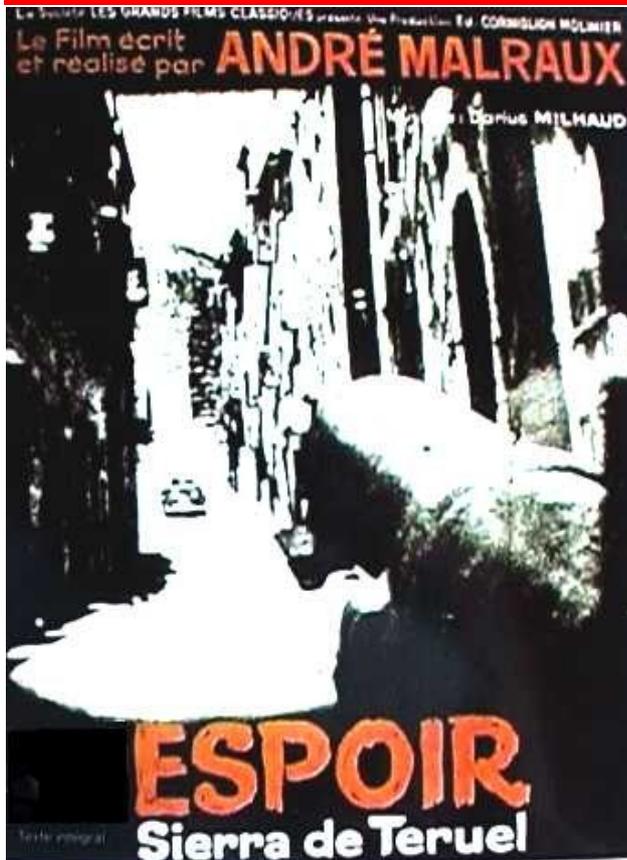


L'ESPOIR / Sierra de Teruel

Un film d'André Malraux 1939 (1945)



L'affiche du film

1. La République espagnole et le cinéma
2. Malraux et l'Espagne
3. Malraux et le cinéma
4. Le Travail d'adaptation
5. Quelques pistes pour continuer le travail

Analyse proposée par Hervé Le Sourd

La République espagnole et le cinéma

1931 Après des années de dictature, la République est instaurée en Espagne. Le nouveau pouvoir affirme sa volonté politique de créer une renaissance artistique espagnole et de favoriser une expression pluraliste et démocratique. Concrètement, dans le domaine cinématographique, cela conduira à un soutien actif à la production et à la création de studios, en particulier à Barcelone (Trilla, Orphea,...)

Or la période n'est pas favorable pour trois raisons majeures :

* Quatre ans plus tôt, en 1927, la généralisation du parlant a amené une révolution technique aux conséquences importantes sur l'industrie cinématographique :

- le nouveau mode de production nécessite des investissements très importants (l'industrie du cinéma est contrainte à une profonde reconversion due à l'alourdissement des procédures de tournage et de montage)

- le cinéma cesse d'être un art universel : le langage des images ne suffit plus et le problème des langues se pose de nouveau car le parlant recrée la barrière des langues que la Babel du cinéma muet avait temporairement abolie.

* En 1929 le krach de Wall Street a entraîné le monde dans une crise économique très grave (d'où sortiront les fascismes), crise qui touche de plein fouet l'industrie du cinéma dominée par Hollywood :

- le public, touché par la crise, est en baisse

- la concurrence est devenue féroce

- la lutte s'intensifie pour la conquête des marchés extérieurs (sud-américains notamment, où l'Espagne aurait pu avoir son mot à dire)

* Dans son désir de monopole, Hollywood tente l'expérience des **doubles versions** (tourner deux fois le film, une fois en anglais, une fois en espagnol). Trop coûteuse, l'expérience sera vite abandonnée mais au début des années 30, Hollywood engage, pour ces doubles versions, les meilleurs cinéastes espagnols qui émigrent alors en Californie. Ce qui avait aussi pour le cinéma américain l'avantage de freiner l'essor des cinématographies locales.

Il existe donc dans l'Espagne républicaine une volonté politique de créer une industrie cinématographique, mais il manque à ce pays pauvre la puissance financière pour créer une industrie capable de rivaliser avec Hollywood et de s'imposer en Amérique latine. Il n'y a même pas assez d'argent pour retenir les créateurs, séduits par les dollars californiens. Conséquence : la production de films de fiction sous la République restera dans l'ensemble médiocre, vulgaire, banale, sans personnalité : comédies sans adresse, drames médiocres.

