



# Espoir

Sierra de Teruel  
de André Malraux

## Fiche technique

France - 1939 - 1h20  
N. & B.

Réalisateur :  
**André Malraux**

Scénario :  
**André Malraux**  
**Denis Marion**

Musique :  
**Darius Milhaud**

Interprètes :  
**Mejuto Nicolas Rodriguez**  
**Jose Lado**  
**Jullo Perra**  
**Castillo**



Le canon de Teruel

## Résumé

Scènes de la guerre d'Espagne, en 1936, vues du côté des Républicains. Combats de rues à Teruel et destruction d'un canon qui bloque la sortie du village par une automobile qui se précipite sur lui. Au village de Linas, les paysans apportent tout ce qu'ils peuvent trouver en fait de récipients pour qu'on les transforme en bombes en les remplissant de dynamite. Dans les parages, les Franquistes installent un terrain d'aviation qu'il s'agit pour les Républicains de bombarder. Un paysan sert de guide aux aviateurs et, du haut du ciel, ne reconnaît plus cette terre qu'il a tant travaillée...

## Critique

Le 4 juillet 1945 paraît le premier numéro de «L'Écran Français», hebdomadaire de cinéma né de la Résistance. A l'intérieur, une photo pleine page à peine lisible sur le mauvais papier du journal : une foule massée le long d'un chemin en S, avec au milieu, porté par un groupe d'hommes, un blessé sur un brancard. Une photo de l'**Espoir** d'André Malraux.

Que sait-on de l'**Espoir**, à ce moment ? Pas grand chose... Tourné en 1938, en pleine guerre civile dans les studios de Barcelone et dans la sierra de Montserrat, le film n'était pas achevé quand, en janvier 1939,

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

les troupes de Franco entrèrent dans la grande ville espagnole. De retour en France, Malraux réussit cependant à monter les éléments filmés, remplaçant par des cartons les séquences manquantes. Baptisé **Sierra de Teruel**, le film devait sortir en exclusivité à Paris quand la guerre éclata. Il fut interdit par la Censure. Durant l'occupation, les nazis et leurs supplétifs français tentèrent de s'en emparer, mais le négatif et une copie purent leur être soustraits. C'est en 1945 que, sous le titre **Espoir**, l'œuvre put enfin être projetée publiquement.

Dans le premier numéro de « *L'Ecran Français* », Denis Marion - qui fut l'assistant de Malraux durant le tournage - relate ce que fut la réalisation de **l'Espoir**. L'espèce de mystère qui planait autour de la seule œuvre cinématographique de l'auteur de *La Condition humaine* est levé. Et le public de 1945, avec six ans de retard, fait au film un accueil passionné. On reconnaît alors dans **l'Espoir** une œuvre accordée à l'époque, tant en raison de son thème, que de son aspect « documentaire » : tournage dans des conditions voisines du reportage (l'opérateur Louis Page n'avait pas la possibilité de contrôler ses rushes), utilisant au maximum le cadre « vécu » (paysage, villages, rue...), faisant appel pour une grande part à des acteurs non-professionnels, volonté de donner aux personnages et aux situations le maximum d'authenticité, absence d'éléments (conflits d'ordre psychologique, par exemple) destinés à enjoliver l'action, souci de privilégier le groupe (paysans, aviateurs) au détriment de l'individu et de renouer avec le lyrisme collectif du cinéma soviétique muet.

En 1945, la guerre d'Espagne n'était pas encore historique et les images filmées par Malraux renvoyaient à d'autres images, plus proches encore : les fascistes, ils étaient hier dans les rues occupées par les nazis et leurs collaborateurs, les partisans de Linas en préfiguraient d'autres, et, durant la Libération de Paris, il y avait aussi des tireurs

embusqués derrière des fenêtres et des balles qui ricochaient tout près des portes cochères. Dans **l'Espoir**, le public de 1945 RECONNAISSAIT des Images familières et découvrait l'esquisse d'un nouveau cinéma, débarrassé des conventions du cinéma-spectacle.

Qu'en est-il aujourd'hui ? La reprise d'un film ancien entraîne toujours des réévaluations dont l'issue n'est pas prévisible. Certains chefs-d'œuvre du passé s'effondrent ; d'autres films, jadis sous-estimés, retrouvent un lustre surprenant, souvent d'ailleurs en raison d'un caractère vaguement désuet qui ajoute au charme qu'on leur découvre.

