

Denise R. Tual

Un tournage difficile en Espagne

Denise R. Tual est l'épouse de Roland Tual, directeur de la production du film Sierra de Teruel, dont le rôle auprès d'André Malraux fut de le conseiller « sur le montage et le remontage des éléments épars » du film et de « lui présenter le grand musicien Darius Milhaud » qui en composa la musique. Denise R. Tual nous a donné l'autorisation de reproduire ici le chapitre (presque intégral) consacré aux conditions dans lesquelles le film fut monté, extrait de son livre Le temps dévoré paru aux Editions Fayard, Paris.

De passage à Hollywood, Malraux demande à Ivens de lui montrer *Terre d'Espagne*, le film qu'il a réalisé en 1937. Il a été commandité par un groupe d'écrivains et d'intellectuels, American Contemporary Historians, dont font partie John Dos Passos, Lilian Hellman, Archibald Mac Leish et Ernest Hemingway.

Joris Ivens, muni d'un scénario écrit par Hemingway, est parti pour l'Espagne avec des moyens assez considérables pour tourner un documentaire. Arrivé sur place, Ivens constate qu'il lui sera impossible de réaliser ce que Hemingway avait imaginé, qu'il ne pourra faire qu'un document très beau et intéressant, mais à sa manière. Son style personnel le pousse davantage vers la réforme agraire de l'Espagne, « la terre brûlée », « son manque d'eau » que vers l'idéologie de la guerre fratricide. De retour à New York, après avoir montré son film en muet au Congrès des écrivains à Madrid, en 1937, il revient à New York où Hemingway enregistre lui-même le commentaire.

Malraux trouve en effet le film intéressant, sans plus : « Un beau documentaire, c'est tout », dira-t-il. Ce documentaire l'incitera à écrire son propre film, à le tourner personnellement en Espagne sur la guerre révolutionnaire qui rejoint ses grands thèmes de la condition humaine et de l'attitude de l'homme devant la mort.

Sa démarche cinématographique sera tout autre que celle d'Ivens, il ne s'agira pas d'un documentaire, mais d'un film dont la trame dramatique sera écrite puis réalisée sur le vif.

A son retour à Paris, venant des USA, il nous dit : « Il n'y a pas de mots, de livres qui puissent frapper autant qu'une image. » Sa passion rentrée pour le cinéma le reprend et va enfin s'exercer. Il se met au travail du scénario qui comprendra seulement deux scènes de son livre *L'Espoir* : le raid gouvernemental avec la chute de l'avion puis la descente de la montagne, et l'attaque de la pièce d'artillerie par une voiture folle descendant la pente. Par contre on reconnaît beaucoup d'images qui sont des détails symboliques du livre : les pigeons qui s'envolent, les débris noirs au milieu d'une tache de sang, une mouche écrasée sur un mur.

Il écrit son premier scénario en quelques jours.

Le tout n'est pas de décider de faire un film, il faut trouver le financement d'une pareille entreprise. Seul le gouvernement républicain espagnol peut lui en donner les moyens et, pour l'en convaincre, il faut apporter un projet chiffré, précis. Il demande alors à Roland Tual de l'aider à établir son devis et de lui donner des indications techniques (matériel, pellicules, etc.). Il part avec un dossier.

Quelques jours plus tard il revient à Paris ; le gouvernement espagnol lui a promis l'argent nécessaire pour acheter la pellicule en France et payer les salaires des principaux techniciens. Sur place, à Barcelone, on mettra à sa disposition les studios de Montjuich, le laboratoire et les projecteurs.

L'organisation de l'équipe se fait rapidement. Tual sera « la tête de pont à Paris ». Malraux engage ses collaborateurs directs (dont Louis Page, qui lui a été recommandé par Jacques Prévert), ses deux assistants : Denis Marion et un jeune Espagnol : Max Aub.

Il a été convenu avec le Quai d'Orsay que la pellicule serait acheminée par la valise diplomatique. Dès les premiers envois on constate une certaine mollesse, une mauvaise volonté évidente de ses services administratifs. Les boîtes partiront le plus souvent par

des chemins plus hasardeux, portées par des guides et des partisans à travers la frontière, à dos de mulets.

Au début, les fonds pour les dépenses de la production sont transférés normalement, mais très vite ils se raréfient. Lorsqu'ils n'arrivent plus du tout, c'est Tual qui avancera l'argent nécessaire.

Dès le début du tournage les difficultés commencent. Pendant les alertes l'électricité est coupée brutalement ; la pellicule, immobilisée dans les bains et les machines, est tantôt surexposée, tantôt sous-exposée, rayée par les tireuses qui grippent, le négatif est souvent inutilisable.

