

Ferran Alberich

DIX-NEUF PLANS

Traduction de Judith Bras

Dix-neuf plans inédits séparent la copie courante de Sierra de Teruel de celle retrouvée miraculeusement, alors qu'on procédait à une simple vérification de la qualité technique de la copie existante à la Library of Congress de Washington. Voici la description précise de ces plans manquants, que Ferran Alberich avait donnée en décembre 1998 dans la revue espagnole Fimoteca. Ainsi l'œuvre de Malraux retrouve-t-elle l'intégrité qu'un nouveau montage, fait sans son autorisation en 1945, avait ruinée.

J'ai pu constater que la copie correspondait au montage de Malraux. Les preuves sont sans ambiguïté : le titre de la copie américaine est *Sierra de Teruel*, au générique, apparaît le nom de V. Petit (Vincent Petit), le décorateur (scénographe) dont Max Aub avait remarqué l'absence dans le générique de la nouvelle version (néanmoins il n'avait rien vu des changements dans le montage). Les notes explicatives n'y figurent pas et la séquence finale dure trois minutes de plus. Selon une information de la Library of Congress, il y avait dans ses fichiers, une copie entrée dans les années 40 sans plus de précision : c'était un cadeau personnel de André Malraux à Archibald Mac Leish, le directeur de l'institution de l'époque. Pour plus de certitude, on consulta les techniciens de la Library qui confirmèrent que le matériel nitrate d'origine correspondait à un lot fabriqué dans les années trente et qu'on l'avait traité dans les laboratoires Pathé. Une recherche de Walter G. Langlois publiée en 1984 donnait des éclaircissements sur la manière dont la copie *Sierra de Teruel* était arrivée aux Etats-Unis.

La copie de la Library of Congress se trouve en bon état général. Elle a été projetée dans les années quarante et a donc les défauts des copies usées, mais à un degré minimum. L'image a été copiée aux Etats-Unis au moyen d'un tirage par immersion, en sorte que

l'on a éliminé ces défauts. Le son présentait une petite distorsion certainement du fait de la copie d'un original avec une petite rétraction et de légères abrasions d'émulsion provoquant des bruits intermittents, un type de lésion très fréquent dans les vieux films. La bande son a été restaurée en Espagne par enregistrement digital et on a éliminé les bruits dus au temps et réduit la distorsion en question. Les coupes effectuées en 1945 sont de deux ; une dans la bobine 7, l'autre dans la bobine 8. Les deux correspondent à la séquence 39 selon la numérotation du scénario annoté par Max Aub. La première coupe a lieu après la brève conversation entre Peña (J. Sempere) et une paysanne, suite à la rencontre de Peña avec Muñoz (Andrès Mejuto) indiqué dans le scénario comme le plan 17 de la séquence. Dans la version de 1945, sur un plan de Peña à cheval se produit une attaque musicale, puis on passe à un plan général du chemin qui descend, envahi par une longue file d'hommes et ensuite vient la rencontre de Peña avec Schreiner (Pedro Codina).

Dans le montage d'origine, la rencontre de Peña avec les deux blessés est moins rapprochée ; huit plans succèdent à celui de Peña à cheval avant d'arriver au plan global du chemin sur lequel on entend l'attaque musicale mentionnée ci-dessus. La musique accompagnant ces huit plans a également été coupée. En dépit du vide apparent causé par cette coupe, les huit plans présentent la foule descendant les civières des blessés ainsi qu'une conversation entre deux paysans ayant trait à la difficulté d'accéder aux villages à travers les montagnes, conversation qui ne figure pas dans le scénario ; ce vide a son importance s'agissant de la continuité de la séquence dans l'espace. La première partie de la scène de la descente se structure sur les rencontres de Peña gravissant la montagne à cheval, avec les blessés descendus par une masse de gens du village. La seule possibilité d'établir une relation visuelle dans l'espace de celui qui monte avec l'espace de ceux qui descendent, c'est la position de la caméra, le point de vue de la prise de l'image. Dans la copie tronquée, on passe du plan de Peña, la caméra étant à sa hauteur, au plan global de chemin pris d'en haut d'un point de vue plus élevé que les gens en train de descendre, ce qui ne respecte pas l'exactitude des deux mouvements.

