

Henri Godard

Notes sur *Sierra de Teruel*

Pour prendre la mesure de la place qu'occupe le film de Malraux dans son œuvre complet, Henri Godard, professeur à la Sorbonne, propose de commencer par lui rendre son titre original : Sierra de Teruel. Alors se dévoile, du roman au film, l'infléchissement d'une pensée politique.

Ce titre d'abord, qu'il y a toutes les raisons de préférer à *Espoir*. Celui-ci avait été choisi après la guerre par le distributeur du film pour tirer parti de la notoriété du roman. Mais précisément : cette quasi-identité a empêché que l'on reconnaisse dans *Sierra de Teruel* une œuvre à part entière, dont la comparaison avec le roman est passionnante, mais à condition que l'on ait d'abord reconnu l'autonomie du film (l'objectif de ce premier numéro de *Présence d'André Malraux* est de contribuer à cette reconnaissance).

Sierra de Teruel est d'abord le seul titre qui rende compte de la plus immédiatement sensible des transformations imposées aux données narratives qui passent du roman au film : leur hispanisation. *L'Espoir*, par la place qui y est faite à l'escadrille, est le roman de l'internationalisme. Toute la part de l'histoire constituée par les actions de l'aviation fait paraître au premier plan des étrangers venus de tous les coins de l'Europe. Français, Italiens, Anglais, Belges, Allemands, et même un Algérien, sont en Espagne pour défendre le principe d'une organisation républicaine de la société, contre la dictature et le totalitarisme. Ils sont certes au service du gouvernement espagnol : Magnin n'agit qu'en relation avec Vargas et Sembrano, responsables de l'aviation nationale, et avec les services de renseignement auxquels appartient Garcia ; d'autre part les combats terrestres sont, eux, très largement menés par les Espagnols. Mais, tous dans le roman parlant par définition également français, c'est à peine si certains lecteurs les distinguent, ces locuteurs espagnols, des autres.

Dans *Sierra de Teruel* au contraire, ce sont les aviateurs venus d'autres pays qui parlent espagnol, et le commandant de l'escadrille, Pena, est lui-même espagnol. La première des modifications dont le lecteur du roman prend conscience quand il voit le film est le déplacement de l'épisode du retour de l'avion mitrillé et de la mort du pilote italien Marcelino, qui intervient immédiatement en séquence d'ouverture alors que dans le roman il était situé plus tard dans l'histoire. Or Malraux ne se contente pas d'imprimer ainsi au film une note funèbre nouvelle : en même temps, il intègre plus intimement l'escadrille au peuple pour lequel elle combat. Désormais, elle ne vit plus isolée sur le champ d'aviation : les habitants du village voisin sont présents quand on apporte le corps de Marcelino dans le baraquement. C'est devant eux que Pena rappelle ce qu'a été la vie qui vient d'être sacrifiée. L'une des premières beautés du film est dans le plan qui montre un de ces villageois inscrivant le nom de Marcelino à la place réservée sur l'ardoise qui sert ordinairement à annoncer à la communauté la mort de l'un d'entre eux. L'instant d'après, la phrase « C'est seulement une heure après la mort qu'on commence à voir l'âme », qui dans le roman était attribuée à une serveuse anonyme du bar, prononcée ici par l'une des paysannes, en prend une résonance nouvelle.

L'Espagne est encore présente d'une autre manière, non moins significative, par la place que tiennent dans le décor de tant de séquences les monuments de son passé. A Teruel aussi bien qu'à Linas, à tout moment l'action se déroule sur fond de ces façades ou de ces murs d'églises médiévales qui sont l'une des images les plus familières de l'Espagne des villes et des campagnes.

Dans le film, à l'inverse de ce qui se passait dans le roman, ces campagnes paraissent plus que les villes, non par leurs paysages, mais par les paysans qui les habitent. Quiconque a vu *Sierra de Teruel* ne fût-ce qu'une fois conserve en mémoire tous ces plans, les uns panoramiques, les autres fixes, qui montrent d'admirables visages, concentrés, graves, sévères, de paysans et de paysannes espagnols : après ceux qui assistent à l'éloge funèbre de Marcelino, il y a ceux du comité de volontaires de Linas, puis de chacun de ces comités que visite Pena afin d'obtenir pour la nuit suivante les voitures dont les phares permettront le décollage – ces derniers que l'on retrouve, terrorisés mais impassibles derrière leur pare-brise lors de ce décollage, quand les avions les survolent si bas qu'ils semblent sur le point de les heurter. Les dernières

séquences du film, celles de la descente de Valdelinares, transformeront en apothéose ce parti pris de montrer en gros plans ou en plans rapprochés tous ces visages du peuple espagnol. Le seul d'entre eux qui joue un rôle individuel est José, le paysan qui a repéré le champ d'aviation clandestin des franquistes et qui brave toutes les peurs pour faire en sorte que cette découverte serve aux siens. Il est aussi le seul à être nommé au générique. Mais, ni son béret, ni sa veste de velours, ni ce jeu d'autant plus efficace qu'il n'en est pas un, ne le distinguent de tous les autres. Il était de la nature de ce film de faire de tous les hommes et les femmes qu'il montrait, même quand ils n'avaient aucune parole à dire, autre chose que des *figurants*.