Doit-on pour autant parler d'échec ? Sans doute pas car il y a aussi des aspects positifs. Tout d'abord, la production a été quantitativement importante : 108 longs-métrages sont produits entre 31 et 36, 37 pour la seule année 35, 26 entre janvier et juin 36. 25 longs-métrages entre juin 36 et avril 39 auxquels s'ajoutent 38 documentaires (80% de cette production est républicaine).

De plus un élan créateur est donné. Le meilleur exemple en est le superbe *Las Hurdes / Tierra sin pan* de Buñuel (1932) dans lequel le cinéaste, abandonnant le surréalisme, se met au service du réel et montre l'horrible réalité de la plus misérable région d'Espagne.

Le documentaire est la vraie richesse du cinéma espagnol de cette époque. En effet, si de nombreux réalisateurs espagnols ont quitté leur pays, des étrangers (Ivens, Carter, Strand, Malraux,...) y viennent : le conflit mobilise l'opinion internationale. L'opinion, mais non les gouvernements. Les livres d'histoire sont là pour nous rappeler la politique de non-intervention des démocraties occidentales. Pas étonnant que très peu de films grand public aient été tournés entre 36 et 39 sur la guerre civile espagnole. L'étude des films hollywoodiens montre bien l'ambiguïté de la situation de la république : *Last train from Madrid* (1937) est surtout un film d'aventures, plus pacifiste que pro-républicain. Les grandes œuvres resteront circonscrites au circuit parallèle du cinéma militant.

MALRAUX ET L'ESPAGNE

Un engagement périlleux

En 1936, André Malraux est un écrivain célèbre qui a déjà donné *Les Conquérants* (1928) *La Voie Royale* (Prix Interallié 1930) et *La Condition Humaine* (Prix Goncourt 1933). Depuis l'avènement des nazis en Allemagne, il est devenu un compagnon de route du Parti Communiste Français :

"Le fascisme allemand étend sur l'Europe ses grandes ailes noires. Le fascisme allemand nous montre que nous sommes face à la guerre. Nous devons faire notre possible pour qu'elle n'ait pas lieu : mais nous avons affaire à des sourds, nous savons qu'ils n'entendent pas. A la menace, répondons par la menace, et sachons nous tourner vers Moscou, vers l'Armée rouge." (Déclaration faite en mars 1933 devant l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires).

Avec Gide, Martin du Gard, Aragon, Barbusse, Huxley, Musil, il a participé à de nombreux meetings antifascistes. Il a été invité au Congrès des Écrivains qui se tient à Moscou durant l'été 34 et où il rencontre Gorki, Meyerhold, Pasternak, Leonov, Eisenstein... Il est le héraut de toutes les causes internationales.

Lorsqu'à l'été 36, le général Franco soulève les troupes espagnoles du Maroc contre le Frente Popular qui vient de remporter les élections, Malraux s'envole pour Madrid où il prend contact avec les milieux républicains. Il apprend alors que la moitié des cinquante avions républicains s'est posée par erreur sur la base de Séville tenue par les factieux : les appareils sont tombés aux mains des putschistes et les aviateurs ont été fusillés. Compte tenu de l'énorme avantage au sol dont dispose Franco dans le domaine des blindés, cette infériorité républicaine dans le ciel peut devenir catastrophique en ce moment crucial : les colonnes fascistes marchent sur Madrid.

Malraux rentre à Paris avec un objectif qui l'exalte : trouver des avions pour sauver la république espagnole. Malgré l'appui de Léon Blum, il ne parvient pas à décider le gouvernement français. Il multiplie les contacts et grâce à l'aide décisive de Léo Lagrange et Pierre Cot, il réussit à assembler à Toulouse une petite flotte hétéroclite. Le gouvernement espagnol reconnaissant lui confie la responsabilité de l'escadrille, nommée *España*, et lui octroie le grade de *coronel* en dépit de sa totale ignorance des choses militaires. Très vite, Malraux s'impose à ses hommes par sa bonne humeur et sa gentillesse (le personnage de Magnin lui ressemble beaucoup), mais aussi par un courage intrépide dans les combats. Certains ont douté que l'écrivain ait participé activement aux opérations. Voici ce que dit Julien Seignaire, un de ses compagnons d'armes : "*J'étais avec lui au dessus de Teruel quand on avait la DCA en plein autour de nous. Malraux s'est exposé comme les copains.*" Un autre pilote raconte cette anecdote : "*Bien qu'il ignorât tout du pilotage et que ses connaissances de navigateur et de bombardier fussent des plus sommaires, il s'envolait en qualité que chef de bord avec une bravoure frisant l'inconscience.*" Et voici le témoignage du leader socialiste italien Pitro Nenni qui allait combattre dans les Brigades Internationales : "*Malraux a organisé une aviation de fortune qui rend des services inestimables. Maigre, presque chétif, son beau visage tout pétri d'intelligence, Malraux se dépense de tout son cœur, en vrai combattant.*"

