FESTIVAL DE CANNES
SÉLECTION OFFICIELLE 2026
CANNES CLASSICS

ESPOIR

SIERRA DE TERUEL

Un film d'ANDRÉ MALRAUX

Réalisé en Espagne pendant la guerre civile

Lumière CLASSICS

VERSION RESTAURÉE 4K

CAHIERS CINÉMA

QUE TAL PARIS?

Les Acacias

SYNOPSIS

Pendant la guerre civile espagnole, les républicains luttent face aux partisans de Franco. La résistance s'organise pour porter assistance aux villageois. Des avions républicains bombardent les terrains ennemis, mais subissent les assauts des franquistes…

UN PLAIDOYER POUR LA LIBERTÉ

PAR CÉLINE MALRAUX

En juillet 1936, dès les premières heures du soulèvement nationaliste en Espagne, André Malraux choisit de s'engager. Il trouve des financements pour acheter avions et matériel au profit de la cause républicaine et monte de toutes pièces l'escadrille España, avec laquelle il accomplit soixante-cinq missions aériennes contre les troupes franquistes durant plus de sept mois. C'est dans cette fièvre qu'il écrit *L'Espoir*, fruit de son expérience du front, avant de gagner les États-Unis pour y réunir des

fonds pour la guerre et l'aviation. Tout indique déjà que Malraux entend agir sur le terrain politique, et pas seulement sur le plan littéraire.

C'est aux États-Unis qu'il comprend qu'un film de fiction de durée standard pourrait être distribué dans les salles commerciales. *Terre d'Espagne*, de Joris Ivens, n'y était pas parvenu : malgré des collaborateurs aussi prestigieux qu'Hemingway, son format documentaire, inférieur à l'heure de projection, l'avait cantonné aux seuls circuits favorables à la cause républicaine. *Sierra de Teruel* s'impose alors comme un infléchissement stratégique par rapport au film d'Ivens, et l'on estimait que sa diffusion pourrait atteindre 1 800 salles américaines. Ces perspectives décident les autorités républicaines à consentir un effort économique et matériel aux confins de leurs moyens, compte tenu de la précarité de leur situation à la mi-1938. La guerre était en passe d'être perdue et le projet d'André Malraux apparaît comme seul capable d'influencer l'attitude des démocraties occidentales.

La guerre d'Espagne va ainsi servir de laboratoire pour la propagande visuelle, qui sera ensuite déployée à grande échelle pendant la Seconde Guerre mondiale. Dans le film, le combat aérien sert de mythe moderne. Le film met en scène une mission aérienne républicaine de l'intérieur, l'aviation incarnant la technique, le progrès, mais aussi la fragilité humaine, le courage, et l'absence totale de moyens. Le tournage s'effectue sous les bombes, aux côtés de Boris Peskine, coréalisateur, et avec la collaboration de Max Aub. Mais lorsque Barcelone tombe aux mains des nationalistes, *Sierra de Teruel* est loin d'être terminé : onze séquences restent à filmer, soit plus d'un tiers de l'œuvre. C'est dans des villages du Tarn que l'équipe en viendra finalement à bout.

Le montage ne s'achève qu'en juillet 1939, plusieurs mois après la victoire du camp adverse : le film ne peut donc plus servir la cause pour laquelle il avait été conçu. Deux obstacles plombent ses perspectives : d'un côté, la signature du pacte germano-soviétique, en août 1939, sape toute propagande antifasciste, de l'autre, la censure française ne lui donne pas le temps d'exister pour un public français.

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, le distributeur entend offrir une seconde chance au film, qui célèbre la grandeur de l'Espagne et le combat de son peuple pour la liberté. Et cette deuxième sortie, en 1945, séduit la critique : « *Tout dans ce film évoque la tragédie grecque, non par le verbe mais par son âpre cérémonial*[1] » (Albert Ollivier, *Combat*), « *Ce film où bat le cœur de tout le monde et où souffle le génie d'André Malraux* » (Louis Aragon, *L'Humanité*).

Aujourd'hui, 90 ans après le début de la guerre d'Espagne, alors que l'on assiste à la montée des fascismes en Occident, la renaissance de *Espoir, Sierra de Teruel* — grâce à sa restauration par Les Grands Films Classiques et le soutien du CNC —, bouleverse par sa charge symbolique, mais aussi par la beauté de sa photographie et la force du document historique qu'il représente. Sa destinée interpelle : outil de levée de fonds, instrument de propagande, objet de la censure puis éloge de la Résistance. Demeure son fil directeur, un plaidoyer somptueux pour la fraternité et la liberté.

