

**Marie-Sophie Doudet**

## **Des images assez puissantes...**

### **Les transpositions d'art dans *Sierra de Teruel***

*Sierra de Teruel, hymne à la terre espagnole, multiplie les références et les allusions à la peinture espagnole, à Goya surtout. Marie-Sophie Doudet, chercheur à l'Université Paul Valéry de Montpellier, montre cependant que les transpositions d'art dans l'espace cinématographique dépassent le cadre de la peinture ibérique et la simple référence thématique pour servir la puissance expressive d'un propos tragique et poétique.*

« *Regarde ça : quel tableau !* » s'exclame Magnin qui contemple aux côtés de Scali la descente solennelle du cortège des blessés et des morts aux creux des montagnes espagnoles. Malraux définit là par cette brève exclamation toute une esthétique qui vise, par le biais des transpositions d'art, à pérenniser ses grandes scènes romanesques et à leur conférer cette mystérieuse présence, cet énigmatique pouvoir des formes qu'il ne cessera par la suite d'interroger dans ses écrits sur l'art. Si l'adaptation cinématographique de *L'Espoir* élimine, avec bien d'autres éléments, cette remarque fondamentale de Magnin qui établit clairement la volonté de Malraux de « picturaliser » son univers romanesque, cela ne signifie pas pour autant que, devenu pour un temps cinéaste, l'écrivain abandonne ce jeu de transferts esthétiques. Il s'agira au contraire pour lui de trouver des équivalents cinématographiques pour créer des effets identiques à ceux du roman : la descente de Linares sera effectivement un tableau, une scène significative qui puisera sa puissance émotive dans le savant contrepoint qui orchestre

les plans, les images, la musique et la culture. Après avoir montré en quoi certaines scènes de *Sierra de Teruel* peuvent être mises en rapport avec les œuvres phares du musée imaginaire malrucien, apparaissant ainsi comme les symétriques des transpositions d'art de *L'Espoir*, on s'interrogera sur les raisons qui ont motivé l'établissement de ces correspondances entre un film qui relate le drame de la guerre d'Espagne et un domaine de références picturales qui, pour l'essentiel, concerne ce que l'écrivain nommera plus tard l'Irréel.

Fréquentes dans *L'Espoir*, les transpositions d'art sont également présentes dans l'adaptation cinématographique du roman. Elles concernent en toute logique la peinture espagnole sans pour autant s'y limiter. Comme dans son roman, Malraux combine les références et fait dialoguer les formes qu'il admire.

Le film et la peinture espagnole devaient forcément se rencontrer par leur sujet commun : si certains des héros de *Sierra de Teruel* font partie de l'aviation internationale, les véritables personnages du film comme de la dernière partie du roman, sont bien davantage le peuple d'Espagne et la terre qu'il défend âprement. *Sierra de Teruel* s'emploie donc à donner une image de l'Espagne profonde et de la beauté d'un pays partagé entre ombre et lumière. La caméra s'attarde sur les visages, sur les paysages arides aux oliviers tordus, sur les cités et les clochers perdus au cœur de la sierra. Il s'agit certes de créer des effets de réel mais surtout de montrer la fierté d'un peuple pourtant misérable et de mettre en relief cette ténacité et ce courage qui constituent avant même *Les Noyers de l'Altenburg*, l'homme fondamental. Or, les artistes espagnols avaient avant Malraux porté le même regard sur leur nation, mêlant choses vues et universel, réalisme et immémorial. Malraux, Murillo ou Goya ont ainsi en commun cet amour de l'Espagne à la fois grave et humble. Le film prend ainsi le temps de s'arrêter sur des images symboliques du pays que l'on retrouve aussi dans l'art espagnol. Peut-être l'Espagne est-elle restée toujours la même depuis des siècles ? En tout cas les arcades des villages et des caves que servent de décor au film de Malraux sont celles que Goya a peintes dans *Le Préau des fous* ou dans *La Peste*. Les églises qui se dessinent à l'horizon, les arcs boutants des cathédrales découpés par la lumière renvoient quant à eux, à ce moyen âge gothique et glorieux durant lequel, selon Malraux, les hommes se délivrèrent du poids du sacré pour créer un art spirituel qui