Quel bilan peut-on tirer de l'action de cette escadrille pauvre, disparate et mal équipée, que les chasseurs d'Hitler et les bombardiers de Mussolini avaient entièrement détruite en février 37 ? Son importance est évidemment secondaire : avec seulement six avions volant simultanément elle ne pouvait être qu'un rôle d'appoint. Toutefois il semble avéré que l'escadrille *España* a considérablement gêné les fascistes en deux occasions au moins : une première fois, lorsqu'elle réussit à couper la colonne franquiste de Yagüe qui, remontant d'Andalousie et traversant l'Estrémadure, tentait de faire sa jonction avec les forces basées en Castille; une seconde fois, peu avant Noël 1936, quand Malraux reçut l'ordre d'attaquer Teruel et la route de Saragosse. Ces deux épisodes de "l'épopée pélicane" se trouvent racontés dans *L'Espoir* (Folio p.117-125 et p.524-562) et le second forme l'essentiel du film.

Pourquoi Malraux s'est-il engagé si totalement dans une expédition aussi incertaine et périlleuse ? D'abord parce qu'il a le goût de l'aventure : son séjour en Indochine ou son périple en avion au dessus du Yémen, à la recherche de la capitale de la reine de Saba, en témoignent. Le pénétrant François Mauriac notait en 1946 : "(Malraux) ne sent vivre que dans ces brefs instants où il lui est donné de jouer à quitte ou double son destin"



Robert Capa – Espagne 1937

Plus encore, le combat en Espagne est un combat pour les valeurs auxquelles il croit profondément. Voici ce qu'il déclare à la presse en mars 37 lors d'un séjour aux USA, séjour destiné à convaincre les américains de s'engager du côté des républicains : *"Qu'apporte le fascisme ? L'exaltation des différences essentielles, irréductibles, constantes - telles que la race et la nation...(...) Nous avons pour objectif de préserver ou de recréer, non des valeurs particulières et statiques, mais à l'échelle humaine - non l'Allemand ou le Nordique, le Romain ou l'Italien, mais simplement l'homme"*.

Romain ou l'Italien, mais simplement l'homme".

De telles phrases nous rendent Malraux proche et fraternel.

MALRAUX ET LE CINÉMA

Une expérience unique

Malraux est avant tout un (grand) écrivain. Il n'a connu qu'une seule expérience cinématographique. Toutefois, c'est un homme qui a beaucoup réfléchi aux relations entre cinéma et littérature. Ses textes théoriques sur la question sont nombreux, brillants, pénétrants ainsi son *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (1946).

Il n'y a aucun mépris chez lui envers le cinéma. Enfant, il a aimé les *Deux Orphelines*, les premiers films de Chaplin. Jeune homme, il s'enthousiasme pour *Le Docteur Caligari*, pour *Les Rapaces* et aussi *Le Cuirassé Potemkine* qu'il s'indigne de voir censurer en 1927 par le gouvernement français.

Mais le désir de cinéma n'était pas seulement chez Malraux, le désir du spectateur. Une preuve parmi d'autres : en 34, André Malraux a travaillé avec Eisenstein à une adaptation cinématographique de son roman *La Condition Humaine*. Certes le film ne s'est pas fait (on ne sait pas trop pourquoi, certains historiens pensent que les propos assez critiques de Malraux au Congrès des Écrivains expliquent que le pouvoir soviétique n'ait pas jugé bon d'aller plus loin) mais il est clair que, en voyant *Espoir*, *Sierra de Teruel*, et notamment la scène finale du film, Malraux a beaucoup appris au contact du maître russe.

Le roman *L'Espoir* est de 1937. Suite au succès de l'ouvrage, Malraux veut faire un film de propagande pour obtenir le soutien financier et politique des démocraties à la république espagnole. Il veut toucher un public plus large, créer un véritable mouvement dans l'opinion : *"Le cinéma s'adresse aux masses et les masses aiment le mythe. Le mythe commence aux fantômes, mais il finit au Christ"*.

