

# L'INCARNATION DE L'IMAGINAIRE DANS L'ESPOIR ET SIERRA DE TERUEL D'ANDRÉ MALRAUX<sup>1</sup>

MARIA TIBERIO

Université de Langues de Catane

## Résumé

De 1936 à 1939, André Malraux se dédia presque complètement à la défense de la République espagnole en danger. Cette expérience le poussa à écrire un roman, *L'Espoir*, qui raconte les premiers mois de l'escadrille España dont il était le commandant. Grâce au soutien du gouvernement espagnol en exil, Malraux réalise aussi un film de propagande, *Sierra de Teruel*, afin de convaincre les démocraties étrangères à lutter contre Franco et le fascisme. Le film naît de la volonté d'adapter un des épisodes principaux de la troisième partie son roman, mais Malraux en fait une création nouvelle à travers l'utilisation d'un langage différent, l'image cinématographique. L'objectif de cet article est celui d'identifier, à travers une comparaison entre le roman et le film les noyaux narratifs qui ont été transposés d'une création à l'autre et de comprendre quels personnages tirés du roman ont maintenu ou perdu un rôle focal dans le passage du roman au film.

**Mots clés:** Sierra de Teruel, Adaptation, L'Espoir, Cinéma, Guerre d'Espagne.

## Abstract

From 1936 till 1939, André Malraux dedicated himself almost completely in the defense of the Spanish Republic in danger. This experience brings him to write a novel, *L'Espoir* that is the history of the first months of the squadron España of which he was the leader. Thanks to the support of the Spanish government in exile, Malraux also realizes a propaganda film, *Sierra de Teruel*, to convince the foreign democracies to fight against Franco and the fascism. The movie born from the will to adapt one of the main episodes of the third part of its novel, but the film is more than this: it's a new creation through the use of a different language. The objective of this article is to identify, through a comparison between the novel and the movie, the parts which were transposed from a creation to the other and to understand which characters of the novel maintained or lost a focal role in the passage from the novel to the movie.

**Key words:** Sierra de Teruel, Adaptation, L'Espoir, Cinema, Spanish War.

---

<sup>1</sup> Université de Langues de Catane. Correo: [marisatib@gmail.com](mailto:marisatib@gmail.com). Recibido: 24-12-2011. Aceptado: 31-03-2012.

## 1. INTRODUCTION

Les historiens du cinéma reconnaissent que le cinéma a trouvé une partie de son inspiration dans le roman, non seulement en développant la pratique de l'adaptation, mais en regardant surtout au roman réaliste, de Balzac à Zola, comme un modèle structural, narratif et thématique indispensable à la création de chaque type de film. Depuis ses origines, donc, l'histoire du cinéma est riche d'exemples de transpositions du roman au film.

Pendant les dernières décennies on a assisté à la naissance d'un grand débat sur l'étude des adaptations et sur la terminologie à utiliser dans les analyses scientifiques. Umberto Eco, par exemple, dans le cadre d'une étude plus ample sur les problèmes de la traduction, suggère un usage métaphorique du terme "traduction intersémiotique"<sup>2</sup>, proposant de recourir plutôt au terme "transmutation" à propos de la transposition cinématographique d'œuvres littéraires et de considérer en tout cas l'adaptation comme une "nouvelle œuvre." A son avis, dans le terme "traduction", fréquemment utilisée aussi en des contextes non spécialisés, il y a, en effet, un renvoi, dans le passage d'un roman à un film, à une transformation déterminée par de codes différents.

Dans le courant des études sur l'adaptation on voit, pendant ces dernières années, la prolifération de beaucoup de recherches spécifiques, inspirées par celles qui animent la critique littéraire autour des œuvres de Genette, et qui considèrent les rapports entre écrit et filmique du point de vue narratologique<sup>3</sup>.

Dans son essai sur le cinéma, Christian Metz souligne que le cinéma est, essentiellement, narratif: il a à la base la temporalité, le récit comme séquence fermée d'événements. Le cinéma raconte des histoires, et ces histoires sont dans la majorité des histoires inventées, originelles ou dérivées du patrimoine

---

<sup>2</sup> C'est-à-dire entre des systèmes sémiotiques différents, comme un texte littéraire et un texte audiovisuel, justement.

<sup>3</sup> Cfr., André Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, Paris, Ed. Nota Bene/ A. Colin, 1999, François Jost, *L'œil - caméra, Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987, François Vanoye, *Récit écrit/ Récit filmique*, Paris, Nathan, 1989.

littéraire. En général, on identifie l'histoire avec la séquence des événements, c'est-à-dire les actions et leurs liens syntaxiques. En outre, dans l'usage courant, circule une notion d'histoire plus élargie et moins rigoureuse qui inclut la disposition spatio-temporelle des événements, quelques fonctions et quelques traits, si non le nom, des personnages. Adapter signifie représenter tout ceci grâce à une substance sémiotique différente et/ou un ensemble différent de procédés formels<sup>4</sup>.

Sur le problème théorique de l'adaptation, on dispose, heureusement, des idées personnelles de Malraux, exposées dans une interview de 1954 sur l'Express, où l'écrivain affirme que pour "transposer" une œuvre littéraire sur l'écran il faut toujours tenir compte de la "spécificité" des deux genres en question: un chef-d'œuvre littéraire adapté pour l'écran ne devient pas nécessairement un chef-d'œuvre cinématographique.

Tout dépend de la capacité et des idées du metteur en scène donc: étant donné qu'il est pratiquement impossible de conserver tous les moments privilégiés qui constituent le roman et que le metteur en scène est obligé de choisir, donc d'exclure ou d'abrégéer ou, au contraire, de développer, on obtient un nécessaire déplacement d'accents entre le roman et le film et le risque est de tout fausser.

En énumérant les risques qu'on court pendant un travail d'adaptation, Malraux se préoccupe d'indiquer une ligne guide pour l'adaptateur:

A mes yeux, le problème fondamental de l'adaptation est de transmettre avec la puissance du concret apporté par la scène ou par l'écran, et par fragments, ce que l'œuvre originale donne par son ensemble, avec les moyens plus faible et plus riche de la fiction (Malraux, 1954:11).

Pour Malraux, le passage d'une œuvre à une autre n'est pas une simple "mise en image" mais une 'substitution' qui suit ses propres règles:

Pour l'adaptateur, il s'agit de replacer dans une fiction complète, scène ou écran, ce qui vient de la fiction sans visage. D'incarner un imaginaire, et non d'en retrouver le modèle, qui n'existe pas. (Malraux, 1954:11)

---

<sup>4</sup>Cfr., Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Editions Klincksieck, 1968.

Le problème fondamental qui sous-tend l'adaptation est donc cette opération de « incarnation » de l'« imaginaire » et l'incarnation de cet imaginaire renvoie, surtout, à l'identification du sujet qui produit cet « imaginaire ».

Dans le cas spécifique de *Sierra de Teruel*, la coïncidence entre l'auteur du roman et le metteur en scène du film laisse supposer que l'"imaginaire" à incarner est juste celui de l'auteur et, étant donné que, comme soutient Umberto Eco, l'œuvre littéraire est ouverte et suscite d'interprétations innombrables chaque fois différentes, cela signifie que le film est l'« incarnation » absolument subjective de l'imaginaire de l'auteur dans l'acte de l'écriture et cela renvoie encore une fois à la réalité vécue par Malraux pendant la guerre d'Espagne. Le film est donc une adaptation de quelques épisodes de *L'Espoir*, mais il est surtout la transposition filmique de l'expérience vécue personnellement.

La distance temporelle qui existe entre ces deux créations change inévitablement leur but, comme change la vision de l'écrivain vis-à-vis de la réalité qu'il a vécue.

Tandis que le roman se présente comme une œuvre riche, détaillée, presque monumentale, sur les premiers mois du conflit espagnol, le film se concentre dans la représentation de quelques actions qui se déroulent dans l'arc temporel de quarante-huit heures. Le but de l'écriture est la nécessité immédiate du récit, la communication de l'expérience vécue destinée à un public de lecteurs choisis ou d'intellectuels, déjà intéressés aux faits racontés. Le film, au contraire, a un but propagandiste, il veut frapper l'imagination du grand public et doit nécessairement s'éloigner de la trame complexe du roman: l'écrivain opère donc un choix entre les éléments du roman, en procédant systématiquement à des coupes.

D'ailleurs, en ligne théorique:

Il rispetto di un'opera letteraria non si misura nella trascrizione pedissequa del romanzo, che oltretutto è impossibile, ma dalla capacità di sintetizzarlo, trasformando in

immagini il materiale del romanzo, riordinandole secondo esigenze che sono proprie del mezzo cinematografico, distruggendo l'ordine letterario per estrarne i sensi generali, i momenti di centralità narrativa<sup>5</sup>.

Généralement, l'analyse des transpositions cinématographiques se réalise en partant du support verbal pour arriver au support filmique, du texte littéraire au texte cinématographique. La différence essentielle entre les deux supports consiste, principalement, en l'assumé que dans le texte verbal, seulement le 'récepteur' ou le 'destinataire', pour utiliser la terminologie de Jakobson<sup>6</sup>, après avoir lu le 'message', le texte écrit, doit imaginer l'aspect des personnages, les lieux, les actions racontées, tandis que dans le film, les images qu'il visualise ont déjà été imaginées par le metteur en scène et son équipe de professionnels qui fournissent donc au spectateur un produit fini, le film. L'idée de transposition ou adaptation a soulevé un grand débat parce que, depuis son début, le cinéma s'est inspiré, dans la composition du discours filmique, aux arts qui préexistaient: le roman, le théâtre, la peinture, la photographie. Ce débat a intéressé surtout le problème de la fidélité ou de la trahison du texte parce que, dans l'analyse comparée d'un roman et d'un texte, on choisit presque toujours comme point de départ le roman, considérant le film comme un produit dérivé, défini essentiellement en relation à l'écrit.

En réalité, un texte littéraire constitue, à partir des moyens spécifiques de la narration littéraire un univers doué d'une série de traits visuels identifiables parmi lesquels la mise en scène doit opérer des choix dans le cadre des ses moyens spécifiques.

C'est pour cette raison que dans l'analyse qu'on va réaliser, on a préféré inverser les termes de l'approche de l'étude de l'adaptation, c'est-à-dire partir de la mise en scène cinématographique pour retrouver dans le texte narratif les

---

<sup>5</sup> «Le respect d'une œuvre littéraire ne se mesure pas dans la transcription fidèle du roman, qui est impossible, mais de la capacité de le synthétiser, en transformant en images le matériel du roman, en les rangeant suivant les exigences du moyen cinématographique, en détruisant l'ordre littéraire pour en extraire les sens généraux, les moments de centralité narrative», Ugo Pirro, *Per scrivere un film*, Milano, Rizzoli, 1995, p. 110.