Sierra de Teruel est l'aboutissement d'un mouvement commencé dans le roman, lorsque Malraux mettait dans la bouche d'un paysan, Barca, l'une des plus belles phrases qu'il ait écrites : « Le contraire de l'humiliation, ce n'est pas l'égalité, c'est la fraternité. » La suite n'avait fait que l'amplifier, et Malraux en était assez conscient pour envisager un moment de donner à sa troisième partie – celle à laquelle précisément il emprunte l'essentiel du canevas du film – le titre « Les paysans ».

On ne saurait sous-estimer, dans l'examen de l'évolution du sentiment politique de Malraux, l'importance de cet infléchissement progressif des données narratives que *Sierra de Teruel* achève de manifester. Dans le passage du roman au film, en même temps que l'accent se déplace de l'escadrille internationale vers les participants espagnols au combat, il se déplace aussi de personnages d'intellectuels à ces paysans dont les visages occupent l'écran dans tant de plans, et avec tant d'intensité. La signification même de la lutte contre le franquisme s'en trouve modifiée. La république n'est plus défendue par des intellectuels, en tant que principe politique, mais par ces paysans, en tant que manière de vivre ensemble choisie par la communauté, d'un choix qui est moins conscient et médité qu'existential. Nul doute que la rencontre d'hommes et de femmes qui incarnaient ce choix, renouvelée dans l'expérience de la Brigade Alsace-Lorraine, n'ait joué un rôle dans la traduction nouvelle que Malraux allait faire après guerre de ses principes fondamentaux.

Mais cette découverte d'une communauté plus charnelle n'est pas sans avoir son revers. La situation de guerre civile, qui n'était encore qu'à peine sensible dans le roman, désormais pleinement présente dans le film, en fait un cadre dans lequel trouvent à se

manifester non plus seulement le meilleur des hommes, mais aussi le pire. A la différence de ce qui se passait dans *L'Espoir*, l'action dans *Sierra de Teruel* est celle de partisans républicains dans des lieux majoritairement tenus par les franquistes. Le film consacre deux longues séquences à montrer comment des civils acquis au franquisme se conduisent avec leurs compatriotes de l'autre bord. A Teruel d'abord, dans la séquence VII, la petite bande des partisans sortis pour aller détruire le pont échappe d'abord en se cachant dans des porches aux automitrailleuses qui patrouillent dans la rue, mais c'est pour se trouver exposés aux balles qui les visent à loisir, à l'abri d'un store baissé, depuis le premier étage de la maison d'en face. Tout le temps que dure la séquence, tandis que dans la rue les partisans s'écroulent un par un, ces balles tirées de l'intérieur par un ennemi invisible percent de trous, au point de lui donner l'aspect d'une cible, ce store qui est en réalité l'écran protecteur du meurtrier, jusqu'au moment où le chef des républicains, ayant compris d'où venait le tir, mitraille à son tour le store, et donc le tireur dissimulé, qui s'écroulent enfin l'un et l'autre.

A la séquence XX, le paysan et son guide doivent pour rejoindre l'aviation républicaine traverser un dernier village récemment repris par les franquistes. Etant entrés dans un café que le guide croit tenu par un des leurs, ils se confient au cafetier, qui en effet les conduit dans le jardin de derrière pour leur indiquer le chemin (non sans dire au passage à son fils qui maltraitait un chat « Ne fais pas de mal à ce chat »), et là tire à bout portant une balle dans le ventre du guide – avant que José ne lui enfonce à l'instant dans le dos un couteau préparé pour toute éventualité.

Dans les deux cas, tireur du store et cafetier, il s'agit d'une élimination d'ennemis politiques, mais exécutés par trahison, et l'on peut penser avec haine, alors que ces ennemis ne se savent pas menacés de cette manière, et qui plus est par quelqu'un qui peut, lui, se croire en sécurité : c'est l'exact contraire des combats que montre *L'Espoir*, entre des adversaires qui exposent également leur vie, et à plus forte raison le contraire de la fraternité qui peut naître entre combattants d'une même cause.