L'Espoir est un film d'auteur : Malraux en a écrit le scénario et les dialogues (traduits ensuite en espagnol), il a remanié plusieurs fois le découpage, allant jusqu'à mimer certaines scènes devant le miroir, puis il assuré le tournage et finalement dirigé le montage. La musique est de Darius Milhaud, un artiste du Groupe des Six, qui travailla peu pour le cinéma car il considérait que le septième art se contentait d'utiliser la musique sans l'honorer.

Peu d'écrivains ont eu la chance de pouvoir réaliser eux-mêmes l'adaptation de leur œuvre et d'en avoir la maîtrise. Même s'il faut relativiser les choses et tenir compte des conditions de tournage dont on va voir qu'elles furent très difficiles.

Le tournage commence en juin 38, dans les studios de Barcelone. Malraux a choisi une bonne équipe d'acteurs venus des théâtres de la ville. Son chef-op' est Louis Page. Cet ancien assistant de Jean Cocteau sur *Le sang d'un poète*, était devenu cameraman, puis directeur de la photographie. C'est un bon technicien qui fait profession de réalisme et d'efficacité. Il tournera avec Grémillon et Christian-Jaque avant de devenir le chef-op' attitré du Gabin des années 50.

Tourner à Barcelone en 1938, c'est tourner dans un pays en guerre. Il faut constamment improviser au milieu des pénuries, des privations et parfois de bombardements. Les lettres de Josette Clotis, la compagne d'alors de Malraux, donnent une idée assez précise des difficultés rencontrées.

"Sans cesse des empêchements, des difficultés. Ce que vous avez pu voir mais pire : pellicule pas arrivée, pas de lumière, faire bouffer les types, les coucher, avoir un canon, deux mille hommes, vingt mitrailleuses, quatre avionnettes, le soleil qu'il faut et des calots, et des képis, et des galons et des autorisations, sans cesse quelque chose est oublié." (Lettre de Josette Clotis du 22 septembre 38)

"André fait assez la gueule, mais on peut dire que c'est pour toutes sortes de raisons. Pendant longtemps, il n'y a pas eu de courant le jour, nous avons travaillé de 5 heures du soir à 3 ou 4 heures du matin. L'heure idéale pour un joli petit souper : foie gras ou pâté d'alouettes. Mais rien. Nous avons épuisé nos réserves et Jean n'est pas venu depuis trois semaines. Vous voyez le degré de notre dénuement." (1er octobre)

"On est en train de préparer le tournage de la descente de la montagne, mais nous sommes très inquiets, la saison avance et nous restons les yeux fixés sur les nuages. Nous avons un superbe avion à notre disposition, on nous l'a chapardé pour faire un service de courrier et il s'est cassé la figure." (7 octobre)

"Nous tournons à Montserrat la descente de la montagne. On nous avait prêté le monastère où il y avait 1700 lits pour coucher nos 2500 figurants. Mais des blessés sont arrivés et ont occupé les lits. Les soldats donc campent à Colbato. Pour nous, on sonnait le rassemblement à 5 heures et ½ du matin. Nous restions dans la montagne de 7 heures à 5 heures et demie du soir, sans manger pour ne pas perdre une minute de lumière. Il a fait de très beaux jours, j'ai les bras noirs, la figure ridée et brûlée. Ensuite on mange ce qu'on a et des salades monstres de piments et d'oignons. Vous n'imaginez pas combien le vin rosé espagnol, une salade forte et des filets de harengs peuvent vous enivrer. Nous étions saouls et fous et rentrions endormis."



La séquence finale du film

Les premiers jours on gâchait, de une heure à trois heures, le meilleur moment du soleil pendant que tout le monde s'affairait, sans assiette et sans cuillère autour d'un tonneau de lentilles apporté de Barcelone. André était écoeuré, mais moi j'étais assise par terre, au milieu des étrons, m'étant fait galamment offrir une vieille boîte de conserves dans laquelle je buvais les lentilles. Le premier jour, l'Intendance nous avait distribué une boîte individuelle, soudée. Mais je ne veux plus penser à ce qui se passait dedans ! Il reste à tourner les plans de cassage de gueule de l'avion. Ils doivent être faits en travelling, avec un téléphérique monstre."

Les 2500 figurants sont des soldats des bataillons de la montagne, une classe nouvellement appelée qui vient tourner pour nous avant d'aller au front. Ils ont tous le

même âge. Mais ça ne se voit pas. Ils ont des bouilles très disparates et il y a des paysans intercalés. Il y a des plans très beaux. André est content." (12 octobre)

"On passe de longues soirées dans le noir, avec une bougie. (...) Il y a quand même une vingtaine de morts et deux cents blessés par bombardement. J'ai vu avant-hier des choses assez dégoûtantes. Cela m'a beaucoup changé, ça n'en est pas plus gai." (26 novembre).

