

LES FILMS D'ICI MÉDITERRANÉE, SERGE LALOU
ET DULAC DISTRIBUTION PRÉSENTENT

ANNÉCY 2019
PRIX FONDATION GAN
À LA DIFFUSION
WORK IN PROGRESS



FESTIVAL DE CANNES
SÉLECTION OFFICIELLE
2020

JOSEP

UN FILM DE AUREL



Lycéens et apprentis au cinéma
Région Grand Est
2021-2022

Livret enseignant rédigé par
Léo Souillés-Debats
Avec la participation d'Étienne Jaxel-Truer

Soutenu
par


GOVERNEMENT
Liberté
Égalité
Fraternité

Grand Est
LE DÉPARTEMENT DES HAUTES-ALPES
L'Europe et le monde c'est nous



sommaire

| | |
|---|----|
| synopsis | 3 |
| l'affiche | 4 |
| Un regard vers l'Histoire | |
| réalisateur | 6 |
| par Étienne Jaxel-Truer | |
| genèse | 8 |
| par Étienne Jaxel-Truer | |
| découpage séquentiel | 12 |
| le récit | 16 |
| Scénariser la mémoire | |
| les personnages | 20 |
| Des prénoms, des âges et des visages | |
| mise en scène | 28 |
| Dessiner les souvenirs pour (ré)animer une vie | |
| analyse d'une séquence | 36 |
| Choisir son camp | |
| bande-son | 40 |
| Crier pour témoigner, chanter pour ne pas oublier | |
| passerelle 1 : ¡No pasarán! | 44 |
| passerelle 2 : La Retirada | 49 |
| passerelle 3 : Josep Bartolí | 52 |
| revue de presse | 54 |
| générique | 55 |

Tout au long de ce livret, des numéros permettront de matérialiser différents éléments auxquels le texte se rapporte : les photogrammes ^[1], les notes de bas de page ¹ et les séquences selon la numérotation du découpage séquentiel (1).

synopsis

En février 1939, Josep Bartolí, un dessinateur espagnol fuyant les troupes fascistes du général Franco, traverse la frontière, accompagné de deux de ses camarades, Helios et Martin. Aussitôt arrêtés, ils sont séparés et Josep se retrouve interné dans un camp en cours de construction sur une plage du Roussillon. Confronté à la faim et à la maladie, il survit tant bien que mal dans cette prison insalubre. Il trouve malgré tout la force de dessiner les conditions de vie des réfugiés sur tous les supports qu'il peut trouver (sol, planche, tasse) avant que Serge, un jeune gendarme affecté à la surveillance du camp, lui procure du papier et un crayon. Une complicité naît peu à peu entre les deux hommes.

Bien des années plus tard, à Marseille, Serge se souvient de ces terribles événements sur son lit de mort. La visite de son petit-fils, Valentin, ravive ses douloureux souvenirs et l'incite à raconter son histoire. Partagé entre l'ordre et la morale, le jeune gendarme a modestement aidé les réfugiés avec le soutien et les conseils de tirailleurs sénégalais venus prêter main forte pour la surveillance du camp. Pour Josep, le quotidien est traversé par des moments d'accalmie, lorsque les réfugiés trouvent encore un peu de force pour chanter, danser et rêver, et les terribles exactions de deux gendarmes, Robert et Léon, qui ne manquent aucune occasion pour exprimer leur haine. Les retrouvailles avec Helios sont une douce parenthèse qui donne même lieu à une rencontre amoureuse avec l'une des réfugiées. Mais tout s'effondre à la suite d'une sortie à la campagne où Helios tient tête à Robert et Léon. Battu à mort, il agonise dans les bras de Josep qui survit difficilement à ses propres blessures. Serge, révolté mais impuissant, décide d'agir. Il se met en quête de Maria Valdés, la femme de Josep disparue depuis leur séparation à la gare de Barcelone. Après des recherches infructueuses au consulat d'Espagne, il trouve finalement une piste grâce à une infirmière rencontrée dans la rue. Il découvre ainsi sur un bateau une jeune femme défigurée qui pourrait être celle qu'il cherche. Il décide de faire échapper Josep afin qu'il l'identifie. Arrivé sur place, le

dessinateur s'effondre et, dans un élan de désespoir, s'évade en se jetant à l'eau. De retour au camp, Serge, résigné, poursuit sa basse besogne sans conviction tandis que la France perd la Seconde Guerre mondiale et entre dans l'Occupation. Mais avant leur départ au front, les tirailleurs sénégalais ont décidé de se faire justice en tuant Robert, leader du duo infernal qui terrorisait le camp.

Serge retrouve finalement Josep à l'occasion d'un transfert de prisonniers. Il décide alors de passer à l'action et fait évader Josep en tuant Léon. Maquillée en accident, cette évasion permet à Serge d'échapper à la prison. Son choix est une prise de conscience : il quitte l'armée et entre en résistance en imprimant clandestinement des tracts dans une boulangerie appartenant au frère de Josep. A la fin de la guerre, il se rend au Mexique où Josep s'est réfugié après son évasion. Les deux amis se retrouvent, émus, à la gare de Mexico. Serge s'installe quelque temps chez son ami qui vit désormais chez l'artiste mexicaine Frida Kahlo avec qui il entretient une liaison. Cette dernière lui permet de s'épanouir dans son art, de dépasser ses craintes et ses regrets en osant utiliser la couleur. Mais pour combattre les traumatismes laissés par la guerre d'Espagne et par la Retirada, Josep a d'abord besoin de témoigner. Encouragé par Serge, il publie ses dessins des camps. Puis les deux amis se séparent. Serge poursuit sa vie en France, tandis que Josep s'installe aux États-Unis où il trouve enfin la paix. Serge a fini son histoire. Désormais apaisé, il est lui aussi devenu un passeur de mémoire pour la génération suivante et peut enfin faire le deuil de cette triste période. Valentin, bouleversé, quitte son grand-père en reprenant le flambeau, symbolisé par un dessin d'Helios que Josep avait offert à Serge.

De nos jours, Valentin, plus âgé, se rend à une exposition en hommage à Josep Bartolí à New York. Dans la salle dédiée aux camps, il colle le portrait d'Helios entre deux autres dessins et complète ainsi l'œuvre de Josep. L'alarme retentit. Avant de quitter le bâtiment, il adresse un regard complice à la commissaire de l'exposition. Profondément émue par la découverte du dessin, elle lui sourit. En réponse, il place un crayon dans sa bouche, un geste en hommage à Josep qui fait écho au tableau placé derrière lui : un autoportrait abstrait et coloré du peintre sur lequel s'achève le film.

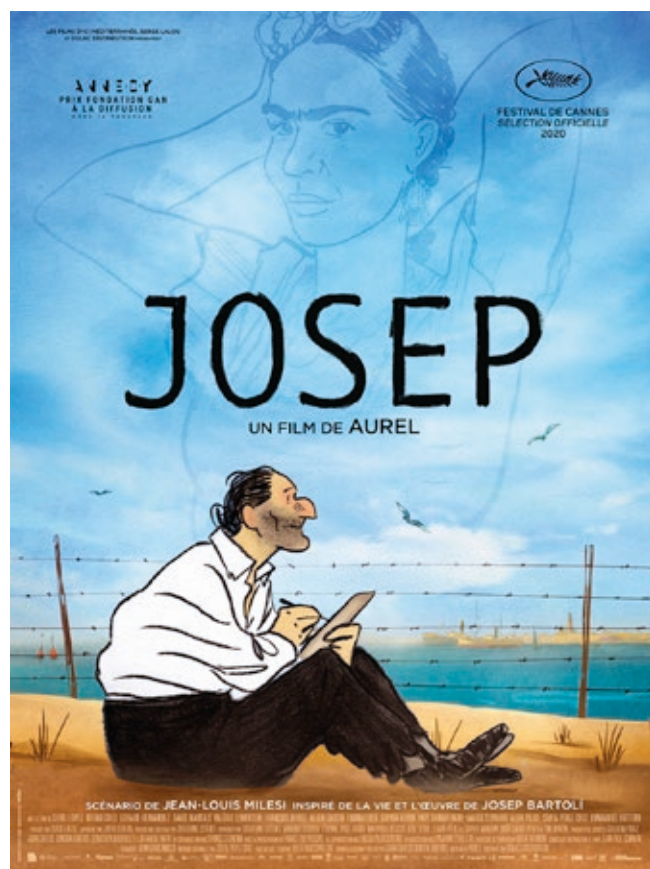
L'affiche

Un regard vers l'Histoire

L'affiche de *Josep* nous montre comment une seule image fixe peut magnifiquement résumer une œuvre cinématographique. Tant sur le fond (son histoire) que sur la forme (son style graphique), elle résume avec brio ce que nous nous apprêtons à voir, à ressentir et à comprendre. En ce sens, elle joue parfaitement son rôle de support commercial (nous donner envie de voir le film) sans dénaturer l'œuvre dont elle nous offre un premier aperçu juste et fidèle.

Elle se divise en deux grands ensembles. La partie haute de l'image est essentiellement composée d'un beau ciel bleu quasi homogène. Seuls quelques cirrus, nuages discrets aux cheveux d'anges, viennent nuancer l'ensemble en apportant une douce touche blanchâtre. Dans les premières versions de l'affiche, avant sa ressortie en salles, Frida Kahlo apparaît en transparence, bras levés, les mains cachées dans sa chevelure. Elle occupe plus de la moitié de l'image mais c'est son regard, envoûtant et mystérieux, qui capte toute notre attention, comme une invitation à entrer dans le film...

Puis le titre de l'œuvre et le nom de son auteur se superposent sur la célèbre artiste. Sombre, imposant, centré en lettres capitales, « JOSEP » occupe un bon quart de l'affiche. La police est un premier indice sur le style graphique du film, à mi-chemin entre la ligne claire et le croquis (cf. partie « Mise en scène »). Vues de loin, les lettres sont tracées avec assurance, bien délimitées par des lignes pleines aux contours précis. Mais en y regardant de plus près, un effet fusain apparaît : quelques traits s'échappent discrètement des grandes lignes principales, au milieu du « S », en bas du « P », derrière le « E ». De même, le tracé des lettres n'est pas net et uniforme, en témoignent l'arrondi du « P » ou le haut du « O ». Ces micros-détails picturaux deviennent perceptibles en s'accumulant. Ils caractérisent le style graphique du film qui s'exprime encore plus nettement dans la deuxième moitié de l'image. Quatre éléments y cohabitent : la mer et l'horizon, la barrière de fils barbelés, le sol sablonneux de la plage et Josep Bartolí en train de dessiner. Là aussi, les courbes nettes et précises (la chemise de Josep, les contours de son visage, ses chaussures) se confondent avec celles, plus imprévisibles, du croquis (les cheveux de Josep, son pantalon). Les pleins et les vides sont également surprenants : le blanc immaculé de la chemise, parfaitement délimité par un contour assuré (style ligne claire) tranche nettement avec le remplissage imprécis du pantalon noir de Josep (croquis). Cette opposition picturale résume presque à elle seule le style choisi pour le film.



Précisons toutefois qu'elle est essentiellement réservée aux personnages car les décors offrent une autre dimension graphique en jouant avec les lignes droites. La barrière de fortune qui coupe l'affiche dans sa largeur nous le rappelle. La rectitude des fils barbelés et des poteaux de bois vient trancher avec les courbes corporelles de Josep en renforçant un peu plus ce décalage entre le personnage et son environnement : l'homme assis sur cette plage n'est pas à sa place. Il n'a pas choisi d'être là. En opposition avec le ciel bleu du haut de l'image, sans limite ni frontière, la barrière enserme, contraint et emprisonne. Elle matérialise le camp de concentration, l'enfermement de Josep. Elle barre aussi la route à toute idée d'évasion, illustrée par les bateaux stationnés sur cette ligne d'horizon à peine perceptible où le bleu marin se mélange avec le bleu céleste. Symboles de liberté, ces embarcations sont aussi synonymes d'un retour au pays. Barcelone, lieu de naissance et lieu de départ de Josep, n'est pas loin comme le rappelle cette colonne (celle de Christophe Colomb ?) émergeant d'une ville, à peine perceptible, au fond de l'image. En somme, l'espérance demeure. D'ailleurs, si le corps de Josep

est prisonnier de la partie basse, carcérale, de l'image, sa tête est bien en dehors, dans le ciel, synonyme de rêve et d'espoir, aux côtés de Frida Kahlo, future muse, symbole d'une libération créative et colorée. À l'image de ses croquis, Josep est dessiné en noir (pantalon, chaussures et cheveux) et blanc (chemise). Seule sa peau, tirant entre le beige et l'orangé en écho au sable de la plage, apporte une très légère nuance à cette dichotomie chromatique si chargée en interprétations : bien/mal, bon/mauvais, tout/rien, plein/vide... L'affiche nous révèle ainsi, sans que nous ne le sachions encore, un élément clé du scénario : la rencontre avec Frida Kahlo permettra à Josep Bartolí de faire le deuil de ce terrible passé en osant enfin utiliser la couleur dans ses dessins (ici, le bleu). En ce sens, la célèbre artiste incarne ici cette reconstruction nécessaire qui devient vitale lorsqu'on est confronté à une expérience traumatique. Dans le cas de Josep, c'est l'art qui lui permettra de se préserver, d'exorciser puis de se reconstruire.

Reste néanmoins la question du corps. Car si l'esprit de Josep semble déjà s'évader sur cette affiche, son corps est encore prisonnier du camp. C'est peut-être ce que traduit cette posture surprenante du personnage. Ni tourné vers cet horizon salvateur, ni vers nous, Josep regarde vers le bord droit du cadre. Mais que représente ce mystérieux hors-champ ? Que regarde-t-il ? Que dessine-t-il ? L'Histoire... Celle de la Retirada et de ses milliers de réfugiés espagnols emprisonnés au camp de concentration d'Argelès-sur-Mer. Cette position inhabituelle, c'est celle du témoin pris dans un entre-deux, ancré dans un présent (le camp), façonné par son passé (l'Espagne) et dessinant pour le futur afin de laisser une trace nécessaire sur laquelle pourra naître un indispensable devoir de mémoire. Le visage de Josep traduit également cette idée. De loin, on pourrait presque y voir un sourire plein d'espoir tandis que, de plus près, un œil emplis de tristesse sème le doute. Couplé au trait énigmatique de cette bouche partiellement masquée par une barbe mal taillée, ce regard rappelle le ton doux-amer du film et nous annonce que la mélancolie, sentiment si caractéristique de celles et ceux qui regardent derrière eux, nous accompagnera tout au long de la projection et bien longtemps après...

Josep regarde donc, sans le savoir, vers l'Histoire. Celle qu'il est en train d'écrire, ou plutôt de dessiner. Le point de vue adopté par l'affiche prend alors tout son sens et révèle, au-delà de la dimension plastique et émotionnelle du film, son principal enjeu scénaristique : nous allons suivre la « petite » histoire d'un témoin (presque) anonyme de la guerre d'Espagne, qui, via ses dessins, nous a permis de mieux comprendre la « grande ».

Pistes pédagogiques

► L'analyse de l'affiche peut servir de base à une réflexion sur sa capacité à synthétiser les trois principaux aspects d'un film en une seule image fixe : son esthétique (cf. partie « Mise en scène »), son histoire (cf. partie « Le récit ») et sa tonalité émotionnelle (les émotions qu'il suscite).

► Que regarde Josep selon vous ? Que ressent-il ? De la joie, de l'espoir, de la tristesse, du désespoir ? On pourra, à partir des différentes réponses exprimées, réfléchir à la diversité des émotions et des perceptions face à une seule et même image. Et comment, en quelques traits (ici, la bouche, le sourcil, l'œil), le dessinateur/réalisateur peut faire naître des interprétations contradictoires chez les spectateurs et les spectatrices. Comme disait Marcel Duchamp : « C'est le regardeur qui fait le tableau » !

► Imaginez la même affiche sans la barrière de fils barbelés, un détail qui fait toute la différence et change profondément le sens de l'image. On pourra ainsi imaginer l'intrigue de ce nouveau film à partir de cette nouvelle affiche.

► La place ambivalente de Frida Kahlo dans cette affiche peut être une piste de travail intéressante. On pourrait en effet considérer qu'il s'agit d'une image trompeuse car l'artiste apparaît très peu dans le film et n'occupe qu'un rôle secondaire dans l'intrigue. Pourquoi dans ce cas occupe-t-elle un place aussi importante ? Est-ce un choix essentiellement commercial, la figure de Frida Kahlo étant plus identifiée par le grand public que celle de Josep Bartolí ? Plus généralement, on pourra engager une réflexion sur le sentiment d'être parfois trompé par une affiche ou une bande-annonce trop éloignées du contenu de l'œuvre et des attentes qu'elles avaient suscitées. Ce sera l'occasion de rappeler qu'une affiche ou une bande-annonce restent avant tout des supports publicitaires pour nous donner envie de voir le film et non un résumé juste et fidèle de ce que nous allons voir, comprendre et ressentir. En ce sens, que pensez-vous de l'affiche ? En montre-t-elle trop ou pas assez ? Est-elle fidèle au film qu'elle présente ? Donne-t-elle envie de voir le film ?

le réalisateur

Aurel

Aurel (de son vrai nom Aurélien Froment) est un dessinateur de presse né en Ardèche en 1980. Il fait ses armes comme dessinateur dans la presse locale et débute dans le quotidien *L'Hérault du jour* pour lequel il réalise plusieurs années durant des croquis d'audience lors des procès d'assises. Il travaille ensuite pour *Le Monde*, *Politis*, *CQFD*, *le Canard enchaîné*, *Marianne* et *Yahoo! Actualités*. Il a également dessiné pour *Jazz Magazine* et le label discographique « Nocturne ».

