

Christiane Moatti

**De *L'Espoir* au « Chant funèbre
pour les morts de la guerre d'Espagne »**

1939 : Sierra de Teruel est rebaptisé Espoir par un distributeur opportuniste, qui laisse croire que le film est une adaptation cinématographique du roman. Christiane Moatti, Professeur émérite à l'Université Paris III, montre qu'il n'en est rien : pour partager le même sujet et des procédés stylistiques équivalents, film et roman sont deux œuvres à part entière, dont les significations comme les enjeux diffèrent.

L'unique réalisation cinématographique d'André Malraux, *Sierra de Teruel*, coincée entre deux drames du siècle, a subi un destin singulier : la guerre civile espagnole, qui s'acheva par la victoire de Franco, en avait dicté le sujet, et la Seconde Guerre mondiale arrêta sa diffusion, perturbant gravement la réception du film. Cette œuvre engagée, qui défendait la cause du gouvernement légal et combattait la propagande franquiste, n'atteignit pas son public. Le tournage du film avait commencé dans les studios de Barcelone sous les bombardements en juillet 1938, et dut être interrompu en janvier 39. Le montage posa bien des problèmes, puisqu'il dut s'effectuer à partir des scènes qui avaient pu être réalisées avant la débâcle des forces républicaines, Franco prenant le pouvoir à Madrid et déclarant la guerre officiellement terminée le 1^{er} avril 1939.

Une projection privée eut lieu à la fin de juillet 1939 au cinéma *Le Paris*, sur les Champs Elysées, pour les membres du gouvernement espagnol réfugiés en France, puis au début d'août dans une petite salle des Champs Elysées une autre enfin « la semaine suivante dans le cinéma des grands boulevards [...]. Le film fit grande impression », note le biographe Jean Lacouture. Mais la déclaration de guerre, le 3 septembre, allait

détourner les Français de ce conflit sur la terre d'Espagne, qui avait été en quelque sorte « les grandes manœuvres » de la Seconde guerre mondiale. Le film fut aussitôt interdit par la censure, sa diffusion risquant de nuire au rapprochement diplomatique entre la France de Daladier, représenté par le maréchal Pétain, son ambassadeur, et l'Espagne de Franco.

La signature du Pacte germano-soviétique et cinq années de guerre et d'occupation allaient profondément bouleverser le paysage politique. A la Libération, Edouard Corniglion-Molinier, coproducteur et propriétaire du film qu'il avait financé avec le gouvernement républicain, vendit ses droits à un distributeur : le film, miraculeusement sauvé dans les conditions que l'on sait, ressortit au cinéma Max Linder sous un titre (*Espoir*) destiné à attirer le public, le souvenir du grand roman étant toujours très vivace. Pour cette projection de juin 1945, la scène finale, en particulier, fut sensiblement modifiée afin d'en accélérer le rythme et le rendre plus conforme aux habitudes du public ; c'est cette version qui fut par la suite exploitée en France. Ni le changement du titre, de *Sierra de Teruel* en *Espoir*, ni l'obtention du Prix Louis Delluc qui venait d'être créé, ni le prologue de Maurice Schumann qui tentait de le réactualiser ne pouvaient faire que les réactions au film fussent autres que strictement politiques et liées au passé. Malraux lui-même, qui avait reçu récemment la Croix de guerre pour ses combats victorieux en Alsace à la tête de la Brigade Alsace-Lorraine, déjà tourné vers d'autres projets, s'en désintéressa (il ne revit son film qu'en 1969, d'après Denis Marion).

Très vite, dans l'esprit du public, l'amalgame se fit, en grande partie à cause de ce titre de rechange, entre le roman et le film qui passa pour une adaptation, d'autant que les médiocres copies d'*Espoir* ne furent bientôt plus projetées que dans quelques cinémas d'art et d'essai. Et, pendant des années, rares furent les Français qui eurent l'occasion de le voir.

Or le principe même d'une adaptation est incompatible avec l'idée que Malraux se fait et du roman et du cinéma qui, pour lui, contrairement à beaucoup d'intellectuels de sa génération, a toujours été un art à part entière. Dans son testament littéraire, *L'Homme précaire et la littérature* (ch. VII), il s'explique longuement sur cette question des adaptations cinématographiques de grands romans. En littérature, « il n'y a pas de

partition », « le grand romancier trouve une coordination qui lui appartient comme le timbre de sa voix ». Avec la caméra, il s'agit d' « inventer une autre coordination ». La valeur artistique, dans les deux cas, réside non dans l'intrigue, très secondaire dans une œuvre d'art, quelle qu'elle soit, mais dans la forme qui lui est donnée, par « l'écriture », l'agencement des images.