Malraux décide alors d'envoyer les négatifs à Paris pour que le travail de laboratoire soit convenable. A ce moment Roland Tual, qui est directeur des Studios Pathé, a sous ses ordres des techniciens qui sont de gauche et, grâce à eux, on pourra développer et tirer les positifs sans que le nom de Malraux soit prononcé auprès de la direction, car il est « suspect » autant dans le cinéma qu'aux Affaires étrangères. Ce travail se fait la nuit, clandestinement.

Lorsqu'un envoi nous parvient, Roland Tual et moi nous rendons à Joinville vers sept heures du matin, avant que l'équipe de jour ne prenne la relève, et nos copains du laboratoire nous montrent dans une petite salle les bobines qui ont été tirées pendant la nuit.

La pellicule impressionnée est alors réexpédiée par les chemins de montagne, mais il se passe souvent plusieurs semaines avant que Malraux puisse en voir le résultat. A l'encontre d'une production normale, il n'a jamais vu le résultat de son travail au fil des jours, ce qui explique que certaines séquences n'aient jamais été « couvertes » par assez de plans qui lui auraient apporté au montage des facilités qu'un matériel insuffisant ne permet pas.

En octobre, par l'intermédiaire d'un machiniste du studio, Roland Tual prend contact avec un passeur qui semble plus sérieux que le muletier.

Nous emportons dans la voiture deux boîtes de pellicule que Malraux a demandé à voir le plus rapidement possible. Nous partons en direction de l'Espagne, le passeur-pêcheur

de la Bidassoa doit se trouver dans un certain bistrot d'Hendaye. Arrivés vers six heures du soir, nous reconnaissons le café indiqué près de la gare. A l'intérieur personne qui ressemble à notre homme. Dans ce genre de rendez-vous il peut y avoir des malentendus, des erreurs d'horaires. Nous nous attablons, l'attente nous semble longue. De temps en temps Roland va jeter un coup d'œil sur la voiture et le précieux colis.

Le petit train entre dans la gare venant d'Irun. Une fois par jour, sur une seule voie, ce train joujou fait le trajet dans chaque sens, unique moyen de communication entre les deux pays. Il me fait penser à celui du Bois de Boulogne qui mène les enfants au Jardin d'Acclimatation, avec cette différence que celui-ci a un rôle politique et qu'il est blindé, ce qui le rend moins romantique.

Des militaires chamarrés descendent de ce train dérisoire, quelques paysans aussi portant des poulets dans des cages d'osier, des poissons enfilés sur des joncs et des nattes d'aulx, mais notre passeur n'est pas parmi eux.

Le soleil s'est couché, le silence enveloppe le village prêt à s'endormir. Préoccupés de trouver un gîte pour la nuit, nous demandons au patron s'il peut nous louer une chambre. D'un air rouge il répond qu'elles sont toutes occupées. Nous ne lui plaisons sans doute pas.

Dehors, dans la nuit froide mais superbement étoilée, un susurrement de moustique nous effleure, je n'y fais pas attention. Un cri nous ramène à la réalité, nous sommes pris sous un tir de balles. Tual me pousse contre un gros mûrier.

Une voix sort du feuillage : « Planquez-vous, vous entendez bien qu'on vous tire dessus ! » Une rafale de balles vient s'écraser sur le bar auquel un instant plus tôt nous étions adossés.

Puis c'est à nouveau le silence. L'homme, le nôtre, surgit de l'ombre. A mi-voix, il nous dit de le suivre en rasant les murs. Le chemin est escarpé et sa maison domine le village. Au loin on distingue dans le clair de lune des collines entre lesquelles la Bidassoa est enclavée.

Face à face les Rouges et l'armée sont retranchés. Des fusées éclairent les crêtes, suivies de coups de feu que l'écho de la vallée répercute.

Parvenus chez lui, l'homme nous explique la manière dont il va procéder pour passer nos films. Il a une caisse étanche dans laquelle il enfermera nos boîtes qu'il plongera avec ses filets dans la rivière. Il traînera le tout en faisant semblant de pêcher. Cela lui semble très simple, mais nous ne sommes pas convaincus par ce genre de transport et regrettons déjà d'avoir fait confiance à ce pêcheur à la place du marchand d'ânes.

Devinant notre inquiétude, il ouvre une porte qui donne sur un hangar. La quantité de munitions et de fusils entassés nous rassure, c'est bien l'homme qui peut nous aider. Nous lui remettons les boîtes. En fermant sa porte, il exige que nous lui donnions notre parole : nous devons oublier le chemin de son repaire.

De nouveau dans la nuit, nous trébuchons sur les cailloux. Nous entendons au loin une voix gutturale qui entonne les premiers accents d'un flamenco. Les Rouges appellent leurs frères campés à quelques mètres d'eux, par ce flamenco pathétique qui devient bientôt frénétique.

Du camp adverse quelqu'un entonne le même chant. Un dialogue s'instaure entre ces gens appartenant souvent à la même famille et qui se battent les uns contre les autres. Le pays se parle à lui-même, s'unit à travers ces sons rauques qui partent des entrailles, crevant la nuit de leurs sanglots, et planent au-dessus des hommes, de la politique, de la guerre... « Le son de la guitare fait pleurer les Rouges », écrivait Garcia Lorca. Il unit le pays par le plus beau chant d'amour, le plus noble, le plus passionné.