En 2011, il coréalise le court métrage d'animation *Octobre Noir* avec Florence Corre pour le studio cévenol La Fabrique, à Saint-Laurent-le-Minier dans le Gard.

En 2014, Aurel tire de plusieurs reportages réalisés en Algérie et en Espagne une BD de fiction publiée en 2014 aux Éditions Glénat, *Clandestino*.

En 2019, il publie une bande dessinée intitulée *Fanette* aux Éditions Rouquemoute, traitant de l'écologisme d'une jeune adolescente.



Publications

Recueils :

- *La Droite complexée*, présenté par Renaud Dély, Grenoble, Glénat, 2015.
- *Monde de merde*, texte de Renaud Dély, Grenoble, Glénat, 2013.
- *Le Mari de l'infirmière*, Paris, Éditions Jungle, 2013.
- *C'est dur d'être de gauche*, présenté par Renaud Dély, Grenoble, Glénat, 2012.

Bandes dessinées :

- *André-Gilles, Journal de confinement*, Paris, Éditions de L'Usine, 2020.
- *Fanette*, Nantes, Les Éditions Rouquemoute, 2019.
- *Faire la loi*, Grenoble, Glénat, 2017 (scénario d'Hélène Bekmezian et Patrick Roger).
- *La Menuiserie - Chronique d'une fermeture annoncée*, Paris, Futuropolis, 2015.
- *Rase Campagne - La politique vue d'en bas*, Paris, Fluide Glacial, 2015 (scénario de Yan Lindingre).
- *Au fil de l'Hérault*, Paris, Éditions de L'Usine, 2014.
- *La République des Couacs*, texte de Renaud Dély, Grenoble, Glénat, 2014.
- *Clandestino - Un reportage de Hubert Paris - Envoyé Spécial*, Grenoble, Glénat, 2014.
- *Hollande et ses deux femmes* (avec Renaud Dély), Grenoble, Glénat, 2013.
- *Sarkozy et les riches* (avec Renaud Dély), Grenoble, Glénat, coll. Drugstore, 2011.
- *Sarkozy et ses femmes* (avec Renaud Dély), Grenoble, Glénat, coll. Drugstore, 2010.

- *My Funny Valentine* (avec Carine Fuentes), Nocturne, collection BD Jazz, coffret 2 CD/BD, vol. 3, 2008.
- *Thelonious Monk*, Nocturne, collection BD Jazz, coffret 2 CD/BD, vol. 21, 2004.
- *Django Reinhardt*, Nocturne, collection BD Jazz, coffret 2 CD/BD, vol. 10, 2003.

Collectifs :

- *Bécassine HS4. Hommage à Bécassine*, Vanves, Gauthier-Languereau/Hachette Livres, 2016.
- *Sarko Hebdo T1. Tout m'est pardonné*, Paris, Steinkis, 2016 (série écourtée : un seul tome).
- *Ça pourrait être pire*, Grenoble, Glénat, coll. Drugstore, 2011.
- *Ça ira mieux demain*, Grenoble, Glénat, coll. Drugstore, 2010.

Carnets :

- *Chichourle*, Paris, Carabas, 2009.
- *Bombine*, Paris, Carabas, 2008.

Livres pour enfants :

- *Pendant que je dors*, Paris, Carabas, 2010.

Filmographie

- 2011 : *Octobre noir*, avec Florence Corre (court métrage d'animation)
- 2020 : *Josep* (long métrage d'animation)

Distinctions

En tant que dessinateur de presse :

- Grand Prix de l'Humour Vache 2012. Salon international du dessin de presse et d'humour de Saint-Just-le-Martel.
- Prix Presse Citron 2012, remis par l'École Estienne.
- Prix Spécial Plumes et goudron 2006. Salon international du dessin de presse et d'humour de Saint-Just-le-Martel.

En tant qu'auteur de bandes dessinées :

- Prix du meilleur album en langue étrangère 2014 - Festival international de la BD d'Alger (FIBDA), pour *Clandestino*
- Prix Melouah Moliterni des droits de l'Homme 2014, Carrefour de l'image - Aubenas (Ardèche), pour *Clandestino*

En tant que réalisateur :

- Prix de la critique au Festival international du film et de la musique de Küstendorf 2013 pour *Octobre noir*
- Prix Radio-Canada de la communication interculturelle du meilleur court-métrage au Festival Vues d'Afrique - Montréal 2012 pour *Octobre noir*
- Prix du premier film 2012 au festival Clap 89 à Sens pour *Octobre noir*

genèse

Du documentaire à la fiction

Beaucoup de gens présument que *Josep* est un film documentaire. C'est logique, compte tenu du fait qu'Aurel se considère avant tout comme un journaliste. Ce projet a en effet démarré comme cela. C'est trois ans plus tard, lorsqu'Aurel et Serge Lalou, son producteur, se sont tournés vers le scénariste Jean-Louis Milesi, qu'ils ont décidé tous les trois d'en faire une fiction.

Néanmoins, le ciment de tout ça, explique Aurel, reste son approche journalistique. Aurel est un journaliste, qui fait des dessins dans des journaux et dont le métier est de décrire le réel. Il cite Sorj Chalandon, un confrère qui a travaillé à *Libération* et qui est aujourd'hui au *Canard Enchaîné* :

« On ne suit pas un journaliste pour qu'il raconte ses états d'âme. S'il désire le faire, il peut passer par la fiction, en la nourrissant de son expérience de journaliste. »¹

L'idée que, s'il y a un point de vue affirmé et une forme originale, cela qualifie un travail de créateur, que l'on oppose traditionnellement à un travail journalistique dit « objectif », concerne bien sûr aussi le film documentaire dit « d'auteur ». Mais si l'on rajoute des personnages qui n'ont jamais existé et si l'on décide de mettre un de ces personnages au cœur du récit, comme le gendarme dans *Josep*, alors ce n'est plus un film documentaire. A contrario, le film *Valse avec Bachir* (Ari Folman, 2008), qui suit également la réalité de près mais avec des personnages « réels », est encore dans le champ du documentaire bien qu'au premier abord, sa forme puisse laisser penser l'inverse.

Le dessin au cinéma

Au-delà du débat documentaire / fiction, la clé du récit, le point de vue d'Aurel, c'est son obsession du dessin et son désir de faire voir cette histoire sous l'angle du dessin et du dessinateur. Lors de la rencontre d'Aurel avec Jean-Louis Milesi, futur scénariste du film, c'est ce que ce dernier a bien compris et c'est ce qui a rendu leur collaboration fructueuse.

Lorsqu'Aurel dessine pour son film *Josep*, il n'est plus journaliste. Lorsque Josep dessine dans le camp d'Argelès-sur-Mer, il n'est plus journaliste non plus. Il est dans une interprétation personnelle des faits et il fait œuvre de création. Et quelle création ! Ses dessins sont à la fois descriptifs et symboliques, ses personnages semblent en dire beaucoup plus sur leur auteur et sur eux-mêmes qu'un « simple » dessin et il réussit à saisir notre imaginaire et à invoquer nos propres peurs et nos propres rancœurs. Les camps ont existé, Josep a existé, mais le sujet central du film c'est l'engagement par le dessin et jusqu'où le dessin peut aller pour témoigner et saisir rapidement.

Dans *Josep*, ce dessin est traité d'une manière particulière, qui est celle d'une forme frontière entre l'illustration et l'animation. Ce film fera probablement date pour cela. Un illustrateur doit tout dire au moment où il compose son image. Le métier de l'animateur n'est pas le même : il est un cinéaste, qui réfléchit en mouvement et en musique. Ce sont les entrées et sorties des personnages, leurs gestes et éventuellement leur évolution formelle, qui racontent l'histoire et qui transmettent les émotions. Ce sont aussi bien sûr le son et la musique, via les émotions et le rythme qu'ils imposent. Dans *Josep*, on passe de l'illustration au cinéma au gré du propos, de manière très inventive.

Lorsqu'on signale cela à Aurel, il répond de manière modeste : il affirme que le temps de préparation de l'animation lui est apparu insurmontable et qu'il a « juste » voulu aller plus vite, en faisant ce qu'il savait faire le mieux. Mais au-delà de cette modestie, ou grâce à cela, *Josep* nous offre une approche très originale et un style inédit.

« En tant que dessinateur qui travaille sur des choses qui ne bougent pas, il y a une déperdition phénoménale de temps et d'énergie dans ce travail qui consiste à anticiper les mouvements du personnage. Pour moi, il y avait deux tiers d'énergie perdue. Ce qui m'importait c'était ce qu'un personnage faisait mais pas comment il allait le faire. Au-delà de ça, lorsque nous avons bossé sur la partie contemporaine du film avec de la « vraie » animation, j'ai compris cette part industrielle de fabrication d'un dessin animé. Mais j'ai très vite vu que ne maîtrisant pas les codes et compte tenu de la lourdeur du processus, je n'allais pas pouvoir gérer aussi finement que je le souhaitais ce que je voulais raconter à l'image. Pour cette partie contemporaine ce n'était pas grave, car je désirais quelque chose d'assez lisse, mais pour la partie mémorielle je

1. Entretien entre Étienne Jaxel-Truer, Serge Lalou et Aurel, 2021



de ce film.

Le lien entre le réalisateur et le producteur

Aurel a découvert les dessins de Josep Bartolí grâce au livre de son neveu Georges Bartoli, que ce dernier a écrit sur l'exil de sa famille et qu'il a illustré avec les dessins que son oncle avait réalisés dans les camps français lors de la Retirada, l'exode des réfugiés espagnols de la guerre civile après la prise de Barcelone par le général Franco. Aurel s'intéresse alors à la guerre d'Espagne mais il est surtout conquis par la force des dessins qu'il découvre. Comme il ignore l'essentiel de ce moment bien particulier et peu glorieux pour la France, il se met alors en tête de travailler sur le sujet. En 2010 il décide d'aller à la rencontre de Georges Bartoli, pour parler de son oncle Josep.

À ce moment, il est en train de finir son premier court métrage d'animation. Il en parle donc à son producteur Xavier Julliot, directeur de la Fabrique Production dans les Cévennes. Ce dernier apprécie le projet et le pousse à travailler sur le développement d'un projet de long métrage. C'est le point de départ d'une longue enquête qui lui fera rencontrer les proches de Josep, et notamment sa veuve.

Aurel écrit un premier script grâce auquel il obtient une bourse de l'association Beaumarchais, puis une aide à l'écriture de la Région Languedoc-Roussillon, laquelle leur offre aussi les services d'un producteur senior pour les épauler, Xavier et lui, dans la création du dossier de développement pour le CNC. Ce producteur senior s'appelle Serge Lalou et cet accompagnement dure un an. Pendant cette année-là, en 2013, ils décident ensemble de soumettre le dossier à Jean-Louis Milesi, qui est notamment le scénariste de *Marius et Jeannette* (Robert Guédiguian, 1997).

sentais que ça risquait de m'échapper et de s'affadir. Je sentais que le poids du processus industriel allait l'emporter. J'ai donc fini par prendre la décision de revenir à ce que je savais faire, c'est-à-dire des images qui racontent quelque chose en elles-mêmes. [...] Il s'avère qu'a posteriori j'ai constaté que ça cadrerait parfaitement avec l'idée d'une mémoire à trous. Ce grand père n'avait pas la capacité de dérouler ses souvenirs comme un DVD et les choses venaient de manière erratique au gré de sa mémoire vieillissante. Et mon dessin a aussi fait sens dans ce cadre, en offrant des images instantanées de cette mémoire.»

Il est intéressant en tous cas de constater que les gens se sont emparés très vite de cette idée de « dessiner la mémoire » et que cette analyse est devenue récurrente lorsqu'on parle

Ils obtiennent ensuite l'aide au développement du CNC et Xavier Julliot propose à Aurel d'associer Serge Lalou à l'aventure, lequel est en train de créer les Films d'ici Méditerranée à Montpellier. Moins d'un mois après, Xavier décide brutalement. Après une période de flottement, Jean-Louis, Aurel et Serge se remettent à travailler sur le scénario, avec une obsession : légitimer le choix du dessin et de l'animation. Le fait que le dessin soit lui-même le cœur du film se révèle progressivement au fil des questionnements et des recentrages. Serge Lalou n'étant pas un spécialiste de l'animation, il s'entoure de Guilhem Pratz, producteur associé, et d'Ulrik Frémont, directeur de production, pour réfléchir à la faisabilité du film. Il s'agit de comprendre quel film est possible artistiquement et techniquement, avec l'argent que l'on peut raisonnablement espérer trouver.

Ils vont ensuite voir la Région Occitanie, qui leur dit que le projet les intéresse dans un contexte bien particulier qui est celui de l'anniversaire de la Retirada. Cet anniversaire permettra de faire résonner avec une histoire commune les deux anciennes régions qui forment l'Occitanie : Languedoc-Roussillon et Midi-Pyrénées. Finalement, l'Occitanie aura financé plus du quart du film, ce qui est très au-dessus de ce que font les régions habituellement. Pour cela, ils choisiront d'associer le fond de soutien au cinéma (qui dépend de la culture), la direction de la communication et le Mémorial de Rivesaltes. Cet engagement très fort s'est poursuivi ensuite avec l'organisation des expositions, le financement des livres, l'écriture d'un dossier pédagogique, et s'est clôturé par le retour de plusieurs œuvres de Bartoli en donation au Mémorial.

À ce stade, il est logique de penser qu'une coproduction avec l'Espagne permettra de trouver le reste du financement. Serge et Aurel vont donc à la rencontre de Mediapro, un groupe audiovisuel espagnol. Ces derniers s'engagent à trouver 2 millions d'euros en Espagne, tandis que les Français doivent trouver l'équivalent en France. Mais la Région Occitanie a donné une ligne d'arrivée : l'anniversaire de la Retirada, fin 2019, finalement trop proche pour les Espagnols.

Entre-temps, un accord avec France Télévisions a été trouvé : Serge produira un film documentaire sur Josep avec France 3 Région et le projet d'Aurel avec France 3 Cinéma. À ce stade il y a donc une chaîne de télévision et la Région Occitanie, mais le film n'a plus de coproducteur étranger, pas encore de distributeur, et pas d'avance sur recette de la part du CNC². On décide de changer de stratégie et de se tourner vers les autres régions françaises, qui deviennent à ce moment-là la seule façon d'aller assez vite pour tenir l'échéance.

Guilhem et Ulrik emmènent alors Aurel aux Films du Poisson Rouge à Angoulême, dont le logiciel « maison » et les compétences semblent à la mesure des enjeux de fabrication du film. Suite à cette rencontre, la Région Nouvelle Aquitaine accepte de mettre la main à la poche. Ils se tournent ensuite vers le studio Tchack et les Hauts-de-France, nouent une relation durable avec ce studio, mais essuient un refus de la part de leur région. C'est alors qu'ils rencontrent Promenons-nous dans les bois / studio EJT-labo, qui décide de défendre ce projet dans le Grand Est. En effet, outre le fait que son directeur, Étienne Jaxel-Truer, a eu un coup de cœur pour le projet l'année précédente lors de sa présentation au Cartoon Movie

à Bordeaux, il est persuadé que ce récit saura résonner avec l'histoire mouvementée des Alsaciens et des Lorrains, qui ont également connu exils et feux croisés. Entre-temps, le studio Lunanime embarque la Belgique dans l'aventure. Le plan de financement avance, mais il est encore loin d'être complété. Une réunion de crise est organisée : est-il possible de faire le film avec un bon tiers du budget en moins ? Les studios proposent de rajouter des moyens en coproduction sur le film et un arbitrage est fait en faveur du démarrage du film.

La production s'organise alors : Serge Lalou et les Films d'Ici Méditerranée ont décidé de prendre le risque de démarrer le film et la production exécutive est confiée à Catherine Esteves, la directrice des Films du Poisson Rouge, qui est à la fois expérimentée et proche du directeur de production Ulrik Frémont. À partir de là, les financements se complètent au fur et à mesure et un distributeur est trouvé : la société Sophie Dulac. C'est au Festival International du Film d'Animation d'Annecy, lors de la présentation du projet en « work in progress », que le producteur catalan Jordi B. Oliva rejoint l'aventure. L'équipe est désormais au complet et le plan de financement est devenu acceptable, avec un budget final de 2,7 millions d'euros.

« En région, on n'a pas d'argent mais on a des idées... »

C'est comme cela qu'Aurel résume cette grande aventure, qui a été en sélection officielle à Cannes, a reçu le César du meilleur film d'animation et le prix européen du meilleur film d'animation.