Le contexte de guerre civile offre toutes les occasions aux désirs les plus bas ont l'homme soit capable. Malraux n'ignore pas cette tentation du Mal. Elle est, partout dans son œuvre, ce qui donne son sens le plus plein au choix du risque pris en faveur d'autrui. Mais cet arrière-plan n'est pas partout également explicité. Il n'est pas

étonnant que *Sierra de Teruel*, réalisé dans l'Espagne de 1938-1939, soit sans doute celle de ces œuvres où Malraux lui fait le plus de place. Aux gestes de solidarité et de fraternité qui dans ses romans dominant presque seuls, et dont figurent aussi dans le film certaines des images les plus spectaculaires, ces conduites de bassesse ou de cruauté forment un fond sur lequel ils prennent tout leur relief.

Un écrivain comme Malraux, lorsqu'il reprend dans un autre cadre une scène précédemment traitée, ne la reprend pas sans l'enrichir. Parmi beaucoup d'exemples donnés dans *Sierra de Teruel*, on peut en retenir deux, l'un du côté de l'humour, l'autre de l'émotion. Rien de plus important, pour définir la ligne idéologique aussi bien du roman que du film, que le dialogue dans lequel plusieurs défenseurs de la République comparent les positions politiques antérieures à partir desquelles ils en sont venus à s'engager dans ce même combat. C'est ce que faisaient Magnin, Sembrano et Vargas dans *L'Espoir*, et que font à leur tour, dans la séquence XXVI de *Sierra de Teruel*, des pilotes de l'escadrille réunis dans leur chambrée. Mais ici, après que chacun a fait part aux autres de ses convictions, le dernier d'entre eux a pour finir cette explication qui n'est pas sans retirer de sa solennité à la scène : « Moi je suis venu parce que je m'embêtais. » A la fin du film, dans la dernière partie de la séquence XXXIX, celle de la descente par les paysans des aviateurs blessés, Malraux a eu l'idée de faire reparaître Schreiner, l'ancien as de l'aviation allemande pendant la guerre de 14, qui a découvert qu'il n'était plus capable de piloter. Dans l'attaque du champ d'aviation franquiste, Schreiner a reçu une balle dans le ventre et il se sait perdu. Mais, dans le moment où il peut encore échanger quelques mots avec le commandant de l'escadrille, il n'a qu'un souci : que celui-ci fasse savoir aux camarades qui étaient avec lui dans l'avion, et qui, à l'approche de l'écrasement au sol, ont sorti leurs fétiches, comme des enfants, qu'ils ne doivent pas mal interpréter le regard qu'il a eu alors : « Ma façon de les regarder les a gênés. Ce n'est pas parce que je les méprisais. C'est parce que, à ce moment-là, j'ai compris que je suis vieux. » Il n'est pas exagéré de compter ces quelques mots, qui sont presque les derniers d'un agonisant, parmi les beaux moments de l'œuvre. On n'imagine guère de manière moins grandiloquente que ce scrupule de dire le sentiment qu'on a de ce qui importe dans sa relation avec ses semblables.

Il n'y aurait que banalité à remarquer que l'image de l'aviateur blessé dont la tête et le visage sont presque entièrement couverts de bandes parce qu'il a été défiguré est, dans *Sierra de Teruel*, plus forte à elle seule que le paragraphe qui en faisait dans *L'Espoir* la description avec des mots, si ce n'était pour rappeler l'extraordinaire usage que Malraux fit quelques années plus tard de cette image. En 1947, l'éditeur lui avait envoyé un jeu d'épreuves du premier volume de *La Psychologie de l'art* qui présentait le texte imprimé mais non encore les reproductions prévues, dont l'emplacement était réservé en blanc sur la page pour permettre de juger de l'effet produit par les proportions respectives du texte et des reproductions à vernir. Avec ces épreuves, Malraux réalisa une maquette, qu'il qualifie lui-même dans une mention manuscrite de « farfelue », dans laquelle il colla les blancs diverses images découpées dans un numéro de revue (en elles-mêmes remarquables par leur choix), mais aussi, sur plusieurs pages dont le texte concernait Jérôme Bosch, cette photo de l'aviateur blessé de *Sierra de Teruel* (Antoine Terrasse a donné des reproductions de ces pages dans le numéro 21 de la *Revue d'André Malraux Review*). C'est là le plus émouvant et le plus convaincant des points d'articulation qui existent entre les écrits sur l'art et le reste de l'œuvre.