de temps en temps, rompre ce monologue d'un être découvrant soudain la possibilité d'une autre existence. La tension dramatique naissant du fait que le point de vue d'Isabelle sur l'univers qui l'entoure est faux pour le spectateur qui sait.

Jacques Siclier
Cahiers du Cinéma n°65 - Décembre 56

Bardem s'est inspiré de *La Señorita de Trevelez* une comédie de Carlos Armiches. Une fois de plus, les critiques ont détecté les multiples influences d'œuvres que, pour la plupart, Bardem n'a pas vues : les **Vitelloni** de Federico Fellini, **Marty** de Delbert Mann (il est certain que si Bardem a choisi Betsy Blair, c'est parce que l'année précédente, à Cannes, il l'avait découverte dans ce film), les **Grandes manœuvres** de

René Clair, **Brève rencontre** de David Lean, etc. On pourrait comparer cette **Grand'Rue** à la **Main street** de Sinclair Lewis, comparer Bardem à Orson Welles pour l'esthétique, à Michelangelo Antonioni pour la noblesse, l'âpreté du cri (**Les vaincus, Le Cri, L'aventure**).

Ph. Durand
Image et Son n°205

Dans **Mort d'un cycliste**, son montage, par exemple, ne comportait aucun fondu. Les séquences s'enchaînaient brutalement par une série de chocs visuels. Souvent, il terminait une scène sur un plan et passait à la scène suivante par un autre gros plan. Pendant quelques secondes, le spectateur croyait voir après le champ, le contrechamp. Il lui fallait quelques secondes pour prendre conscience du saut, dans l'espace ou dans le temps, imposé par le narrateur. Ce "truc" de style existe encore dans **Grand'Rue**, mais on le soupçonne à peine car il n'est jamais plus systématique. Il semble beaucoup plus efficace parce que moins choquant.

Par ailleurs, Bardem poursuit ses recherches de cadrage et d'enchaînements (association des images par contraste ou par similitude). Il recourt fréquemment à l'ellipse et se sert des effets de profondeur de champ (par exemple, dans la grande scène de la salle de bal, immense et vide, où Isabelle apprend la vérité, tandis qu'un accordeur indifférent fait vibrer les cordes du piano).

Radio-Cinéma - 7 Avril 1957

Le monologue d'Isabelle s'achève sur les notes d'un piano qu'on accorde au moment où Federico commence à parler. Isabelle ne dira plus un mot. Juan a dis-

paru. Jusqu'à la fin. Federico cherchera en vain à se faire entendre. Le changement de voix donne un caractère tragique à la minable aventure. A la fausse réalité succède la vraie. Progressivement le regard d'Isabelle où s'était concentré tout ce qu'elle avait de beauté s'éteint.

Jacques Siclier
Cahiers du Cinéma n°65 - Décembre 56

(...) Il convient de signaler la rencontre dans l'église qui, en plus d'une paradoxale audace de montage, a une séduisante résonance "stendhalienne", la conversation entre le jeu madrilène et philosophe avec, au-delà des fenêtres, le groupe des amis faisant les singes dans la cour et l'entretien entre Isabelle et Juan assis sur le bord d'un quai dans la gare, pendant que manœuvre derrière eux un convoi de marchandises.

J. Doniol Valcroze
France-Observateur - 1^{er} Novembre 1956

L'écriture de **Grand'Rue** date, à peu près de 1936. Notre héroïne s'assied, écrasée par la révélation qui vient de lui être faite. Elle regarde lentement la salle de bal encore déserte. Lent panoramique, contre-plongée écrasante : rien n'y manque. Et ensuite, elle s'enfuit, envahie par une sorte de désespoir dément. Alors le montage se fait saccadé, les plans rapprochés se multiplient. Nous revenons aux beaux jours du cinéma muet. Mais c'est dans l'ultime séquence que Bardem donne sa mesure. Trois centres d'intérêt : Isabelle qui semble paralysée, le garçon qui l'attend sur le quai, la locomotive qui siffle. Festival de gros plans, montage syncope, suspense multiplié par le choc des visages et des objets : cela était valable

au temps où Eisenstein pensait à **Potemkine**. Mais, depuis, il y a eu les œuvres de Renoir, de Rossellini, de Fellini, de Tati.

Henri Agel
La voix des Parents

La bande-son est, comme toujours chez Bardem, très précise. Effets de dialogues : dans la grand'rue, la conversation continuellement hachée de "bonjour" soit par Juan soit par Isabelle ; en contraste avec le mutisme et la gêne de Juan, le long "tunnel" que débite Isabelle, avec la phrase qui revient comme un refrain : "Comment, Isabelle, tu n'as pas encore de mari ?", etc.