<sup>6</sup> Cfr., Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Ed. de Minuit, 1963.

actions, les personnages, les signes qui en ont éventuellement déterminé le choix.

Le metteur en scène qui décide d'adapter un roman à l'écran doit donc utiliser une série de procédés pour y parvenir.

Le premier procédé dont il faut tenir compte est la soustraction qui prend en considération tous les éléments qui sont dans l'œuvre littéraire et non dans le film. De l'autre côté de la soustraction, il y a l'addition c'est-à-dire tout ce qui est présent dans le film et non dans le texte adapté; une adaptation, en effet, n'est jamais seulement un travail de réduction et, bien qu'il y a toujours des éléments en moins, il y en a aussi en plus.

À moitié entre le procédé de l'addition et celui de la soustraction il y a la condensation et l'expansion. Dans le premier cas on parle de ces éléments présents soit dans le roman soit dans le film, mais de forme réduite: par exemple un événement décrit longuement dans le roman et avec peu d'images dans le film. Deux formes typiques de condensation sont la concentration des personnages et la synthèse dramatique: dans le premier cas «diversi personaggi di un'opera letteraria vengono per così dire raccolti in una figura che si troverà a giocare diverse funzioni nell'ambito dell'economia narrativa del film»<sup>7</sup>; la synthèse dramatique se réalise quand «il processo di condensazione arriva a porre in immediata successione due eventi drammatici forti e, solitamente, di natura opposta»<sup>8</sup>. L'expansion est, par contre, un procédé qui souligne des éléments du roman en les dilatant dans le film.

Deux autres procédés sont la variation et le déplacement. La variation se vérifie quand un élément du roman est présent dans le film, mais avec des caractéristiques différentes, comme, par exemple un duel qui se termine avec la mort plutôt qu'une blessure; le déplacement se réalise quand un certain événement ou situation est présent dans les deux œuvres, mais en moments différents de l'histoire. Le dernier procédé est celui de l'équivalence, où des

---

<sup>7</sup> «Différents personnages d'une œuvre littéraire sont, pour ainsi dire, recueillis dans un seul personnage qui se trouvera à jouer des fonctions différentes dans l'économie narrative du film», Sara Cortellazzo, Dario Tomasi, *Letteratura e cinema*, Bari, Editori Laterza, 1998, p. 23.

<sup>8</sup> «Le procès de condensation réussit à mettre en succession immédiate deux événements forts dramatiques et, habituellement, de nature opposée». *Ibidem*

scènes importantes du roman sont remplacées par des autres parce qu'elles ne peuvent pas être tournées.

Après une courte présentation du scénario et de la copie du film, le texte qui suit veut être une étude comparée, en utilisant les critères élémentaires cités, du roman *L'Espoir* et du film *Espoir Sierra de Teruel*, afin de souligner les changements, les ajouts, les coupes, les raccourcis, les synthèses narratives choisis par le metteur en scène pour représenter, et donc incarner, son imaginaire.

L'analyse détaillée du film a, en effet, mis en évidence l'existence de quatre noyaux narratifs qui en constituent les actions principales et qui sont communs au film et au roman: l'objectif de cette étude est celui de comprendre les choix du metteur en scène pour raconter les mêmes événements racontés dans le roman, mais en utilisant un code différent, le langage cinématographique, fait d'effets optiques et mouvements de la caméra, de scénographies, d'objets au premier plan, de visages, souvent des paysans choisis sur les lieux de tournage, de dialogues, de sons, enfin de tous les éléments et les procédés adoptés par le metteur en scène pour transformer les mots du roman en images.

L'étude décrit en outre les choix du metteur en scène pour ce qui concerne les personnages, mais il aurait été aussi intéressant d'étudier toutes les scènes ajoutées au film<sup>9</sup> qui n'existent pas dans le roman et qui font de *Sierra de Teruel*, plus qu'une simple adaptation cinématographique, une œuvre différente et plus universelle.

## 2. LE SCÉNARIO ET LA COPIE DU FILM

Le seul scénario original disponible de *Espoir Sierra de Teruel* est en espagnol, publié par Max Aub en 1968 avec l'autorisation de Malraux<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Comme celle des paysans qui font la queue pour donner aux miliciens les derniers objets qu'ils possèdent, utiles pour construire des mécanismes explosifs.

<sup>10</sup> Cfr., André Malraux, *Sierra de Teruel*, Traducción y prologo de Max Aub, Mexico, Ediciones Era, 1968.

Il n'existe pas de version française manuscrite, même si, dans un récent travail de recherche bibliographique Jacques Chanussot et Claude Travi en signalent la présence à la "Bibliothèque Doucet" de Paris (Chanussot -Travi, 2003 : 190).

Les textes publiés ne sont que des traductions du scénario espagnol d'Aub<sup>11</sup>: la traduction française d'André Camp se trouve sur un numéro, entièrement consacré au film de Malraux, de l' "Avant-scène cinéma" du 1989<sup>12</sup>, alors que la traduction italienne a été publiée en 1976 grâce aux fonds de l'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza pour la Biennale di Venezia<sup>13</sup>.

Le scénario de référence choisi pour cet article est, par contre, la transcription de la version filmique projetée en 1945, publiée dans le second volume des *Ceuvres Complètes*<sup>14</sup> de Malraux, précédée par un bref résumé du film, présentée et notée par François Trécourt avec la participation du critique cinématographique Noël Burch pour la partie technique<sup>15</sup>, soit parce que c'est le scénario le plus fidèle aux images réellement tournées, soit parce qu'elle contient les cartons explicatifs insérés par Denis Marion pour la distribution du film après 1945.

Cette décision tend à montrer que, malgré son aspect incomplet, le film se présente également comme une création cohérente et unitaire: grâce au patient

---

<sup>11</sup> Des extraits du scénario ont été publiés dans "Ecrits de France", n. 2, février 1946, pp. 138-142, présentés par le critique cinématographique George Sadoul et par Denis Marion dans «La Nef», no. 7, Paris, Ed. Albin Michel, juin 1945, pp. 7-17. Les mêmes parties sont insérées dans sa monographie, *Le cinéma selon André Malraux: textes et propos d'André Malraux, points de vue critiques et témoignages*, Paris, Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1996, pp. 87-105. Quelques feuilles dactylographiées qui correspondent à treize séquences du scénario original avec des corrections manuscrites de Max Aub ont été reproduites dans *Archivos de la Filmoteca. Sierra de Teruel, Cincuenta años de esperanza, año 1, n. 3, septiembre-noviembre, Filmoteca Generalitat Valenciana*, 1989, pp. 49-165, 183-252.

<sup>12</sup> André Malraux, *Sierra de Teruel*, traduction de l'espagnol au français d'André Camp, dans «L'Avant-Scène Cinéma», n° 385, octobre 1989, pp. 27-52, 83-111.

<sup>13</sup> André Malraux, *Sierra de Teruel*, traduction de l'espagnol à l'italien de Wilma Zubini, dans AAVV, *Sierra de Teruel, En el balcon vacío. Les deux mémoires*, Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza per la Biennale di Venezia, Venezia, Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza, 1976, pp. 8-28.

<sup>14</sup> André Malraux, *Sierra de Teruel*, dans *Ceuvres Complètes II*, Paris, Gallimard, collection «Bibliothèque de la Pléiade», 1996, pp. 458-556.

<sup>15</sup> Les mêmes auteurs ont réédité le même texte en édition Folio: André Malraux, *Espoir, Sierra de Teruel, Scénario du film*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», n. 2958, 1996.



et méticuleux travail de montage, aux panneaux narratifs, grâce à la simplicité immédiate du dialogue, le scénario du film réussit en tout cas à incarner l'imaginaire du roman, l'esprit de fraternité dont il est imprégné et l'atmosphère de l'Espagne en guerre.

De toute façon, il faut clarifier que le scénario n'est pas une production solitaire de Malraux, mais un travail presque collectif : Denis Marion et Max Aub collaborèrent à sa rédaction comme assistants dans la phase d'écriture, prêts aux changements continus des scènes que les difficultés de tournage imposaient. Dans le second volume des *Œuvres Complètes*, François Trécourt précise:

Il faut être relativement prudent lorsqu'on parle de "scénario originel en français" d'*Espoir-Sierra de Teruel*; les archives Malraux n'en ont conservé le plus souvent que des brouillons avec des dossiers scéniques: tout semble indiquer qu'il était aussitôt mis en forme techniquement, traduit en espagnol et peut-être, dans certains cas, dactylographié directement dans cette langue, sans que Elvira Ferreras, ou une des autres secrétaires, n'ait le temps de faire une mise au net en français. Même s'il suit en permanence les idées originales de Malraux et ses trouvailles visuelles, le scénario du film demeure le résultat d'un travail collectif. (Malraux, 1996: 1586-1587)

D'ailleurs, l'élaboration du scénario ne fut pas effectuée "à tête reposée" pendant de longues semaines passées dans la tranquillité comme il est d'usage, au contraire:

Dans les intervalles que lui laissaient des devoirs plus urgents, André Malraux jetait sur le papier soit l'adaptation d'une scène de son roman, soit une séquence dont l'idée lui était venue. Il en discutait avec Max Aub et Denis Marion. Ce dernier le mettait en forme de scénario, que Max Aub traduisait de l'espagnol et dont Boris Peskine opérait le découpage technique. (Marion, 1996: 13).

Les difficultés furent elles aussi des éléments créateurs: s'il manquait un décor ou un accessoire, on était contraint de changer ou de couper le scénario ou, s'il y avait quelques «trouvailles» on le transformait en un nouvel élément capable d'enrichir ou remplacer ce qu'on ne réussissait pas à trouver. Une des plus belles images du film, par exemple, celle de la "bonbonne" qui dégoutte dans l'épicerie, après que les miliciens soient sortis du magasin, c'était justement une trouvaille de Louis Page: "Un jour, j'ai vu une dame Jeanne qui

gouttait lentement. J'étais fasciné. J'ai dit: "Il faut l'utiliser". On a fait un travelling sur les dynamiteros, qui monte et se termine en travelling sur la dame Jeanne. J'ai fait enregistrer le son de la goutte. On s'en est servi en contrepoint au canon à la sortie des dynamiteros». (Page, 2001: 12)

Elvira Farreras, la secrétaire d'André Malraux, raconte que, quand il n'était pas possible de trouver un objet ou un décor, on l'appelait au Ritz, où Malraux et Josette Clotis logeaient, et ce dernier lui dictait les changements à apporter: Malraux avait "un papel" sur lequel il avait décrit la scène grosso modo. Quand la nouvelle scène avait été transcrite avec la machine à écrire, un chauffeur venait la chercher pour la porter au Majestic, où Max Aub résidait, elle lui dictait la nouvelle scène, et, après l'avoir traduite en espagnol, elle était prête à être distribuée aux acteurs et tournée<sup>16</sup>.