magnifiait leur lien avec la transcendance. Que ce soit dans *L'Espoir* ou dans *Sierra de Teruel*, l'église est moins le signe de ce pouvoir religieux qui participa à l'écrasement du peuple, que celui d'une révolution à la fois spirituelle et politique. La voûte gothique que fixe souvent la caméra suggère ainsi à la fois l'indifférence muette du monde à l'égard des rafales de l'histoire (l'architecture ensoleillée se détache sur un fond sonore de mitraillettes comme la silhouette d'une église madrilène veille sur les exécutions du *Trois Mai* de Goya), mais elle établit surtout un rapport entre la lutte présente des républicains et un moyen âge mythique qui peupla l'Europe de cathédrales et se construisit sur un sentiment sinon de fraternité du moins de communauté. Enfin, comme dans la *Crucifixion* du Greco où la ville hérissée de Tolède se détache sur un ciel d'orage, les plans fréquents qui montrent les cités perchées sur les montagnes semblent personnifier par ellipse le martyr de tout un peuple. Et ce peuple que Malraux découvrit en 1936, il le connaissait pourtant déjà, il le reconnut même : c'était celui des peintres qu'il aimait. Ainsi, les nombreux gros plans sur les visages des vieillards appellent-ils les portraits esquissés de certains *Caprices* de Goya, ainsi l'enfant qui joue avec le chat alors que son père s'apprête à tuer les républicains venus lui demander de l'aide, renvoie-t-il à la veine picaresque des tableaux de Murillo (*Enfants mangeant du raisin et des melons*) et au portrait du si sage *Don Manuel Osorio de Zuniga* que Goya représente, observé par trois chats, en train de taquiner avec une pie. Quant aux visages des vieilles femmes délimités par des fichus noirs, ils remontent aux Piéta et aux Vierges noires qui ont toujours fasciné Malraux.

Si donc *Sierra de Teruel* se nourrit du réel pour former le portrait d'un peuple de paysans solidaires et dignes, il emprunte aussi à toute une tradition picturale et statuaire qui a contribué à créer le mythe de l'Espagne profonde. Mais il est des transpositions plus significatives encore parce qu'elles concernent moins une thématique commune (l'Espagne, le peuple) qu'elles ne mettent en œuvre des citations précises et surtout la traduction en termes cinématographiques de procédés picturaux destinés à susciter dans le film des effets dramatiques similaires à ceux du tableau.

Ainsi la tragédie de l'Espagne de 1936 rejoint par-delà le siècle celle de la guerre de conquête napoléonienne. Et *Sierra de Teruel* se souvient des *Désastres de la guerre* de Goya lorsqu'il s'agit de filmer la mort, le sacrifice et les cadavres. Le film s'ouvre

quasiment sur le visage de Marcelino, victime parmi d'autres à inscrire sur l'ardoise funèbre du village, mais l'influence de Goya se fait surtout sentir dans le traitement de la scène de la voiture lancée sur le canon fasciste. Malraux joue sur des effets de montage et de rupture : il filme en alternance la voiture et le canon et suggère seulement leur rencontre. Le *Trois Mai* de Goya se présente aussi comme une sorte de montage qui dresse face à face les deux groupes des condamnés et des soldats anonymes qui s'apprêtent à tirer. Entre ces deux groupes, il y a l'espace d'un silence, un vide comblé par une lanterne qui « signifie la mort » (Picasso) et au loin une église qui s'endort indifférente. Malraux reprend au tableau de Goya non seulement son ellipse dramatique mais aussi sa géométrisation des formes. Nous ne verrons pas le fasciste qui dirige le canon pas plus que nous ne voyons le visage des soldats français, en revanche dans les deux œuvres l'arbitraire prend la forme terrible d'une horizontale d'acier dirigée vers les suppliciés. La suite de la scène montre en gros plan l'un des héros mort avant que son arme ne soit reprise par un camarade. Et sur le visage aux yeux fermés coule le sang noir des gravures de Goya.