La rencontre de Peña avec Muñoz et la paysanne a lieu plus en bas de la montagne par rapport au chemin où se trouvent d'autres civières avec des blessés – ce qui pouvait

correspondre, derrière une image de Peña, ce devait être un plan de ceux qui descendent vus de plus bas, même s'il ne s'agit pas de montrer le point de vue de Peña puisque ce n'est pas lui qui voit ceux qui descendent, c'est le spectateur qui traverse l'espace grâce à un effet de montage et c'est donc le spectateur qu'on doit situer, de façon adéquate, face à la nouvelle image. Comme on devait s'y attendre, le montage d'origine respecte cette règle et le plan qui vient après celui de Peña montre ceux qui descendent depuis une position plus basse. L'autre modification due à la coupe est d'une durée plus brève. La petite minute que les huit plans coupés apportent à la rencontre de Peña avec le blessé suivant, suffit pour séparer les deux actions principales et intercaler les actions secondaires, les rencontres au sein de l'action principale et la descente des blessés. La musique de Darius Milhaud accompagne l'action – on ne l'utilise pas pour souligner des effets. L'attaque musicale qui accentue le changement de plan dans la coupe, constitue une dissonance par rapport à la tonalité générale de la séquence. Malraux est moins heurté dans sa manière de faire.

Dans la seconde coupe, on a supprimé onze plans, dans une autre le village a changé. Dans ce cas, on a bien supprimé une action concrète qui a totalement disparu dans la version remaniée : dans le montage de Malraux on peut voir les gens sortir du village pour accueillir la foule qui arrive de la montagne. Suite à un plan où l'on voit de vieux paysans en train de lever le poing, on pouvait voir dans la copie l'image d'une civière passant devant les villageois avec des fillettes tournant le dos à la caméra, au premier plan – Venait ensuite un plan global du village avec l'église se détachant par sa taille élevée et les gens assis auprès de l'édifice. Il s'agit d'une image prise de l'extérieur du village suivie d'un plan en travelling de quelques vieilles paysannes pris du lieu où se trouve le cortège et qui fait brusquement passer l'action de l'extérieur à l'intérieur du village. A nouveau, se produit un saut dans l'espace qui peut désorienter le spectateur en passant de l'intérieur du village à l'extérieur, sans avoir donné au préalable une nouvelle position en fonction du mouvement des personnages du film. Dans le montage du distributeur, la caméra sort du village de manière capricieuse tandis que Malraux passait du plan des civières qui entraient, à deux plans d'une rangée de femmes venant du village et du chemin qu'elles parcourent vers la montagne, l'image de ceux qui descendent formant un grand Z et deux plans supplémentaires de la file de ceux qui se dirigent vers le village. C'est après cette image qu'apparaît celle de l'église avec les

gens assis en train d'attendre. La caméra qui accompagne la sortie et montre ceux qui arrivent, se trouve hors du village et de là où elle est, elle montre ceux qui attendent. Une fois le village présenté, la caméra y entre de nouveau et c'est alors que Malraux positionne le plan en travelling pour s'approcher des gens et il termine avec l'image émouvante d'un visage âgé regardant la caméra en face. Ce qui suit, constitue le plan bref d'une civière, la réaction des gens en train de lever le poing, un plan global du village avec les paysans faisant tous la même chose, le grand Z qui descend de la montagne et une file de personnes sur laquelle il y a un fondu en noir. Pour parvenir à la synchronisation de l'image avec la musique finale, le monteur anonyme de la version de 1945 introduisit, entre le plan des gens qui lèvent le poing et le Z une image préalable : celle de la file de gens qui sortait du village détruisant ainsi l'action-réaction du montage de Malraux et créant un nouveau motif de bouleversement dans l'espace.

Avec ces dix-neuf plans supprimés de nouveau à leur place, *Sierra de Teruel* recouvre la dimension authentique de l'œuvre de Malraux. Dans la seule perspective de l'argument, le film n'a pas subi une grande modification : la séquence finale raconte fondamentalement la même chose que la version tronquée ; le changement se produit au niveau de l'écriture beaucoup plus précise et au dire de Malraux lui-même, quand il vit la version mutilée, plus proche, de par sa tonalité et son rythme, de la musique de Darius Milhaud. Malraux écrivain et cinéaste, ne fût-ce qu'occasionnellement, en tous cas bon observateur du muet, savait que le langage cinématographique est plus proche de la musique que de la littérature.