Par ailleurs, il était impensable pour Malraux, qui a toujours été un homme en marche, les yeux fixés sur l'actualité immédiate et à venir, de refaire deux fois la même œuvre, fût-ce dans un langage différent.

Sierra de Teruel est, non l'adaptation, mais la suite du roman *L'Espoir*. Film et roman, s'ils ont tous deux pour « sujet » la guerre d'Espagne, ont une signification profondément différente, liée à l'état d'esprit de l'auteur au moment de leur conception, mais une même « écriture », dictée par la sensibilité du même individu.

Voyons d'abord leur sens :

L'Espoir-roman a été conçu dans l'enthousiasme des premiers jours de la guerre. Malraux, qui a salué avec enthousiasme le Front populaire en France, souhaite apporter un soutien actif à la République espagnole, elle-même née du mouvement des forces de changement en Espagne. Il paie de sa personne dans les combats dès le début de la guerre en juillet 1936, jusqu'à la fin janvier 1937 ; il quitte alors le front pour une tournée de conférences en Amérique, où les récits qu'il fait sur ce qui se passe en Espagne commencent à exploiter ses notes prises à chaud. L'auteur veut communiquer l'ardeur qui l'a conduit lui-même en Espagne à risquer sa vie dans l'espoir de contribuer à plus de liberté et de justice. Cet homme actif a la conviction qu'il faut opposer à l'ennemi des armes qui soient capables de lui tenir tête. Tout le roman repose sur une idée-force : la nécessité d' « organiser l'Apocalypse », de dépasser le temps de « L'Illusion lyrique », des rêves de révolution immédiate. Il s'agit pour lui de persuader les anarchistes espagnols, chers à son cœur, qu'il leur faut se discipliner à l'exemple des communistes, si l'on ne veut pas répandre en vain le « sang de gauche ». Ses héros sont des intellectuels combattants qui tentent de convaincre tous les militants de cette nécessité ou qui s'efforcent de l'accepter.

Pour vaincre il faut que dure la fraternité des premiers jours entre frères ennemis : anarchistes, communistes, socialistes, idéalistes de tous bords, unis contre la menace de dictature de Franco. Le héros, Manuel, est un modèle de combattant communiste. L'accent est mis sur les implications internationales du conflit, sur les enjeux idéologiques. Les débats entre les différents militants engagés pour la République contre ce soulèvement de généraux appuyé par deux états totalitaires occupent une place considérable dans le roman et en orientent le sens.

Mais, durant l'été 1937, alors que l'auteur est déjà très avancé dans la rédaction du roman, ont lieu les affrontements sanglants entre les partis antifranquistes : les communistes et les anarchistes adhérents du POUM s'entre-déchirent. Pour la République espagnole, les chances de vaincre diminuent. Malraux prend conscience, avec ces événements, du prix qu'il faut payer l'efficacité si on se range aux côtés des communistes qui, peu à peu, ont pris partout le commandement dans les différents corps d'armée. Ces événements divisent profondément les intellectuels français de gauche, en cette fin d'année 1937, quant aux positions à adopter à l'égard des rivalités entre les partis républicains en Espagne, du rôle joué par l'Union soviétique dans cette guerre, enfin à l'égard des procès de Moscou. La position de Malraux semble proche de celle de Garcia, son porte-parole dans le roman, intellectuel combattant aux côtés des communistes sans appartenir au Parti : « Il n'y a pas de partis justes mais il y a une politique de la justice ». C'est en ce sens que Malraux achève son roman, qui se veut une leçon de réalisme politique. Bien qu'il n'ait jamais adhéré totalement à l'idéologie et à la stratégie communiste, dans ces querelles de frères ennemis, il choisit de valoriser les hommes qui acceptent de surmonter un certain nombre des contradictions qu'implique toute action politique concrète ; son héros apprend le prix à payer au nom de l'efficacité « Il faut savoir perdre son âme »... Mais la Troisième Partie, la dernière, sorte de decrescendo en six chapitres sur les cinquante-neuf du roman, et que Malraux pensa tout d'abord intituler « Les Paysans », est imprégnée d'une mélancolie certaine, même si l'optimisme n'en est pas absent puisqu'on y voit la première victoire républicaine à Guadalajara, victoire obtenue grâce au courage et à l'organisation des combattants. C'est la fin de l'escadrille España, et les propos des principaux acteurs du roman laissent transparaître leur désenchantement.