Max Aub, qui sert d'interprète à Malraux, raconte cette anecdote effarante :

"Un jour, nous volions dans un vieux Potez dont la mitrailleuse de la tourelle avait été remplacée par une caméra. Nous allions filmer un village d'où devaient surgir des guérilleros attaquant des chars fascistes - cette scène n'a jamais été tournée car les vrais chars nous ont devancés ! Trois Messerschmitt sont apparus, volant très haut. Le pilote de notre appareil fit demi-tour et se faufila, à basse altitude, dans la vallée, comme en suivant d'invisibles méandres. Les Messerschmitt ne nous ont pas vus ou nous ont peut-être dédaignés. Je suis allé dans la tourelle du Potez et j'y ai trouvé Malraux qui récitait du Corneille."

Le tournage est interrompu en janvier 39 par l'entrée des fascistes dans Barcelone. La ville tombe le 26. Le voyage à travers la Catalogne en déroute est abominable. André Malraux et Josette jettent leurs affaires personnelles dans les ravins pour prendre des éclopés et des réfugiés à bord de leur camion. Comme ils n'ont pas assez de boîtes en fer-blanc, les rushes du film voyagent dans des cartons, des sacs en papier. Ils passent la frontière au Perthus le 25. Le 4 février, ils arrivent à Paris.

Dès son arrivée à Paris, Malraux se préoccupe de son film. Il contacte un monteur de Pathé-Natan et file aux studios de Joinville. Le film est informe. Certains épisodes n'ont pu être tournés. Il manque des scènes, des contrechamps, des raccords. Le film est un *"puzzle géant dont certaines pièces n'ont jamais existé"* dira le monteur. Parfois c'est une sorte de miracle. Ainsi lorsque George Grace déniché un envol de pigeons, qu'il insère dans la scène de l'auto-suicide : c'est une image filmée six mois plus tôt dans une rue vide, près de la cathédrale de Barcelone... En avril 39, Malraux peut tourner quelques raccords à Villefranche de Rouergue. Un moment désespéré, il commence à penser que ce sera encore mieux, plus émouvant que s'il avait pu réaliser le film selon les règles.

Tournage et montage ont été très difficiles, d'où des raccords acrobatiques, inventifs qui évoquent la Nouvelle Vague. Malraux a utilisé certaines images d'actualités cinématographiques de l'époque (mais sans leur voix off doctes et sans grands discours) : c'est la naissance du cinéma-vérité. On sent aussi la parenté avec la démarche de Capa, également présent en Espagne pendant la guerre civile. On pense enfin et surtout au Rossellini de *Paisa* et de *Rome, ville ouverte*. Avec *L'Espoir/Sierra de Teruel*, Malraux apparaît comme un précurseur du néoréalisme italien.

En juin 39, la guerre d'Espagne est terminée, le film aussi. Le 3 juin, a lieu la première projection en petit comité, les spectateurs ont les larmes aux yeux. Mais Hitler vient d'envahir la Pologne, la deuxième guerre mondiale commence. Le gouvernement Daladier interdit la sortie en salle du film de Malraux. Il ne sera projeté qu'à la Libération où il reçoit un accueil enthousiaste (et le Prix Louis-Delluc), mais il sera mal distribué car le sujet semble mal venu : bien sûr, le film exalte l'esprit de résistance mais il rappelle aussi l'avant-guerre, la politique de non-intervention, le climat infect des guerres civiles, leurs trahisons et leurs atrocités.

LE TRAVAIL D'ADAPTATION

Denis Marion, l'assistant de Malraux sur *L'Espoir*, déclare sans ambages : "*Ça ne devait pas être - et ça n'a pas été - une adaptation de son livre. (...) Le scénario a été conçu en raison des moyens d'expression propres à l'écran et comprend de nombreuses scènes originales.*" (L'Écran français du 4-7-1945). Voilà une affirmation surprenante qui mérite d'être examinée.