Ph. Durand
Image et Son n°205

Trop de choses sont mises dans le seul dialogue et une photographie d'Hitler entrevue dans une vitrine de librairie représente un clin d'œil un peu trop complaisant. J'aime mieux la procession "réservée aux femmes" et la promenade en rangs de trois des séminaristes.

Jacques Siclier
Cahiers du Cinéma n°65 - décembre 56

Isabelle, c'est Betsy Blair révélée par **Marty** dans un rôle qui ressemblait un peu à celui-là, mais en apparence seulement. L'héroïne de **Marty** était typiquement américaine, celle de **Grand'Rue** est profondément européenne avec son romantisme retenu, sa philosophie latine, sa dignité espagnole. Betsy Blair, jolie, laide... mais surtout jolie... s'est étonnamment mise dans la peau de cette tendre Ibérique que la solitude dessèche peu à peu. Elle est admirable

dans la scène où, comme une folle, elle répète sans se lasser : "Je t'aime, je t'aime..."

J. Doniol-Valcroze
France-Observateur - 1^{er} Novembre 1986

Aussi vraisemblable soit-il, sans doute, "sur le papier", le récit de Bardem pêche toutefois de crédibilité qui est dû à une opposition flagrante entre Isabelle théorique qu'on nous dit laide, fanée, un peu ridicule, et la séduisante, délicate et touchante Isabelle qu'incarne Betsy Blair. Il s'agit là, en somme, d'une relative erreur physique de distribution, exactement comme dans **Marty** où Betsy Blair jouait un rôle similaire.

Radio-Cinéma - 7 Avril 1957

Elle est si admirable qu'elle fait oublier l'in vraisemblance du scénario et la faiblesse des dialogues, si évidente pourtant, que la version française m'a paru nettement moins heureuse que la version espagnole par le simple fait que j'en comprenais les dialogues. C'est là un grave défaut que la technique par ailleurs excellente de Bardem, notamment son admirable montage, ne compense pas. Heureusement, la musique impressionniste de Kosma est d'une qualité supérieure à ce dialogue, et les acteurs, très bien dirigés, combattent ces insuffisances par un jeu très sûr et très efficace.

Jacqueline Michel
Le Parisien - 1^{er} Novembre 1986

Le réalisateur

Bien qu'issu d'un ménage d'acteurs, il semblait devoir s'orienter vers une carrière d'ingénieur dans l'agriculture lorsque son département ministériel lui proposa de développer le service cinématographique. Il suivit alors les cours de l'Instituto de Investigaciones cinematograficas mais ne fut jamais diplômé. Mordu désormais par le cinéma, il se tourne vers la carrière de critique puis de scénariste, écrivant avec Berlanga **Bienvenido, Mr. Marshall**. C'est avec le même réalisateur qu'il signe ses premiers films avant de faire cavalier seul pour **Comicos. Mort d'un cycliste**, une œuvre féroce sur la société franquiste, le fait remarquer. Il est l'idole d'une élite intellectuelle mais se fait arrêter par la police avant d'avoir pu achever **Calle Mayor**. Libéré, il doit se résigner à laisser amputer par la censure son film suivant, **La vengeance**, qui, du coup, déçoit ses partisans. Nouveaux ennuis pour divers projets et suppression de sa revue *Objetivo*. Bardem devient encore plus suspect lorsqu'il produit **Viridiana** de Buñuel, dont la censure n'avait pas immédiatement compris le caractère subversif. Nullement découragé, il continue : «Un artiste ne peut se déraciner», affirme-t-il. Il accepte pourtant quelques travaux de commande, dont une adaptation de Jules Verne. Il semble dépassé. Il revient pourtant, en 1979, au premier plan, avec un film politiquement engagé racontant l'attentat de trois jeunes phalangistes contre le siège du collectif des avocats du peuple. "Je ne puis, répète-t-il, parler que de ce que je connais bien : l'Espagne.»

Jean Tulard
Dictionnaire du Cinéma

Filmographie

Paseo sobre una guerra antigua	1949
avec Berlanga	
Esa pareja feliz	1951
avec Berlanga	
Comicos	1953
Felices Pascuas	1954
Muerte de un ciclista	1955
Mort d'un cycliste	
Calle Mayor	1956
Grand'rue	
La venganza	1957
La vengeance	
Sonatas	1959
A las cinco de la tarde	1960
A cinq heures de l'après-midi	
Los inocentes	1962
Nunca pasa nada	1963
Los pianos mecanicos	1965
Les pianos mécaniques	
El ultimo dia de la guerra	1968
Varietés	1970
La corrupción de Chris Miller	1973
L'île mystérieuse	
avec Colpi	
El poder del deseo	1976
El Puente	1977
Siete dias de enero	1979
Sept jours de janvier	
La advertencia	1982
L'avertissement	

Documents disponibles au France

Fiche UFOLEIS
 Image et Son n°205