Une fois le roman publié, fin novembre 1937, se présente l'opportunité de trouver les moyens matériels de réaliser un film. L'écrivain connaît la puissance de persuasion du cinéma sur les foules, sans commune mesure et avec des conférences dans les grandes universités américaines, ni même avec un roman de la qualité de *L'Espoir* : il ne peut qu'être tenté.

Il reste une cause juste à défendre jusqu'au bout : l'idéal républicain. Or il n'est pas souhaitable de montrer aux publics des démocraties parlementaires les violentes dissensions au sein de ceux qui sont censés défendre cet idéal. Aussi le film gomme-t-il tous les débats idéologiques du roman autour d'un équilibre possible entre mystique et politique, auquel Malraux ne croit plus lui-même. Il n'a plus à cœur que de magnifier la bravoure, le sens de l'honneur et de la dignité du petit peuple espagnol maintenu dans la misère depuis des siècles, qu'il a appris à connaître sur place, et le destin des aviateurs venus à son secours, tous fraternellement unis dans la lutte.

Quand Malraux réalise le montage, la guerre est perdue : Franco est à Madrid depuis mars 1939. Une note funèbre domine ce film que Malraux songea un moment à intituler : « Chant funèbre pour les morts de la guerre d'Espagne ». Aussi place-t-il à l'ouverture de *Sierra de Teruel* la mort du pilote Marcelino et l'hommage rendu à son cadavre par les villageois et le chef de l'escadrille ; de même, il clôt le film par la longue procession, au flanc de la montagne, des morts et des blessés accompagnés par les paysans, retrouvant le cérémonial millénaire du Golgotha, au son poignant de la musique de Darius Milhaud.

Malgré le réalisme cinématographique des décors, des visages, des gestes et des voix, le film est plus intemporel que le roman. Il est aussi plus étroitement lié aux expériences personnelles, aux spectacles directement vus et vécus par l'auteur. D'une part, demeurent son amour et sa fascination pour l'aviation, ce nouveau pouvoir sur le monde qu'offre à l'homme la terre vue du ciel, la traversée des nuages, le combat risqué avec les éléments dont on peut triompher par la volonté, l'intelligence. On perçoit son plaisir à photographier des avions sous toutes leurs faces, à nous faire jouir du spectacle vu d'une carlingue. Ce sont les premières bandes filmées prises de l'intérieur d'un avion en vol. Demeurent également le sens de la solidarité humaine, la qualité et la force des liens unissant des hommes qui s'exposent volontairement au danger ; à ce type de

relations humaines, Malraux restera profondément sensible à toutes les époques de sa vie. Ce qui passe dans le film et lui donne sa qualité d'émotion, c'est la fable universelle de la fraternité des hommes dans la résistance au malheur. A propos de la scène transposée, mais fondée sur la réalité, qui constitue le final du film montrant la foule solidaire des aviateurs et des paysans, Malraux avait déjà dit au cours d'une conférence à l'Université de Columbia : « ...C'est l'image de la fraternité la plus saisissante, je crois, que j'aie rencontrée de ma vie », soulignant ainsi la valeur mythique recherchée dans cette tragique apothéose du film. L'effet était encore plus appuyé dans la version originelle, conçue sur le rythme lent et répétitif d'une écriture poétique, plus étroitement accompagnée par la musique.