En ce qui concerne le film, il faut préciser que la copie actuellement en commerce n'est pas la version originale du 1939. En 1945, le film sortit en salle, mais avec des modifications : le distributeur changea le titre du film en *Espoir* pour bénéficier du prestige acquis par le roman<sup>17</sup>; Marion ajouta des panneaux explicatifs et les sous-titres en français; on coupa 120 mètres de pellicule de la séquence finale parce que, dans la descente de la montagne, Malraux "avait répété plusieurs fois les grands plans d'ensemble pour accentuer la dimension épique de la séquence"(Marion, 1996: 24); on remplaça la brève présentation filmée de Corniglion-Molinier<sup>18</sup> avec un

---

<sup>16</sup> Cfr., *7 meses de rodaje*, interview à Elvira Farreras, Departament de documentals, Televisió de Catalunya, 02.01.2004.

<sup>17</sup> Le film s'appela *Espoir* et non *L'Espoir* comme le roman probablement pour éviter un conflit d'intérêt avec l'éditeur.

<sup>18</sup> Voilà le texte qui constitue la préface de Corniglion-Molinier sur la copie 0: "Nous avons tourné cette oeuvre en Espagne, pendant la guerre civile, avec conscience et avec amour. Elle montre l'homme dans sa misère, dans son immense désir de vivre, de vivre sans être humilié, avec le simple privilège d'être un homme, et qu'un destin cruel veut trop souvent lui refuser. Nous avons taché, dans ce film où la beauté plastique tient une place si importante, d'être humain plutôt que social. Un vocabulaire malheureux, dont on ignore souvent la valeur, pousse beaucoup de nos contemporains à prononcer de mots de haine. Nous vous demandons de ne pas manifester devant cette oeuvre, projeté ici hors de toutes tendances politiques. Elle s'adresse à la noblesse de vos âmes et à la sensibilité de vos cœurs: elle n'essaye pas autre chose. Ce film veut montrer ce que peut faire, pour l'homme à venir, la générosité d'une lutte fugitive sur terre en face des éléments impassibles, qui assistent au combat et demeurent, alors que l'homme, lui, ne fait que passer». Cette introduction a été retrouvée pendant ce travail de recherche parmi les documents du "Centre de ressources

prologue de Maurice Schumann qui insiste sur la similitude entre la lutte des républicains Espagnols et celle de la Résistance française et rend actuel le film avec des formules comme:

Le drame de l'Espagne, c'était déjà notre drame; la guerre de l'Espagne, c'était déjà notre guerre, et ces hommes que nous allons voir mourir, mourraient déjà pour nous. [...] Regardez ce va-nu pied sans armes et reconnaissez-vous! [...] Regardez Teruel, et reconnaissez Paris !

Le film reçut le prix Louis Delluc en décembre 1945 et la critique l'accueillit favorablement. Malgré ceci la carrière commerciale d'*Espoir* fut très courte: en 1955 une salle parisienne effectua une brève reprise; en 1947 le film fut distribué aux États-Unis avec le titre *Man's Hope*; en 1965 il fut projeté au festival du cinéma de Venise<sup>19</sup>. Ensuite, le film fut transmis par presque toutes les télévisions en langue française et, en 1970, la maison Régina céda les droits sur *Sierra de Teruel* à "Les grands films classiques" qui l'inséra dans les circuits cinématographiques commerciaux et "d'art et d'essai", en ayant plus de succès que vingt-cinq ans avant.

Donc, il fallait attendre les années soixante-dix pour une vraie distribution de *Sierra de Teruel*. Denis Marion en explique ainsi les motivations:

En 1945, la guerre d'Espagne, même pour ceux qui y avaient participé de loin ou de près, était complètement occulte par les événements beaucoup plus considérables de la seconde guerre mondiale. C'est ainsi qu'à sa sortie *Sierra de Teruel* a été accueilli très favorablement, mais d'une manière négligente. Cela n'a pas été du tout un succès public. Il a été joué dans une seule salle, en exclusivité, à Paris et pas très longtemps. En revanche, vingt ans après, on a plus ou moins pris conscience que la guerre d'Espagne avait été en quelque sorte le prologue de la seconde guerre mondiale et sa véritable signification a reparu. Du coup, le film a pris une valeur historique, beaucoup plus importante qu'au moment de sa sortie. (Marion, 2001: 15)

---

documentaires" du CNC (Centre National de la Cinématographie) en attaché à une fiche-film de *Espoir-Sierra de Teruel* de la maison de distribution cinématographique "Les grands films classiques" qui acheta les droits du film en 1970. Une autre copie se trouve dans l'"Avant-scène Cinéma", mai 1971, p. 52, publiée aussi par Robert Thornberry dans son essai *André Malraux et l'Espagne*, (op. cit.) à p. 169 et, en anglais, par John J. Michalcyk, dans *The French literary filmmakers*, (Philadelphia-London-Toronto, Art Alliance Press), 1980, p. 91.

<sup>19</sup> Cfr., Gambetti Giacomo, *La Speranza di André Malraux*, in "Bianco e nero", n. 10-11, Roma, octobre-novembre 1965, pp. 41-46.

De toute façon, le film, dans sa version actuelle, est composé de 39 séquences, dont 10 n'ont pas été tournées, et il est divisé en 615 plans. Les 29 séquences présentent à leur tour des subdivisions partielles qui déterminent donc l'existence des séquences XII bis, XXIV bis, XXXIII bis, XXXIII suite, XXXIX bis et XXXIX suite. À la place des séquences manquantes on a introduit sept panneaux explicatifs qui sont des raccords narratifs entre une action et l'autre.

### 3. L'INCARNATION CINÉMATOGRAPHIQUE DE *L'ESPOIR*

Malraux publie *L'espoir* en novembre 1937 et, comme souligne Jean Lacouture, il l'écrit dans les perspectives ouvertes par la victoire de Guadalajara et par la formation du gouvernement de Juan Negrín qui signifie la saisie des responsabilités concrètes par les communistes » (Lacouture, 1976: 246).

Le roman se situe donc entre l'aventure et le militantisme de Malraux, lorsque l'homme d'action renonce à la tragédie de son propre destin pour apprendre à concevoir une action plus collective. Cet élargissement de la participation individuelle vers un sens collectif donne au roman une signification nouvelle: «*L'Espoir*, dans sa conception et dans sa construction, laisse à l'optimisme révolutionnaire le champ de l'Histoire à venir à faire». (Oms, 1986: 125)

Le film, au contraire, sort deux ans plus tard, lorsque « l'espoir » d'une possible victoire générée par l'action collective semble désormais disparu et représente la dernière tentative désespérée de la propagande républicaine afin de gagner l'aide des démocraties étrangères.

Marcel Oms souligne, en effets, qu'il est possible de:

(...) discerner la transformation progressive d'une structure d'espoir en une structure de désespoir dans le passage du livre au film sous la pression des événements et des péripéties de la guerre. (Oms, 1986: 123)

Denis Marion raconte que l'idée initiale était de porter à l'écran l'épisode principal de la troisième partie de *L'espoir*, où les succès de l'aviation, dans la mission de bombardement qui bloque l'avancée de la colonne fasciste en direction de Teruel, acquiert une résonance et une valeur énorme de propagande, au moment où la guerre avait pris la forme d'une défaite tragique.

Cependant, Malraux savait que l'épisode ne fournissait pas le matériel nécessaire pour un long métrage et, d'autre part, le but de propagande du film exigeait que la guerre d'Espagne fût montrée sous différents aspects. Il fallait, donc, ajouter d'autres épisodes et cela changea la conception même du film: d'un simple travail d'adaptation on passa à une création autonome où la réalité brute se transformait en matière filmique.

Non seulement, les exigences liées à la propagande influencèrent beaucoup l'auteur dans la conception même du scénario. Pour citer un exemple: après le tournage d'une séquence dans laquelle les guérilleros, surpris par le feu d'un fasciste caché derrière une persienne fermée, attendaient qu'on les abattis des fenêtres comme au tir forain, comme prévu par le scénario, Malraux comprit que cette attitude aurait été intolérable pour les spectateurs républicains et décida d'ajouter deux plans dans lesquels le chef des guérilleros tuait l'adversaire fasciste avec une rafale de mitraillette.

Toutefois, comme confirme Denis Marion:

André Malraux n'avait jamais eu l'intention de faire une adaptation de son roman, mais de tirer de la même matière première un scénario originel. Il ne chercha donc ni à illustrer son récit, ni à trouver un équivalent en images à ses phrases, mais à réaliser une œuvre différente. (Marion, 1996: 37)

Son travail fut plutôt une sorte de «réfraction dans deux matières esthétiques différentes du même projet créateur» (Bazin, 1990: 40).

De toute façon, on peut retracer quatre actions principales dans le film adaptées du roman: la mission fatale de Marcelino; l'activité d'un groupe de guérilleros guidée par Carral qui neutralisent un canon fasciste grâce la mission suicidaire de Carral; la preuve de vol de l'ancien officier allemand, Schreiner, qui termine avec un atterrissage de chance et, finalement, l'épisode qui occupe

toute la seconde partie du film, c'est-à-dire la mission de bombardement d'un champ d'aviation clandestin découvert par un paysan, José, qui risque la vie en traversant les lignes ennemies pour informer l'aviation républicaine.

Voilà un schéma où on souligne, d'une partie, les séquences du film<sup>20</sup> et, de l'autre, les parties du roman qui fournissent les noyaux narratifs pour les scènes transposées :

Film: <i>Sierra de Teruel – Espoir</i>	Roman: <i>L'Espoir</i>
<u>Séquences I et II</u> : mission aérienne et mort de Marcelino Rivelli (pp. 458-461).	<u>I partie, I, II, I</u> : les aviateurs attendent le retour d'un avion "endommagé" par l'ennemi, parti depuis plus de deux heures et avec quelque difficulté d'atterrissage pour manque de carburant (pp. 43-47). <u>I partie, II, I, V</u> : l'avion sur lequel Marcelino se trouve s'écrase au sol avec un des moteurs en feu (pp. 135-139).
<u>Séquences VII, VIII, XIX et X</u> : un groupe de guérilleros guidé par Carral se trouve au milieu d'une fusillade quand	<u>I partie, I, I, II</u> : un groupe de guérilleros guidé par Le Négus se dirige vers "Place de la Catalogne."

<sup>20</sup> Les numéros de pages insérés à côté des séquences renvoient à l'édition du scénario citée.

