

Alexandre Astruc, «Un film d'André Malraux : *Sierra de Teruel*», *Action*, 13 octobre 1944, p. 9.

Un film d'André Malraux

Sierra de Teruel

Rien n'est plus présent à nos pensées, en ces jours où nous émergeons lentement de la nuit, que le douloureux destin qui pèse encore sur nos frères d'Espagne. Depuis cinq ans, le peuple espagnol se tait. Son âme n'est dans aucune de ces voix qui s'élèvent périodiquement de la péninsule ibérique pour sa honte et son déshonneur. Et le terrible silence dans lequel il s'est plongé le jour où il a perdu sa liberté a une éloquence secrète qu'aucun langage ne saurait dépasser.

Le drame qui s'est déroulé sur ce sol sanglant et fier a toujours été ressenti par nous dans l'angoisse et la honte. Et maintenant que dans la perspective des années il se révèle à nous sous le visage d'une monstrueuse répétition générale patiemment montée, nous sentons avec plus d'intensité encore comment le combat des républicains espagnols était et reste le nôtre. Cette guerre est une suite de l'affaire d'Espagne, disait récemment Hemingway à un journaliste. Et c'est contre les mêmes ennemis et pour le même système de valeurs que nous continuons à mener une lutte qui n'a pas encore cessé.

Si je me fais ces réflexions à propos de *Sierra de Teruel*, c'est que ce film somptueux, illustration fidèle d'un combat, appelle très exactement des commentaires de cet ordre qui sont des commentaires moraux. Et cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas lieu, devant une œuvre de cette valeur, de considérer les problèmes d'ordre esthétique et technique. Car ici la technique renvoie elle-même au contenu qu'elle révèle, c'est-à-dire à une certaine conception du monde et de l'homme, ce qui est forcément un problème moral. Quant à l'esthétique, elle se confond rigoureusement ici avec l'éthique. Et s'il

faut exprimer toute notre pensée, nous dirons que la forme d'expression n'est ici qu'un reflet de ce qui est exprimé.

Et qu'exprime *Sierra de Teruel*? L'âme d'un peuple qui lutte désespérément contre une défaite non consentie. Une volonté se fait jour à travers cette histoire sanglante, et les réactions individuelles de chacun se trouvent largement dépassées sur le plan du social, du symbolique et du mythe. Il s'élève, de ces visages sans fard, des gestes malhabiles de ces acteurs improvisés qui jettent vers l'objectif des regards gauches, une impression de naturel et de vérité égale à celle que nous donnent certains documentaires russes. Mais le *Sierra de Teruel* n'a aucun des inconvénients du documentaire : absence de vérité esthétique, faible efficacité psychologique. Ces images presque imprévues ont la même vérité tragique et nécessaire, le même pouvoir fascinant que celles qui ont pris naissance dans le vase clos d'un studio, sous les feux de mille projecteurs. Mais l'on y trouve ce qu'aucun grand film ne pourra donner : l'impression de la vérité humaine, de l'existence effective des hommes qui se meuvent sur l'écran et qui se révèlent immanquablement, dans le regard de ce paysan qui reconnaît son champ à travers la glace mouillée d'une carlingue d'avion. Et ce naturel non acquis qui transfigure ce film d'aventures en aventure humaine, c'est ce qu'aucune comédie ne peut rendre. C'est la liberté.

C'est cette liberté, je crois, qui confère à ce film tendu son caractère propre et cette grandeur dans l'imperfection qui le distingue de tous les autres. Car dans un film dit de «fiction», un film fabriqué, il règne une atmosphère glacée de fatalité et de nécessité mécanique qui donne au jeu des acteurs une espèce de caractère hiératique et sacré. Tandis que, dans le film de Malraux, les acteurs sont des paysans espagnols, répétant en quelque sorte devant l'appareil le drame qui se joue journallement sur leur sol. Et même, si leurs gestes leur sont commandés par le metteur en scène qui se trouve derrière l'appareil, ils restent à travers leur jeu d'acteurs des hommes libres. Il y a derrière ce comportement simulé, l'attitude authentique de celui qui sait ce qu'il fait, de celui qui a conscience d'être libre et de se battre pour sa liberté. Et il me paraît assez significatif qu'un film qui s'emploie à défendre la liberté des hommes soit joué par des hommes libres.

Sierra de Teruel, c'est l'*Espoir*, ou plutôt la partie principale de l'*Espoir*. C'est l'histoire d'une mission de bombardement sur un aérodrome ennemi. Le film s'ouvre sur des images fulgurantes de l'insurrection dans un petit village espagnol. Ces images nous sont encore trop proches, elles ressemblent tellement à celles que nous venons de voir, pour que nous ne reconnaissons pas dans ces hommes allongés à plat ventre sur la chaussée, ou renfoncés dans l'encoignure d'une porte, les hommes avec qui nous combattions hier. Ensuite, un paysan vient révéler l'emplacement d'un aérodrome. Et tout à l'heure, du haut d'un avion, il tentera de reconnaître son champ dans ces carrés multicolores qui dansent à quelques centaines de mètres au-dessous de lui.

Maintenant, le champ d'aviation repéré est anéanti (visages crispés, images d'appareils en feu, images de minuscules points humains pétrifiés dans leur fuite comme des fourmis que l'on écrase du pied), le combat s'engage entre l'équipage du bombardier et la chasse ennemie. Sans arrêt, la tourelle du mitrailleur pivote sur elle-même, et le pilote redresse, redresse ce gouvernail pour éviter la muraille de rochers qui monte vers lui. Puis un grand trou noir clairsemé d'éclats de vitres pulvérisés. Et c'est à travers les rochers, serpentant le long des glaciers couverts de neige, la descente vers la plaine, vers le tombeau ou vers la ruée de tout un peuple qui est monté pour lui faire honneur... à la rencontre de ce ciel carbonisé et torturé qui s'est abattu dans la montagne.

Je ne sais rien de plus beau que ces images somptueuses et sacrées par lesquelles se clôt ce film bouleversant par sa simplicité et sa nudité. Une humanité sobre et dépouillée s'y fait passage et les visages tendus sont marqués d'un sceau d'une gravité qui est celle de la grandeur. Et cette grandeur ne tient pas seulement à la beauté des images, mais, je le répète, à la valeur symbolique de l'événement qui est représenté. Ici, le contenu signifie quelque chose, car on ne peut pas faire une œuvre d'art sur n'importe quel sujet. Le pitoyable échec des films nazis est là pour nous l'apprendre. Et ce n'est pas pour rien qu'aux Congrès de la Culture, Malraux défie le plus grand des écrivains de réaliser une œuvre d'art sur la vie de Gaston Doumergue. Car une œuvre d'art ne s'établit que sur le plan du mythe. Et nous disons que cette lutte est très précisément la mythologie de notre temps.

C'est peut-être pour ces raisons que le film n'a pas encore reçu l'autorisation de passer devant le public. Et l'on comprend la peur que peut inspirer à certains la formidable efficacité morale de ce film qui manifeste pour l'homme avec autant de force, par exemple, qu'autrefois le *Cuirassé Potemkine*, qu'aujourd'hui les toiles de Picasso que l'on commence déjà à décrocher au Salon d'Automne. Il est certain que l'on ne peut à la fois permettre la diffusion de ce film et se faire reconnaître par le général Franco. La question est la même que celle que posait hier l'éditorialiste de *Combat*. Il s'agit seulement de savoir de quel côté de la barricade nous voulons être : avec les assassins de Guernica ou avec les hommes de la Sierra de Teruel.

Alexandre Astruc