De fait, l'habitude de jouer en outsider avec des équipes petites et polyvalentes et de travailler main dans la main entre pôles créatifs séparés par de grandes distances n'y est certainement pas étrangère. Serge Lalou complète le raisonnement : financièrement, à ce jour (en 2021), les dispositifs mis en place par les régions françaises ne sont pas encore assez performants pour initier et porter de grands projets. Objectivement, un producteur n'a donc pas intérêt à parier sur elles. Par contre, la proximité avec des imaginaires qui sortent du commun parce qu'ils ne sont pas tous nés sur le même parquet parisien et la capacité que l'on se donne à les amener vers le national et l'international peuvent devenir un atout puissant pour proposer au public des films qui les emmènent ailleurs et plus

2. Créée en 1960 par le Centre National de la Cinématographie (CNC), l'avance sur recettes a pour objectif de favoriser le renouvellement de la création en encourageant la réalisation des premiers films et de soutenir un cinéma indépendant, audacieux au regard des normes du marché et qui ne peut sans aide publique trouver son équilibre financier. L'attribution des avances sur recettes est décidée par le Président du CNC après avis des commissions composées de personnalités reconnues de la profession. L'avance est remboursable sur les recettes générées par le film.

loin. Ainsi, l'ardéchois Aurel, qui vit près de Montpellier, a pu toucher et séduire des publics très différents autour de la planète, avec un cinéma original dans sa forme, ancré sur son territoire et son histoire, mais dont la valeur universelle n'a échappé à personne.

En outre, ce projet nativement hispano-occitan raconte une histoire commune. L'important travail en direction de leurs publics de proximité, engagé par les producteurs de part et d'autre de la frontière, a été rendu possible par leur proximité et leur complicité. « Cela aurait été inenvisageable à partir de Paris, parce qu'on ne réfléchit pas comme cela d'un point de vue centraliste » constate Aurel³. Serge Lalou souligne en outre que les trois Régions qui ont accompagné le film sont l'Occitanie, la Nouvelle-Aquitaine et le Grand Est : trois espaces culturels qui ont eu fort à faire dans le passé avec leurs voisins et dont la sensibilité particulière a rendu la production du film possible.

Il complète sous forme de clin d'œil :

« [...] symbolique au possible, comme la première n'a pu se faire à Cannes (cette année-là les projections ont été annulées à cause de l'épidémie de Covid-19), elle a été organisée dans le cinéma des Vans, en Ardèche, chez Aurel. »³

« ... Et on a la tête sur les épaules »

« Sur un film comme cela, super difficile à faire, s'il n'y a pas une prise de conscience du réalisateur de la nécessité de tenir compte de tous les paramètres, financiers, techniques et humains, et donc de nouer une relation très étroite avec le producteur et les différentes équipes, rien n'est possible. La vision romantique de l'œuvre d'art qui passe au-dessus de tout et de l'auteur qui dit c'est ça ou rien ne peut générer que des échecs et des regrets. »³

Cela n'a en rien empêché Aurel d'affirmer un point de vue artistique fort et de faire un film hors du commun, bien au contraire. C'est grâce à ce dialogue fort et à la confiance réciproque qui en a découlé que chacun a pu se sentir à l'aise avec son métier et faire accepter des propositions originales.

« Pour être tout à fait honnête, je n'étais pas sûr d'avoir tout compris avant l'avant-première et je n'en menais pas large », s'amuse Serge Lalou, « mais Aurel a aussi été extraordinaire

après : lorsque les récompenses ont commencé à tomber, puis au fil des reconnaissances les plus prestigieuses, il est resté le même : je peux vous assurer que j'ai vécu par le passé des expériences très différentes, avec des dérapages d'ego très pénibles à vivre. Là, on a vécu tout, mais on l'a vécu normalement. Et ça aussi, c'est extraordinaire. »³

Et Aurel d'ajouter :

« [...] lorsqu'on vit dans un village, on ne vit pas dans un milieu artistique, qui se construit sa propre mythologie et qui génère ses propres dérapages. Il n'y a pas d'entre-soi et on ne peut pas se monter le bourrichon. Lorsqu'on doit résoudre un problème, on boit un coup et on en discute. Il n'y a pas d'entre-soi... mais il y a un entre nous. »

3. Entretien entre Étienne Jaxel-Truer, Serge Lalou et Aurel, 2021

découpage séquentiel

1. 0h00'00 : générique

Les logos des partenaires du film se succèdent puis le générique commence. Sur un écran noir aux bords légèrement éclairés, l'hymne anarchiste *A Las Barricadas* résonne.

2. 0h01'55 : le passage de la frontière

Dans une forêt enneigée, trois hommes épuisés tentent de traverser la frontière française. Des cadavres, criblés de balles, jonchent une borne de démarcation. Le titre du film apparaît.

3. 0h03'37 : l'arrivée en France

Arrivés à la frontière, Josep, Martin et Helios vident leurs fusils en tirant en l'air avant de s'en débarrasser. Ils prennent place dans une grande file de réfugiés. Une altercation éclate entre Martin et les gendarmes. Le premier croquis de Josep Bartolí apparaît. Martin revendique fièrement son appartenance aux brigades internationales et dénonce la complaisance de la France à l'égard de Franco. Josep se fait voler son briquet. Le prénom « Maria » est écrit dessus. Martin, Helios et Josep sont violemment séparés.

4. 0h05'37 : Josep dans son atelier

Changement de temporalité et de lieu. Dans les années 1990 à New York, Josep Bartolí allume la radio puis une cigarette avant de tracer un trait à la peinture rouge sur une feuille blanche.

5. 0h06'06 : l'arrivée chez le grand-père

Nouveau changement de lieu et de temporalité : années 2000, à Marseille. Valentin s'impatiente dans une voiture avec ses parents. Il écoute *Les Papets*, *Les Minots* (Massilia Sound System, 2007) puis aperçoit un graffiti (« Massilia ») sur un mur. Il décide de le reproduire dans son carnet. Arrivé chez son grand-père, Valentin explore l'appartement, tente d'allumer la télé mais sa mère l'en dissuade : « *Tu ne vas quand même pas regarder la télé alors que ton grand-père est mourant !* ». Valentin poursuit son exploration et s'arrête sur un croquis représentant le visage d'un homme agonisant. Sa mère

rappelle aussitôt son dégoût pour ce dessin. La discussion réveille le grand-père. La mère de Valentin quitte l'appartement en laissant son fils avec son père. Valentin poursuit sa reproduction du graffiti observé quelques minutes plus tôt. Il allume la télé et se met en quête de la télécommande pour baisser le son. Il la trouve près de son grand-père qui en profite pour lui saisir le bras. Valentin sursaute. « *On se connaît ?* » lui demande fermement son grand-père. Fondu au noir.

6. 0h08'56 : La rencontre de Valentin et de son grand-père

Valentin s'ennuie devant la télévision tandis que son grand-père feuillette son carnet à dessins : « *Tu te débrouilles pas mal* ». Puis il se lève difficilement sous le regard inquiet de Valentin pour décrocher un dessin fixé au mur. Il invite son petit-fils à s'asseoir à côté de lui. Valentin s'exécute mais il écrase par inadvertance les lunettes de son grand-père posées sur la chaise. Il rit de la situation jusqu'à ce que son grand-père lui jette un regard froid « *Qu'est-ce qui te fait rire !* ». Fondu enchaîné : le grand-père prend les traits d'un jeune gendarme.

7. 0h10'09 : la découverte du camp

Changement de temporalité : « 1939 » indique la voix-off du grand-père. Un jeune gendarme observe les réfugiés construire eux-mêmes leur propre camp de concentration. Il butte sur un homme couché à même le sol pour passer cette première nuit. Quelques mètres plus loin, des enfants jouent sur des tas de paille. Un cheval est abattu. Le lendemain, le Gendarme¹ regarde Josep en train de dessiner sur une planche de bois, découvre le portrait d'une femme dessinée sur une tasse, et retrouve Josep en train de dessiner Martin sur le sol. Deux gendarmes, Léon et Robert, interviennent et se mettent à uriner sur le dessin. Ils encouragent le Gendarme à faire de même. Un tirailleur sénégalais observe la scène sans un bruit. Il échange un regard avec le Gendarme puis s'éclipse. Des chevaux aperçus plus tôt hennissent. Une trace de sang s'écoule près du troupeau. Le soleil se couche. Les prisonniers font leur toilette dans la mer.

8. 0h12'48 : le premier avertissement de Léon et Robert

Dans les douches, un rasoir sous la gorge, le Gendarme reçoit le premier avertissement de Léon et Robert : « *N'oublie jamais que c'est un ramassis de rouges !* ».

9. 0h13'23 : la rencontre avec le tirailleur sénégalais

Le tirailleur sénégalais offre un fruit inconnu au Gendarme et disserte sur la complémentarité du blanc et du noir. Le jeune homme est surpris par le goût. Le tirailleur associe cette amertume à celle de la vie. Le clairon raisonne. Le drapeau français est hissé devant des militaires au garde-à-vous tandis qu'une escadrille forme une croix gammée dans le ciel.

1. Le gendarme n'étant pas nommé avant la fin du film, il sera désigné dans le texte par sa fonction, avec une majuscule, pour faciliter la lecture et la compréhension.

10. 0h14'16 : la naissance d'une complicité

Retour au camp. Le Gendarme parle discrètement à l'un des tirailleurs sénégalais. Josep creuse un trou pour passer la nuit. Le Gendarme lui offre du papier et un crayon. Aperçu par Léon et Robert, il s'excuse auprès de Josep avant de lui uriner dessus pour tromper ses collègues. La voix-off du grand-père nous ramène au présent, dans l'appartement, avant de poursuivre sa description du camp tandis que le Gendarme découvre une infirmerie de fortune. À l'intérieur, une femme du camp, Bertilia, très en colère, le prend à partie. Le gendarme, penaud, se retire.

11. 0h15'51 : la solidarité des réfugiés

À la cantine, Léon et Robert invitent le Gendarme à leur table. En parallèle, le grand-père décrit la faim et la maladie qui touchent le camp. Josep, malade, cherche désespérément de l'aide. Sous la pluie, Josep observe la mer, au-delà des barbelés. Des croquis viennent illustrer ce qu'il perçoit. Les gendarmes arrivent avec des camions. Après avoir volontairement éclaboussé de boue les réfugiés derrière les barbelés, ils jettent au sol des miches de pain : « *On se demande de quel côté ils étaient les animaux* ». Un réfugié sort un couteau pour partager son morceau de pain, au grand désarroi de Léon et Robert. Josep et le Gendarme se lancent un regard complice. Bref retour silencieux dans l'appartement avec le grand-père et Valentin. Fondu enchaîné.

12. 0h18'21 : la rencontre avec Bertilia

Josep dessine. Ses croquis décrivent la construction du camp. Bertilia s'approche de lui pour discuter. Josep lui explique qu'il attend sa fiancée.

13. 0h18'57 : la petite fille au cerf-volant

Une petite fille et son chien jouent au cerf-volant près des barbelés. Les enfants du camp regardent le chien avec envie. La dame accompagnant la petite fille lui interdit de s'approcher de ces « pouilleux ».

14. 0h19'19 : le viol

Josep pèle des pommes de terre puis rejoint Bertilia et une autre femme du camp, Micaela, pour préparer un repas qu'ils partagent tous les trois. Une discussion s'engage autour de Maria, la fiancée de Josep. Un dessin de Josep et Maria jeunes illustre la conversation. Josep est invité à partager la couche des deux femmes. Il décline la proposition avec humour. Un peu plus tard, en allant se coucher, Josep assiste à un viol. Il aperçoit Léon et Robert. Horrifié, il dessine frénétiquement l'évènement une fois caché sous sa tente.

15. 0h21'30 : le retour de la petite-fille au cerf-volant

Josep continue de dessiner le camp et les réfugiés. La petite fille au cerf-volant est de retour, avec son chien. Les mêmes prisonniers, désormais têtes rasées, l'observent. Ils tentent sans succès d'attraper le chien avec un os : « *Même les chiens ont peur de nous* ». Un tri des réfugiés est organisé. Les femmes et les enfants sont désormais séparés des hommes.

16. 0h22'25 : un mauvais présage

Dans le dortoir, les gendarmes tuent le temps. Le Gendarme est pris à partie par Robert et Léon qui lui reprochent de fréquenter les tirailleurs sénégalais. Appuyé contre un mur dans les toilettes, il est blessé à la tête par la pointe d'un couteau lancé de l'autre côté de la cloison. La trace de sang sur son doigt se transforme en traits rouges tracés sur une toile par un vieux Josep Bartolí, dans son atelier.

17. 0h23'28 : le bal

La nuit tombe sur le camp. Le Gendarme assiste à une évasion avec la complicité des tirailleurs sénégalais. Il choisit lui aussi de détourner le regard puis se retrouve dans une fête improvisée. Bertilia, accompagnée de musiciens, chante *Anda Jaleo*, un poème de Federico García Lorca. Josep dessine sur les murs de la salle et demande au Gendarme si ses dessins lui plaisent. Sur scène, un tirage au sort est organisé pour former des couples d'un soir. Tiré au sort, Josep décline la proposition de Micaela par amour pour Maria. Une bagarre éclate et révèle des différends entre anarchistes et communistes. Bertilia calme la situation. Josep et le Gendarme quittent la fête et s'assoient au bord de l'eau. Le Gendarme brûle avec sa cigarette un morceau de papier indiquant le numéro 56. Saut dans un lointain futur : dans son atelier, Josep Bartolí peint désormais en bleu sur la toile rouge. Retour sur la plage du camp : Frida Kahlo sort de la mer et se dirige vers les deux hommes. La voix de Valentin intervient « *pourquoi elle a de la peinture sur les doigts ?* ». Frida s'adresse à Josep, lui demande du feu, et poursuit la discussion dans ses rêves.

18. 0h27'43 : le retour d'Helios

Un croquis représentant un gendarme survolant le camp prend forme. Josep interpelle les nouveaux arrivants pour savoir s'ils ont aperçu Maria. Il retrouve Helios. Sur la plage les deux hommes discutent. Les nouvelles ne sont pas bonnes mais Helios a réussi à récupérer le briquet de Josep en punissant le voleur. Josep dessine les travaux du camp.

19. 0h29'58 : l'appel de Franco

Un jour de pluie, un représentant du régime franquiste accompagné d'un prêtre et d'un gendarme tente de convaincre, sans succès, les réfugiés de retourner en Espagne. Au fil de leur discours, les trois hommes s'enfoncent progressivement dans la boue. Les réfugiés s'en vont, moqueurs. La cabane s'écroule sur les trois hommes.

20. 0h31'05 : la faim, l'amour

Retour de la petite fille avec son chien. Cette fois, le piège fonctionne. Josep et le Gendarme discutent d'un éventuel retour en Espagne. Josep rejette fermement l'idée, si ce n'est pour cracher sur la tombe de Franco. Un peu plus loin, la petite fille cherche son chien et questionne les réfugiés derrière les barbelés. Ces derniers font mine de ne pas comprendre. Des croquis de Josep viennent illustrer le sort du petit chien, mangé par les prisonniers. Pendant que Josep dessine, Helios taille une bague dans un morceau d'os qu'il offre à Micaela. Ils s'embrassent. Josep, appuyé contre une barrière du camp, s'allume une cigarette avec le briquet de Maria.

21. 0h32'46 : partie de campagne

Une sortie en dehors du camp est organisée sous bonne garde. Le convoi passe devant trois jeunes femmes. Au bord du chemin, l'une d'entre elles, le poing levé, crie « ¡No pasarán! » en lançant des cerises qui tombent sur le cortège. Les prisonniers sont ravis, Robert est furieux. Accompagnée de ses deux amies, la jeune femme chante une chanson satyrique sur les gendarmes. Les croquis de Josep dévoilent la campagne. Les paysans sympathisent avec le cortège, offrent du café et du vin. Léon et Robert, comme à leur habitude, se comportent en goujats, se moquent du Gendarme et insultent un tirailleur sénégalais. Une femme leur fait remarquer leur impolitesse.

22. 0h34'42 : la confrontation

Au crépuscule, le cortège se remet en route. Les réfugiés, les bras chargés de pains et de vin, chantent de bon cœur. Brusquement, la voiture conduite par Léon et Robert s'arrête. Les deux gendarmes « réquisitionnent » les cadeaux des paysans. Tous s'exécutent à contrecœur à l'exception d'Helios, qui reste immobile. Un tirailleur sénégalais lui conseille d'abandonner cette confrontation mais Helios proteste et dénonce un vol. Robert l'accuse en retour de profiter de la France. De plus en plus tendu, il sort son arme et la braque sur le ventre du protestataire qui reste imperturbable, le regard plein de défi. Josep essaie de raisonner Helios mais Léon le fait taire d'un coup de pied. Helios fini par ouvrir ses bras, laissant tomber la miche de pain et la bouteille qui se brise sur le sol. Le tirailleur baisse la tête, affligé. Helios reçoit un coup sur la tête et perd connaissance. Fondu au noir.

23. 0h36'42 : l'agonie d'Helios

Retour au camp à la nuit tombée. Helios, toujours inconscient, est attaché à un piquet. Josep, frappé à maintes reprises par les gendarmes, s'effondre à côté de son ami. Robert lui confisque ses dessins et son briquet. Avant de s'éclipser, les gendarmes portent un dernier coup à Helios avec la crosse d'un pistolet, laissant les deux hommes à peine conscients. Les croquis de Josep prennent la suite. Ils dépeignent les atrocités de la guerre d'Espagne.