<p>un fasciste, caché derrière les persiennes d'un balcon d'un immeuble, tire sur eux. Carral le tue avec la mitrailleuse. Après avoir récupéré une auto, Carral et Agustín se lancent dans une course folle contre le canon fasciste placé sous la Porte Vieille. Dans cette opération Carral trouve la mort (pp. 472-479).</p>	<p>Pendant le trajet un fasciste tire sur eux d'une fenêtre (pp. 14-15)</p> <p><u>I partie, I, I, II</u>: Après la tentative manquée de deux Cadillac afin de détruire un bout d'artillerie fasciste, Puig se lance dans une course folle en auto contre les canons ennemis réussissant à les arracher à l'adversaire (pp. 21-22).</p>
<p><u>Séquences XXV, XXVI, XXVII, XXVIII</u>: le capitaine Schreiner effectue une preuve de vol et comprend qu'il ne réussit plus à piloter un avion. Contraint à un atterrissage de chance, il décide d'essayer le tir à la cible avec la mitrailleuse se découvrant encore un excellent tireur (pp. 501-507).</p>	<p><u>I partie, I, II, III</u>: le capitaine Schreiner, après une preuve de vol désastreuse, demande d'être admis à faire partie de la défense antiaérienne (pp. 59-69).</p>
<p><u>Séquences XX, XXIII, XXIV, XXIX-XXXIX</u>: un paysan d'Olmedo révèle la position d'un champ aérien ennemi au commandant Peña qui décide d'effectuer une mission de bombardement</p>	<p>III parte, III: un paysan, après avoir traversé les lignes ennemies, dévoile au commandant de l'aviation qui a découvert un aérodrome clandestin fasciste. Magnin décide</p>

<p>soit du champ que du pont près de Teruel, la nuit même. Après un long tour de village en village pour trouver les autos nécessaires à éclairer le champ pour le décollage nocturne des avions, il se rend compte que, grâce au soutien des paysans Espagnols, la mission peut être effectuée avec succès (pp. 507-517).</p>	<p>de partir la nuit même pour le détruire (pp. 382-412).</p>
--	---

Comme on peut voir dans le schéma, le premier épisode raconté dans les premières séquences du film a son origine en deux événements différents à l'intérieur du roman que le metteur en scène fond dans un seul. Le film s'ouvre sur un plan du commandant Peña et d'un pilote qui se trouvent sur un avion et appellent Marcelino qui est couché par terre, déjà mort; en même temps, sur le champ d'aviation, les pilotes regardent le ciel, en anxiété pour leur capitaine et pour Marcelino. Une fois l'avion atterri, une ambulance arrive sur le champ avec les sirènes déployées. La seconde séquence s'ouvre sur le corps de Marcelino Rivelli couché sur une civière au centre d'une trentaine de personnes, aviateurs et paysans, pour lequel le commandant Peña prononce une brève oraison funèbre.

Pour arriver à cette forme condensée du film, Malraux opère une série de coupes sur la version du roman, en maintenant quelques éléments du premier épisode et d'autres du second.

Malraux reprend la première partie du premier épisode, c'est-à-dire l'attente des aviateurs, mais tandis que dans le roman ils se trouvent dans le bar du champ, dans le film on voit seulement les aviateurs qui sortent dehors, après avoir repéré l'avion dans le ciel, et observent sa descente. Plutôt que des



éléments narratifs tout court, Malraux maintient dans le film l'atmosphère de tension qui règne entre les aviateurs qui attendent la fin de la mission :

Vingt cigarettes au moins s'allumèrent à la fois. [...] le bar ne fumait plus par longues bouffées en volutes, mais par petits coups précipités. Chacun savait que, pour ceux qui l'attendaient, sa propre mort ne serait pas autre chose que cette fumée de cigarettes nerveusement allumées, où l'espoir se débattait comme quelqu'un qui étouffe (Malraux, *L'Espoir*, 1996: 44)

Dans le film soit Marcelino que Magnin se trouvent sur l'avion, dans le roman, au contraire, Magnin participe à la première mission, mais pas à la seconde et Marcelino est le protagoniste de la mission racontée par le second épisode, mais il n'est pas sur l'avion pendant la première mission. En d'autres mots, l'écrivain réunit les protagonistes des deux missions dans un seul événement qui devient encore plus dramatique: tandis que dans le roman les pilotes craignent pour le sort du commandant pendant la première mission, et pour celui de Marcelino dans la seconde, dans le film, en se trouvant tous les deux sur l'avion, l'attente devient encore plus énervante.

La phrase du roman qui exprime cette anxiété pour Magnin qui se trouve sur l'avion tombant, "Tous pensaient à leur chef avec sympathie: il était dans l'avion" (Malraux, *L'Espoir*, 1996: 44), est déplacée dans la séquence III du film et prononcée par le personnage de Muñoz qui, en posant une main sur l'épaule du commandant rentré sain et sauf, lui dit: "Vous n'imaginez pas combien nous sommes contents que vous soyez rentré, commandant". (Malraux, *Sierra de Teruel*, 1996: 462).

Tandis que dans le film on ne voit pas les secours à l'avion de la première mission qui atterre, dans le roman l'écrivain décrit méticuleusement les opérations d'ouverture de la carlingue et d'extraction des blessés. Toutes ces opérations sont traduites visuellement par l'arrivée d'une ambulance pour les blessés, décrits dans le roman avec des mots comme "combinaison ensanglantée", "les gouttes de sang écarlates", "les taches rouges" et "les marques sanglantes de semelles". (Malraux, *L'Espoir*, 1996: 46)

Au contraire, dans le film, Malraux évite aux spectateurs la vision des blessés et du sang: le seul élément qui persiste des secours à l'avion est, comme on vient de souligner, l'arrivée sur le champ de l'ambulance à sirènes déployées

Film: <i>Sierra de Teruel - Espoir</i>	Roman: <i>L'Espoir</i>
Au sol, une ambulance s'avance. Autour d'elle, des hommes courent. (Malraux, <i>Sierra de Teruel</i> , 1996: 459).	Attentive comme la mort, l'ambulance passait en cahotant (Malraux, <i>L'Espoir</i> , 1996: 138)

En s'agissant d'un film de propagande, crée pour convaincre les gouvernements étrangers à aider la république espagnole contre Franco, Malraux choisit plutôt de mettre en évidence les vieux avions peu fiables à disposition de la résistance et l'importance stratégique des secours sanitaires dans le conflit, comme il avait fait pendant sa tournée en Amérique.

Dans la seconde séquence, Malraux utilise une ellipse pour mettre immédiatement devant le spectateur l'image du corps de Marcelino mort. D'ailleurs, le spectateur sait déjà que Marcelino est mort parce que, au début de la séquence I, en adoptant le procédé de l'addition, Malraux avait déjà montré ce qu'il est arrivé dans l'avion: l'action du film commence en effet en *medias res* avec Peña et son pilote qui appellent Marcelino:

Pilote (off): Putain! [...] Tu le sors oui ou non? Qu'est ce que vous foutez à l'arrière? (un plan montre Marcelino mort) Hé, Rivelli ! T'entends? Tu vois pas... (Malraux, *Sierra de Teruel*, 1996: 458).

Dans cette partie du film, Malraux transpose non seulement le personnage de Marcelino, protagoniste du second épisode raconté dans *L'espoir*, mais aussi la cause de l'accident: dans le roman, alors que dans le premier épisode on ne spécifie pas la cause de l'accident, dans le second, c'est un des moteurs en feu qui détermine la fin désastreuse de la mission, exactement comme dans le film. Il est clair que, dans la transposition filmique, le moteur en feu est naturellement un élément plus spectaculaire, se prêtant à une visualisation plus touchante et immédiatement compréhensible pour le public: dans le roman et dans le film les aviateurs regardent du sol le moteur en feu et comprennent tout de suite la gravité de la situation. L'expression des acteurs qui les personnifient exprime exactement les sentiments décrits par Malraux dans le roman:

Les regards ne suivaient plus que la tache confuse de la carlingue, harcelée comme par un rapace par cette flamme bleuâtre d'énormes chalumeaux oxydriques, et qui semblait ne devoir jamais arriver jusqu'à terre: les avions dont on attend les morts tombent lentement. (Malraux, *L'Espoir*, 1996: 138)

Dans la seconde séquence du film paraissent deux autres éléments tirés du roman qui sont insérés dans le film à travers une opération de déplacement et de variation: le premier est l'oraison funèbre, prononcée par Peña, qui, dans le roman, fait partie d'un dialogue entre Magnin et Jaime, pendant lequel ce dernier, afin de convaincre le commandant à englober Marcelino dans l'aviation comme bombardier après sa désastreuse tentative de vol, en raconte les aventures

Roman: <i>L'Espoir</i>	Film: <i>Sierra de Teruel</i> - <i>Espoir</i>
Camarade Magnin, je voudrais vous dire...[...] Seulement, [...] peut-être ne savez-vous pas que Marcelino a fait deux ans de	Peña: Marcelino Rivelli. Dix-sept combats en Espagne. Italien. Ancien pilote le ligne.

<p>prison sous le fascisme...[...]</p> <p>Il était pilote de ligne d'hydravion. Et alors, après la mort de Lauro de Bosis, il est allé lancer des tracts sur Milan. Il a été descendu par les avions de Balbo, évidemment, il avait un appareil de tourisme. Il a été condamné à six ans, puis il s'est évadé des Lipari. (Malraux, <i>L'Espoir</i>, 1996: 66)</p> <p>.</p>	<p>Émigré en 1923. Après la mort de Lauro de Bosis, est parti de Suisse pour lancer des tracts sur Milan. Interné aux Lipari après un an de cachot. Évadé. Venu en Espagne trois jours après le soulèvement de Franco pour piloter.</p> <p>Blessé sur le front de Madrid.</p> <p>Commissaire politique de l'escadrille.</p> <p>Tué aujourd'hui au front de Teruel. [...]</p> <p>C'était un homme que nous aimions.</p> <p>(Malraux, <i>Sierra de Teruel</i>, 1996: 459-460).</p>
---	--

Pour la plupart l'éloge reprend les indications sommaires sur la vie de Marcelino données par l'auteur, mais tandis que dans le roman il est présenté par un de ses camarades pour être intégré à l'aviation, dans le film, Marcelino est déjà un élément important de l'escadrille, aimé par ses camarades et son commandant, et sa mort provoque douleur et un sentiment de grand recueillement aussi chez les paysans.