Le livre n'est pas (entièrement) dans le film

Le livre est une chronique, une vaste fresque de toutes les tragédies, de toutes les souffrances, de tous les destins de la Guerre d'Espagne. Il s'impose à nous comme une somme foisonnante aux multiples personnages. Il fait 500 pages et sa lecture nécessite au bas mot une dizaine d'heures. Le film ne dure qu'1h10. L'espace dont disposait Malraux-cinéaste est beaucoup plus restreint que celui que Malraux-romancier avait choisi. Il faut bien sûr rappeler que les coûts de production ne sont pas comparables au cinéma et dans l'édition, et aussi que Malraux a tourné dans des conditions épouvantables : vingt-huit séquences ont été tournées au lieu des trente-neuf prévues. Il est donc logique, et conforme au médium utilisé, que Malraux ait supprimé beaucoup d'événements : insurrection manquée des franquistes à Barcelone en 36, le siège de l'Alcazar, les combats dans Madrid, sur le Manzanarès, les nombreux raids aériens, etc. De même Malraux a supprimé de nombreux personnages : exit Manuel le communiste, Hernandez l'anarchiste, le général catholique et républicain Ximenez, le journaliste américain Spade, le Négus, Ramos, Puig, Lopez, House, Barca, Karlitch, Vallado, Garcia, Vargas, Jaime, Attignies, Alba, Golovkine, ...

Le roman comprend trois parties qui correspondent à trois moments-clefs de l'histoire de la république espagnole : l'illusion lyrique (l'idée que l'enthousiasme et le bon droit suffisent pour obtenir la victoire), la Tentation de l'Apocalypse (c'est le désir d'une mort glorieuse, mais inutile, inefficace et sanctionnée par la défaite) et l'Espoir (le moment où s'imposent la fraternité réfléchie, l'organisation et le dévouement, le cœur et la raison). On ne s'étonnera pas du fait que Malraux ait pris l'essentiel de son récit cinématographique dans cette dernière partie : c'est bien la possibilité de la vaincre qu'il cherche à montrer. N'est-ce pas pour en convaincre le public et les gouvernements occidentaux qu'il a réalisé son film ?

Le livre est aussi le reflet du grand débat : qu'est-ce qui importe dans une situation comme celle des républicains : est-ce l'homme qui importe ou est-ce l'organisation ? (avec le risque d'oublier l'homme si l'on privilégie l'organisation). Cette question philosophique et morale n'est pas posée par le film. D'une manière générale, les débats politiques, si importants dans le livre, ne sont pas évoqués : Sierra de Teruel ne nous dit rien par exemple sur la division entre anarchistes et communistes qui fut une des causes de l'échec républicain. En revanche, la solution de Malraux est évoquée : l'homme n'est pas seul, c'est la fraternité qui donne un sens à son combat et permet d'entrevoir la victoire.

Le film est dans le livre

Si le film ne restitue pas toute la richesse foisonnante du livre, en revanche, toutes les scènes (ou presque) se trouvent déjà dans le livre. C'est ce que montre le tableau suivant qui met en parallèle le découpage séquentiel du film et les passages correspondants dans le livre (les numéros de pages font référence à l'édition Folio).

Structure du film

Lieu	Action	Page du livre
1. Terrain d'aviation	Retour d'un avion en flammes Éloge funèbre de Rivelli Dialogue de pilotes	p.67-190 p.93-p.190 ...
2. Teruel	Combats Situation militaire de Linas, plan stratégique et distribution d'armes
3. Linas	Le paysan demande à rejoindre les lignes républicaines. On lui donne un accompagnateur.	...
4. Teruel	Combats de rue L'attaque du canon par la voiture	... p.35
5. Linas	Arrivée des hommes venus de Teruel Organisation des dons du peuple	
6. Terrain d'aviation	L'ex-pilote allemand La chambrée Le crash Les cibles	p.85-89 ... p.89 p.96
7. Village franquiste	Le paysan échappe à un attentat qui est fatal à son accompagnateur	
8. Terrain d'aviation	Dialogue paysan-commandant Préparatifs de l'attaque (la réserve)	p. 525 à 527 p. 527
9. Villages républicains	Le commandant cherche des voitures pour éclairer la piste d'envol	p. 527 529
10. Dans le ciel	Décollage Recherche du terrain Destruction des objectifs militaires Attaque de la chasse franquiste Atterrissage forcé	p. 530 à 532 p. 533 à 537 p. 537 à 539 p. 539 à 542 p. 542 à 543
11. Villages républicains	Le commandant part à la recherche des aviateurs	p. 544 à 550
12. Sierra de Teruel	Les blessés sont descendus dans la plaine par les gens du peuple, solidaires et dignes.	p. 554 à 561

Il apparaît que pour l'essentiel Malraux a utilisé le chapitre III de la dernière partie intitulée comme le livre L'Espoir. L'action de ce chapitre (l'attaque aérienne : des préparatifs à la conclusion) se trouve à la fin du livre et délivre en effet un message d'espoir.