**L'Espoir**, au contraire, affirme sa modernité. Trente ans après sa réalisation, le film reste accordé, pour l'essentiel, à une vision contemporaine des hommes et des choses. Ce qui frappe en effet, dans le film de Malraux, c'est moins le lyrisme tel qu'il s'exprime dans la grande séquence finale (la plus souvent citée par les historiens), qu'une certaine aptitude à recréer le réel, à exprimer ses significations profondes à l'aide d'un simple « décor » (une rue partagée entre l'ombre et le soleil), de quelques gestes scrupuleusement observés, d'une mise « en regard » des personnages excluant tout conflit autre que celui qui naît de leur situation. Ce qui frappe aussi, c'est l'absence de « psychologie », le refus de la dramatisation. Il est significatif d'ailleurs qu'aux rares moments où Malraux se déprend de cette rigueur, le film révèle des rides. Ainsi du personnage de l'aviateur allemand devenu trop vieux pour piloter, plus proche de la mort que de la vie, prêt à accepter celle-là parce qu'ayant longtemps médité à son endroit. C'est un personnage proche du « héros » selon Malraux. Plusieurs fois « relancé » au cours du film (Malraux s'y attarde longuement, avec complaisance même), il finit par paraître artificiel, « littéraire » dans la mesure où l'auteur, l'ayant détaché du groupe, a cru bon, par le dialogue notamment, de préciser ses motivations psychologiques.

A l'opposé, les séquences consacrées aux miliciens encerclés dans Linas, séquences simplement situées dans un cadre naturel (les rues, les murs de pierres sèches et les champs aux portes de la ville), sont d'un dépouillement total. L'héroïsme des hommes engagés dans ce combat reste quotidien, et son caractère exemplaire est d'autant plus sensible. De la même façon, quoique sur un autre plan, - celui de la confrontation entre deux types d'hommes, entre deux formes de vie, d'action et de pensée, - Malraux se contente de mettre en présence aviateurs et paysans, sans chercher à tirer parti psychologiquement ou dramatiquement de ce rapprochement. Du même coup, celui-ci perd tout caractère « démonstratif » cependant que les significations qu'il suggère dépassent, et de loin, les circonstances mêmes qui l'ont provoqué.

Il serait facile aussi de montrer comment Malraux évitant tout superlatif dramatique filme ORDINAIREMENT le bombardement du terrain d'aviation fasciste, alors même qu'il s'agit là d'une belle page de cinéma d'action : pas de lyrisme, mais une remarquable précision dans les détails, des ellipses dans le récit. Un cinéaste comme Hawks aurait pu signer cette séquence. Cela dit, pour pallier l'absence de certains plans, Malraux n'a pas hésité à introduire dans son montage une vue de Grépon (...dans les aiguilles de Chamonix) et quelques autres des glaciers alpestres, sans que la continuité s'en trouve affectée. Preuve que la « vérité », si elle est humainement démontrée, n'a pas besoin au cinéma d'être entièrement « vérifiée » par l'exactitude documentaire...

Ce qui est remarquable d'ailleurs dans **l'Espoir**, c'est que l'extraordinaire sentiment d'authenticité qui s'en dégage naît d'une pure fiction : l'aspect documentariste n'est qu'une illusion, forgée par une volonté artistique parfaitement contrôlée. Si, comme nous l'avons dit, Malraux a utilisé beaucoup d'acteurs non-professionnels, il a aussi employé de vrais

comédiens dont, précise Denis Marion, une vedette catalane très populaire, grand spécialiste des vaudevilles (le commandant de l'escadrille). Il va sans dire que l'auteur a exigé de tous ses interprètes, -non sans mal parfois, - la même retenue et la même simplicité.

Se dessine enfin dans **l'Espoir** la grande ambition de Malraux : donner au cinéma l'équivalent de la tragédie. Si la séquence finale fait penser plastiquement aux pages les plus fameuses des classiques soviétiques, elle exprime aussi un certain rapport, - symbolique, mythique, - entre le paysage, l'Homme et la Mort. Dans ses grandes lignes : la structure des divers plans, l'opposition des noirs et des blancs, l'insistance mise à distribuer la foule en cortèges..., mais aussi dans ses détails : la volonté de suicide de l'aviateur blessé. Le mythe est là qui prend appui sur un épisode de la guerre d'Espagne pour déployer ses fastes, mais qui, par là même, éloigne de l'Histoire proprement dite et des significations précises de cette guerre.