Dans le roman, le narrateur communique la mort du pilote pendant qu'il fait le bilan de la mission: "Trois blessés, trois morts, dont Marcelino"

(Malraux, *L'Espoir*, 1996: 138); dans le film, au contraire, elle est amplifiée pour acquérir un caractère exemplaire aux yeux des spectateurs. Cependant dans le film il n'y a pas de rencontre entre Magnin et Marcelino, présente dans le roman où, en mélangeant réalité et dissimulation, Malraux témoigne une grande solidarité vis-à-vis du personnage et de l'homme que Marcelino représente: l'aviateur italien Giordano Viezzoli. Grâce à un procédé analeptique, le narrateur omniscient raconte tendrement:

Quinze jours plus tôt, alors que Magnin, entre l'appel aux volontaires et le recrutement des mercenaires, tentait d'acheter pour le gouvernement espagnol tout ce qui pouvait être trouvé sur le marché européen, il avait, en rentrant chez lui [...], trouvé ce garçon entre deux portes de son appartement. Tous téléphones sonnant [...] il avait assis Marcelino sur le lit de son petit garçon [...] et l'avait oublié. De retour vers 2 heures de l'après-midi, il l'avait retrouvé entouré de toutes les marionnettes que le pilote italien avait tirées de l'armoire, et avec lesquelles il se racontait des histoires (Malraux, *L'Espoir*, 1996: 67)

Et même si Marcelino faillit malheureusement sa preuve de vol, Magnin décide en tout cas de l'employer comme bombardier sur les avions.

L'autre élément, présent dans la seconde séquence qui dérive du roman, est la phrase prononcée après l'éloge funèbre par une des paysannes présentes: "C'est seulement une heure après la mort qu'on commence à voir l'âme". (Malraux, *L'Espoir*, 1996: 461)

La même phrase est reprise dans le film par une des serveuses du bar où se trouve Marcelino mort: "Il faut au moins une heure pour qu'on commence à voir l'âme". (Malraux, *Sierra de Teruel*, 1996: 139) En outre, cette similitude dans l'attitude des Espagnols vis-à-vis du pilote mort pour leur cause est remarquée encore davantage dans le film où, à l'éloge funèbre, suit la scène du tableau du village où on écrit à la craie le nom de Marcelino pour que tout le monde aille à l'enterrement lui rendre hommage et exprimer sa gratitude.

L'analyse des deux premières séquences clarifie déjà comment Malraux procède à l'adaptation du roman. Le premier procédé qu'il utilise est la condensation, la synthèse: de deux accidents analogues il en fait un, en maintenant seulement les deux personnages principaux, Marcelino et Magnin/Peña, pour souligner le courage et la générosité des volontaires qui, en

aidant les espagnols, deviennent les héros du peuple. En outre, grâce à un travail précis de préparation des acteurs, il obtient une récitation simple et naturelle, qui donne l'impression d'une grande spontanéité. Par exemple, tandis que dans le roman il avait décrit les aviateurs qui secourent les blessés en soulignant que "Tous étaient en train d'apprendre dans leurs corps ce que veut dire solidarité". (Malraux, *L'Espoir*, 1996: 46), dans le film Malraux tente de traduire cette fraternité à travers les expressions et les gestes des acteurs. En d'autres mots, plutôt que transposer les discours et les dialogues dans le film, Malraux reconstruit la même atmosphère, les mêmes émotions utilisant les moyens propres au langage cinématographique, c'est-à-dire les images et les mouvements des acteurs, pour incarner ce que les lecteurs du roman imaginaient en lisant.

Pareillement, les scènes racontées dans les séquences XXV, XXVI, XXVII et XXVIII où, après une fusillade, les guérilleros détruisent un canon fasciste, dérivent de deux accidents séparés dans *L'Espoir*. Dans le roman l'objectif des républicains est celui de détruire des canons pour occuper le centre de Barcelone au début de leur soulèvement: le roman décrit deux attaques analogues successives dont la première échoue, pendant que la seconde est menée à bonne fin. Dans le premier épisode deux Cadillac, en parcourant les rues de Barcelone à une vitesse vertigineuse, se jettent contre les canons fascistes sans réussir à les détruire. La seconde tentative voit comme protagoniste le chef des anarchiques Puig qui attaque les canons par derrière dans le but de surprendre les fascistes:

Les soldats affolés se retournèrent, les artilleurs essayèrent de tourner leur pièces: l'auto de Puig, le petit poste de garde enfoncé, dégingolait sur les canons avec le fusil-mitrailleur entre deux lames du pare-brise, l'arrière secoué de gauche à droite comme un balancier frénétique. *Puig voyait les canonnières*, que leur pare-brise ne protégeaient plus, *grossir comme au cinéma. Une mitrailleuse fasciste tirait et grossissait*. Quatre trous ronds dans le triplex. Penché en avant, exaspéré par ses jambes courtes, Puig écrasa l'accélérateur comme s'il eut voulu enfoncer le plancher de l'auto pour atteindre de l'autre côté des canons. Deux trous de plus dans le triplex, givrés. Une crampe au pied gauche, les mains crispés sur le volant, des canons de mousquetons qui se jettent sur le pare-brise, le fracas du fusil-mitrailleur dans les oreilles, les maisons et les arbres qui basculent - le vol des pigeons juste en train de changer de couleur en même temps que de direction -, la voix du Négus qui crie...

Puig sortit de l'évanouissement pour retrouver la révolution et les canons pris. (Malraux, *L'Espoir*, 1996: 22)

Les deux phrases soulignées par l'italique renvoient en quelque sorte au procédé du travelling cinématographique, comme une autre phrase qui décrit la première attaque: "deux Cadillac arrivaient avec les zigzags balayés des films de gangsters". (Malraux, *L'Espoir*, 1996: 21)

En outre, le style extrêmement elliptique, sans verbe principal, la vitesse, l'accumulation rapide des éléments, suggèrent que cette scène avait déjà été construite comme si Malraux l'avait vue à l'écran: donc, elle se prêtait particulièrement à l'adaptation filmique. Il s'agit probablement d'une scène que Malraux a réellement vue pendant son séjour en Espagne: encore une fois c'est le même imaginaire de l'écrivain/metteur en scène qui s'incarne de façon différente suivant les moyens du support utilisé.

Quand Malraux reprend les épisodes pour le film, il adopte donc le même schéma, mais il apporte des changements en fonction de la structure générale du scénario et des moyens techniques qu'il a à disposition: suivant un procédé de simplification il réunit les deux attaques et réduit le numéro des canons à un seul. En outre, il change les lieux, transportant l'action de Barcelone à Teruel, où des miliciens doivent, afin d'apporter secours aux camarades d'un village voisin, Linas, libérer la seule sortie de la ville, La Porte Vieille, gardée notamment par un canon. À ce but deux volontaires, le chef des guérilleros, Carral et un chauffeur, Agustín, se jettent à grande vitesse et par derrière, comme dans le roman, sur le canon, en prenant de surprise les artilleurs qui ne réussissent pas à avoir le temps de tourner le canon et tirer sur eux.

114<sup>21</sup>. Encadré par la Porte Vieille, le canon et cinq servants. Aussitôt ceux-ci commencent à le faire pivoter.

115. [...] La voiture avance toujours.

116. [...] Le canon est maintenant face à la caméra, un sixième soldat rejoint ses camarades.

117. La rue en enfilade (*point de vue des canonnières*). Au premier plan, le fût du canon s'abaisse. Au fond la voiture fonce toujours.

118. *Caméra à bord de la voiture* : Carral e Agustín [...] se tiennent penchés ne avant pour éviter les balles. Carral n'a pas cessé de tirer.

---

<sup>21</sup> Les numéros représentent la succession des plans, c'est-à-dire les mouvements de la camera, à l'intérieur de la séquence.

(Moteur, mitraillette)

119. La culasse du canon (GP<sup>22</sup>). Une main tire sur le canon de mise à feu.

(Détonation) [...]

120. *Travelling avant rapide* vers le canon [...]

121. [...] Carral tire encore.

122. *Pano rapide, flou*<sup>23</sup> sur la bouche du canon (GP, *flash*)

123. Carral, vu de face, tire une dernière rafale.

(*Crissements de pneus, impact*)

Carral s'envole au-dessus du pare-brise.

124. Une volée d'oiseaux, silhouettée contre le ciel [...].

(*Bruit de verre cassé*)

125. La voiture, ayant culbuté par-dessus le canon, retombe sur le flanc (*flash*)

(*Impact*) (Malraux, *Sierra de Teruel*, 1996: 477-478).

Il est évident comment l'écrivain utilise tous les moyens du langage cinématographique pour exprimer ce que, dans le roman, est décrit à travers les mots: la rapidité des mouvements de caméra; le rapide montage alterné qui permet au spectateur de voir l'un après l'autre et à un rythme accéléré tous les éléments de la scène, l'auto à travers le viseur du canon et le canon à travers le pare-brise troué de l'auto; l'effet flou, utilisé pour rendre au spectateur la vision confuse de Carral due à la haute vitesse; les premiers plans sur le canon pour en rendre la majesté et l'effet d'agrandissement au fur et à mesure que l'auto se rapproche; les bruits qui traduisent le fracas entendu par Puig dans le roman, "moteur, mitraillette, détonation, crissements de pneus, bruit de verre cassé". Pour augmenter la tension et l'attente, Malraux insère une série de plans précédents à l'impact qui montrent l'auto procéder à travers les rues "sinueuses et étroites" pour se lancer enfin sur le canon d'une longue et étroite rue en descente<sup>24</sup>. Finalement, tandis que dans le roman, Puig et ses deux camarades réussissent à échapper à la mort, dans le film, Carral<sup>25</sup> meurt sur le coup, après avoir exprimé, avant de commencer l'entreprise, l'impossible espoir de se sauver.

---

<sup>22</sup> Le "Gros Plan" est un plan où l'objet filmé est agrandi presque à la même dimension de tout l'écran.

<sup>23</sup> Le "flou" est un effet créé grâce à une mise à feu imparfaite ou à de filtres.

<sup>24</sup> Dans la réalité, on sait que le procédé fut déterminé par les circonstances de tournage: en époque de guerre, étant donné la rareté des autos, il n'était pas possible de détruire une auto encore capable de rouler. Pour la scène on utilisa, en effet, une auto sans moteur qui nécessitait donc d'une pente extraordinaire pour atteindre la vitesse nécessaire au tournage.

<sup>25</sup> On ne sait pas quel est le sort d'Agustin: le film montre un plan de Carral à terre mort, mais d'Agustin aucune trace.



Encore une fois, Malraux montre le courage incroyable des volontaires venus aider la république qui s'engagent dans une mission suicidaire : leur sacrifice héroïque est montré comme un exemple à suivre aux spectateurs afin de les pousser à la solidarité nécessaire à la réussite de la lutte contre la dictature.