Car si ce film évoque une défaite (ou une victoire à la Pyrrhus), il montre aussi la grandeur des vaincus, leurs sacrifices, la solidarité qui les entoure et l'espérance qu'ils portent. C'est bien la thématique majeure du livre mais montrée dans une seule action, action resserrée qui gagne en tension dramatique. Malraux retrouve d'ailleurs une esthétique proche de la tragédie classique : une seule action (la défense de Teruel) dans des lieux proches (diégétiquement) et resserrée dans le temps (trois ou quatre jours, semble-t-il.).



Si l'on peut se permettre une remarque personnelle, on avancera que le film et la partie du livre qui l'a inspiré sont d'une égale grandeur, d'une égale beauté.

"...la bouleversante vérité de ce film fait avec les seuls moyens de la pauvreté et du courage..."

(Albert Camus)

Descriptions

Nous n'entrerons pas ici dans les débats théoriques : Y a-t-il des descriptions au cinéma ? Qu'est-ce qu'un plan descriptif ? Nous pointons seulement ici un certain nombre d'images (série de plans, plan ou partie de plan) qui ont une certaine autonomie par rapport au récit. On peut les regrouper en trois catégories significatives :

Horreur de la guerre

Papillons dans la boîte / jeune homme mort à Teruel / gros plan sur le pistolet de Munoz au moment même où il se dit pacifiste / cercueil avec la mitraillette

Espagne éternelle

Troupeaux fuyant les franquistes / ânes qui passent dans une ruelle / églises / panoramiques sur des toits / chants autour des feux de camp / le personnage du paysan

Un monde indifférent à la guerre

clepsydre / fourmi sur le viseur dans l'avion / oiseaux dans le ciel / fleurs (tournesols) / convoyeur de ravitaillement ("lui fume tranquillement")

Personnages

Malraux ne s'intéresse jamais au sort des fascistes, ni dans le livre, ni dans le film où on ne les voit guère que de loin, casqués, bottés et utilisant des armes : canon, fusils, avions de chasse. Les aviateurs républicains sont des hommes simples, la communauté espagnole qui les soutient est humble et fière.

Beaucoup de personnages du roman se retrouvent dans le film (si l'on considère le chapitre III de la 3ème partie) : le paysan, le commandant Magnin, le pilote Munoz, Pujol, Schreiner, Saïdi, Mireaux. Certains changent d'apparence (cf. description de Pujol p. 540). Le commandant Magnin, personnage secondaire dans l'ensemble du roman, voit son rôle devenir central (il est présent dans les séquences 1, 2, 6, 8, 9, 10, 11 et 12) et ce parce que le film transcrit essentiellement le chapitre III de la troisième partie.

Mais peu d'entre eux sont appelés par leur nom (cf. le jeune homme anonyme qui se tue en lançant son auto contre un canon) sans doute pour éviter une

individualisation trop forte : certes les individus existent mais ce ne sont pas leurs caractéristiques particulières qui intéressent Malraux contrairement à Hemingway qui lui évoque la Guerre d'Espagne, dans *Pour qui sonne le glas* à travers un cas d'un homme (le film hollywoodien aussi). En cela, la démarche de Malraux est proche de celle d'Eisenstein : le héros est un être collectif.

La diversité des motivations apparaît bien lors de la scène dans la chambrée : le nombre relativement élevé de personnages permet d'exprimer cette diversité. Toutefois, cette scène est unique dans le film alors que sont nombreuses les discussions politiques, idéologiques, éthiques, métaphysiques, esthétiques du roman. Du coup, on voit ce qui a changé : le film est presque intemporel par rapport au roman si précisément historique de Malraux. Bien sûr, c'est la Guerre d'Espagne qui nous est montrée mais aussi toutes les guerres. Ce que Malraux nous montre, c'est le courage des soldats, la souffrance des victimes, la solidarité fraternelle du peuple. Aux yeux du spectateur, c'est le thème majeur du film.

"Ce que le cinéma nous révèle chaque année davantage, c'est que les hommes, malgré tout ce qui les sépare, malgré les plus graves conflits, communient sous un même ciel étoilé, dans quelques grands rêves fondamentaux;" (A. Malraux - Discours de clôture du Festival de Cannes, mai 1959) □

QUELQUES PISTES POUR CONTINUER LE TRAVAIL...

A. Questionnaires

Questions pour ouvrir une discussion après le visionnement

Peut-on résumer l'action ?

Le film est-il un film de guerre ?

Quel est l'ennemi ?

Quelle durée le récit couvre-t-il ?

Combien de personnages ?

Qui est l'acteur principal du film (actant) ?

Y a-t-il un héros, plusieurs héros, pas de héros ?