Quand les vieux paysans lèvent le poing au passage des aviateurs blessés, n'est-ce là que le salut habituel des militants du Front Populaire, ou n'est-ce pas plutôt quelque geste qui, au-delà même de l'hommage rendu aux combattants, « vise » plus haut et plus loin : la mort ? le destin ?... Si **l'Espoir** témoigne sur la guerre d'Espagne, il témoigne sur un homme, Malraux et sur le sens qu'il a donné, pour son propre compte, à cette guerre. Et l'on sait que Malraux a toujours aimé traiter d'égal à égal avec l'Histoire. On a même pu dire qu'avant la guerre, le monde s'était mis à ressembler à ses romans. Vraie ou fausse, l'assertion mérite d'être complétée : dans ce va-et-vient entre le réel et son double, **l'Espoir**, comme les romans, a tenu sa partie.

Jacques Chevallier  
*Revue du Cinéma n° 239 - 1970*

**Espoir** apparaît en effet pour ce qu'il est réellement : un admirable poème lyrique, une méditation grave et sans concession sur la fraternité virile et la mort. De réalisme, il s'avère enfin clairement qu'il n'a jamais été question, ou alors, c'est qu'il s'agit de ce « réalisme de la féerie » que l'auteur dès 1935, assignait comme terme idéal de son expérience romanesque. Passion de l'aventure, exercice du courage quotidien, fiction documentée, voire tragédie en vase clos seraient, à tout prendre, des étiquettes plus justes pour désigner ces purs « morceaux de bravoure » où l'imaginaire se taille la part du lion. Osons dire que s'il est un film qui déforme la réalité jusqu'à la faire ressembler à un homme, c'est bien celui-ci. On y lit comme à livre ouvert cette « épopée profonde et confuse », assumée non sans masochisme, d'une vie qui ressemble assez à ces aventures humaines que Shakespeare justifie en les appelant des songes, et qui n'en sont pas. Avec cette réserve que si la vie n'a guère de sens pour un homme (pas plus pour A. Malraux que pour un autre, si grand qu'il fût) la mort a un sens pour les civilisations. D'où la démarche créatrice du cinéaste, pressé d'aller sur les lieux mêmes de sa rêverie aventurière « faire sourdre des événements l'interrogation capitale qu'ils portent en eux. Que l'on ne soit pas trop surpris de voir Malraux, loin de jouer les reporters d'actualité, engager presque exclusivement des acteurs professionnels, découper son film d'une manière très concertée (les réunions clandestines, la violence sèche des combats des rues, les maquis paysans, les raids anti-franquistes, etc.), reconstruire en studio l'intérieur d'une carlingue, accompagner chaque mort d'homme d'une vibrante ponctuation lyrique (un envol de pigeons, des tournesols, un soleil couchant), autrement dit manipuler sa caméra, non en correspondant de guerre mais en peintre et en poète. Certes, réalité et fiction se livrent ici à un drôle de jeu de cache-cache à tel

point que l'on se dit parfois qu'il eût peut-être mieux valu un opérateur sans génie, à la pointe du combat, pour enregistrer au jour le jour la lutte héroïque de ses camarades ; ou, à l'autre pôle, une reconstitution tardive bénéficiant d'une mise en scène fastueuse. C'est donc une erreur de reprocher à Malraux, comme le fit naguère Godard, de ne pas s'être engagé à fond dans une direction ou une autre. Ce fut là, au contraire, sa grande chance, et c'est ce qui confère à **l'Espoir** cette force singulière, d'essence proprement tragique, cette sorte de vérité au second degré que le recul des ans ne fait que renforcer, bref cette universalité. L'horreur de la guerre, la mort qui survient au petit jour, l'espoir indéracinable en des lendemains qui chantent, tout cela est traduit avec une évidence déchirante : l'évidence non de la réalité, qui n'est jamais si éloquente mais celle, combien plus nécessaire en fin de compte, des rêves que l'homme ne cesse de plaquer dessus. Ces rêves, il fallait un observateur étranger, poète de l'impossible, œuvrant avec de dérisoires moyens, pour les fixer à jamais sur la pellicule.

Claude Beylie  
*Cinéma 70 n°146 - 1970*

L'œuvre est, peut-être, un document, mais pas un documentaire. Esthétiquement très élaborée, interprétée par des acteurs, elle n'existe en fait qu'à l'état de fragments, mais chacune de ses images porte la marque d'une création pure. Ce qui surprend le plus, peut-être, en un temps où toute intrusion de la politique dans la vie sociale et le cinéma s'accompagne d'un déluge de citations, de paroles et d'images agressives, c'est l'absence de discours, de théorie de démonstration dans un film où le choix politique avait tant d'importance. C'est l'évidence de mots et d'images

simples, la fraternité de tout un peuple et de ceux qui sont venus l'aider, l'assurance têtue et limpide des êtres qui veulent vivre libres. Des visages multiples, un seul élan, la vie et la mort et l'admirable plan final de la collectivité étroitement sondée et qui fait corps avec la nature.