Malraux continue de tourner pendant l'automne et jusqu'en décembre, pensant comme beaucoup d'entre nous que les Républicains pourraient « tenir » encore une année. Soudain tout s'effondre. Plus la situation se détériore, plus le tournage devient problématique. Il est enfin obligé d'abandonner la réalisation en Espagne.

Dans les premiers jours de 1939 il fait charger sur un camion des éléments de décors, des accessoires de la carlingue de l'avion qui ont servi aux prises de vues, avec l'intention de faire en France les raccords nécessaires.

C'est juché sur le haut du camion, coiffé d'un béret basque et d'un passe-montagne, qu'il rentre en France, l'œil glauque, assombri.

Dès le lendemain de son retour il se fait projeter tout ce qu'il a tourné, plusieurs envois n'avaient pu lui être adressés. La projection est pour nous encore plus angoissante, lui présent, parce que nous savons, Tual et moi, qu'il sera déçu. Dans l'obscurité nous percevons sa nervosité accrue. Il remue, fume davantage, tousse et s'ébroue. Il a de brusques mouvements d'impatience et d'impuissance lorsqu'une image est interrompue par une fin de bobine ou abîmée par une rayure qui la rend inutilisable.

A d'autres moments ses mains se tendent vers l'écran comme s'il voulait fixer une seule image, l'index pointé vers une expression essentielle restée trop fugitive. Lorsqu'un visage est coupé par un cadrage qu'il a oublié ou qu'il n'a pas encore vu, il s'enfonce plus profondément dans son fauteuil en grommelant. Tous ses gestes trahissent la déception à laquelle nous nous attendions. Lorsque la lumière revient, il dit simplement : « Il n'existe que le tiers de ce dont j'ai besoin. »

Il quitte la salle de projection, le pardessus sur l'épaule, suivi de Roland Tual. Sur le quai qui longe la Seine à Joinville, ils marchent, de long en large sur la berge. Je les vois gesticuler, s'agiter, fumer, leurs manteaux et leurs cache-nez s'envolent...

Le lendemain, toujours dans la petite salle de projection miteuse du laboratoire, nous assistons à un véritable phénomène de création. Au rythme vertigineux d'une « tête chercheuse électronique », il repense tout son film. Il est impossible de le suivre une fois de plus, mais, lui, sait qu'il doit retourner pour compenser les vides, les manques. Il reconstruit avec des idées un film dont il n'a que des lambeaux.

Je réalise le privilège d'être là, présente, assise à ses côtés dans ce moment particulier où il est si vibrant qu'il communique sa pensée et son désir de faire de ce film son chef d'œuvre. Il y croit encore.

Roland Tual en est convaincu lui aussi. C'est sur son avis qu'Edouard Corniglion-Molinier, l'ami, le copain, décide, bien que sa situation financière soit terriblement ébranlée, d'assumer les dépenses pour terminer la production de *Sierra de Teruel*. Ils partiront pour Perpignan, là où ils savent retrouver Picasso.

On a beaucoup dit, beaucoup écrit que Malraux s'était servi d'hommes de la rue, de paysans comme interprètes. En réalité il a fait jouer « bien » des acteurs espagnols de

second plan qui avaient des tics d'acteur qu'il fallait effacer. C'est une vraie tâche de metteur en scène qu'il a assumée et qui est surprenante pour quelqu'un qui n'avait jamais dirigé d'interprètes. Particulièrement dans la scène de l'avion où le paysan, affolé par le bruit et l'inclinaison de l'appareil, ne reconnaît pas son champ, sa terre, et qui, dans un cri, la découvre. C'est un moment prodigieux d'authenticité.

Au départ Malraux ignorait tout de la technique du cinéma, même s'il pensait le contraire. Il employait les termes techniques à tort et à travers, mais l'important est qu'il transposait ses idées d'écrivain en écriture cinématographique, son génie de narrateur s'adaptant « à toute allure » à un mode d'expression qui, la veille, lui était étranger. Il trouvait d'instinct des artifices de montage, indiquait des rapprochements d'images sans suite : trouvaille d'expressions, d'inventions.

Le trajet qu'il nous fit parcourir avec lui dans son travail d'auteur était passionnant. Cette création au jour le jour d'un montage auquel il manquait souvent l'essentiel (scènes, plans, son) ne le décourageait pas, à l'inverse cela l'excitait plutôt à trouver des solutions.

« Un souffle invisible tresse le film d'un bout à l'autre et lui donnera un visage qui n'est pas pareil aux autres », a dit Henri Jeanson.

C'est ce souffle exceptionnel qui lui permit de terminer un film d'auteur, dans toute l'acception du terme.