24. 0h38'35 : le Gendarme démasqué

Le Gendarme ne trouve pas le sommeil. Il se lève en silence mais se blesse le pied en marchant sur un clou. Il récupère discrètement le carnet de Josep mais le remet en place, sous l'oreiller de Robert, après l'avoir consulté. Au réveil, Léon et Robert remarquent les traces de sang. À l'extérieur, ils s'en prennent violemment au Gendarme et l'interrogent. Les tirailleurs sénégalais s'interposent et font fuir les gendarmes. Encore au sol, le jeune homme remercie ses sauveurs.

25. 0h40'31 : la mort d'Helios

Les réfugiés observent, horrifiés, l'agonie d'Helios derrière les barbelés. Josep, à peine conscient, s'est allongé sur son ami. Il est porté jusqu'à l'infirmerie par le Gendarme et un tirailleur sénégalais. À la nuit tombée, un bal est organisé pour les gendarmes. La jeune recrue monte la garde en sifflotant. Le lendemain, il détache le corps sans vie d'Helios avec l'aide de Josep, sous les cris de Micaela. Le Gendarme creuse une tombe de fortune avant de remarquer l'absence de croix. Helios était anarchiste, rappelle Josep. Il explique à son compagnon ce que cet engagement signifie et s'interroge sur l'existence de Dieu. Le discours de Josep se poursuit dans la bouche du grand-père : « Ces idées qui l'ont porté, moi, lui, tous, le communisme, l'anarchisme, la République. Ces belles idées, si elles ne rencontrent pas une belle personne, ça devient la mort. ». Le grand-père se souvient d'Helios à travers son portrait. Il l'offre à Valentin.

Retour au camp, juste après l'enterrement d'Helios : Josep parle de sa femme, Maria Valdés, au Gendarme. Il n'a plus de nouvelles depuis son départ en train pour la France. Elle était enceinte au moment du départ.

26. 0h44'16 : à la recherche de Maria

Le Gendarme se rend au consulat d'Espagne pour retrouver la trace de Maria, sans succès. Devant la file d'attente, il présente le portrait de Maria dessiné par Josep aux réfugiés, mais aucun ne lui répond, trop effrayés par son uniforme. Une femme, méfiante, l'interpelle. Il lui explique la situation. Convaincue, elle harangue la foule en espagnol. Le dessin fait réagir une infirmière française de passage. Elle lui propose de le conduire dans un hôpital où Maria pourrait se trouver.

27. 0h46'21 : Maria retrouvée ?

Arrivé à l'hôpital installé sur un bateau, le Gendarme découvre une femme traumatisée, incapable de parler. À moitié défigurée, elle ressemble pourtant au portrait. Le doute subsiste. À la sortie du bateau, le Gendarme perd par inadvertance le portrait de Maria.

28. 0h47'30 : l'évasion de Josep

De retour au camp, le Gendarme fait évader Josep avec la complicité des tirailleurs sénégalais. À vélo, les deux hommes se rendent au port. Sur le bateau, Josep s'effondre en voyant la femme défigurée. Éploré, il quitte subitement la cabine et se jette à l'eau. Il prend la fuite à la nage. Furieux, le Gendarme l'insulte : « *Salad d'Espagnol !* ».

29. 0h48'42 : l'identité du grand-père

Retour au présent : Valentin demande à son grand-père de lui raconter la suite. Le grand-père, troublé, ne semble plus reconnaître son petit-fils. Une discussion s'engage sur l'imagination. Valentin, déçu, avait imaginé une double identité à son grand-père. Ce dernier brise aussitôt ses espoirs : « *tout le monde ne peut pas être un républicain espagnol* »...

30. 0h49'58 : les représailles

Le Gendarme rentre en urgence au camp. Les tirailleurs sénégalais sont sur le départ. Ils changent de caserne, vers le front allemand. Dans son casier, le Gendarme trouve le carnet de Josep, son briquet et un morceau de corde avec un nœud coulant. Il se précipite dans les douches où se trouve Robert, nu au bout d'une corde. Puis il remarque Léon assis dans un coin, traumatisé. Il bafouille : « *les Moricauds* ». Au même instant, le tuyau cède et le corps de Robert tombe au sol. Trempé, le Gendarme pousse un cri de rage.

31. 0h51'09 : choisir son camp

Le Gendarme aide à l'évacuation du camp avec Léon. Il semble s'être endurci. Le ton est plus ferme, moins compatissant. Le grand-père, en voix-off, s'interroge sur ses choix et ses actes : « *jusqu'à quel point pouvait-on obéir à un ordre ?* ». Des croix gammées sur un bâtiment témoignent du début de l'Occupation. Le Gendarme remarque Josep dans la file d'un convoi de prisonniers. Il le toise, l'insulte, avant de prendre place à ses côtés à l'arrière du camion. Une discussion s'engage, en espagnol, entre les deux hommes. La femme du bateau n'était pas Maria. Son train a été bombardé. Elle n'est certainement jamais arrivée en France. Léon, assis juste en face du Gendarme, les interpelle. Il est subitement abattu par le Gendarme d'un coup de pistolet. Le Gendarme explique son plan à Josep et lui confie son pistolet. Ce dernier lui tire dans le bras avant de s'enfuir dans les bois, suivi par les autres prisonniers du camion. Valentin interrompt le récit de son grand-père. Il ne comprend pas qu'il ne se soit pas enfui avec Josep : « *Mais tu es quand même un héros !* ». Son grand-père refuse ce titre : « *J'ai laissé tous ces gens monter dans ces trains...* ». Réformé à cause de sa blessure, il passe dans la Résistance. Son nom de guerre : Josep !

32. 0h54'30 : la Résistance

Le Gendarme retrouve dans une boulangerie Enriqueta, la jeune Espagnole qui l'avait aidé à chercher Maria Valdés devant le consulat. En prononçant, pour la première fois, le nom de Bartolí, la jeune femme est stupéfaite : le boulanger s'avère être le frère de Josep. Dès lors, le Gendarme décide de donner un coup de main au fournil afin d'aider la Résistance en imprimant clandestinement des tracts.

33. 0h55'25 : les retrouvailles

Le Gendarme se rend au Mexique. Il y retrouve Josep. Son ami l'accueille sur le quai de la gare en chantant *La Marseillaise*. Les deux hommes s'enlacent. Pour la première fois, le prénom du Gendarme est prononcé : « *Serge* » !

34. 0h56'42 : le Mexique

Serge rencontre Frida Khalo qui héberge Josep dans sa célèbre Casa Azul. Il rend le briquet de Maria à Josep. Serge s'installe, aide Frida à peindre sa « Maison bleue » et Josep à vendre ses créations. Les deux amis se confient, parlent de Trotski et de son assassinat dans cette même maison. Josep repense à ses choix et ce qu'il aurait pu devenir, à ce qu'il est devenu. Avec l'aide de Serge, il publie ses croquis du camp de concentration. Josep donne des indications précises à l'imprimeur : « *C'était comme ça là-bas : noir, blanc, dur, violent.* ».

35. 1h01'08 : Frida et la couleur

Frida peint un portrait de Josep. Les deux artistes, complices, échangent sur leurs styles respectifs. Frida insiste sur la puissance et la complexité de la couleur. Elle confronte Josep à son choix du noir et blanc : « *Le jour où enfin tu accepteras la couleur, c'est que tu auras apprivoisé ta peur.* ». En montage alterné, les lieux et les temporalités se mélangent : la fille de Serge tend un colis à son père. C'est le livre de Josep accompagné du portrait d'Helios. Serge se souvient... De retour au présent, la visite de Valentin s'achève au retour de sa mère. Il laisse son carnet à dessin mais emporte le portrait d'Helios contre l'avis de sa mère : « *C'est un souvenir de grand-père !* ». Désormais installé aux États-Unis, Josep est un vieux monsieur. Il peint un portrait... en couleur.

36. 1h03'24 : la restitution

Valentin est désormais un jeune homme. Il se rend au Political Art Museum à New York. Les œuvres de Josep Bartolí y sont exposées. La commissaire d'exposition, une amie de Josep, est interviewée par des journalistes. Valentin passe devant eux sans un mot et se rend dans la salle dédiée aux croquis du camp de concentration. Il complète un dessin en ajoutant le portrait d'Elis entre deux croquis. L'alarme retentit. La commissaire se précipite et croise Valentin en échangeant un regard complice. Très émue, elle découvre le dessin, se retourne et aperçoit le jeune homme. Dans un regard malicieux, il place un crayon dans sa bouche. Elle lui répond en levant le poing. Souriant, apaisé, Josep donne le dernier coup de pinceau à son (auto)portrait. Le tableau achevé passe sur fond noir.

37. 1h05'50 : générique de fin

Générique de fin sur fond noir accompagné par la voix de Silvia Pérez Cruz.

Durée totale du film en DVD : 1h11'31

le récit

Scénariser la mémoire

Josep n'est pas un documentaire. Il s'agit d'une fiction inspirée d'une histoire vraie. Or cette nuance est loin d'être un simple détail car elle oriente l'écriture du récit en adoptant un parti pris créatif très surprenant. Impossible en effet pour le public de démêler ce qui relève de l'invention ou du vécu. Le scénariste du film, Jean-Louis Milesi, revendique ouvertement cette ambiguïté. On peut ainsi voir dans ce geste d'écriture une forme d'honnêteté car, rappelons-le, le documentaire aussi est scénarisé. Et les témoignages qui le façonnent avant ou pendant le tournage sont eux-aussi recomposés à partir d'une mémoire défaillante. Le récit de *Josep* assume pleinement cette ambivalence mémorielle qui guide aussi la réalisation d'Aurel (cf. partie « La mise en scène »). Il se l'approprie pour mieux construire son intrigue, pour définir des personnages aux identités complexes et pour tracer, à travers des temporalités plurielles, des ramifications scénaristiques inattendues.

Quand la mémoire raconte

Fiction inspirée de faits réels ou histoire vraie romancée, le scénario de *Josep* s'inspire des aléas de la mémoire. À l'image de nos souvenirs, la plupart des événements que nous découvrons ont certainement eu lieu mais il est impossible de vérifier l'exactitude de leur déroulement. Même lorsque ces moments de vie sont partagés par plusieurs personnages, ils ne produisent pas les mêmes souvenirs chez les uns ou chez les autres. Dès lors, les versions divergent, se multiplient, quitte à entretenir la confusion. La multiplicité des témoins ne permet donc pas d'attester d'une réalité altérée par le temps. D'autant que ces derniers sont eux-aussi sujets à cette réécriture mémorielle. À tel point que leurs identités troubles poussent parfois les spectateurs et les spectatrices à questionner leur existence. Dans la séquence 28, lorsque *Josep* saute à l'eau depuis le bateau-hôpital, Valentin interrompt son grand-père : « *Qu'est-ce que tu as fait après avoir plongé ?* ». Ici, la confusion entre Serge et *Josep* interpelle. Les deux personnages seraient-ils une seule et même personne qu'une mémoire défaillante aurait séparée ? Malgré la rectification du grand-père, l'ambiguïté demeure lorsque ce dernier révèle à son petit-fils, dans un autre souvenir, son nom de résistant : « *Josep* » (31).

Le récit s'accommode ainsi de cette mémoire qui raconte. Il se structure autour d'elle et s'en amuse. Le grand-père se permet même d'inverser les rôles en toisant son petit-fils : « *T'as la mémoire qui part en vadrouille !* » (34). À la fin du film, lorsque Valentin quitte l'appartement avec le portrait d'Helios (35), il prononce une phrase dont le double sens met une nouvelle fois en lumière l'ambiguïté assumée du scénario : « *C'est un souvenir de grand-père !* ». Ultime clin d'œil à cette réécriture de la réalité, l'histoire de ce portrait, point de départ de la conversation entre Serge et Valentin, est ici remise en question. Considérant l'état de santé d'un vieil homme qui ne reconnaît plus son petit-fils (« *On s'connait ?* », 5), nous en viendrions presque à douter de tout ce qui vient de nous être raconté, vestige fragile et trompeur d'une mémoire qui disparaît. Mais c'est justement le propre de l'Histoire et de son écriture. Nous devons accepter qu'elle soit modifiée, corrigée, critiquée au gré des périodes et des points de vue. Or c'est aussi cela que symbolise le portrait d'Helios : le souvenir de Serge attaché à cet objet (sa rencontre avec *Josep* et Helios) devient celui de Valentin qui l'associe quant à lui à la discussion avec son grand-père. D'une génération à l'autre, les souvenirs se transmettent mais changent et évoluent en passant d'une personne à l'autre. C'est cette complexité propre à la passation qui se traduit également par l'enchevêtrement des points de vue et des temporalités tout au long du récit.

Faire le lien : deux générations, trois points de vue

L'idée de transmission est au cœur du scénario de *Josep*. Deux générations s'y confrontent : celle de *Josep* et Serge, et celle de Valentin. Le point de vue des parents de Valentin, génération intermédiaire sans doute trop proche de cette Histoire pour en mesurer les enjeux, est quant à lui éclipsé.

La première génération s'illustre à travers deux points de vue : celui de *Josep* et de Serge. En ce sens, ils sont tous les deux témoins puis passeurs. La guerre d'Espagne et ses conséquences frontalières sont ainsi explorées à travers les yeux d'un Français et d'un Espagnol. Ils observent puis témoignent, en dessinant pour l'un, en racontant pour l'autre. En vieillissant, ils deviennent tous deux des passeurs et entretiennent un lien spécifique avec Valentin. Pour *Josep*, c'est le dessin qui établit une connexion avec l'adolescent (Valentin dessine ; il repart avec le portrait d'Helios). Pour Serge, le lien est celui de la famille, intime et mystérieux.



1

Dans la majeure partie du film, Valentin devient ainsi un double diégétique du spectateur. Comme nous, il découvre progressivement l'histoire de Josep et de Serge et n'hésite pas à la commenter en interrompant son grand-père. La séquence 28 en offre un bel exemple. Lors de la première évocation de Josep, le récit s'appuie sur Valentin pour jouer avec le spectateur et tente d'anticiper ses espoirs : il l'invite à imaginer un gendarme qui, en plongeant à la suite de Josep, entre enfin en résistance. Mais l'acte de rébellion devra attendre encore un peu, une manière d'instiller un discret suspense dont l'acmé surviendra cinq minutes plus tard, lors de la seconde évocation de Josep, cette fois-ci avec la complicité de Serge (31).



2

Mais Valentin n'est pas qu'un substitut narratif du spectateur ni un réceptacle passif de cette double mémoire. Il devient à son tour passeur dans la dernière séquence du film (36). En remettant le portrait d'Helios à sa place, il réalise son devoir de mémoire en faisant le lien entre histoire intime et collective. Un point commun caractérise les trois personnages principaux. Josep, Serge et Valentin sont les seuls personnages que nous voyons vieillir. Sans doute une manière pour Jean-Louis Milesi de nous rappeler qu'un point de vue évolue au fil d'une vie et qu'il faut souvent attendre d'en apercevoir le bout pour prendre conscience de nos responsabilités mémorielles. De manière plus pragmatique, cette évolution temporelle des personnages est aussi nécessaire sur un plan strictement narratif. Car Jean-Louis Milesi ajoute une dernière complexité à son scénario en multipliant les temporalités.



3

Prendre le temps de témoigner : cinq époques, quatre lieux

Témoigner demande du temps. Le temps d'observer et de faire son deuil avant de transmettre. Ces trois étapes se retrouvent dans le récit à travers cinq temporalités :

Temporalité 1 : l'année 1939 (T1) ^[1]

T2 : le début de la Seconde Guerre mondiale et l'Occupation ^[2]

T3 : les années 1990 ^[3]

T4 : les années 2000 ^[4]

T5 : aujourd'hui ^[5]



4



5

Et à travers quatre lieux :

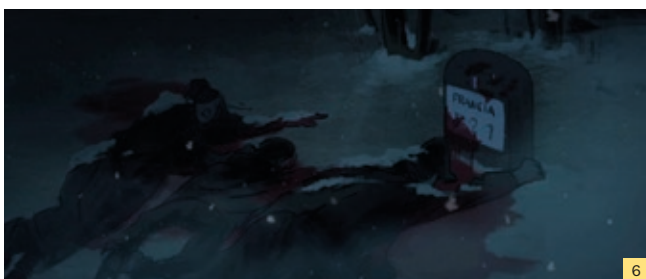
Lieu 1 : le territoire frontalier France-Espagne (L1) ^[6]

L2 : Mexico ^[7]

L3 : Marseille ^[8]

L4 : New York ^[9]

Pour Serge et Josep, le temps de l'observation se déroule à partir de février 1939 (T1), date de l'arrivée en France (L1) pour l'un et de la première affectation pour l'autre. Il s'achève pendant la Seconde Guerre mondiale, lorsque Josep parvient à s'échapper du camp et à rejoindre le Mexique. Serge quant à lui tourne le dos à l'armée et rejoint la Résistance pendant l'Occupation.