Jacques Siclier  
*Télérama n°1053*

Ici, réel et imaginaire ont plus que des racines communes : ils ont la même représentation et donnent le même spectacle. C'est sur ces hommes, soldats sans uniformes et sans armes, jouant leur propre destin, que repose la force, toujours neuve de ce film, non par sa réalité mais son authenticité qui ne cesse, trente ans plus tard, de nous subjuguier.

**Espoir** ce qui lui donne sa force et son originalité, est en fait un film unique et inclassable. Fiction de sa propre réalité, on ne saurait la comparer qu'à la première partie de **La terre tremble**, de Visconti. D'où chez Malraux, cette importance des visages des attitudes, des mouvements qui trouvent leur aboutissement dans la séquence finale. Or, ici, même la beauté purement plastique de la composition s'efface devant sa signification. Ce mouvement n'est lyrique que par la grandeur de ce qu'il découvre au fur et à mesure que s'avance le cortège. Non seulement le paysage, cette Sierra de Teruel, partie intégrante de cette terre d'Espagne, enjeu de la lutte fratricide, mais cette foule qui ne cesse de grossir au long de cette nature presque paisible et fraternelle, devient le symbole d'une dignité inébranlable. Le film de Malraux nous retient par bien des aspects : la valeur de son réalisme (mais le mot ne correspond pas exactement à ce sentiment que nous donne **Espoir**), la beauté brute de certains plans ou de certaines scènes et finalement ce que j'appellerais sa modestie, ou sa pudeur. C'est là, avec

ces quelques hommes, privés de matériel, comme partout, que se jouait le destin d'un pays, qui fut perdu malgré la dignité et le courage, lesquels ne sauraient suppléer aux avions, aux mitrailleuses, aux munitions, qui permirent - et cela seul - aux fascistes de vaincre. Après tout, à la limite du chef d'œuvre, **Espoir** est aussi une leçon de morale.

*Les Lettres Françaises - 28 Mars 1970*

## Le réalisateur

1901 - 1976

Ma vie quel roman ! se serait exclamé Napoléon au soir de sa vie. André Malraux aurait pu dire la même chose de sa riche et tumultueuse existence qu'aucun scénariste fécond n'aurait pu imaginer. Une véritable épopée du 20ème siècle, superproduction mélangeant fiction et réalité, vie et légende, où le héros flamboyant, multiforme, joue avec la mort et a pour partenaires au générique : Gide, Aragon, Cendrars, Max Jacob, Dos Passos, Neruda, Mauriac, Breton, Gorki, Pasternak, Drieu La Rochelle, Bernanos, Saint-Exupéry, Sartre, Hemingway... ou encore Eisenstein, Picasso, Braque, Chagall, Derain, et pour la politique De Gaulle, Staline, Mao, Nehru, Indira Gandhi, le Colonel Lawrence, Trotsky, Kennedy, Nixon...

Le jeune aventurier de l'esprit et du corps ne voulait-il pas «forcer le destin» et transformer en conscience la plus large expérience possible». Son premier article à l'âge de 17 ans ne parut-il pas dans une revue au titre prémonitoire *La Connaissance* ?

Malraux fut tout à la fois romancier (Prix Goncourt en 1933 pour *La condition humaine*), théoricien de l'action et de l'art, aventurier et penseur, agnostique et mystique, romantique et lyrique,

inlassable questionneur des mythes et des mystères du monde, chantre de la fraternité mais aussi de la solitude, grand voyageur et explorateur, témoin capital de son temps, spectateur ou acteur de la Révolution chinoise, de la lutte anti-fasciste, la guerre d'Espagne, compagnon de route des communistes avant la guerre (anagramme de son nom est «a lu Marx» !), compagnon fidèle du général De Gaulle dont il sera Ministre de l'Information puis de la Culture, héros de la Résistance (le «colonel Berger»), amoureux des femmes et des chats...

Cet homme, qui disait «ne pas s'intéresser», qui n'a jamais écrit «je» dans ses romans, a pourtant souvent choisi comme matière romanesque sa propre vie, fulgurante, aventurière, douloureuse, parfois rêvée, où régnèrent l'action et la réflexion, et où une seule chose compta «ne jamais être vaincu».

Quant à son œuvre, elle fit dire à un critique (au moment où précisément il cessera de créer de la fiction) : «Le monde s'est mis à ressembler aux romans de Malraux».

*Fiche AFCAE*

### Documents disponibles au France

Fiche AFCAE  
Fiche Image et Son  
Cinéma n°146 - 1970