1. Les deux citations se trouvent dans Denise TUAL, *Le temps dévoré*, Fayard, 1980, p. 156.

LE CHANT D'UNE BATAILLE PERDUE

PAR **MARCOS UZAL**

Sierra de Teruel, seul film d'André Malraux, terminé en 1939 et immédiatement mis au placard, puis exhumé et rebaptisé _Espoir_ en 1945, est en tous points une œuvre unique. D'abord pour les circonstances de sa conception et son drôle de destin, qui lui confère une place particulière dans l'histoire du cinéma autant que dans celle du XXe siècle. Mais aussi pour sa puissance esthétique, qui éclôt jusque dans son inachèvement.

Revoir *Espoir* aujourd'hui s'avère extrêmement émouvant, pour le « terrible cortège » de fantômes qu'il ramène à nos yeux et à notre mémoire, mais aussi parce que la nécessité de son existence brûle d'un feu intact. Il représente le troisième grand mouvement de l'engagement de Malraux en faveur des républicains pendant la guerre d'Espagne : il y eut d'abord l'action, puis un roman,

et enfin ce film que l'on serait tenté de définir comme la synthèse du combat et de la poésie.

UN FILM NÉ DU CHAOS

Malraux s'était rendu pour la première fois en Espagne en mai 1936, reçu avec une délégation d'hommes de culture français par le président de la République, Manuel Azaña. Cette rencontre eut lieu au nom des liens forts qui unissaient le Front populaire français et le Front populaire espagnol qui venaient de remporter des élections. Si bien que deux mois plus tard, le 17 juillet, lorsque la guerre éclate après la tentative de coup d'État de Franco, Malraux s'engage immédiatement auprès du gouvernement républicain. Il est alors chargé de trouver des avions de combat et de réunir des pilotes français et italiens afin de constituer une escadrille internationale. L'escadrille España, rebaptisée escadrille André-Malraux, dont il assurera le commandement et sera un élément actif, combat plusieurs mois, jusqu'à ce que des pertes matérielles trop lourdes mettent fin à son activité en février 1937. Malraux se rend alors aux États-Unis et au Canada pour réunir des fonds et sensibiliser l'opinion publique à la nécessité de soutenir la République espagnole alors que le Congrès américain a voté en janvier 1937 l'embargo d'armes à destination de l'Espagne. C'est pendant cette période qu'il écrit son roman *L'Espoir*, nourri par son expérience. Le livre sort le 18 décembre 1937, et l'idée d'en tirer un film vient très vite puisqu'une première version du scénario, écrite en collaboration avec Denis Marion, est rédigée dès janvier 1938. Le film reprend assez fidèlement quelques épisodes du roman, mais il est d'une autre nature. Alors que le livre, où les dialogues sont très nombreux, est conduit par un questionnement politique et

idéologique, y compris celui qui divise les républicains (les antagonismes entre communistes et anarchistes, par exemple), le film se centre sur leur organisation et leurs actions, et sur la fraternité et le courage qui les unissent face à la menace fasciste.

Sierra de Teruel fut entrepris dans l'urgence et réalisé dans des conditions très précaires, comme le fut l'escadrille montée par Malraux. Alors qu'il pensait d'abord le réaliser en France, il le tourna finalement en Espagne avec des fonds provenant principalement du sous-secrétariat

à la Propagande du gouvernement républicain. Ce qui en fait un film espagnol quasiment à part entière, par sa production, mais aussi par ses acteurs (professionnels ou non), une partie de ses techniciens (les principaux venant malgré tout de France : Louis Page et André Thomas à l'image, Robert Teisseire et Antoine Archimbaud au son), ses paysages et sa langue, alors que le roman était écrit en français et plus centré sur les Brigades internationales. Le tournage, de début août 1938 à fin janvier 1939, est marqué par des interruptions et les conditions