Le troisième des quatre noyaux narratifs transposés dans le film se trouve dans le troisième chapitre du roman: l'action se déroule à Barajas, le terrain d'aviation. Cette fois Malraux décrit l'épreuve des pilotes que Magnin impose aux volontaires et aux mercenaires qui arrivent pour être sûrs que les peu d'avions disponibles soient utilisés parfaitement. Malraux présente les membres de l'escadrille, leurs attitudes, leurs raisons de vivre et de combattre, de risquer la mort et leurs blessures. Parmi ceux-ci deux aviateurs se distinguent particulièrement: Schreiner et Marcelino.

Schreiner, que Malraux définit "un petit loup nerveux, au nez pointu et aux yeux durs", (Malraux, *L'Espoir*, 1996: 59), est un vieux commandant en seconde d'une escadrille allemande de la première guerre mondiale qui, après avoir travaillé dans les mines pendant beaucoup d'années, tente de piloter un avion, mais il faillit: sa vue est trop endommagée. Il est intéressant de remarquer comme, à travers ce personnage, l'auteur met en évidence l'esprit même de l'aviation et son grand pouvoir d'agrégation à l'intérieur de l'escadrille:

La guerre unissait les mercenaires aux volontaires dans le romanesque; mais l'aviation les unissait comme les femmes sont unies dans la maternité. (Malraux, *L'Espoir*, 1996: 63)

Dans le roman, Schreiner parle comme un homme humilié, conscient de ses limites, mais qui ne se résigne pas, qui veut agir, participer à tout prix. Dans un premier moment, après avoir raté sa tentative de vol, il dit à Magnin, qui n'a pas encore décidé où le placer: "Inutile. Merci. Je ne peux plus *voir* un avion. Faites-moi incorporer aux milices. Je vous prie". (Malraux, *L'Espoir*, 1996: 62)

Puis, en se rendant compte de ne pas pouvoir renoncer à participer au conflit pilotant un avion, il demande :

Camarade Magnin, j'ai réfléchi. Je vous ai dit: ne plus voir d'avions, ça ne va pas. Mais je suis bon tireur. Ça, je n'ai pas perdu: je sais à cause des fêtes de village - et du revolver ». [...] "Les avions ne veulent plus de moi. Bon. Faites-moi entrer dans la défense contre avions". [...] "Je vous prie", dit Schreiner. (Malraux, *L'Espoir*, 1996: 68)

Dans le film ce bref épisode est extrêmement amplifié au point de fournir le matériel pour quatre séquences. La mise en scène suit, en effet, très fidèlement la description de la tentative de vol effectuée par l'Allemand, en reportant aussi le petit dialogue entre Magnin et Schreiner: avant la preuve, l'Allemand assure au commandant Peña qu'il sera prêt à voler de nouveau dans une paire d'heures, sans mentionner ses problèmes de vue. Mais, tandis que, dans le roman, le lecteur apprend seulement à la fin du vol le presque aveuglement du pilote, grâce à un autre petit dialogue entre les deux, dans le film, Malraux adopte un procédé étroitement cinématographique pour donner au spectateur immédiatement, avant que les deux parlent, une perception visuelle de son problème: quand il descend de l'avion, la caméra montre l'arrivée de la voiture de Peña à travers une vision confuse et nébuleuse, obtenue grâce à l'effet flou, pour montrer le point de vue de Schreiner.

En outre, dans le film, Malraux ajoute un épisode suivant: après la désillusion causée par la faillite dans le pilotage, Schreiner, visiblement avili, demande à ses camarades de faire une preuve de tir à la cible avec la mitrailleuse où il se révèle un vrai as. L'incohérence d'accorder à un personnage, présenté comme presque aveugle un instant avant, une telle adresse dans la visée et une précision stupéfiante, a probablement comme objectif celui de rendre Schreiner un peu plus sympathique au public en tentant de l'impliquer au niveau émotionnel: la position compliquée de Schreiner, un Allemand venu en Espagne pour combattre le fascisme, nécessitait un traitement spécial dans la présentation au grand public, habitué à voir les Allemands comme des alliés de Franco et, donc, des ennemis.

Malraux tente donc de rendre plus humain le personnage de Schreiner pour faciliter le procès d'identification du spectateur avec le héros: à la fin du film, blessé au ventre d'un projectile pendant le dernier combat aérien, destiné

à mourir, lui aussi sera salué comme un sauveur par les paysans du village qui défilèrent dans leur cortège funèbre pour les martyrs de la république.

Aussi dans ce cas, le choix de montrer dans le film l'épisode de l'aviateur allemand et son obstination à participer activement au conflit, sert à l'auteur pour donner encore une fois son message propagandiste aux spectateurs : si même un allemand peut sacrifier sa vie pour la liberté du peuple espagnol, les autres puissances étrangères doivent absolument contribuer au succès de cette entreprise désespérée contre l'avancée illégitime de Franco.

Le dernier épisode adapté par Malraux se déroule à Teruel et représente le point culminant du roman: l'épisode raconte la dernière action de l'escadrille internationale<sup>26</sup> qui est le prélude à la victoire de Guadalajara, obtenue par l'aviation républicaine, qui marque la fin de *L'Espoir*.

*Sierra de Teruel*, au contraire, comme montre le titre, est construit en fonction de Teruel qui occupe approximativement un quart du scénario et en constitue l'apothéose tragique. En outre, la reconstruction de l'épisode racontée dans le troisième chapitre de la troisième partie du roman qui reprend le même titre du roman, *L'Espoir*, a été possible grâce à l'insertion de différentes scènes, nouvelles par rapport au roman, placées au début des séquences relatives à l'épisode ou greffés dans le déroulement de la mission<sup>27</sup>.

Dans le film, par exemple, la préparation à la scène focale commence avant le début de l'action véritable: déjà dans la séquence XII l'écrivain présente José, un paysan Espagnol, qui se trouve devant le comité du Front populaire de Linas où il tâche d'avertir les camarades sur l'existence d'un champ d'aviation

---

<sup>26</sup> En réalité, la dernière mission de l'escadrille eut lieu à février 1937, mais il ne s'agissait pas d'une véritable mission d'attaque, c'était plutôt un service de protection des réfugiés de Malaga.

<sup>27</sup> Soit dans le roman qui dans le film, Malraux transfigure la réalité en fondant dans un seul épisode deux événements réellement arrivés à son escadrille: la première partie se base sur un épisode du 1 septembre 1936, quand un paysan traversa les lignes ennemies pour dévoiler la position d'un terrain d'aviation fasciste près d'Olmedo. Mis en contact avec l'aviation internationale, le paysan monta effectivement sur un des avions pour en indiquer la position et l'aérodrome fut complètement détruit par les bombes incendiaires. La seconde partie raconte un épisode arrivé à Teruel le 27 décembre de la même année où le Potez sur lequel Malraux se trouvait s'écrasa au décollage et un autre fut abattu par les allemands près de Valdelinares, dans la Sierra de Teruel et ce fut Malraux qui organisa les opérations de secours des rescapés.

clandestin dans le bois près de Teruel<sup>28</sup>. Dans les séquences suivantes le spectateur assiste à la préparation de la défense de Linas et il est seulement dans la séquence XX que les spectateurs retrouvent José, accompagné par Pío, qui décide de s'arrêter dans un bistrot pour demander des renseignements sur comment passer les lignes ennemies: malheureusement, une fois entrés dans le bar, le cafetier, évidemment allié avec les hommes de Franco, tue Pío avec un coup de fusil, pendant que José le poignarde au dos. L'écrivain ne décrit pas les péripéties affrontées par le paysan pour passer les lignes ennemies, ni dans le roman, ni dans le film : après une ellipse temporelle indéterminée, on le retrouve dans le bureau du commandant Peña, en train de raconter ce qu'il a vu dans le bois de Teruel, mais, tandis que dans le film on respire une atmosphère plus détendue, presque confidentielle dans le dialogue, donc non militarisée, dans le roman, avant de recevoir le paysan, Magnin demande une garantie pour son témoignage et, seulement après avoir reçu l'assurance de Garcia sur la fiabilité de ses mots, il accepte de lui parler.

Le roman est, en effet, plus connoté politiquement que le film qui possède, par contre, une résonance plus universelle: dans le film, par exemple, à la conversation avec le paysan, il en suit une autre, très confidentielle, entre Peña et Attignies, où le commandant lui dit qu'il sera commissaire politique de l'escadrille à la place de Marcelino qui est mort. A travers un procédé de «déplacement», Malraux insère dans le film le même dialogue entre les deux qui, dans le roman, se trouve dans la première partie du texte, pendant lequel Attignies révèle d'être fils d'un fasciste, mais, tandis que dans le film c'est la voix d'Attignies qui confie ce secret à son commandant, dans le roman c'est le narrateur qui en explique le secret. La nécessité de visualiser ce que dans le roman est clairement expliqué par le narrateur, la honte d'Attignies, la haine de ses camarades pour les fascistes, pousse le metteur en scène à traduire ses sentiments à travers l'expression du visage de Peña, en rendant ainsi la compréhension paternelle qui, dans le roman, lui témoigne Magnin: "l'amitié,

---

<sup>28</sup> Une phrase du film dévoile, en effet, que José était convaincu que les républicains fussent déjà arrivés au Linas: "On disait que les nôtres étaient déjà ici, et il n'y a que vous". (Malraux, *Sierra de Teruel*, 1996 :470).

dit-il, ce n'est pas d'être avec ses amis quand ils ont raison, c'est d'être avec eux même quand ils ont tort..." (Malraux, *L'Espoir*, 1996: 137)

Du point de vue diégétique les actions racontées par le film à partir de ce moment suivent assez fidèlement le déroulement du roman, même si les nécessités de mise en scène, le but propagandiste du film et le style adopté par Malraux, riche d'ellipses et de renvois symboliques, obligent le metteur en scène à faire quelques modifications par rapport au roman.

Par exemple, dans le film ainsi que dans le roman, le commandant décide d'effectuer le bombardement à l'aube pour surprendre l'ennemi. Cette décision l'oblige à un tour dans les villages des alentours afin de procurer les autos nécessaires à éclairer la piste de décollage sans lumières, mais, tandis que, dans le film, Attignies accompagne Peña pendant toute la nuit, dans le roman, Magnin est complètement seul. En outre, l'épisode raconté dans le roman avec une phrase:

Magnin alla de village nocturne en village nocturne, de salles de bric-à-brac aux grandes salles de chaux blanches où délégués et paysans en blouses noires, debout, faisaient sur les murs des fresques d'ombres. (Malraux, *L'Espoir*, 1996: 386)

Dans le film, il est amplifié et développé en trois séquences, les numéros XXX, XXXI et XXXII (Malraux, *Sierra de Teruel*, 1996 : 516-522), où Malraux souligne, malgré leur pauvreté extrême, la générosité des toutes les délégations qui leur fournissent tout ce dont ils disposent.