Puis vient le temps du deuil qui survient, pour Josep, dès les années 1940 (T2), lorsqu'il publie ses croquis au Mexique (L2). Serge amorce aussi ce travail de reconstruction en rejoignant son ami à Mexico. Mais celui-ci prendra plus de temps, sans doute du fait qu'il fut, malgré tout, du mauvais côté des barbelés. Il devra attendre d'être sur son lit de mort, à Marseille, dans les années 2000 (L3, T4) pour achever son deuil en transmettant son histoire à son petit-fils. Valentin partage ainsi avec son aïeul cet espace et ce lieu, condition indispensable à cette passation. Le jeune adolescent en est encore au stade de l'écoute. Et, par chance, parce que sa génération n'a pas connu la guerre, il n'aura pas à passer par l'étape du deuil. Il lui faudra simplement prendre le temps de digérer cette lourde histoire familiale avant de pouvoir la transmettre à son tour, dix ans plus tard (T5), à New York (L4). C'est dans cette même ville que Josep s'installe pour finir sa vie (T3). Cette période apaisée nous est d'ailleurs montrée dès le début du film (4) puis revient régulièrement tout au long du récit (16-17) jusqu'à ce que le spectateur puisse, juste avant le générique, en recoller les morceaux (35-36). Cette fragmentation complexe des espaces et des temporalités caractérise plus généralement le scénario de Josep. Elle traduit un travail d'écriture pointu et exigeant dont la cohérence est consolidée par la voix-off des trois personnages principaux qui permet de naviguer entre les lieux et les époques sans perdre le fil de l'histoire. Cette cohésion n'est pas seulement scénaristique. Elle s'accompagne de choix graphiques originaux sublimés par une mise en scène inspirée (cf. partie « Mise en scène »). Aurel et Jean-Louis Milesi ont ainsi trouvé un juste équilibre entre l'écriture d'un récit et sa mise en images.



Notons enfin que cette complexité narrative, couplée au parti pris d'un récit spéculaire, est un pari aussi ambitieux que risqué. Car les spectateurs et spectatrices sont libres d'accepter, ou non, que ce qui va leur être montré sera volontairement tronqué, biaisé, orienté. C'est vrai pour toutes les histoires qui

nous sont racontées, au cinéma ou ailleurs. Mais le scénario de *Josep* fait partie de ces récits qui aiment déstabiliser, au risque de diviser. Cette audace mérite d'être saluée car elle nous offre une approche narrative originale d'un genre cinématographique (le biopic) souvent bien trop sage...

Pistes pédagogiques

- Le devoir de mémoire pourra être abordé au travers de l'analyse du scénario, en réfléchissant notamment aux différentes étapes qu'il suppose pour les témoins et celles et ceux qui prendront leur suite. Serge, Josep et Valentin passent par ces étapes tout au long du film. Mais le récit fait le choix de ne pas montrer ces parcours de vie dans l'ordre chronologique. Une manière de rappeler peut-être la complexité de ces cheminements intérieurs qui sont, dans la réalité, rarement linéaires et souvent tumultueux (hésitations, regrets, etc.)

- L'analyse du scénario de *Josep* permet de réfléchir aux liens entre mémoire et héritage. Les souvenirs étant toujours partiels, biaisés et orientés, comment faut-il aborder les témoignages qui nous sont légués ? Faut-il les prendre au pied de la lettre sans les remettre en question ? Il peut être intéressant de rappeler ici l'importance du croisement de sources d'origines et de natures variées dans le travail de l'historien. Dans *Josep*, le dessin et la parole sont les vecteurs de la transmission aux générations futures. Quels sont les autres supports du témoignage (l'écrit, l'oral, le dessin, la photographie, la captation vidéo) ? Certains sont-ils plus fiables que d'autres ?

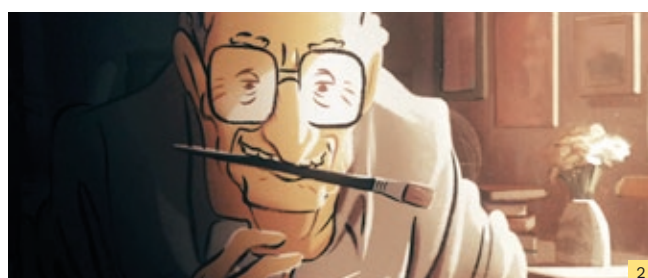
- Le scénario de *Josep* joue indirectement avec la fameuse appellation « inspiré d'une histoire vraie ». Ce tour de passe-passe narratif met les spectateurs et les spectatrices dans une certaine disposition lors du visionnement d'un film. Cet intitulé, très populaire au cinéma, pourra faire l'objet d'un débat autour de la mise en récit à partir d'une histoire réelle et des liens parfois troubles entre la fiction et la réalité.

- L'enchevêtrement complexe des lieux et des temporalités pourra servir de base à un exercice d'écriture de scénario en classe. Les élèves peuvent dans un premier temps classer toutes les séquences du film en fonction de leur lieu (L1 à L4), de leur temporalité (T1 à T5) et du point de vue adopté (Josep, Serge ou Valentin). En déconstruisant les choix de Jean-Louis Milesi, ils pourront mieux appréhender les enjeux d'une narration à trois voix et réfléchir ainsi à la notion de point de vue lorsqu'on raconte une histoire. Cette déconstruction peut également permettre d'imaginer un nouveau scénario pour *Josep* en refondant totalement l'ordre des événements. Par exemple, les séquences du vieux Josep peignant dans son atelier peuvent être fusionnées et placées au début ou à la fin du film. Quels effets ces choix scénaristiques produisent-ils sur le récit et sur la perception du public ?

les person- nages

Des prénoms, des âges et des visages

À l'image du récit et de la mise en scène, les personnages de *Josep* reprennent les caractéristiques de nos souvenirs : leurs contours sont instables et imprécis. La plupart des personnages du film n'ont d'ailleurs pas de noms, comme les anonymes qui font l'Histoire. Le titre du film prend alors tout son sens : seuls les prénoms sont utilisés, à quelques rares exceptions près. Aussi, les identités restent troubles et se révèlent tardivement, quitte à nous induire en erreur... Pour identifier les acteurs et actrices de ce récit, seuls les visages, dessinés par Aurel ou par Josep Bartolí, semblent dignes de confiance. Ils nous permettent de fixer quelques points de repère dans cette histoire complexe où les parcours de vie ne cessent de s'entrecroiser. Les rides qui se creusent, les cheveux qui blanchissent ou disparaissent sont autant d'indices dans ce foisonnement des temporalités, des périodes et des époques. L'âge de ces visages sans noms devient alors une précieuse boussole pour démêler l'enchevêtrement temporel de l'histoire qui nous est contée. Tout au long du film, les personnages de *Josep* conservent ainsi une part de mystère. Ont-ils réellement existé ? Ont-ils été inventés pour combler les trous d'une Histoire partielle ? Peu importe, au fond. Car cette absence d'information est une invitation aux spectateurs et aux spectatrices : libre à nous de recoller les morceaux de ces mémoires partagées, par déduction ou mieux, par invention, à partir de ces prénoms, ces âges et ces visages.



Josep/Josep Bartolí

C'est le fil rouge de l'histoire mais aussi du récit qui se construit autour de lui, qu'il soit présent à l'image ou simplement évoqué par les autres personnages. Outre son omniprésence, il revêt une double identité. La première est celle de Josep, un jeune réfugié espagnol anonyme dont le nom complet ne nous sera communiqué qu'à la fin du film, dix minutes avant le générique (33)^[1]. En ce sens, Josep devient presque un témoin comme un autre de la Retirada. La seconde identité est celle de Josep Bartolí i Guiu, artiste-peintre, présenté sous les traits d'un vieil homme épanoui qui peint dans son atelier à New York. Le récit fait s'entrecroiser ces deux personnages autonomes tout au long du film. Ces entrelacements scénaristiques (cf. partie « Le récit ») permettent de mesurer le chemin parcouru. Celui d'un jeune homme meurtri et tourmenté qui devra faire le deuil de ses compagnons d'armes et d'une famille disparue avant de pouvoir exorciser, à travers la publication de ses croquis (34), cette terrible page de l'Histoire franco-espagnole dont il a été le témoin. Dans cette douloureuse traversée, deux personnages joueront un rôle déterminant. Un jeune gendarme humaniste lui permettra d'abord de trouver la force de renoncer à son passé (l'Espagne républicaine), d'échapper, littéralement, à son présent (le camp) et de se projeter, pour la première fois, vers le futur en quittant la France. Puis une artiste mexicaine lui offrira l'inspiration nécessaire à sa reconstruction. Au Mexique, son lieu d'accueil n'est d'ailleurs pas anodin. La célèbre Casa Azul de Frida Kahlo fut aussi le théâtre de l'assassinat de Trotski (34). En ce sens,

elle symbolise l'engrenage de la violence qu'implique toute action armée et met en lumière une réflexion amorcée par Josep après la mort de son ami Helios dans le camp d'Argelès-sur-Mer : « Ces idées qui l'ont porté, moi, lui, tous, le communisme, l'anarchisme, la République. Ces belles idées, si elles ne rencontrent pas une belle personne, ça devient la mort. » (25). En préférant le pinceau au fusil, Josep fait ainsi le deuil de la lutte armée sans pour autant renier son engagement politique. Un choix de raison qui lui permettra de finir sa vie, serein et épanoui, dans son atelier new-yorkais, pinceau à la bouche, le poing toujours levé^[2].

Le grand-père / le Gendarme / Serge

Si le récit adopte au départ le point de vue de Josep, c'est bien celui du grand-père et son alter-ego, le Gendarme, que nous suivons durant la majeure partie du film. Figure mystérieuse, il entretient, volontairement ou non, le doute sur sa véritable identité jusqu'à la dernière partie du film (31). Son prénom nous est caché tout au long du film avant que Josep le crie à pleins poumons à la gare mexicaine en séquence 33 : « Serge ! » Nous pouvons enfin mettre un prénom sur cet autre témoin anonyme d'une triste partie de l'Histoire française. C'est lui qui fait le lien entre le sujet du film (Josep) et le contexte historique dans lequel il s'inscrit (la Retirada, la Seconde Guerre mondiale et l'Occupation).

Il incarne d'ailleurs les contradictions de cette période, hésitant entre une observation passive (9)^[3], une participation distante (7) ou une action complice (10). Sa position est parfois ambivalente (28)^[4] et on croit même, l'espace d'un instant, à sa résignation (31)^[5]. Puis il choisit la désobéissance, la clandestinité et, enfin, la Résistance. Son (pré)nom de guerre est d'ailleurs éloquent. En choisissant celui de son ami, il donne tout son sens à son cheminement intérieur. « Josep » devient le nom d'une prise de conscience, celle qui le poussera à agir, à dire non, à se rebeller, à poser cette question si importante et ô combien complexe pour un gendarme : « Jusqu'à quel point pouvait-on obéir à un ordre ? » (31). Mais avant d'y répondre, le parcours a été chaotique et semé d'embûches. Des choix douloureux ont été faits, regrets impossibles à oublier : « J'ai laissé tous ces gens monter dans ces trains... » C'est pourquoi le grand-père est catégorique : il n'est pas un héros. N'en déplaise à son petit-fils admiratif (« Mais tu es quand même un héros ! »). Ce brutal rappel brise l'image idyllique de l'irréprochable résistant que le roman national aime tant célébrer pour mieux oublier les choix complexes qu'implique toute lutte armée.

Sur son lit de mort, Serge ressasse ainsi avec amertume l'histoire de sa vie et semble n'en retenir que les contradictions. Seule la quiétude colorée de la parenthèse mexicaine lui apporte un peu de sérénité. L'opposition avec Josep, dont le film nous dévoile aussi la fin de vie, est ici frappante. Si le peintre vieillissant apparaît pleinement épanoui dans son atelier, Serge au contraire semble rongé par les regrets. Si le premier a trouvé l'apaisement (symbolisé par l'utilisation de la couleur dans ses dessins), le second peine à faire le deuil de cette sinistre période. La différence entre les deux amis en fin de vie tient à une chose : Josep, en publiant ses croquis des camps, a pu exorciser cette période en témoignant. Mais le grand-père ne sait pas dessiner. Reste la parole. Mais pour parler à qui ? Pas à sa fille, sans doute trop proche de cette histoire partiellement partagée, ou par crainte de fragiliser ce regard si précieux d'un enfant sur un parent souvent idéalisé. Parfois, les parcours de vie sont si lourds à porter qu'il faut du temps pour les transmettre, ou sauter une génération... C'est dans les yeux encore rêveurs de Valentin, petit-fils à la naïveté précieuse, que ce vieux monsieur trouvera son salut. En se confiant à lui, il donne un sens à ses choix et devient, enfin, un passeur de mémoire. Il n'est plus un gendarme anonyme de l'Histoire. Il s'appelait Serge... et Josep.



3



4



5



Valentin

Valentin joue un rôle central dans l'histoire et la narration. Il est le troisième point de vue du film après celui de Josep et de son grand-père. D'abord présenté sous les traits d'un adolescent peu concerné^[6], il révèle rapidement ses talents en reproduisant un graffiti sur son cahier (5). Or c'est bien par le dessin (le portrait d'Helios) qu'il va établir une connexion avec un grand-père d'abord très distant, puis avec Josep qui, comme lui, s'exprime en dessinant.

En commentant l'histoire de son grand-père tout au long du film, il est certainement le personnage dont le point de vue se rapproche le plus de celui du public : il questionne, demande des précisions et finit même par s'autoriser un avis (« *Mais tu es quand même un héros !* »). En ce sens, Valentin fait le lien avec le présent en portant un regard contemporain sur un passé qu'il n'a pas vécu. Il est aussi une porte sur le futur. À la fin du film, il devient, à l'image de son grand-père, un passeur. Mais si son aïeul transmettait la mémoire dans le cadre familial, Valentin la fait sortir de l'intime pour l'ancrer dans la postérité. Son dernier geste est en ce sens éloquent. En plaçant un crayon dans sa bouche, il reproduit le geste de Josep et poursuit son combat : celui de transmettre la mémoire de la Retirada^[7].

Frida Kahlo

Elle fait partie des rares personnages dont le nom complet est cité dans le film, notamment pour insister sur sa notoriété. Elle n'est pas une anonyme, mais la plupart des personnages du film l'appellent par son prénom : Frida pour les intimes, Kahlo pour la postérité. Si l'affiche lui donne une place imposante, elle est nettement moins présente dans le film. Son rôle n'en demeure pas moins déterminant. Elle apparaît d'abord à Josep, en rêve, sortant de la mer dans une aura bleu-rouge (17)^[8]. En demandant à Josep d'allumer sa cigarette avec le briquet de Maria, elle laisse présager une évasion possible qui ne se résume pas à la seule quête d'un amour perdu. Elle nous rappelle que l'art aussi peut être une source d'émancipation et d'épanouissement. Sa deuxième apparition, bien réelle, le confirme. Au Mexique, elle accueille Josep et lui redonne goût à l'art, à l'amour, à la vie (34). C'est elle qui le pousse à enfin oser la couleur dans ses dessins : « *Le jour où enfin tu accepteras la couleur, c'est que tu auras apprivoisé ta peur.* » (35).



Léon et Robert

Duo infernal, les deux gendarmes font régner la terreur dans le camp. Ils cumulent toutes les exactions (intimidation, viol, torture, meurtre)^[9], détestent tout le monde et agissent en conséquence. Difficile d'établir une hiérarchie de leurs haines : leur « cœur » balance entre les idées (« les rouges »), les nationalités (« les espingouins ») et la couleur de peau (« les moricauds », « les nègres »). Josep Bartolí les dessine sous les traits d'animaux tandis qu'Aurel transforme Robert en cochon (23). Même plus des hommes...

Convaincus de leur clairvoyance et de leur bon droit, ils ne doutent de rien, ou presque. La solidarité des réfugiés, prêts à partager leur maigre repas, les surprend (11). L'échec de leur sinistre expérience les renvoie à leur propre isolement. Face aux groupes qui les entourent (les tirailleurs sénégalais, les prisonniers) et aux tentatives maladroites pour rallier la jeune recrue à leur cause (11), leur solitude est criante. Même les autres gendarmes restent en arrière-plan. Si Serge incarne ceux qui ont résisté, Robert et Léon dévoilent au contraire la face la plus sombre de ces forces dont l'ordre n'est jamais questionné. Pire, leur zèle traduit une véritable adhésion aux idées nauséabondes qui ont conduit à ériger ces barbelés. Leur xénophobie les conduira à leur perte. Leurs bourreaux se trouveront parmi leurs nombreuses victimes (30).^[10]



Helios

Compagnon d'armes de Josep, Helios incarne la figure du combattant anarchiste et rappelle au passage la complexité politique du camp républicain (voir aussi l'altercation du bal, 17, et la partie « ¡No pasarán! » pour approfondir). Perdu puis retrouvé, Helios est un soutien majeur pour Josep^[11]. N'hésitant pas à recourir à la violence pour récupérer le briquet de son ami (18), il offre aussi un visage plus apaisé en demandant Micaela en mariage (20). Mais ce sont bien ses convictions politiques qui guident avant tout ses choix de vie... et de mort. Face à l'injustice des gendarmes, il décide de leur tenir tête (22). C'est ce qui le conduira à sa perte. Il meurt dans d'atroces souffrances, agonisant dans les bras de son ami (23), fidèle, jusqu'au bout, à ses valeurs et ses idéaux. Le Gendarme ne comprend pas cet entêtement extrême (25) qui le hantera longtemps (35)^[12]. Josep tente de lui expliquer en quelques mots l'engagement de son ami : « *affamé de faim, affamé de liberté, affamé de vie* ». Comme une épitaphe...