Peut-on dire que le film est porteur d'espoir ?

Scènes qui méritent une analyse du montage

Combat dans les rues de Teruel (le tireur à la fenêtre)

Mort du traître et du compagnon du paysan dans le village fasciste

Décollage du bombardier

Crash du bombardier

La scène finale

Travail sur la scène finale

(Comparer le texte et la séquence)

Quelle différence remarquez-vous en ce qui concerne la temporalité ?

Faites une liste de tous les personnages. Définissez leur rôle et leur importance.

Quels sont les grosseurs de plans dominantes dans la séquence ?

Écoutez la bande-son. Décrivez-la. Comparez-la au reste de la bande-son du film.

B. Étudiez le tableau ci-dessous et commentez-le

La descente de la montagne

ROMAN (p. 554-561)	FILM
Gardet cherche un miroir (554).	Descente de deux corps.
Magnin croise le bombardier et Mireaux (554)	Descente du cortège. Arrivée du Commandant.
	Village au téléphone. Les vieux / "Haré lo que pueda".
Magnin dialogue avec Gardet. Puis avec la femme au bouillon de poule (555).	Le commandant et le blessé au visage / Le blessé demande un miroir
Cortège / Magnin parle de la nationalité des aviateurs (556).	
Rencontre Scali - Magnin / Souvenir de Scali (556-557).	Magnin serre la main à un blessé.
Description (point de vue de Magnin) : arbres et torrents - Méditation (557-558).	
	La femme au bouillon de poule. Cercueil.
	Dépôt d'une civière. Magnin accompagne le blessé. Dialogue avec l'allemand. (Blessure vautour. Pas de mépris. Revolver)
	Nationalité des étrangers.
Description du paysage à l'approche de Linarès (559). Arrivée à Linarès / Silence à l'arrivée de Gardet (560). Description / Salut poing levé / Sanglots des femmes (561).	Arrivée à Linarès. Salut Passage des blessés. Cortège. Salut poing levé.

C. Étudier cette image

Observer le cadrage, l'angle de prise de vue, la profondeur de champ, la composition, etc.

Quels procédés de style y trouve-t-on ?

Situez cette image dans le récit.

Pourquoi a-t-elle été choisie pour l'affiche du film ?



Bibliographie

Les œuvres de Malraux sont publiées chez Gallimard (tous les romans sont en Folio) et dans la Pléiade (3 vol. + l'album).

Parmi les nouveautés, "André Malraux. La politique, la culture. Discours, articles, entretiens (1925-1975)" présentés par Janine Mossuz-Lavau (Folio Essais)

Biet/Brighelli/Rispail - Malraux, la création d'un destin (Découvertes Gallimard)

Maurice Blanchot - L'Espoir d'André Malraux (Calmann-Lévy)

Pierre de Boisdeffre - André Malraux (Éditions du Rocher)

Suzanne Chantal - Le cœur battant (Grasset)

Jean Lacouture - Malraux, une vie dans le siècle (Points-Histoire)

Jack Lang - Lettre à Malraux (Hachette/Europe 1)

Walter Langlois - André Malraux (Éditions Lettres Modernes)

J. François Lyotard - Signé Malraux (Grasset)

Clara Malraux - Le Bruit de nos pas (Grasset)

Claude Mauriac - Malraux ou le mal du héros (Grasset)

Gaëtan Picon - Malraux par lui-même (Seuil)

Roger Stéphane - Malraux, premier dans le siècle (Gallimard)

Filmographie Malraux

Le film d'André Malraux est disponible aux Grands Films Classiques

Sierra de Teruel - Espoir, texte du scénario bilingue L'Avant-Scène Cinéma n°385

L'I.N.A. a édité une série très complète de vidéogrammes consacrés à Malraux parmi lesquels on notera :

"André Malraux" d'Anne Imbert

"Malraux, fragments de discours" de Janine Mossuz-Lavau.

Filmographie Guerre d'Espagne

Tierra espanola - Terre d'Espagne (Ivens - Hemingway -1937)

Return to life (Carter-Kline -1938)

Heart of Spain (Strand - 1938)

Espagne 39 (LeChanois)

Espoir/Sierra de Teruel (Malraux - 1939)

Pour qui sonne la glas (Sam Wood - 1943)

Mourir à Madrid (F. Rossif - 1962)

Et vint le jour de la vengeance (Fred Zinnemann - 1964)

Viva la Muerte (Arrabal - 1971)

La cousine Angélique (Carlos Saura - 1973)

Land and Freedom (Loach - 1995)