matérielles d'un pays en guerre, dont de continuelles pannes d'électricité. Dans une lettre à André Bazin, Malraux écrit : « *Je n'ai cessé de modifier scénario et dialogues, en fonction de la catastrophe qui approchait. Nos dernières scènes ont été tournées avec les feux de Franco de l'autre côté des collines, mais c'était les dernières indispensables*[1] ». Effectivement, il tourne aux studios Orphéa à Montjuïc jusqu'au 24 janvier alors qu'il voit les troupes franquistes avancer vers Barcelone. Dès le lendemain, il se dirige vers la France avec tout le matériel du film. Il lui reste alors onze séquences sur trente-neuf à tourner, mais il y renoncera. Grâce au producteur Édouard Corniglion-Molinier, il obtient un petit financement pour réaliser en trois jours quelques plans nécessaires à la cohérence de ce qui est déjà tourné, ainsi que le doublage et la sonorisation. Il commande également une musique à Darius Milhaud pour la longue séquence finale.

LE REGARD DE MALRAUX

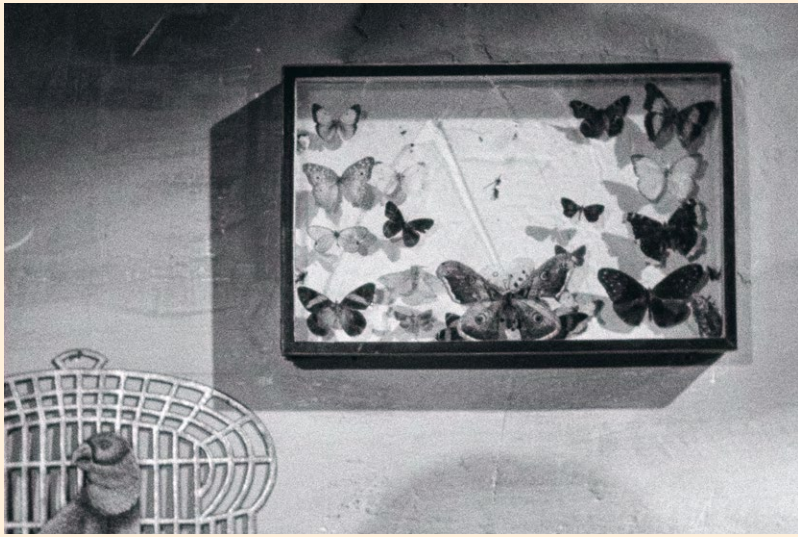
Le film restera donc inachevé, lacunaire, ce qui nuit probablement à son récit (pas toujours clair), mais ne semble pas avoir atteint l'essentiel : sa puissance formelle, son singulier lyrisme. Il s'exprime principalement dans son sens de l'ellipse, sa manière de concentrer les actions dans des images frappantes. Comme le fera Robert Bresson, Malraux filme les effets plutôt que les causes, notamment dans les nombreux plans qui nous montrent l'impact des balles sur des objets qu'elles trouent ou brisent. Et quand un homme meurt, l'instant précis de sa mort fait

1. Lettre datée du 8 mars 1946, en réponse à l'article que Bazin consacra au film, et publiée dans André Bazin. *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague,* Cahiers du cinéma, 1984.

souvent place à un insert sur un élément de la nature à portée de ses yeux : un vol d'oiseaux, des tournesols, des rayons de soleil traversant des nuages. Au début du film, face à un cadavre, une femme déclare : « *Une heure à peine après la mort, on commence à voir l'âme* », et Malraux montre en quelque sorte ce passage à travers ces inserts : non pas du corps à l'âme, mais du cadavre au mythe. Comme si mourir c'était être rendu à quelque chose de bien plus vaste qu'un corps et une vie : la nature, mais aussi l'histoire humaine.

Dans l'article qu'il consacra au film, James Agee louait « *la confiance de Malraux envers l'entrelacs du fait et du symbole* ». Et c'est effectivement

un jeu constant entre les choses les plus concrètes et leur potentiel symbolique qui frappe. Par exemple, dans l'arrière-boutique où se réunissent les combattant républicains, Malraux filme un cadre accroché au mur avec des papillons épinglés pendant que le son nous indique que dehors des coups de feu sont échangés. Effet du son sur l'image : à chaque tir entendu, un papillon se décroche. On ne verra pas qui tire, ni où les balles atterrissent, mais seulement cette conséquence collatérale qui résume de manière détournée la violence des combats. C'est à la fois un détail très tangible, une forme de litote, un symbole et une sorte de vanité.