La collaboration des comités de village, qui contribuent ainsi à la réussite de la mission, et la présence d'Attignies près de Peña, amplifie le grand sentiment de fraternité entre tous les aviateurs et entre les aviateurs et le peuple: le but de Malraux est, encore une fois, celui de souligner la nécessité d'une participation active de toutes les forces en présence dans la guerre.

Malraux présente donc une guerre où les humbles ont un rôle fondamental où ils comptent plus les petits sacrifices de chacun que les

grandes batailles<sup>29</sup>. Par rapport au roman, le film a une dimension plus universelle et humaine, comme en témoigne l'absence totale de référence aux fois politiques, soient-elles communistes ou fascistes<sup>30</sup>.

À cinq heures du matin, les avions, trois dans le roman et deux dans le film, prennent le vol: les protagonistes des scènes successives seront les aviateurs, José, monté avec eux sur un des avions et les paysans de Valdelinares dans la scène finale. L'écrivain souligne, dans les deux les groupes, le sentiment d'union et fraternité contre l'ennemi commun.

Le protagoniste absolu de la séquence XXXIV, la plus longue et riche du film, est José: Malraux décrit fidèlement, en utilisant les moyens du langage cinématographique, l'anxiété du paysan, l'attente pressante du commandant qui "calculait les parcours aux secondes" (Malraux, *L'Espoir*, 1996: 391) et, finalement, la joie, quand il réussit à localiser le champ ennemi. Dans le roman, la description de l'état d'âme de José se prête particulièrement à la transposition cinématographique qui, dans ce cas, suit le roman de très près, presque comme s'il s'agissait des indications du scénario:

Le nez du paysan s'écrasait sur la vitre. [...] Le paysan regardait, tendu de toute sa force, la bouche entrouverte, des larmes descendant en zigzag sur ses joues, une à une : il ne reconnaissait rien. [...] Au-dessous de ses joues immobiles [...], son menton était convulsivement secoué. [...] Si l'on eût pu mourir de regarder et de chercher, le paysan fût mort. Il attrapa Magnin par le milieu de sa combinaison, montrant quelque chose du doigt. [...] Le paysan le poussait vers la gauche de toute sa force, comme si Magnin eût été l'avion, [...]. «C'est ça?». Magnin regardait comme un fou. Le paysan, les paupières papillotantes, hurlait sans articuler un mot. «C'est ça?». Le paysan approuva de toute la tête et des épaules, sans bouger son bras toujours tendu. (Malraux, *L'Espoir*, 1996: 391-392)

Suit le bombardement du champ aérien qui, dans le film, se termine, après le succès de la mission, avec une phrase d'Attignies, pendant qu'il

---

<sup>29</sup> Un des comités, par exemple, renonce aux seules autos dont il dispose pour le ravitaillement pour les fournir au champ aérien, en confiant à des volontaires le transport manuel de la viande et des caisses de victuailles.

<sup>30</sup> Malraux coupe le dialogue politique entre Magnin et Vargas, un des communistes du roman, et, à sa place, il insère, dans la séquence XXIV bis, une brève conversation entre Peña et Muñoz où ils décident simplement la stratégie des opérations à accomplir dans la nuit.

observe un vol d'oiseaux, "C'est la migration en ce moment" (Malraux, *Sierra de Teruel*, 1996 : 534): dans le roman c'est, par contre, le narrateur omniscient qui oppose la même image à l'arrivée des avions Allemands en formation d'attaque: "Sous les avions, les cailles passaient, dans leur migration annuelle". (Malraux, *L'Espoir*, 1996: 395)

Encore, tandis que, dans le roman, la mission concerne seulement le bombardement de l'aérodrome clandestin, dans le film Malraux ajoute un autre objectif: faire sauter le pont qui réunit Teruel aux lignes ennemies. Ce projet avait déjà été annoncé dans la séquence III du film: dans le roman, au contraire, il n'y a aucune mention au pont. En effet, alors que dans le film, l'avion dans lequel se trouvent José et Peña rentre à la base et l'autre continue pour détruire le pont et seulement après l'avoir abattu, il engage son combat contre les Allemands, dans le roman les trois avions subissent l'attaque de l'ennemi qui apparaît immédiatement après le bombardement du champ.

De toute façon, l'avion piloté par Pujol s'écrase sur les montagnes enneigées à cause d'une panne au moteur après le combat. Dans le scénario, Malraux avait prévu une scène pour décrire les opérations de secours apporté aux aviateurs par les montagnards espagnols qui respectait parfaitement les indications du roman, mais la scène ne put pas être tournée. Le film se termine donc comme le troisième chapitre du roman avec la célèbre scène de la montagne, présentée comme une sorte de cortège funèbre où les protagonistes, les paysans qui transportent les blessés avec leur balancement fraternel, apparaissent en toute leur austérité sacrée:

Et toute cette marche de paysans noirs, de femmes aux cheveux cachés sous des fichus sans époque, semblait moins suivre des blessés que descendre dans un triomphe austère. (Malraux, *L'Espoir*, 1996: 411)

Dans le roman l'écrivain décrit la foule immense, venue de chaque village à rendre hommage aux victimes de leur guerre, il raconte des "femmes" en qui Malraux reconnaît l'image de "l'éternelle maternité", des "centaines de paysans" qui, immobiles, "levèrent les poings en silence", en participant ainsi à la douleur

des blessés. Mais, au profond et "étrange" silence qui semble remplir totalement la scène du roman, au "bruit de sabots, entre l'éternel cri des rapaces et ce bruit clandestin de sanglots" (Malraux, *L'Espoir*, 1996: 412), le metteur en scène ajoute la musique composée par Darius Milhaud, en donnant ainsi plus de fierté et de solennité aux visages graves de l'Espagne éternelle.

#### 4. LES PERSONNAGES

En ce qui concerne les personnages, la plupart ont le même passé, les mêmes fonctions ou rôles, les mêmes traits caractéristiques que leurs homonymes de *L'Espoir*. Malraux choisit les personnages à transposer du roman au film, guidé par l'exigence de concentrer et de rendre exemplaires les actions qu'ils accomplissent. Dans les deux créations, les personnages restent, de toute façon, peu caractérisés psychologiquement et dans le film plus que dans le roman.

L'attention du public est, donc, partagée presque uniformément entre de nombreux personnages:

Cette [...] technique convenait mieux pour son film, dont la conception même impliquait que la personnalité des combattants devait passer après la lutte qu'ils menaient.  
(Marion, 1996: 33)

L'écrivain donne prééminence à l'action collective et quand il met en évidence un personnage plutôt qu'un autre, c'est pour souligner le caractère exemplaire de son action, comme dans le cas de Marcelino ou de Carral: tous les personnages sont des hommes venus en Espagne pour défendre la liberté du peuple et c'est exactement cela le message que le film veut donner avant tout.

En tout cas, il est possible de retrouver dans le roman quelque élément de description psychologique, étant donné que la transposition filmique oblige Malraux à traduire visuellement leur essence et leurs sentiments. Par exemple, quand Carral se lance avec son auto contre le canon ennemi, le gros plan de la



bague nuptiale et le petit dialogue avec Agustín, constituent des indications sur la vie privée et les sensations du révolutionnaire:

Carral: Prêt?

Agustín: J'crois que oui. Même en pleine vitesse, si tu emboutis quelque chose de côté...tu ne te tues pas toujours.

Carral: Mais tu rates le canon... De face on ne se tue pas toujours non plus. (Malraux, *Sierra de Teruel*, 1996 : 476-477)

Dans ce cas il ne s'agit pas d'un procès de 'soustraction' dû à la pratique de l'adaptation, parce que dans le roman non plus, Puig, le personnage duquel s'inspire celui de Carral est décrit psychologiquement: Malraux utilise les moyens du langage cinématographique, en arrêtant la caméra sur l'image de l'"alliance" de Carral pour 'signifier' tout un discours sur le sacrifice des révolutionnaires et sur les actions solitaires des anarchistes. Carral sait qu'il trouvera la mort et le cinéaste en souligne l'extrême sacrifice, en renvoyant au spectateur l'image de son passé: un mariage, une vie familiale, peut-être des enfants.

Les membres de l'aviation internationale maintiennent les mêmes noms et les mêmes rôles: Attignies est le commissaire politique de l'escadrille dans le roman, tandis que, dans le film, c'est Marcelino et, seulement après sa mort, le commandant Peña lui demandera d'en prendre la place ; Schreiner, le vieux as de la première guerre mondiale qui n'est pas plus capable de piloter maintient son nom et son rôle; Marcelino Rivelli, pilote Italien qui meurt après une mission de bombardement, conserve sa fonction de mort exemplaire ; Saïdi, Algérien socialiste, symbole de la participation nord-africaine au conflit est présent dans le roman et dans le film; Mercery, Pol, Pujol et Langlois restent des membres de l'escadrille sans subir modifications profondes; Gonzalez, "dinamitero" asturien, courageux et déterminé, maintient ses caractéristiques d'anarchiste révolutionnaire.

D'autres personnages changent de nom tout en maintenant la même fonction exercée dans le roman: Magnin, le commandant de l'escadrille, altruiste et disponible, devient Peña; Sembrano, le pilote Espagnol, s'appelle

Muñoz dans le film; le paysan de Teruel, anonyme dans le roman, est José dans le film; Puig, le chef anarchique, devient Carral qui meurt pour détruire le canon qui bloque la sortie de Teruel.

Dans la séquence XXVI les aviateurs discutent entre eux : chaque phrase renvoie aux informations qu'on trouve dans le roman à propos des aviateurs, aux descriptions de leur caractère, des motivations qui les ont poussés à "s'engager" dans le conflit. Par exemple, quand on demande à Muñoz s'il appartient ou non à un parti, il répond :

Muñoz : Surtout, j'étais pacifiste.

Márquez: C'est pour ça que tu bombardes tout seul, tu descends toujours si bas. Le danger te désinfecte...