Le film tend au resserrement et au dépouillement total : le cadre n'est plus l'Espagne, mais les villages de la Sierra autour de Teruel. Venaient d'y avoir lieu les derniers affrontements au moment où était mis en train le projet du film, dans les premiers mois de 1938 (Teruel fut prise par les Républicains en janvier et reperdue en février. La chronologie n'est plus celle des six premiers mois de la guerre civile, elle est réduite à 48 heures. Pour établir le scénario, Malraux part de péripéties qui ne correspondent qu'à une trentaine de pages situées presque à la fin du roman (le chapitre 3 de la Troisième Partie), où le rôle des paysans espagnols est déjà très actif. Ce chapitre s'appuie sur deux événements réels : en septembre 1936, un paysan d'Olmedo traversa les lignes ennemies pour apporter des informations sur les positions adverses au chef de l'escadrille ; l'incident est à l'origine, dans *Sierra de Teruel*, des séquences où l'on assiste au décollage avant le jour, à la lumière de phares d'autos, des trois avions de l'escadrille, qui partent à la recherche d'un champ d'aviation fasciste avec l'aide du paysan. La chute de l'un des avions, au retour de cette mission, dans la montagne au-dessus de Valdelinares, et la descente du mort et des aviateurs blessés sous l'escorte des villageois, transpose l'expérience vécue par Malraux à la veille de Noël 1936 : il avait dû organiser les secours pour ramener les survivants d'un des avions de son escadrille, abattu dans les montagnes d'Aragon.

L'auteur imagine plusieurs scènes nouvelles du même ordre autour de ce noyau : celle où on suit le paysan dans son parcours semé d'embûches pour traverser les lignes ennemies et rejoindre l'escadrille, celle où les paysans apportent tout ce qui peut servir à

faire des explosifs pour détruire un pont et couper l'avancée ennemie, celle où les villageois transportent à dos d'homme les provisions pour laisser les camions aux aviateurs afin de baliser le terrain d'envol.

Enfin, une troisième catégorie de séquences est constituée de quelques scènes isolées reprises du roman : l'idée en est gardée, mais le lieu, les acteurs, le contexte sont changés. Ces séquences sont de deux sortes. Certaines sont des scènes à forte valeur émotionnelle, évoquant le climat qui règne entre les membres de l'escadrille : c'est en particulier l'épisode où, lors des tests de recrutement des équipages, un volontaire allemand, Schreiner, ancien as du pilotage, écrase son avion sur le terrain d'entraînement ; l'attitude du chef de l'escadrille devant cet échec qui lui coûte une unité de combat et la récupération de Schreiner comme bombardier valent tous les discours didactiques sur la psychologie du chef et la confiance dans les possibilités humaines. D'autres scènes ont déjà dans le roman une écriture cinématographique ; c'est en particulier le moment où la voiture des militants se jette sur un canon fasciste pour le mettre hors d'usage, avec un courage suicidaire, scène transcrite dans l'optique et avec le cadrage d'une caméra.

On sait que Malraux, lors de sa tournée en Amérique en février-mars 1937, est passé par Hollywood, qui s'affirmait comme la métropole mondiale du cinéma. Il pense déjà à faire un film et rencontre à cette occasion des cinéastes de gauche, avec lesquels il a des discussions sur les questions d'art cinématographique. Quand il rentre en France, à la fin de mars 1937, pour achever de mettre en forme son roman, il est tout imprégné de l'univers, des modèles, de la culture cinématographique, comme en témoignent dans *L'Espoir* la dizaine d'allusions rapides mais explicites aux techniques et au rapprochement avec un scénario : l'organisation de l'espace, avec de nombreux changements de décor, le mouvement des scènes le plus souvent dialoguées, le soin apporté à l'éclairage, à la sonorisation, la structure discontinue construite à partir de scènes rédigées indépendamment, puis habilement agencées. C'est cet agencement qui, comme le montage cinématographique, crée le rythme, ici fiévreux, cahotant, imprévisible pour dire la guerre. On retrouve dans *L'Espoir* les pratiques d'enchaînement familières aux techniciens du septième art : l'ellipse qui fait passer sans transition d'un lieu ou d'un personnage à un autre, la surimpression, le fondu-enchaîné,

surimpression qui se prolonge et finit par devenir plus précise que l'image à laquelle elle était superposée, le *crossing-up* présentant successivement des actions qui se déroulent au même moment, mais dans des lieux différents, les gros plans sur une herbe, une fourmi, la roue d'un tank culbuté, ou un visage mouillé par la pluie.