Frappe aussi la présence importante des animaux, qui à chaque fois forcent à voir au-delà de l'action : des moutons affolés par le bruit des combats, des chiens qui passent à plusieurs reprises devant la caméra dans les scènes de rue, un chat qu'une enfant tient dans les bras et que son père lui demande de laisser tranquille avant de tuer un républicain, des oiseaux migrateurs que regardent passer les pilotes d'avions, ou une fourmi qui déambule sur le viseur d'une mitrailleuse. À travers ce bestiaire, on constate comment Malraux ne se contente jamais d'un récit central. Il voit les faits et les actions mais aussi ce qui les entoure, ce avec quoi ils résonnent et qui les fait exister autrement, dans la sphère de l'Histoire et du mythe. C'est pourquoi le film avance par visions et successions de points de vue. L'exemple le plus évident est le bouleversement de perspective qu'offrent les avions. Dans une scène, un paysan est embarqué à bord d'un appareil pour aider à repérer un aérodrome ennemi en pleine campagne afin de le bombarder. Mais depuis cette hauteur, il ne reconnaît plus le paysage qui lui est pourtant si familier. C'est ainsi que Malraux nous fait éprouver la guerre, le combat, sa grandeur et son tragique, à travers des déplacements et des décentrements du regard : le monde est là, pleinement, mais il ne se ressemble plus. Ce qui pourrait aussi être une définition de l'art.

DANS LE TORRENT DE L'HISTOIRE

Espoir n'a pas seulement été modelé par les conditions de sa fabrication, mais aussi par la façon dont la guerre civile a évolué durant le tournage. Quand Malraux écrivait le roman, la victoire des républicains était tout à fait envisageable, mais elle est beaucoup moins probable en août 1938 et le sera de moins en moins au fil des semaines, jusqu'à ce

que le tournage s'achève dans la certitude d'une défaite. C'est une différence majeure avec le livre : le film est marqué par la perspective du pire, d'où son caractère plus funèbre. Dès son ouverture, il est placé sous le signe de la mort : un avion qui s'écrase, puis l'hommage rendu au combattant italien tué, face à son cadavre exposé. Et alors que le livre s'achève sur la victoire des républicains à la bataille de Guadalajara, la dernière séquence du film suit un long cortège après qu'un avion a été abattu, où blessés et morts sont transportés à travers la montagne vers un village. On sait combien Malraux fut un maître dans l'hommage aux morts, notamment dans le célèbre discours qu'il prononça en 1964 pour

le transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon. Le film est déjà teinté de cette dimension pathétique et mortuaire, là où le livre portait encore l'espoir d'être une arme.

La certitude de la défaite est sans doute la raison principale pour laquelle Malraux n'a pas cherché à compléter le film. La version montée en juillet 1939 sera projetée dans des séances privées avant une sortie prévue puis interdite par le gouvernement de Daladier pour ne pas froisser une junte franquiste que l'on ne souhaite pas voir intervenir dans la guerre. Malraux déclare alors à Denis Marion : « *C'est le dernier film révolutionnaire que l'on tournera avant longtemps.* » Pendant l'Occupation, la Gestapo détruit le négatif et les copies. Une seule sera préservée parce qu'elle se trouve dans des boîtes portant un autre titre,

lourd de sens : *Drôle de drame* ![2] C'est grâce à cette copie que le film pourra enfin être distribué en 1945 mais dans une version modifiée. Le distributeur qui en acquiert les droits change le titre, en ajoutant celui du roman mais sans l'article. Denis Marion est chargé de rédiger sept cartons pour combler quelques lacunes et éclaircir des séquences jugées obscures. Et dix-neuf plans de la séquence finale sont coupés pour donner plus de clarté à un montage jugé trop confus.