Muñoz : Peut-être... (Malraux, *Sierra de Teruel*, 1996 : 503)

Dans le travail de transposition, Malraux reste initialement fidèle au roman: non seulement la première phrase est identique à celle du roman "J'étais surtout pacifiste" (Malraux, *L'Espoir*, 1996: 69), mais aussi l'aspect de Muñoz, sa façon de répondre 'illustrent' les 'indications scéniques' du roman sur l'expression de Sembrano pendant le dialogue, "avec un triste sourire qui s'accorde à la nuit qui vient". (Malraux, *L'Espoir*, 1996: 69)

Sur Sembrano- Muñoz, Malraux écrit:

Demeuré pacifiste dans son cœur, il bombardait avec plus d'efficacité qu'aucun pilote espagnol ; simplement pour calmer ses scrupules, quand il bombardait seul, il bombardait très bas : le danger qu'il s'ingéniait à courir, résolvait ses problèmes éthiques. (Malraux, *L'Espoir*, 1996: 87)

Le danger et la volonté de frapper seulement les objectifs militaires préétablis pour ne pas tuer les civils, le rapport de confiance avec le commandant, son rôle pendant les séquences finales du film<sup>31</sup> font de Muñoz un personnage de renom dans le film. Tandis que dans le roman aucun aviateur ne semble être plus courageux des autres ou accéder à un rôle de leader, dans le film Malraux choisit d'en faire un modèle d'aviateur pacifiste, contraint à la guerre par la nécessité de protéger le peuple: «Les gens que je

---

<sup>31</sup> Ce sera Muñoz à bombarder le pont près de Teruel.

défends, eux, n'ont pas changé. Et il n'y a ça qui compte». (Malraux, *L'Espoir*, 1996: 69)

Aussi les raisons exposées par Saïdi dans le film sont la transposition d'un dialogue du roman entre ce dernier et Attignies:

Comment es-tu venu ici? Demanda-t-il à Saïdi.

- Quand j'ai appris que les Maures combattaient pour Franco, j'ai dit à ma section socialiste: « nous devons faire quelque chose. Sinon, qu'est-ce que les camarades ouvriers diront des Arabes? » <sup>32</sup> (Malraux, *L'Espoir*, 1996: 362)

Le personnage de Saïdi a un rôle, pour ainsi dire, 'symbolique': le message que Malraux veut donner, surtout dans le film qui naît comme une œuvre de propagande, regarde les Arabes engagés dans le conflit qui, évidemment, ne sont pas tous avec les fascistes, mais il y en a aussi du côté des républicains. Cette thèse est confirmée par un des dialogues insérés dans le film entre une paysanne Espagnole et le commandant Peña qui reprend le même épisode du roman. Voilà les deux versions:

Roman:

- Le mort, il est français, aussi?

- Non, Arabe

- Arabe ? Tiens! Alors, il est arabe?...

Elle alla transmettre la nouvelle. (Malraux, *L'Espoir*, 1996: 408)

Film:

Paysanne : Et celui qui est...

Elle touche sa tempe du doigt.

Peña: Arabe

Paysanne: Tiens! Arabe?

Elle se détourne pour rejoindre le cortège. (Malraux, *Sierra de Teruel*, 1996 : 555)

En quelques cas, Malraux conserve les mêmes noms du roman mais en les donnant à des personnages complètement différents. C'est le cas de Garcia qui, dans le roman, est un intellectuel de gauche, tandis que dans le film il n'est qu'un des aviateurs, ou de Manuel, le jeune chef communiste, présent dans le

---

<sup>32</sup> Dans le film le dialogue est plus ou moins identique à celui du roman. Marquez qui lui demande pourquoi il est venu en Espagne et Saïdi répond: "Nous...à la section socialiste...on savait bien que le Maures, ils aidaient Franco. Alors. On s'est dit: qu'est-ce qu'ils vont penser les ouvriers arabes ? Et dès que j'ai pu, je suis venu». (Malraux, *Sierra de Teruel*, 1996 : 503)

roman du début à la fin et dont Malraux raconte toute l'évolution, qui, dans le film, se transforme en simple un milicien sans importance. Ou encore, c'est le cas de Barca, "le vigneron", le porte-parole des ouvriers et des propriétaires agricoles, dépossédés par la politique du latifundium, dans le roman, qui, au contraire, dans le film, n'a qu'un petit rôle comme 'expert' de canons et prononce une seule phrase.

Les personnages nouveaux, insérés dans le film, mais absents dans le roman ce sont tous des personnages secondaires auxquels Malraux confie une phrase ou un rôle accessoire et, donc, muet: Emilio, Juan, Luis, Damián, Pedro, Augustín, Salvador, Sancho, Galván, Pio, Fermín, Gutiérrez. En d'autres cas, les personnages restent anonymes, désignés simplement par leur fonction politique ou sociale, le délégué militaire, le maître d'école, le président du comité, de leur métiers, pilote d'aviation, mécanicien, sergent, paysanne ou gérant du bar, de leur âge, un vieux, un paysan jeune, un adolescent, du sexe, un homme ou une femme du village. Beaucoup de personnages sont indiqués seulement avec "une voix", en fonction de la phrase que le metteur en scène a besoin d'insérer dans le dialogue, sans que le personnage choisi n'ait aucune connotation particulière.

Ces voix, avec les nombreux personnages anonymes, forment ce "personnage collectif" qui a un rôle fondamental soit dans le roman, que dans le film: c'est le peuple espagnol qui participe à l'action, qui combat activement avec les aviateurs et les "miliciens" pour sauver l'Espagne du fascisme.

## **5. CONCLUSION**

A la fin de cette étude, il est facile d'affirmer que Malraux, metteur en scène-adaptateur de son roman, réussit parfaitement à incarner l'imaginaire vécu personnellement pendant son expérience dans le conflit espagnol. Son objectif était celui de frapper l'imaginaire du spectateur et qui a vu le film sait de ne pas pouvoir oublier le courage des volontaires et des guérilleros morts, la souffrance désespérée des paysans, leurs visages sans temps, l'image de la

dame-jeanne qui scande le temps de la lutte comme un sablier ou celle de la fourmi qui court rapide sur le guidon d'une mitrailleuse qui va bientôt tirer.

Non seulement, le film atteint un niveau communicatif plus universel du roman parce qu'il met au premier plan la lutte, qui est de tous les temps, des faibles, paysans et petits commerçants, contre les forts, la lutte des petits villages unis dans un effort collectif contre une armée organisée et riche, c'est-à-dire, une lutte qui nécessite la solidarité et l'aide de tous les peuples et de tous les gouvernements<sup>33</sup>. En ceci réside l'universalité et la dimension poétique de *Sierra de Teruel*: si on regardait le film sans lire les panneaux, on pourrait aisément transférer la narration vers d'autres guerres, d'autres endroits, d'autres époques, y comprise la nôtre.

## BIBLIOGRAPHIE

- Alberich, F. (1998): *Diecinueve planos. Aproximación informativa a dos copias de Sierra de Teruel*, dans "Filmoteca", Valencia, pp. 93-106
- Aub, M. (1989): *Sierra de Teruel, prologue du scénario*, dans *André Malraux y España*, Exposition au Centre Culturel Espagnol, Paris, 11 décembre – 17 février 1989, Paris, Casa de España, Centre Culturel Espagnol, pp. 43-58.
- Bazin, A. (1975): *A propos de L'Espoir ou du style au cinéma. Document annexe: une réponse d'André Malraux à André Bazin*, in *Le cinéma de l'occupation et de la résistance*, (préface de François Truffaut), Paris, 10/18, pp. 1-39, 175-192.
- Bazin, A. (1990): *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Les Éditions du Cerf.
- Clerc, J-M. (1993): *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan.
- Clerc, J-M, Carcaud, M. (2004): *Macaire, Comment Malraux adapte-il Espoir?*, dans Jeanne-Marie Clerc- Monique Carcaud-Macaire, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, pp. 43-49.

---

<sup>33</sup> Dans le film, paraissent peu de références aux protagonistes réels du conflit, aucune date précise, sinon dans les panneaux insérés successivement.

- Cortellazzo, S. (1998): Dario Tomasi, *Letteratura e cinema*, Roma-Bari, Laterza.
- Eco, U. (12-18 Settembre 1958): *Il problema dell'opera aperta*, dans "Congresso (XII) internazionale di filosofia", Venezia, , Atti Vol. VII, Firenze, Sansoni, 1961, pp. 139-146.
- Lacouture, J. (1976): *Malraux. Une vie dans le siècle*, Paris, Seuil.
- Malraux, A. (25 Décembre 1954): *Premier entretien avec André Malraux*, "L'Express", pp. 10-11.
- Malraux, A. (1968): *Sierra de Teruel*, Traducción y prologo de Max Aub, Mexico, Ediciones Era.
- Malraux, A. (octobre 1989): (*Sierra de Teruel*, dans «L'Avant-Scène Cinéma», n° 385, pp. 27-52, 83-111.
- Malraux, A. (1996): *L'Espoir*, dans *Œuvres Complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, collection «Bibliothèque de la Pléiade», pp. 1-433.
- Malraux, A. (1996): *Sierra de Teruel*, dans *Œuvres Complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, collection «Bibliothèque de la Pléiade», pp. 458-556.
- Malraux, A. (2004): *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, dans *Œuvres complètes*, vol. IV, Paris, collection «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, pp. 1-16.
- Marion, D. (1996): *Le cinéma selon André Malraux : textes et propos d'André Malraux, points de vue critiques et témoignages*, Paris, Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma.
- Marion, D. (2001): «*J'ai eu conscience d'avoir participé à un événement historique*», in *Espoir: du roman au film*, «Présence d'André Malraux », n. 1, Cahiers de L'Association Amitiés Internationales André Malraux, Tusson, pp. 14-17.
- Metz, Ch. (1968): *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Editions Klincksieck.
- Mura-Elena Peloso, D. D. (1995): *Il linguaggio cinematografico*, Torino, Ed. Il Capitello.
- Oms, M. ( 1986): *Espoir et désespoir dans Sierra de Teruel (Espoir) d'André*

- Malraux (1939), dans *La guerre d'Espagne au cinéma: mythes et réalités*, préface de Pierre Broué, Paris, Éditions du Cerf, pp. 123-31.
- Oms, M. (2004): *Les Français et la guerre d'Espagne*, dans *Le Cinéma français et la guerre d'Espagne*, Actes du colloque tenu à Perpignan les 28-30 septembre 1989, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, pp. 321-335.
- Page, L. (2001): *Souvenirs de tournage*, in *Espoir: du roman au film*, «Présence d'André Malraux», n. 1, Cahiers de L'Association Amitiés Internationales André Malraux, Tusson, pp. 10-13.
- Pirro, U. (1995): *Per scrivere un film*, Milano, Rizzoli. Segnaire, J. (octobre 1967): *L'escadrille André Malraux*, dans «Le Magazine littéraire», n°11, , pp. 12-18.
- Semprun, J. (Octobre 1996): *L'Espagne sans retour*, dans « Le Magazine littéraire», n°347, pp. 35-41.
- Thornberry, R. (1977): *André Malraux et l'Espagne*, Genève, Droz.
- Vanoye-Anne Goliot-Lété, F. (1999): *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan.
- Walter G. Langlois, (2001): *Les «avions pour l'Espagne»: la naissance de l'Escadrille España de Malraux vue des coulisses (juillet-août 1936)*, dans «La Revue des Lettres Modernes», André Malraux 11, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, pp. 147-172.