Mais en retour – c'est ce qui fait en grande partie la qualité artistique de ce film et explique sa survie, indépendamment de sa valeur éthique et historique – l'auteur utilise des effets proprement littéraires et imprime à l'œuvre la marque de son style de romancier. Il transpose dans l'écriture cinématographique les procédés stylistiques qui lui sont propres, mais qui doivent eux-mêmes en partie leur originalité à l'influence du cinéma – on sait que sa culture dans ce domaine était réelle et ancienne. L'écrivain ne se soucie pas des barrières du professionnalisme : c'est ce qui lui a donnée l'audace de tenir lui-même la caméra, de se préoccuper du décor, du casting, du jeu des acteurs ... Seule le préoccupe la recherche des moyens les plus efficaces pour traduire un fait éthique ou poétique dans toute son intensité. Il se révèle avec *Sierra de Teruel* cinéaste-romancier pénétré d'art visuel, y compris de l'image picturale sur laquelle sa réflexion est déjà très engagée à cette époque.

On retrouve dans le film les mêmes effets de contraste fondés sur l'alternance du tragique, d'un héroïsme épique et de l'expression la plus simple, la plus familière de l'existence quotidienne. Les objets, les propos y prennent la valeur de symboles, enfermant toutes les contradictions de la vie, suggérant l'essentiel sans le dire explicitement : c'est par exemple la mitrailleuse qui se balance, ficelée sur le cercueil d'un des aviateurs morts, en une image qui a quelque chose à la fois de grand et de dérisoire. C'est le cabaretier qui, avant de sortir, prend discrètement son fusil pour tuer traîtreusement d'une balle dans le ventre le républicain venu lui demander son chemin, et qui, passant près de son fils, lui dit : « Laisse le chat tranquille ». C'est l'ombre d'un papillon qui danse sur le visage d'un homme tué.

Le réalisateur du film tire la même valeur plastique et dramatique des jeux de lumière et d'ombre que le romancier. Il en joue à fond : hangar plongé dans l'obscurité où la lampe électrique du chef d'escadrille projette sa lumière sur des avions sans moteur, les révélant ainsi inutilisables, aviateurs assis ensemble autour d'un feu, attendant le décollage avant les premières lueurs de l'aube pour une expédition dangereuse, visages

des villageois qui les regardent, de leur voiture, s'élever au-dessus d'eux dans la nuit, à la lumière des phares. Le montage du film retrouve le rythme syncopé qui préside à l'organisation des scènes de *L'Espoir*, comme *La Condition humaine*. Ce rythme n'est pas seulement dû au fait que le scénario n'a pu être entièrement réalisé, il est propre à l'écriture du romancier, dont les récits présentaient déjà ce découpage de l'ordre de la séquence, faisant de la succession des scènes et des plans un moyen d'expression.

Le film use aussi de ce que Malraux appelle dans *Les Voix du silence* des « équivalences significatives », dont ses romans sont riches. Ces trouvailles sont autant de métaphores visuelles qui ponctuent les scènes de *Sierra de Teruel* et lui donnent son lyrisme : c'est le grand envol des pigeons après la mort de Carral et d'Augustin dans la collision de leur auto avec le canon, le plan sur les oiseaux s'accompagnant du bruit « off » du choc qu'on ne voit pas ; c'est, dans la droguerie du village, la bouteille de verre à large panse dans laquelle s'écoule goutte à goutte un liquide, sablier du destin de ces guérilleros qui sortent en hâte pour prendre de vitesse l'ennemi avec des armes dérisoires ; ce sont les papillons épinglés dans une boîte de verre accrochée au mur et qui tombent un à un à mesure que tonne le canon qui fauche les hommes au dehors, c'est la longue marche processionnaire finale, inspirée de la mise en scène du Tintoret dans la *Montée au Calvaire* dont Malraux reprend le mouvement, tel qu'il l'évoque dans *Les Voix du silence* ; c'est la descente des corps blessés soutenus par les paysans, suggérant les descentes de Croix d'un Greco, Ribera ou Rubens, tandis que les vieilles femmes à fichu noir sont autant de *Pieta*. Toutes ces métaphores implicites donnent à la scène finale sa dimension presque sacrée.

Comme on a pu parler de « bandes-sons », créatrices d'atmosphère, à propos de *La Condition humaine* et de *L'Espoir*, on est frappé dans le film par l'utilisation habile dramatique des bruits : chant des cigales dans le soleil, après le long silence de la campagne où l'avion de Schreiner vient de s'écraser ...

Ainsi s'opère du livre au film, comme du film au livre, cette libre circulation entre art des mots et art des photos, qu'on va voir pleinement à l'œuvre dans *La Psychologie de l'art*, déjà en préparation à l'époque de *Sierra de Teruel*.