Le portrait qu'en fait Josep après sa mort se retrouve dans l'appartement de Serge. Une fois décroché du mur, il réactive les souvenirs du grand-père et provoque la discussion avec Valentin (6). Il matérialise ainsi le lien entre Serge et Josep et devient le symbole d'une passation mémorielle qui sort du cadre de l'intime pour toucher la postérité lorsque Valentin le remet à sa place, quelques années plus tard, dans l'exposition (36).



13



14



15



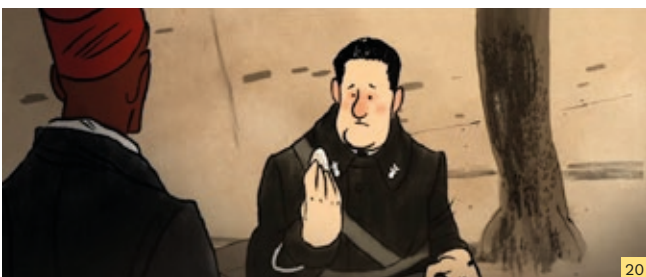
16

Maria Valdés

Un prénom sur un briquet (3) ^[13], un dessin sur une tasse (7) ^[14], un visage sur une feuille de papier ^[15]. Maria est un personnage fantomatique dont la présence immatérielle traverse le film. Séparée de Josep à la gare de Barcelone, on ne saura jamais si elle a survécu aux bombardements. C'est elle et l'enfant qu'elle porte qui donnent un but à Josep et lui permettent de survivre dans le camp en maintenant un espoir fragile. Le Gendarme l'a bien compris et se met en tête de la retrouver pour apaiser son ami. C'est là que Maria se voit attribuer un nom de famille (*Valdés*) que le Gendarme peine à prononcer correctement. Ce nom écorché rappelle l'importance des traces laissées lorsque l'Histoire déraille. Dans ces moments sombres, les prénoms ne suffisent plus et condamnent à l'oubli... Pourtant, ce nom ne suffira pas, même auprès du consulat d'Espagne que le Gendarme sollicite sans grand espoir (26). C'est finalement un dessin, modeste portrait de Maria sur un bout de papier, qui lui permettra de trouver une piste. Aidé par une infirmière, il découvre une femme traumatisée dans un hôpital de fortune. Défigurée, son mutisme entretient le doute (27). Lorsque Josep la rencontre, il s'effondre (28). Nous apprendrons par la suite que ce n'était pas elle. Mais cette rencontre change tout. Pour la première fois, Josep semble envisager la mort de son amour perdu dont le portrait disparaît dans les eaux ^[16]. Si l'espoir de revoir Maria lui permettait de supporter le camp, ce rendez-vous manqué lui fait considérer le pire pour la première fois. C'est une prise de conscience: il ne s'agit plus désormais de survivre mais bien de vivre. Pour cela, Josep devra accepter ce deuil impossible d'un amour perdu pour continuer sa vie. C'est cette révélation qui le pousse à s'échapper deux fois (28 et 31), à quitter la France, à se reconstruire au Mexique pour mieux s'épanouir à nouveau, aux côtés de Frida Kahlo (33 à 35).

Bertilia et Micaela

Les deux femmes du camp occupent une place majeure dans le récit malgré leur présence sporadique tout au long du film. Elles rappellent le rôle déterminant des réfugiées espagnoles dans la Retirada. Figures incontournables dans la vie du camp, elles soignent les malades (10) et entretiennent un lien précieux avec le pays natal à travers la cuisine (14), la danse et le chant (17). Le personnage de Bertilia illustre tous les aspects de ce lien fragile pour toutes celles et ceux qui ont quitté leur pays d'origine et révèle ainsi le rôle central des femmes dans cette passation vitale. Elle met par ailleurs en lumière cette répartition traditionnelle des rôles et des tâches dévolues aux femmes dont le camp n'est qu'une énième illustration. Mais elle s'écarte aussi de cette seule reproduction genrée en démontrant à plusieurs reprises sa force et son indépendance, rappelant au passage que l'engagement politique n'a pas de sexe. C'est elle aussi qui joue le rôle de médiatrice en calmant les rivalités masculines et les différends politiques (17)^[17]. Tandis que les hommes accaparent la parole publique en faisant beaucoup de bruit, le rôle invisibilisé des femmes est ici révélé : si les hommes s'arrogent bien souvent le privilège du témoignage, les femmes œuvrent en silence pour transmettre. Rappelons enfin que cet inégal accès à la parole se double d'une différence de traitement au sein du camp. Aux exactions subies par tous, s'ajoute celle du viol, horrible exclusivité féminine, qui aggrave l'ignominie de leurs conditions de vie et que Josep Bartolí reproduira dans un sinistre dessin (14). Et si le film fait le choix de présenter les rapports charnels entre réfugiés sous l'angle du consentement (le bal, 17) et de l'amour (le mariage entre Micaela et Helios, 20)^[18], rappelons que le viol n'a pas de couleur politique, ni d'unique forme spécifique...



Les tirailleurs sénégalais

D'abord observateurs silencieux (7)^[19], les tirailleurs sénégalais sont omniprésents dans le camp. Contrairement aux autres militaires, ils font groupe et se montrent toujours solidaires, entre eux, mais aussi avec les personnes qui, comme Serge, font preuve d'humanisme. Toujours de bons conseils, ils partagent avec lui leur sagesse^[20], fruit de leurs dures expériences (9) et n'hésitent pas à prendre des risques en laissant s'évader des prisonniers (17). C'est grâce à eux que le jeune gendarme parvient à adopter la bonne stratégie pour tromper ses confrères. Précieux soutiens (10), ils interviennent lorsque Léon et Robert s'en prennent à lui (24) et l'aident à faire sortir Josep du camp (28). Leur silence n'est pas signe de faiblesse, et, contre toute attente, c'est eux qui rendront justice au nom de toutes les victimes de Robert et Léon. Le premier, leader du duo infernal, le paiera de sa vie. Le second en portera les stigmates, traumatisé à vie (30). Le nœud coulant fabriqué par l'un des tirailleurs à l'occasion de la sortie à la campagne (21) était bien un mauvais présage...

Notons enfin que les tirailleurs sénégalais partagent en un sens le statut de parias des réfugiés espagnols. Difficile de dire s'ils sont mieux considérés que les prisonniers qu'ils surveillent car leur prison est différente, plus insidieuse. Point de barbelés pour eux, les insultes quotidiennes suffisent. Quant à l'humiliation, elle ira croissante : future chair à canon face aux nazis (30), la reconnaissance trop tardive de leur sacrifice non consenti en sera le paroxysme.



21



22



23



24



25

Martin François

Personnage énigmatique, il incarne cette séparation douloureuse à la frontière franco-espagnole qui ouvre le film avant de venir hanter une partie du récit (3). On ne saura jamais quel sort lui réserve la police. Il est français, comme le rappelle son nom, presque caricatural : « *Martin François* ». Pas de camp pour lui, sans doute pire... La gangrène a commencé son œuvre. Nous ne le reverrons pas, sauf au travers d'un dessin que Josep exécute à même le sol à son arrivée au camp. Une manière sans doute de ne pas oublier le visage de son compagnon d'armes (7).

Lors de son arrestation, son air hagard et son regard vide font écho à l'un des plus célèbres dessins de Josep Bartolí^[21], celui-là même qui servira d'affiche à l'exposition new-yorkaise^[22]. Ces yeux exorbités sont le reflet de ce qu'ils observent : les horreurs de la guerre et leurs conséquences. On les retrouve ainsi chez Josep lorsqu'il découvre le viol^[23] ou encore chez Micaela, confrontée à la mort d'Helios^[24]. Ceux de Martin regardent la caméra. Ce regard nous est adressé et semble nous prendre à partie : qu'aurions-nous fait dans une telle situation ?^[25] Martin François a répondu en prenant les armes aux côtés de ses voisins. Il est l'un des rares personnages de nationalité française qui s'oppose ouvertement et farouchement à Franco et ses alliés français. Il nous rappelle l'engagement des Brigades internationales dans la guerre d'Espagne, aux côtés des républicains, pendant que l'État français détournait le regard (cf. Passerelle 1 « *¡No pasarán!* »). Il nous rassure aussi : tous et toutes n'ont pas fermé les yeux et ont décidé d'agir, tout de suite, avant qu'il ne soit trop tard...



Les parents de Valentin

Peu présents à l'écran, ils occupent un rôle secondaire. L'agacement permanent de la mère de Valentin masque tant bien que mal la tristesse d'une fille sur le point de perdre son père. Le père, plus effacé, se fait discret, sans doute pour trouver cette juste distance si difficile à adopter dans ces moments tragiques. Il lance quelques regards complices à son fils (5) ^[26], peut-être une façon de lui rappeler que les parents ont eux-aussi besoin, parfois, de compréhension et de bienveillance.

Pistes pédagogiques

•► On pourra s'interroger sur la notoriété de Josep Bartoli et son effet sur la perception du film lors du premier visionnement. Les enseignants et enseignantes accompagnant le film pourront réfléchir sur la nécessité (ou non) d'en informer les élèves. Le film peut ainsi s'apprécier avec cette révélation finale, au travers de l'exposition new-yorkaise, qui fait sortir de l'ombre un témoin en apparence anonyme. Une réflexion sur la part du réel et de la fiction dans le film pourra notamment être amorcée.

•► L'ambiguïté autour de l'identité du grand-père peut nourrir un débat avec les élèves. Comme Valentin, le spectateur espère peut-être que Serge et Josep ne fassent qu'un. En un sens, c'est peut-être vrai car seul l'un des deux a véritablement existé... Mais, comme le rappelle le grand-père, « *tout le monde ne peut pas être un républicain espagnol* ».

•► L'utilisation récurrente des prénoms peut faire l'objet d'une réflexion sur l'anonymat de ceux et celles qui font l'Histoire. À l'inverse, les noms de famille sont soit associés aux personnages célèbres (Kahlo, Bartoli), soit aux personnages disparus (Maria Valdés, Martin François).

•► Les sorts et les actes de certains personnages pourront faire éventuellement l'objet de questionnements philosophiques et pratiques avec les élèves :

- Helios pose la question de l'engagement politique : jusqu'où faut-il aller pour ses convictions ? Doit-on tenir tête quoi qu'il en coûte au nom de ses principes ?

- Le Gendarme applique les ordres avant de résister. Il nous invite à la réflexion : jusqu'à quel point peut-on obéir à un ordre ?

- Josep choisit finalement l'art au lieu de la lutte armée : ces deux modes d'action/expression se valent-ils ?

- Les tirailleurs sénégalais décident de se faire justice eux-mêmes. Qu'en pensez-vous ?

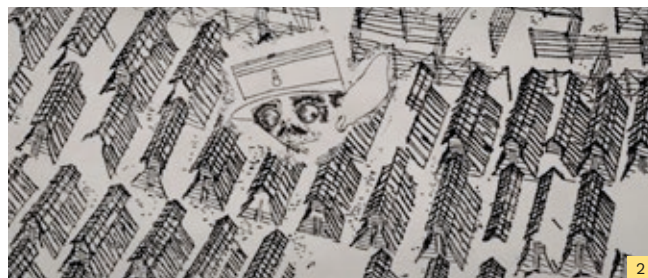
- Quelles places les femmes occupent-elles dans le camp ? et dans le film ?

- La séquence du viol pose la question du rôle de témoin : Josep, tétanisé, est incapable d'agir. Mais il dessine pour témoigner. Comment dénoncer, agir ou réagir face à une telle situation ?

mise en scène

Dessiner les souvenirs pour (ré)animer une vie

Josep est un film âpre et sombre, à la réalisation parfois déstabilisante, mais traversé par de douces éclaircies apaisantes et salutaires. Pour mettre en scène cette histoire, le dessin est apparu comme une évidence. D'abord pour la mise en abyme : un dessinateur de presse dessinant un dessinateur de presse... Aurel tenait ainsi à « rendre hommage par le crayon »¹ à cette histoire partiellement dessinée par Josep Bartolí quelques décennies plus tôt. Mais pas seulement : « L'animation est le seul moyen de montrer en quoi le dessin permet de mettre en lumière un défaut, une contradiction, une injustice. De la faire sauter aux yeux du spectateur sans mots, sans délai. »². Le choix du dessin animé est donc politique et esthétique. Il permet aussi de retranscrire avec finesse la complexité des images mentales que sont les souvenirs qui structurent tout le film et de recréer ainsi ce que l'historien Vincent Marie appelle un « imaginaire historique fragmentaire »³. Car *Josep* est avant tout une histoire de mémoire, façonnée par les réminiscences d'une période douloureuse que tant de témoins ont portées avec eux tout au long de leur vie. Pour traduire en images ces souvenirs, Aurel a fait le choix de dessiner à la plume, au crayon, au feutre et au pinceau afin de concevoir un style graphique protéiforme qui évolue tout au long du film. Mais cette richesse plastique ne saurait fonctionner sans le mouvement de l'animation. Là aussi, les choix esthétiques d'Aurel donnent vie à des dessins de nature et de style très variés afin de retranscrire avec justesse les sentiments et les idées qu'ils portent. Enfin, la cohérence de cette esthétique originale et surprenante est assurée par un travail complexe sur le montage (visuel et sonore) qui donne à l'ensemble ce qui fait les grands films : un équilibre parfait entre l'image, le mouvement et le son.



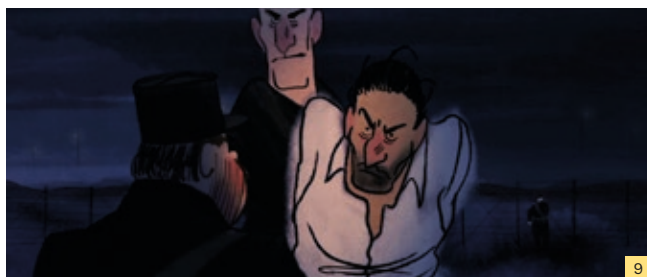
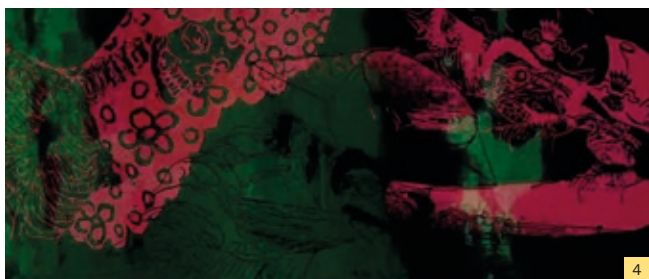
Un style graphique protéiforme : les traits, les contours et la couleur

L'univers graphique de *Josep* est le fruit d'une rencontre entre deux artistes. Si le film gravite autour des dessins de Bartolí et du point de vue de Josep, épicentres du récit et de son esthétique, Aurel construit son propre style à partir de ce matériau plastique et mémoriel. Pour trouver un certain équilibre visuel, il fait notamment le choix de très peu mélanger ses dessins avec ceux du peintre espagnol. Les croquis des camps sont ainsi montrés tels quels, avec très peu d'altérations, parfois dessinés en temps réel par Josep^[1] ou animés par Aurel^[2], jusqu'à confondre le travail des deux artistes^[3]. Seule une séquence propose une véritable réinterprétation plastique du travail de l'artiste, notamment en détournant les personnages dessinés par Bartolí afin de les superposer sur des fonds de couleur (noir, blanc, rouge et vert) dans un effet graffiti proche de l'expressionnisme abstrait (23)^[4]. Et si Aurel s'autorise malgré tout quelques invitations dans l'œuvre du peintre espagnol, notamment lorsqu'Helios entre dans un croquis de Bartolí (20), il n'en fait pas pour autant sa ligne directrice^[5]. En

1. Interview d'Aurel retranscrite dans le dossier de presse du film.

2. *Ibid.*

3. Vincent Marie, « Bartolí, un dessinateur dans le mouvement de l'histoire », dans Lucas Berger et Elodie Dombre (dir.), *Josep. Dans les coulisses du film*, Montpellier, Les Films d'Ici Méditerranée, p. 26.

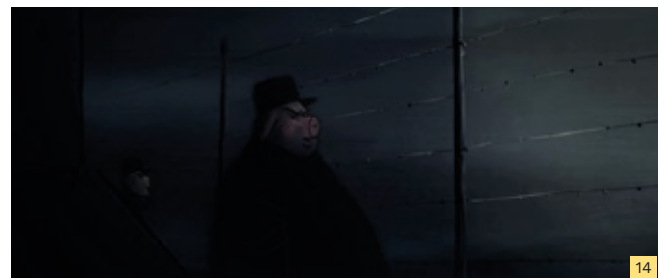


définitive, ces rares incursions relèvent plus de l'hommage ou du clin d'œil que d'un véritable parti pris cinématographique. Elles ont surtout le mérite de rappeler que le réalisateur de *Josep* a réussi à trouver sa propre place dans l'univers déjà très riche de Bartolí tout en composant le sien. Pour cela, il s'inspire de l'évolution artistique du peintre espagnol tout au long de sa vie et choisit d'adapter l'univers visuel du film en fonction des cinq périodes et des quatre lieux explorés par le scénario de Jean-Louis Milesi (cf. partie « Le récit »).