Mais le changement le plus significatif de cette version de 1945 est une introduction du film par Maurice Schumann, porte-parole de la France libre, voix de Radio Londres, en uniforme et face caméra, précédé du logo du Mouvement de libération nationale sur la musique du *Chant des partisans*. Cette introduction, s'adressant avant tout à un public français, fait un lien direct entre *Espoir* et la résistance contre l'occupant nazi : « *Regardez ces va-nu-pieds sans armes et reconnaissez-vous. Regardez cette flamme allumée dans les yeux d'hommes intrépides par les feux d'une terre calcinée et reconnaissez-vous. Regardez Teruel et reconnaissez Paris !* » Il y a là un lyrisme à la Malraux qui nous prend aux tripes, et qui peut encore résonner aujourd'hui, mais il faut aussi dire que cette ouverture relève d'une forme de récupération, quelque peu désaccordée avec le film. C'est qu'en 1945 en France, la Guerre d'Espagne ne peut pas être vue depuis la défaite républicaine mais comme un moment de la lutte contre le fascisme. Le changement de titre ainsi que l'effacement au générique de l'apport essentiel du gouvernement républicain dans la production, tendent à en faire un

2. Il y a une explication logique à cela, un producteur commun aux deux films, Édouard Corniglion-Molinier, mais l'on n'a jamais su si cette erreur salvatrice fut préméditée.

film français et à en diminuer la spécificité propre à la Guerre civile espagnole. Dans un texte qu'il consacre au film, Víctor Erice insiste sur le malaise qu'un Espagnol peut ressentir face à ce prologue : « *Oui, la lutte a pu être la même, mais pas la victoire, du moins dans sa dimension la plus essentielle et ultime, avec le passage du temps, pour les républicains espagnols : ceux qui, sur les fronts de bataille, avaient continué à combattre le fascisme pendant la Seconde Guerre mondiale, ceux qui sont morts dans les camps de concentration, ceux qui durant des années furent condamnés à une vie d'exil*[3]. »

Trois manières de voir le film sont contenues dans ses trois titres, telles différentes couches géologiques qui constituent la version qui ressort en salles aujourd'hui : *Sierra de Teruel*, c'est la vérité historique et géographique de ce film avant tout espagnol et consacré à cette guerre tragique qui vit l'avènement de la dictature franquiste ; *Espoir*, c'est le message universel que l'on a cherché à préserver depuis la Seconde Guerre mondiale, celui de la lueur du combat contre le fascisme qu'une défaite ne peut éteindre. Le troisième titre est celui qu'envisagea Malraux pendant un temps, et qui décrit le plus profondément son geste : *Chant funèbre pour les morts de la Guerre d'Espagne*. Dans son texte, Erice cite cette phrase d'un républicain exilé : « *Nous avons perdu toutes les batailles, mais c'est nous qui avons les plus belles chansons.* »

Texte paru dans le n°836 des* Cahiers du cinéma*, novembre 2026.

3. « *André Malraux : de Sierra de Teruel* (1939) *à Espoir* (1945) », Trafic n° 81, printemps 2012, p. 34. Traduction Marie Delporte.

© Coll. La Cinémathèque française

COMMENT ANDRÉ MALRAUX A TOURNÉ SON FILM

Par **DENIS MARION**

En juin 1938, à Barcelone entre une alerte et l'autre, l'Espoir naissait.

En 1937, André Malraux écrit et publie son roman *L'Espoir*. Au début de 1938, il forme le projet de réaliser un film sur la guerre civile espagnole. Ce film ne devait pas être (et n'a pas été) une adaptation de son livre. C'est évidemment la même expérience qui a inspiré l'un et l'autre. Un épisode leur est commun : celui du raid d'avions sur le champ d'aviation clandestin des franquistes. Mais le scénario du film a été conçu en raison des moyens d'expression propres à l'écran, et comprend de nombreuses séquences originales. Bien qu'il n'eût jamais travaillé pour le cinéma auparavant, André Malraux le composa seul et en écrivit le dialogue, qui fut traduit en espagnol par Max Aub. Boris Peskine procéda au découpage technique.

En juin 1938, la réalisation proprement dite commença à Barcelone, dans un des trois studios que comptait la ville. L'équipement était relativement moderne, mais, depuis deux ans que durait la guerre civile, les locaux avaient été occupés par les troupes ou la police, des appareils étaient devenus inutilisables ou avaient été volés. Il fallut faire venir de France des lampes, les produits de maquillage, la pellicule. Le négatif impressionné était renvoyé dans un laboratoire parisien pour être développé. De ce fait, l'opérateur, Louis Page, travailla à l'aveuglette : un mois se passait avant qu'il pût voir les bouts tournés. L'installation sonore, très défectueuse, tombait en panne à tout bout de champ. Par la suite, il fallut réenregistrer tout le son.