Les emprunts à l'univers du peintre espagnols sont donc nombreux et variés : ils relèvent simultanément de la simple citation et du transfert stylistique d'un univers à un autre. Parfois les correspondances sont plus allusives et suggèrent moins une parenté thématique qu'une correspondance entre deux visions fort proches du monde et de la condition humaine. Ainsi l'atmosphère insolite et fantastique qui se dégage de la scène où Peña et Attignies visitent le hangar où sont entreposées les carcasses des avions sans moteur peut être rapprochée avec l'atmosphère nocturne de certains *Disparates* de Goya. Dans l'un d'entre eux (*Modo de volar*) le graveur représente justement sur un fond noir, des hommes-oiseaux à peine éclairés qui ne font qu'un avec leurs immenses machines ailées. Ici la transposition est moins nette mais elle suggère que le sentiment de l'absurde malrucien a trouvé un profond écho chez celui d'un Goya visionnaire et sensible comme lui à l'insolite. Enfin, la fuite du troupeau de moutons au milieu des combats correspondait déjà à une séquence de *L'Espoir*, mais elle fait aussi allusion à un tableau de Goya qui a toujours fasciné Malraux : dans *Le Colosse*, des hommes et des bêtes sont également montrés en déroute en train de fuir alors qu'un géant se détourne d'eux et regarde vers le ciel. On n'est ici plus tout à fait dans le domaine de la transposition d'art, mais bien davantage dans un jeu de citations et de reprises allusives

destiné à créer dans le film des effets identiques à ceux suscités dans les œuvres admirées. Malraux reprend ainsi de nombreux motifs picturaux plus ou moins attribuables afin de mettre en perspective la signification et la symbolique des scènes de son film. Le vol des oiseaux migrateurs, le papillon qui se décroche dans la vitrine, la goutte qui tombe dans la bouteille ont certainement des équivalents précis dans le musée, mais sont surtout des détails expressifs, équivalents cinématographiques des vanités ou des natures mortes. Ils soulignent ainsi qu'il est un rythme immuable du monde, une indifférence cosmique à la tragédie des hommes, un écoulement irrémédiable du temps et de l'histoire qui broient les individus. Une de ces natures mortes est en revanche signée : les tournesols de Van Gogh veillent le cafetier tué par le paysan de Linàs.

Mais c'est dans la dernière partie du film consacrée à l'épisode de Linares que le dialogue de Malraux-cinéaste avec le musée imaginaire est le plus riche et le plus profond. Riche, parce qu'il mêle plusieurs références picturales qui convergent, profond, parce que ces références dépassent largement le clin d'œil culturel pour structurer le sens et créer la puissance émotive de la célèbre scène de fraternité. Dans cet épisode, Malraux emprunte en effet aux maîtres de l'Irréel et cherche à hériter de la force expressive et du pouvoir de sublimation propres à l'imaginaire-de-fiction.

Le premier maître convoqué par Malraux est celui sur lequel s'achève le second tome de *La Métamorphose des Dieux* : Rembrandt. Après l'attaque du champ d'aviation ennemi, l'un des deux appareils républicains est touché et va s'écraser en montagne. La transcription du film précise alors : « *Le sifflement décroît ; collision. 523. Les premiers rayons du soleil réfractés sur la crête de la montagne* ». Le chant des oiseaux fait alors suite au bruit de la collision. La citation est évidente : ces lignes de lumière en diagonale qui déchirent les nuages et éclairent la terre, Malraux les avait déjà admirées chez Rembrandt qui, lui aussi, avait choisi de faire descendre sur le Christ supplicié (*Les Trois Croix*) et sur le paysage des *Trois arbres* des rais de lumière venus des cieux. Bien plus, cette structure en diagonale va organiser tout le traitement de l'espace dans la dernière scène : le cortège descend en effet le long de la montagne en suivant des sentiers obliques qui reprennent en l'inversant, le motif de la Tour de Babel tel qu'il a pu être traité par Bruegel. Le lyrisme de la scène de la montagne doit assurément