Le premier univers correspond à celui des camps de concentration. Très peu coloré, il vise à retranscrire la guerre, la mort, la faim, la maladie. Aurel prend ainsi au pied de la lettre les mots prononcés par Josep lors de la publication de ses croquis : « *C'était comme ça là-bas : noir, blanc, dur, violent* » (34). Dans l'enfer des camps, les contours, marqués au trait gras, découpent de sinistres silhouettes, illustrations de ces corps blessés, épuisés, malades, affamés, désespérés. De cette foule anonyme, masse informe et silencieuse, émerge toutefois une poignée de personnages : Josep, Helios, Martin, Serge...^[6] Ce qui les différencie des autres tient aux aplats qui remplissent leurs contours : le noir pour leur pantalon, leurs chaussures,

leurs cheveux, leur uniforme ; le blanc pour leur chemise ; des teintes de rose ou de jaune pour leurs peaux, signifiant au passage leur état de santé^[7 et 8]. Contrairement aux oubliés de la guerre dont les traits finissent par disparaître progressivement de l'image dans de courts fondus, eux sont encore emplis de vie et d'espoir malgré les épreuves traversées et celles à venir. Mais leurs existences restent fragiles comme nous le rappelle un discret halo lumineux autour d'eux. Cette étincelle de vie vacille ainsi chez Josep lorsqu'il est tabassé par Robert et Léon (22). La faible lueur qui transparaît alors fait contraste avec celle d'Helios qui vient de s'éteindre et ne se rallumera pas^[9 et 10].

En colorant des cellules bien délimitées par un contour précis et uniforme (la chemise, le visage, le pantalon, les mains, les chaussures), l'univers visuel des camps pourrait faire penser à celui de la ligne claire. Mais le décor qui entoure les personnages tranche nettement avec ce style de la bande dessinée franco-belge dont Hergé est le plus célèbre représentant. L'environnement des personnages est en effet quasiment vide, seulement composé de quelques lignes droites représentant des poteaux, des arbres, des planches ou des barbelés.



Minimaliste, sans contours nets, le décor se réduit généralement à des aplats, des dégradés ou des camaïeux de couleurs ternes tirant vers le gris, le beige ou le marron. C'est à peine si les couchers de soleil s'autorisent une légère teinte violette et quelques couleurs chaudes très discrètes dans certaines séquences (7, 22)^[11]. Les personnages secondaires sont quant à eux prisonniers de leurs contours. À l'intérieur, ils sont vides, symboliquement et littéralement. Leurs silhouettes se superposent sur ces sinistres arrière-plans minimalistes en épousant leurs couleurs, comme s'ils faisaient littéralement partie du décor et ne pouvaient plus en réchapper^[12]. À l'inverse, lorsque leur environnement se colore, ils conservent leurs teintes ternes et morbides, comme en témoignent les séquences de la petite fille et du cerf-volant : même devant un beau ciel bleu, les réfugiés demeurent éternellement gris... (13, 15, 20)^[13].

Ce traitement de l'environnement des camps est éloquent. Au fond, peu importe le décor, les scènes tragiques qui s'y déroulent ne sont malheureusement pas propres à cette période ni à ce territoire.

Mais l'univers visuel des camps est aussi celui des expérimentations visuelles les plus audacieuses. Outre la séquence animée des croquis de Bartolí déjà évoquée (23), deux métamorphoses viennent nous surprendre, lorsque Robert est transformé en cochon dans la séquence du viol (14) et pendant l'agonie d'Helios (23)^[14 et 15]. Cette audace formelle et symbolique inscrit Josep dans la tradition de la caricature (dont est issu Aurel) et dans la lignée des bandes dessinées anthropomorphes dénonçant les atrocités de la guerre, de Calvo (*La bête est morte!*) à Art Spiegelman (*Maus*).

Le second style graphique, associé au temps présent, est, comme le rappelle Aurel, « beaucoup plus classique en termes de facture et d'animation »⁴. Loin de la reconstitution formelle de la mémoire des camps, cet univers visuel est certainement celui qui se rapproche le plus de notre perception du réel. En ce sens, les gammes chromatiques se diversifient et les décors, nettement plus détaillés, s'affinent. La lumière, plus réaliste, parvient quant à elle à retranscrire l'ambiance tamisée de l'appartement du grand-père, cadre propice à la

4. Entretien filmé d'Aurel réalisé par Michaël Mélinard et Franck Cartelet, *L'Humanité*, 20 septembre 2020, consultable en ligne à l'adresse suivante : <https://www.humanite.fr/videos/dessiner-pour-resister-694094>



16



19



17



20



18



21

transmission intime d'une mémoire familiale encore douloureuse [16]. À l'étouffement des camps répond celui du lourd poids du passé...

À mi-chemin des deux premières propositions formelles, la période du Mexique est une première respiration pour Josep et pour le spectateur. Loin des camps et de la guerre, les décors gagnent là aussi en complexité [17 et 18]. Pour la première fois, les personnages, secondaires ou non, ne semblent plus subir leur environnement mais en font pleinement partie. Ils n'en sont plus prisonniers car ils peuvent désormais agir sur lui. Cette idée prend littéralement corps lorsque Josep aide Frida Kahlo à peindre en bleu sa célèbre Casal Azul [19] ou lorsqu'il peint en vert un abat-jour que nous retrouverons chez Serge (34) [20]. Du mobilier aux murs des habitations en passant par la végétation, les couleurs vives et chaleureuses viennent remplacer les morbides gammes chromatiques des camps de concentration français et les nuances sans éclats de la chambre de Serge. Dans ce nouvel univers visuel, le bleu azur et le rouge écarlate dominant. Le premier symbolise la ren-

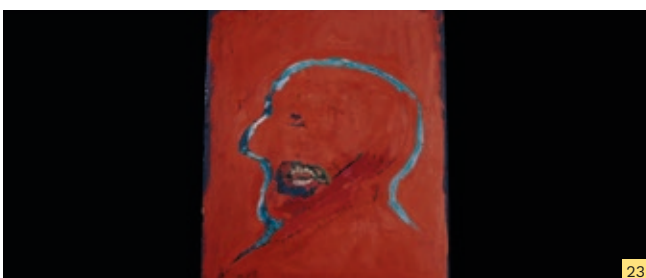
contre avec Frida Kahlo qui permettra à Josep d'amorcer un long processus créatif dans lequel le second jouera un rôle déterminant. C'est d'ailleurs un trait rouge tracé au pinceau qui nous permet de découvrir, pour la première fois, le quatrième style graphique de Josep, dès le début du film : l'atelier de Bartolí à New York dans les années 1990 (4) [21]. Josep y recouvre de rouge une toile puis trace un visage à peine esquissé par un trait bleu. Désormais, il ne ferme plus ses contours et s'approprie la couleur sans limites ni cadre, tout en dégradé, en aplat ou en camaïeu (35-36) [22]. Comme le rappelle Aurel, il s'agit cette fois-ci de jouer avec les masses de couleurs en tendant vers l'abstraction. Pour lui, Josep Bartolí « s'est peu à peu libéré d'un traitement dessiné pur pour aller, l'âge avançant, vers des œuvres peintes sans "trait", privant ses sujets de contours, ne gardant plus que les masses et les couleurs... [soit] les rares choses qu'il devait percevoir au fur et à mesure qu'il perdait la vue. »⁵. Cet abandon du trait fut ainsi une longue quête artistique débutée avec Frida Kahlo au Mexique. Les mots de l'artiste mexicaine prennent alors tout leur sens pour comprendre ce dernier style graphique du film :



22



24



23



25

« Le trait de tes dessins, comme celui que trace un enfant dès qu'il en est capable, ça n'existe pas dans la vraie vie. La vie c'est pas des traits, ni de contours, mais des masses de couleurs qui s'affrontent comme des armées, qui se complètent comme les saveurs d'un plat... [...] Toi, tu te réfugies derrière des traits, tu restes loin de ton sujet, tu fais des caricatures car ce que tu as vu et que tu gardes en mémoire, ça te fait peur. Le jour où enfin tu accepteras la couleur, c'est que tu auras apprivoisé ta peur. » (35)

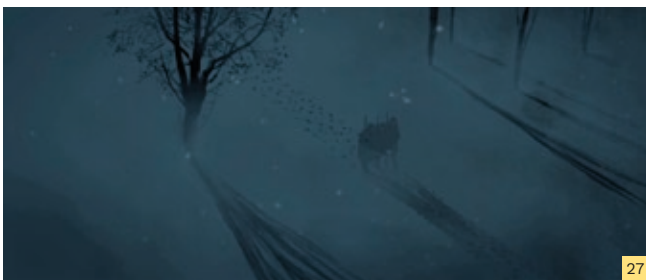
Il faut attendre la dernière image du film pour admirer le résultat de cette prise de conscience artistique^[23]. Un autoportrait résume magnifiquement le chemin parcouru : le rouge c'est Josep, son parcours, mais aussi son engagement politique^[24]. Le bleu c'est Frida Kahlo et l'influence qu'elle a eue sur l'évolution de son art^[25]. Enfin, ce trait ouvert, refusant le contour, c'est Aurel :

« Le sujet du film étant le dessin, j'ai choisi d'affirmer la force du dessin pour raconter de manière intrinsèque tout ce qu'une image réelle ne pourrait jamais raconter. Le trait dessiné est au centre de la narration. Même les couleurs sont réduites à leur portion congrue. Le dessin est l'art du raccourci, non pas

pour aller plus vite, mais pour raconter une histoire par l'entremise de quelque chose qui n'existe pas dans la nature. Le trait (aucune personne, aucun objet, aucun animal n'est cerclé d'un trait noir). C'est une démarche intellectuelle complexe que de gommer les volumes qui nous entourent pour accepter de ne les représenter que par des lignes qui sont absentes de notre univers. Pourtant, tout le monde comprend. Je veux dans ce film amener le spectateur à retrouver cette confiance enfantine dans le raccourci du trait pour raconter le monde dans sa complexité ».⁶

À l'arrivée, le style graphique de Josep, fruit des réflexions d'un dessinateur sur le travail d'un autre, se trouve à mi-chemin entre l'assurance d'une ligne claire et les ruptures nerveuses ou hésitantes du croquis. Le film joue avec ce spectre artistique, oscillant sans cesse entre ces deux postures pour concevoir une esthétique aussi originale que cohérente. Mais cet équilibre créatif ne repose pas uniquement sur des choix purement plastiques. Le traitement du mouvement et son agencement par le biais du montage ont eux aussi été déterminants.

6. Interview d'Aurel retranscrite dans le dossier de presse.



Le montage et le mouvement : images mouvantes dans souvenirs fixes

Choisir l'animation, c'est aussi associer le dessin aux mouvements du cadre et à ce qu'il contient. Dans *Josep*, Aurel privilégie les plans fixes mais s'autorise des mouvements de caméra tout au long du film. Dans les quatre univers visuels proposés, il s'agit essentiellement de travellings latéraux, horizontaux ou verticaux, généralement lents, stables et précis. À l'intérieur du cadre, les mouvements des personnages et les interactions avec leur environnement vont crescendo en fonction des périodes : plus la période est lointaine (les camps), plus les mouvements sont saccadés et réduits à leur strict minimum. A contrario, plus les temporalités se rapprochent de l'époque contemporaine (Mexique, New York puis Marseille), plus ils sont fluides et nombreux. À l'image de son style graphique, le présent constitue la partie la plus réaliste en termes d'animation des mouvements, tandis que la période des camps s'en éloigne pour tendre vers l'abstraction d'une mémoire défaillante. Aurel semble ainsi s'inspirer des souvenirs qui se figent dans notre esprit lorsque nous essayons de les reconstituer. Cette idée sert de fil rouge au traitement du mouvement tout au long du film, comme l'illustre notamment le plan qui se *freeze* en même temps que l'esprit du grand-père lorsqu'il tente de se souvenir de son arrivée au Mexique (33) [26]. Suivant la même logique, la période des camps se traduit par une succession de tableaux figés où les mouvements minimalistes ne sont que partiellement animés. Dans la séquence d'ouverture (2), plusieurs plans montrent une

forêt enneigée dans laquelle se déplacent péniblement trois hommes encapuchonnés (Martin, Josep et Helios). Au lieu de reproduire fidèlement le mouvement de leur marche en utilisant un procédé d'animation classique, Aurel fait le choix de le découper en plusieurs images fixes et de les placer dans un même cadre les unes après les autres avec un effet de fondu enchaîné [27]. Coupés dans leurs mouvements, les personnages sont déplacés sans bouger, créant un effet de *jump cut* qui n'impacte qu'eux et non leur environnement⁷. Notons que certains gestes sont toutefois animés : ceux du quotidien, ceux que l'on n'oublie pas... comme l'épluchage des pommes de terre (14) [28]. Ce choix surprenant pour un film d'animation sert de fil rouge dans l'exploration de ce passé reconstitué. L'intention d'Aurel semble ainsi se préciser : le mouvement est réservé au présent, aux vivants, pas aux personnages en sursis ou aux souvenirs lointains qui tendent à s'effacer avec le temps.

Notons toutefois que si ces figures du passé sont restreintes dans leurs mouvements, leurs contours bougent très légèrement dans une sorte d'ondulation nerveuse rappelant qu'elles sont encore, malgré tout, bien vivantes. D'ailleurs, lorsque Josep et Serge reprennent le cours de leur vie, loin de la guerre et des camps, leurs corps commencent enfin à bouger dans des mouvements de plus en plus amples, comme libérés de leur passé, tandis que leurs contours, manifestation matérielle de leur état d'esprit, se stabilisent et semblent témoigner d'une certaine sérénité.

7. Ce procédé qui vise à créer un effet d'ellipse sur un même sujet et dans un seul et même plan sans rompre sa continuité est appelé « coupe sautée » ou « plan sur plan » en français (cf. pistes de travail).



30



34



31



35



32



36



33



37

L'environnement des camps bouge également : les éléments naturels d'abord (la neige, le vent, le feu, la pluie, la fumée, etc.), puis les objets (une chemise, une balle de fusil, un briquet, un avion, un cerf-volant...) s'animent. Le geste de rébellion d'Helios nous le rappelle dans la séquence **22**, lorsqu'il ouvre les bras pour lâcher une miche de pain et une bouteille de vin ^[29]. Dans ce plan, seule la chute des objets est animée ainsi que le vin s'écoulant sur le sol ^[30]. Les mouvements naturels des éléments insufflent un peu de vie dans ces tableaux où les personnages et les décors (arbres, barrière, tentes, etc.) ne sont que partiellement animés. Quant aux objets animés, Aurel leur donne également une place centrale, car, contrairement aux corps qui s'oublie ou disparaissent, ce sont eux qui constituent les traces durables et tangibles du passé ^[31]. Ils restent là où les corps s'effacent et permettent de naviguer entre les lieux et les époques : un pinceau (Argelès-sur-Mer/New York, **16** et New York/Argelès-sur-Mer, **17**), un dessin accroché au mur (Mexique-Marseille, **33-34**) ^[32], un abat-jour (Marseille/Mexique, **34**) ^[33], un colis contenant le livre de croquis de Josep (Mexique/Marseille, **35**) ^[34].

La fragilité des reconstitutions mentales de l'expérience des camps s'illustre aussi dans certaines images littéralement crépitantes, notamment celle qui révèle le titre du film, écran noir dont les quatre bords sont très légèrement éclaircis par une lumière chancelante ^[35], ou lorsque certains personnages « grésillent » comme des souvenirs vacillants, à l'image de certains croquis de Bartolí (**18**) ou de l'apparition de Frida Kahlo dans la scène du rêve (**17**) ^[36]. Une autre illustration graphique et animée de cette esthétique reposant sur la recombinaison mémorielle...