Les difficultés techniques furent celles qu'on peut imaginer dans un pays en guerre. Chaque fois qu'il y avait alerte – et il y avait alerte au moins une fois par jour – le courant électrique était coupé à la centrale, aussi bien pour le studio que pour l'usage domestique. Et il n'était rétabli que cinquante minutes après la fin de l'alerte. De nombreux extérieurs furent tournés sur les champs d'aviation, entre deux bombardements. Pendant toute une nuit, on travailla sur le sommet de la colline de Montjuich, les projecteurs illuminant le ciel dans cette ville soumise au plus rigoureux black-out : par une chance extraordinaire, ce fut une des rares nuits où les avions italiens ne vinrent pas des Baléares.

Pour la première fois à l'écran, des scènes furent tournées à l'intérieur d'un bombardier. Le procédé consista à construire une cellule d'avion en bois, dont les parties amovibles permettaient d'obtenir le recul

nécessaire à la caméra dans toutes les directions. Les vues du départ de l'avion, de l'avion en vol et les vues aériennes furent prises à bord du seul Potez qui restait à l'armée républicaine. (Par la suite, elles furent complétées à l'aide de fragments de documentaires utilisés en transparence.) Louis Page déploya des trésors d'ingéniosité pour installer son appareil dans une carlingue où rien n'était prévu à cet effet et dont la disposition ne pouvait être modifiée.

Beaucoup de ceux qui ont vu *Espoir* se sont imaginé se trouver en présence d'un documentaire, tant est parfaite l'illusion d'authenticité. Il n'en est rien. Aucune scène, si courte soit-elle, n'est empruntée directement à la réalité. Toutes ont été reconstituées en studios ou en extérieurs. Par exemple, la droguerie fut recopiée fidèlement sur un magasin existant, auquel on emprunta ses fioles et ses bocaux. La descente de la montagne fut tournée dans la sierra de Montserrat, avec le concours de deux mille cinq cents recrues que l'armée venait de lever, mais qu'elle n'avait eu le temps ni d'équiper ni d'habiller.

A l'exception de quelques figurants, tous les acteurs sont des professionnels, et même les meilleurs qui purent se trouver, ce qui ne veut pas dire grand-chose, car le niveau des comédiens espagnols est très bas. Sans doute, plusieurs de ceux qui incarnent les aviateurs avaient pris du service pendant la guerre dans l'armée républicaine et jouaient leur rôle au naturel. Mais le commandant de l'escadrille est interprété par le plus populaire des comiques catalans, le Michel Simon de Barcelone, qui avait depuis vingt ans la vedette dans les vaudevilles à caleçons. Et celui qui tient le rôle du paysan a toujours son nom à l'affiche, à l'heure actuelle, dans les théâtres de Madrid.

André Malraux éprouva d'ailleurs beaucoup de peine à imposer à ces hommes habitués à la lenteur et à l'emphase théâtrales le rythme et la simplicité de diction dont il rêvait. Au fur et à mesure des prises de vues, il dut sans cesse inventer de nouveaux artifices pour les contraindre à se plier à son style.

En janvier 1939, le film n'était pas achevé quand les troupes de Franco entrèrent à Barcelone. C'est ainsi que l'on ne verra pas à quoi servent les récipients collectés par les villageois et remplis de dynamite : le scénario prévoyait qu'à l'aide de ces armes improvisées, les républicains mettaient en déroute la cavalerie maure qui venait reconquérir le village. La lutte des partisans contre les tanks et l'intervention de l'armée républicaine régulière n'ont pas non plus pu être réalisées. André Malraux ne se découragea pourtant pas et, après avoir six fois recommencé le montage, il acheva la version actuelle qui, en dépit de lacunes évidentes, n'en possède pas moins indiscutablement une unité dramatique.

En août 1939, le film, baptisé par Malraux *Sierra de Teruel* (pour bien marquer son caractère d'œuvre originale) devait sortir en exclusivité quand la guerre éclata : il fut interdit par la censure. Pendant l'Occupation, le négatif et une copie purent être soustraits aux Allemands et cachés. Dans le dessein de faciliter l'exploitation normale, les propriétaires actuels ont repris le titre *Espoir* et ont coupé une centaine de mètres dans la descente de la montagne.