beaucoup à l'orchestration des images, des paroles et de la musique de Darius Milhaud, mais il n'est pas non plus étranger aux emprunts faits à la peinture de l'Irréel. Le motif ultime de la descente des blessés et des morts appelle en effet ceux, bibliques, de la montée au Calvaire et de la déposition de Croix. Ainsi les lignes verticales renforcées par les plans en plongée et en contre plongée, lorsque les blessés, une fois extraits de leur appareil, sont portés par quatre paysans vers les brancards, font écho à l'allongement des figures du Greco et la construction spatiale de *L'Enterrement du Comte d'Orgaz* ou de la *Trinité douloureuse* où le père soutient le corps effondré du fils. C'est cependant à la *Montée du Calvaire* du Tintoret que Malraux emprunte la seconde partie de la scène lorsqu'il filme du bas de la montagne le cortège qui s'avance sur le chemin. Quelques années après la réalisation de *Sierra de Teruel*, il expliquera d'ailleurs dans *Les Voix du Silence* : « Pour imposer au spectateur ses visions des Testaments, le Tintoret devait convaincre et il n'a pas oublié les objets convaincants ; mais pour que ces visions fussent dignes de Dieu, il voulait qu'elles fussent nobles ; et il tirait sa noblesse de l'idéalisation du dessin, de la transfiguration par la lumière, du lyrisme de la couleur, d'une composition épique, au service de sa poursuite forcenée d'une mise en scène qui tient de celle du cinéaste et de celle de la Légende des Siècles. C'est lui qui invente la perspective que surprend l'œil au ras de terre, et que retrouvent les cinéastes en baissant l'appareil ; lui qui découvre, dans la Montée au Calvaire, la puissance d'un mouvement ascendant commencé de gauche à droite et continué de droite à gauche. » Tous ces procédés techniques sont repris dans *Sierra de Teruel*, transformés et traduits : l'angle de vue privilégiant la contre plongée, le va et vient le long de la Montagne, le lyrisme de la musique et le travail de l'éclairage, le poing levé qui équivaut au drapeau de victoire brandi chez Tintoret, la composition épique créée par l'alternance entre les grands angles et les gros plans et enfin l'inversion symbolique de cette descente qui se veut ascension sublime.

A l'exception de la référence à l'architecture du Moyen-âge et de l'allusion à Van Gogh, l'essentiel du domaine de références malrucien dans *Sierra de Teruel* appartient à ce que l'écrivain appelle l'Irréel. Même Goya qui rompt avec l'Italie, ne rompt pas avec le drame ni avec la représentation spectaculaire, et là réside probablement la raison principale du choix effectué par Malraux. Art fondamentalement occidental, le cinéma se présente en effet, selon l'écrivain, comme le successeur en bien des points de la

peinture de l'Irréel. *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, écrite en 1939, débute d'ailleurs par un développement sur la Renaissance qui bouleversa la fonction de la peinture en créant cette « représentation dramatique » dont le cinéma est l'héritier. C'est avec l'Irréel que l'œil occidental inventa le cadre et la perspective, c'est avec lui qu'il commença à couper, à séparer et à monter les événements en scènes expressives. Et ce sera avec le cinéma et singulièrement dans *Sierra de Teruel*, que ce regard trouvera un prolongement moderne, cherchant à reconnaître sa tragédie dans un miroir et faisant du destin un aveugle aux yeux bandés.