Il est sans exemple dans l'histoire du cinéma qu'une bande puisse être conservée pendant cinq ans dans les boîtes sans perdre la plus grande partie de son intérêt. Ce n'a pas été le cas, cette fois-ci. Comme l'a écrit un critique suisse : « *Le monde s'est mis à ressembler aux romans d'André Malraux.* » Très spécialement, la guerre d'Espagne apparaît maintenant comme une préfiguration du maquis français. La mitraillade du groupe de partisans par un fasciste embusqué derrière une fenêtre, épisode qui aurait paru incompréhensible ou follement romanesque à la majorité du public en 1939, se révèle, à la lueur de la Libération de Paris, d'une vérité facilement contrôlable.

Pour son premier contact avec l'écran, André Malraux s'est donc improvisé scénariste, dialoguiste, metteur en scène et monteur. Il s'est fait assister par des techniciens, mais il leur a toujours imposé son style. Il a été entravé par des difficultés matérielles inouïes, mais personne ne lui a imposé la moindre directive ou la moindre concession. Tous ceux qui connaissent le monde du cinéma peuvent se rendre compte à quel point ces conditions de travail sont exceptionnelles. Au public de juger la valeur du résultat.

Denis Marion – *L'Écran français* – 4 juillet 1945

***Denis Marion (1906-2000) est un écrivain belge francophone, avocat, critique littéraire, critique de cinéma, auteur dramatique et professeur d'université. En 1928, il publie un article très élogieux sur le roman d'André Malraux* Les Conquérants, *ce qui lui vaudra l'amitié de l'auteur. En 1938, André Malraux fait appel à lui comme assistant et coscénariste du film* Espoir.**

PHOTOS DE TOURNAGE

Tournage de la deuxième séquence du film, la mort de Marcelino Rivelli (1938). À droite, André Malraux et le chef-opérateur Louis Page. © Coll. La Cinémathèque française

Le chef-opérateur Louis Page sur le tournage (1938). © Coll. La Cinémathèque française

Tournage en extérieur sur L'aérodrome de La Volateria, séquence de l'essai aux tirs du pilote Schreiner. À droite, André Malraux (en chemise) derrière la caméra (1938).

© Coll. La Cinémathèque française

De gauche à droite : Denis Marion, Max Aub, André Malraux et la scripte Paule Boutault (1938).
© Coll. La Cinémathèque française

ESPOIR
SIERRA DE TERUEL

France / Espagne - 1945 - 1h17 - Prix Louis Delluc 1945
VERSION RESTAURÉE 4K

Fiche technique

Réalisation
André Malraux
assisté de
Boris Peskine et Max Aub
pour le découpage

Scénario
André Malraux
assisté de Denis Marion

Photographie
Louis Page

Décor
Vincent Petit

Son
Robert Teisseire
Antoine Archimbaud
René Renault

Montage
André Malraux
assisté de
Georges Grace

Musique
Darius Milhaud

Société de production
Corniglion-Molinier

Producteur
Edouard Corniglion-Molinier

Directeur de production
Roland Tual

Fiche artistique

Le commandant Peña
José Sempere

Le pilote Marquez
Nicolás Rodriguez

Le paysan
José María Lado

Attignies
Julio Peña

González
Miguel del Castillo

Schreiner
Pedro Codina

Notes sur la restauration

Restauration 4K à partir d'une copie nitrate et du négatif son effectuée en 2026 au laboratoire Vectracom avec le soutien du CNC. Les éléments 4K sont issus de la copie nitrate envoyée par André Malraux aux États-Unis et conservée par la Library of Congress. Ces sources ont été fournies par le CNC.

Remerciements

Céline Malraux, Les Grands Films Classiques (Caroline Morand, Laurent Klein), Commission nationale pour le Cinquantenaire de la disparition d'André Malraux (Laurence Hagège, Alain Malraux, Anne Malraux, Laurent Malraux), CNC (Laurent Cormier, Béatrice de Pastre, Simone Appleby), Thierry Frémaux (Festival de Cannes, Festival Lumière), TransPerfect Media (Magalie Joubert), Vectracom (David Klein, Cécile Piot, François-Régis Viaud), Les Cahiers du cinéma (Marcos Uzal, Fernando Ganzo, Charlotte Garson)
Livret coordonné par Nadine Méla (Les Acacias) • Couverture : Vincent Wild Design • Maquette : Morgane Flodrops

Espoir © Les Grands Films Classiques
© 2026 Les Acacias distribution

COMITE DEL FRENTE POPULAR
DE LINAS