Enfin, notons que la cohabitation de ces nombreuses complexités visuelles ne va pas de soi et qu'elle suppose un important travail de montage qui permet également de construire une cohérence narrative à partir d'un scénario complexe (cf. partie « Le récit »). Si les coupes classiques (cut) et les effets de morphing (les croquis de Josep se transforment progressivement en dessins d'Aurel) ^[37] sont privilégiés pour créer les transitions d'une même temporalité, Aurel utilise au contraire



une grande variété de fondus colorés ou enchaînés pour changer de lieux et d'époques^[38]. Encore une fois, l'effet produit renvoie aux mécanismes de la mémoire. Le plus courant reste le fondu au noir, associé exclusivement aux camps, transition toujours inquiétante, signe de mauvais présage (22-23, 24). Les fondus au rouge ou au blanc, plus rares, sont généralement associés à Josep et aux transitions positives, notamment pour se rendre dans l'atelier du vieux peintre par l'intermédiaire de sa toile rouge ou en s'associant à la lumière blanche, apaisante et chaleureuse, qui caractérise le lieu (3-4). Les fondus sont aussi utilisés pour changer l'âge d'un personnage : en blanc par exemple, accompagné par la voix-off mélangée de Josep et de Serge après la mort d'Helios (25), en rouge lors du rêve sur la plage (17)^[39], ou enchaîné lorsque le grand-père se transforme en jeune gendarme dans un effet de morphing à la fin de la séquence 6 (et inversement en séquence 11)^[40]. Ce recours régulier à ces transitions « douces » couplé à des plans plutôt longs produit un montage sans ruptures brusques ni coupes abruptes. Compte tenu de l'âpreté du sujet traité, ce choix peut surprendre. Mais si cette tonalité et ce rythme peuvent effectivement traduire une note d'espoir dans cette histoire tragique, ils suscitent avant tout un sentiment de mélancolie accentué par un montage sonore (cf. partie « Bande-son ») qui fait écho au deuil de ces vies antérieures, à jamais perdues, que la guerre a détruites. Reste que la violence n'est pas complètement absente du montage comme en témoignent plusieurs séquences, notamment celle de la publication des croquis (34), composée de plans très courts associés à des raccords dans l'axe (avant ou arrière), des zooms ou des

dézooms, pour faire violemment ressurgir l'horreur des camps à travers les croquis de Bartolí. En somme, outre le kaléidoscope visuel et le traitement complexe du mouvement, le montage de Josep réussit ainsi à amalgamer des sentiments très divers, voire opposés tout en donnant une cohérence narrative à l'ensemble du film. À la fois belle, dure, triste, violente et pleine d'espoir, l'œuvre d'Aurel est donc, au fond, à l'image de celle de Bartolí. Comme le peintre espagnol avec ses croquis, il parvient, à travers ses choix esthétiques, à dessiner des souvenirs pour réanimer une vie. Celle de Josep et, à travers lui, les vies de toutes celles et ceux qui ont traversé ces pages sombres de notre Histoire.

Pistes pédagogiques

► Le style graphique de Josep est protéiforme. On pourra ainsi proposer une analyse précise des différents univers plastiques qui le composent à partir de plusieurs critères :

- Le traitement des couleurs et du noir et blanc
- Le mouvement des corps, des objets, des éléments naturels et du décor
- Le travail sur les traits et les contours (leur taille, leur intensité, l'outil utilisé, leurs mouvements)
- L'influence de la ligne claire (cf. Tintin) ou de l'effet croquis sur certains dessins.

► La mise en scène peut être analysée à travers l'idée maîtresse d'une reconstitution de la mémoire grâce au dessin et à l'animation. La complexité étant que nos souvenirs se manifestent généralement en images fixes. Leur mouvement est très difficile à percevoir lorsque nous les convoquons. Ces images mémorielles figées peuvent être mises en lien avec le style graphique de Josep. Si « Josep Bartolí dessine de mémoire »⁸, peut-t-on dire qu'Aurel dessine et (ré) anime la mémoire ? On pourra poser la question aux élèves (« comment t'y prendrais-tu si tu devais dessiner et animer ta mémoire ») et leur proposer de dessiner un souvenir marquant pour appuyer leur réflexion.

► Afin de travailler sur le mouvement et montage, il est possible d'approfondir l'analyse autour du *jump cut* en s'appuyant sur des films qui y ont recours comme *À Bout de souffle* de Jean-Luc Godard. C'est aussi l'occasion de montrer que ce procédé de montage est aujourd'hui devenu extrêmement courant, en particulier chez les vidéastes des plateformes de partages de vidéos tels que Norman, Cyprien, etc...

► Concernant les différentes transitions entre les lieux et les périodes, on pourra procéder à un recensement des différents fondus et morphing proposés dans le montage afin d'analyser leur fonctionnement et les effets qu'ils produisent (transitions plus douces qu'un *cut*, effet du « temps qui passe », etc.).

8. Vincent Marie, « Bartolí, un dessinateur dans le mouvement de l'histoire », dans Lucas Berger et Elodie Dombre (dir.), *Josep. Dans les coulisses du film*, Montpellier, Les Films d'Ici Méditerranée, p. 25.

analyse d'une séquence

Choisir son camp

Séquence 11 (de 0h15'51 à 18'21) : la solidarité des réfugiés

[Le découpage complet de cette séquence composée de 46 plans est consultable ici \[lien à venir\].](#)

Cette séquence survient au début du film, lorsque les identités et les positions de chaque protagoniste ne sont pas encore tout à fait claires. Elle met principalement en scène Serge, Josep, Robert et Léon au cours de deux repas : celui des gendarmes en intérieur et celui des réfugiés en extérieur. Outre les conséquences terribles de la faim et de la maladie, la séquence illustre les hésitations de Serge quant à la position à adopter vis-à-vis des prisonniers. À la fin de la séquence, il choisit son camp.

La séquence débute dans la cantine du camp, réservée aux militaires (1 à 5). Un premier plan de demi-ensemble montre une table à demi éclairée par la lumière du jour sur laquelle sont posés des plats vides et quelques morceaux de pain laissés à l'abandon (1). Tout est gris, à l'exception d'une bouteille de vin (une étiquette rouge sur un fond noir). Serge, tout penaud, arrive trop tard (2). Il ne reste rien malgré l'abondance des vivres... Toute la nourriture a été accaparée par la grande tablée de gendarmes, filmée en plan d'ensemble, où règnent un léger brouhaha et des bruits de couverts (3). Seuls Robert et Léon se détachent de ce morne décor. Leur teint rosé dénote fortement avec celui de leurs collègues, silhouettes grises anonymes aux visages à peine dessinés. Serge est aussitôt invité par Robert et Léon à prendre place (3). Peu rassuré (4), il repense certainement à l'avertissement lancé par les deux compères, rasoir à la main, lors de son arrivée au camp (8). Il s'exécute malgré tout. En un sens, il



vient symboliquement de sortir de l'isolement des plans précédents pour entrer littéralement dans le cadre de cet inquiétant duo (5). Il se voit aussitôt offrir du pâté par Léon, sur ordre de Robert. Comme pour les réfugiés du camp, c'est ce dernier qui décide de la répartition de la nourriture. Puis un très gros plan montre un couteau étalant ce cadeau empoisonné sur une tartine. Le mouvement de la lame déclenche des percussions qui viennent accompagner musicalement la course d'un Josep miniature qui semble courir sur ce bout de pain (6). Puis la tartine disparaît pour laisser Josep dans un décor vide, tirant vers le beige et le gris. Il continue sa course effrénée contre la faim en se tenant le ventre tandis que trois hommes tentent de réparer une pompe à eau. La voix-off du grand-père se fait entendre : nous venons de changer de point de vue. D'un événement vécu par le jeune Gendarme, nous passons à la vie quotidienne de Josep, commentée par les souvenirs du grand-père. Toujours accompagné par des percussions infernales, ce dernier parle du manque, énumère les maladies et les carences, tandis que Josep poursuit sa course dans un mouvement accompagné de fondus enchaînés et d'un travelling horizontal gauche-droite (7a-7b). Nous



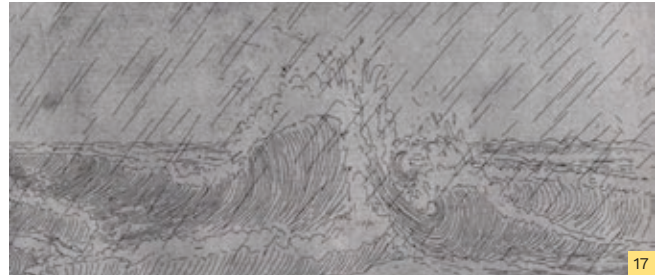
9



14



11



17



12



21

avons désormais quitté l'intérieur de la cantine pour basculer à l'extérieur du camp. En arrière-plan, on aperçoit les tristes silhouettes immobiles des prisonniers derrière une barrière de barbelés. Au premier plan, deux chevaux cherchent eux aussi de quoi manger. Une infirmerie de fortune apparaît brièvement dans un plan d'ensemble (8). Un homme extirpe un grand sac. Son contenu laisse peu de doute au spectateur. Puis un coup de lame se fait entendre, aussitôt suivi du hennissement d'un cheval qu'on vient d'abattre. Sa tête, montrée en gros plan (9), dévoile un œil vide qui rappelle le dernier regard que nous adresse Martin François lorsqu'il est séparé de Josep et d'Helios au début du film (séq. 3). Trois hommes dépècent ainsi le cheval abattu (10) puis nous découvrons Bertilia pour la première fois, en gros plan (11). Contrairement aux autres silhouettes du camp, elle se distingue comme Josep de cette foule d'oubliés par ses contours et ses couleurs bien marqués : nous pouvons dès lors déduire que nous la reverrons et qu'elle jouera un rôle important dans la suite de l'intrigue. Déjà résignée, les yeux fermés, elle exécute un signe de croix dont le destinataire est encore inconnu : le cheval ? Ses bourreaux ? Le montage nous donne immédiatement la réponse : dans un

plan d'ensemble, deux hommes, transportent le grand sac mortuaire aperçu quelques secondes plus tôt. Le décor est toujours aussi sinistre (même le jaune du sable et le bleu de la mer tirent vers le gris) et la composition du plan détruit toute idée d'évasion et de liberté en enfermant les deux hommes dans un surcadrage composé de poteaux et de fils barbelés (12). Les percussions se sont tues. La voix-off du grand-père aussi. La mort a fait son office.

La mer sert de décor à une courte ellipse accompagnée par un fondu enchaîné et par le son de la pluie. La nuit tombe. L'horizon blanchâtre est la seule lumière dans ce sinistre dégradé de gris (13). Nous découvrons avec les deux plans suivants (14, 15) qu'il s'agit d'une vue subjective : Josep regarde cet horizon qui se transforme en croquis, mer agitée à laquelle le bruit des vagues donne vie (16, 17). La mise en scène d'Aurel vient se confondre avec le regard de l'artiste espagnol : nous adoptons désormais le point de vue de Josep. Mais cette parenthèse graphique n'est que de courte durée. Josep détourne le regard dans la direction opposée. Trois bruyants camions viennent se placer au bord des barbelés (19 et 20). Un raccord dans l'axe (21-22) isole Josep de la foule et insiste



23



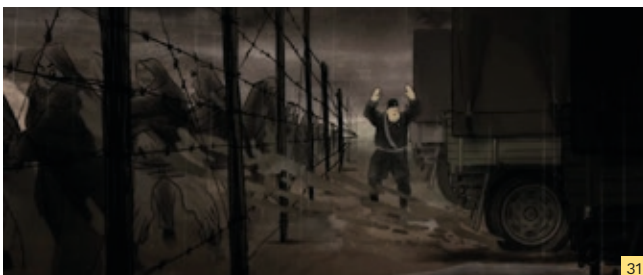
33



25



36



31



39

sur le regard adopté dans cette partie de la séquence. Nous voyons la scène à travers les yeux du peintre : Robert, assis à la place passager de l'un des camions, se transforme ainsi en croquis (23). Un léger tintement se fait entendre, signal sonore récurrent, présent tout au long du film lorsque nous adoptons le point de vue de Josep en train de dessiner. Deux très gros plans sur son visage et sa main nous montrent le geste de l'artiste qui témoigne par le dessin : les percussions sont de retour tandis que le doigt de Josep trace la forme d'un losange qui se matérialise dans un trait blanc avant de se transformer, dans un fondu enchaîné, en rétroviseur (25). L'œil hargneux de Robert, annonciateur d'un mauvais coup, s'y reflète. Il fait écho à un dessin de Bartolí qui nous sera révélé à la fin du film, lors de la publication de ses croquis (séq.

34). Josep semble anticiper le plan de Robert en observant les flaques aux pieds des soldats (27 à 29). La foule anonyme est aspergée de boue (31). Seul Serge, qui vient de réapparaître dans la séquence, réagit naïvement (32). Filmée sur un arrière-plan gris dont elle se détache à peine, la masse reste silencieuse, résignée (33). Léon et Robert se confondent en (fausses) excuses et commencent à distribuer des miches de pain (34 à 38). Contrairement à leurs collègues en arrière-plan (36), ils jettent volontairement le pain aux pieds des prisonniers en ricanant. La voix-off du grand-père intervient sous les yeux terrifiés de son double (39) : « *De quel côté ils étaient les animaux ? On se le demande... De quel côté ?* ». Cette



41



46a.1



43



46a.2



44



46b

intervention de Serge, couplée aux commentaires de Léon et Robert (« *Regarde-moi ça comment ils vont s'égorger entre eux pour un bout de pain !* »), amorce un léger effet de suspense lorsqu'un prisonnier sort un couteau (40, 41). Mais le montage donne aussitôt tort aux deux compères : la lame servira à partager le pain entre les réfugiés (43) devant l'œil hagard et les grognements des deux gendarmes (44 et 45). Ce second « repas » de la séquence tend un miroir déformé à celui qui l'ouvre : la solidarité des uns trahit l'égoïsme des autres et leur incapacité à partager accentuera encore un peu plus leur isolement.

Le dernier plan résume tous les enjeux de la séquence : filmés à hauteur d'épaules dans un plan rapproché, Josep et Serge sont, pour la première fois, réunis dans le même cadre (46a.1). Ils se lancent un regard complice tandis que Josep mange un morceau de pain, synonyme de survie. Pour Serge, ses deux collègues sont déjà allés trop loin et leurs tentatives maladroites de le rallier à leurs idées seront désormais vaines. Il a définitivement choisi son camp. Cette prise de conscience, réaction vitale lorsque l'humanisme vacille, est soulignée par un fondu enchaîné qui nous ramène dans le présent. Le grand-père pousse un grand soupir tandis que Valentin, éprouvé par ce terrible récit, baisse la tête (46a.2). Mais à peine avons-nous le temps de digérer ce qui vient de se jouer sous nos yeux qu'un nouveau fondu enchaîné associé à un travelling nous renvoie dans l'enfer des camps (46b). La respiration a été de courte durée...

bande-son

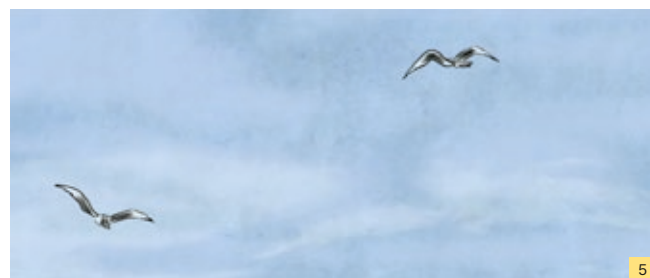
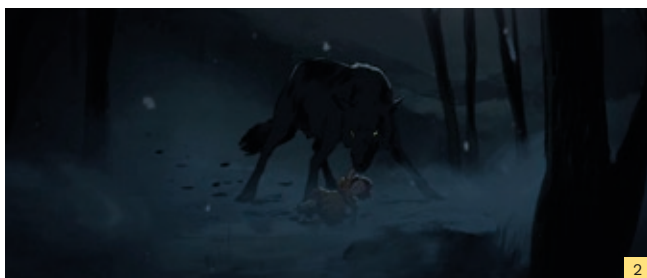
Crier pour témoigner, chanter pour ne pas oublier

Choisir l'animation, c'est aussi apporter le son au dessin. Pour ce faire, Aurel utilise avec brio les trois aspects qui le composent (les bruitages, les voix et la musique) pour renforcer la cohérence visuelle et narrative de son œuvre complexe et protéiforme. Il utilise ainsi la bande-son de *Josep* pour construire un univers sonore où cohabitent des sentiments très divers, de la tristesse à la joie, de la rage à la sérénité, de l'allégresse à la mélancolie...

Les bruitages : signifier la mort, rappeler la vie

La bande-son de *Josep* est tout d'abord composée de nombreux bruitages qui jouent un rôle déterminant dans la reconstitution de cet univers dessiné complexe, en particulier pour ce qui concerne la période des camps. En créant des séquences quasi-immobiles, où les mouvements tendent à disparaître (cf. partie « Mise en scène »), Aurel utilise les bruitages pour nous rappeler que la vie est, malgré tout, encore présente dans ces décors de désolation figés par la mémoire. D'autres sons, en revanche, sont associés aux horreurs de la guerre et aux conditions de vie dans les camps. Dans cet environnement hostile, différentes sonorités se mélangent pour créer une ambiance déstabilisante, presque suffocante, alternant entre un sentiment d'horreur, de révolte, de désespoir et quelques rares moments d'espérance. D'abord viennent les bruits familiers qui nous rassurent et nous rattachent au quotidien : des pas

sur le sable, une fourche dans de la paille, un fusain sur une planche de bois, un crayon sur une feuille, l'épluchage d'une pomme de terre, un briquet, un feu de camp, la pluie, le vent, la mer... D'autres, au contraire, au volume plus prononcé, nous évoquent immédiatement la guerre : des coups de fusil, des camions, des barbelés qu'on déroule, le moteur d'un avion, des bottes qui marchent au pas... À ce mélange doux-amer s'ajoutent des sons parasites qui accentuent l'oppression des camps. Des sortes de sifflements créent ainsi un effet Larsen qui accompagne ou rappelle les actes de violences, notamment lorsque Serge décroche le portrait d'Helios (6), lorsque Martin est jeté au sol à la frontière franco-espagnole (3)^[1], lors du viol (14), pendant la visite des franquistes dans le camp (transition 18-19), lorsqu'Helios s'apprête à être battu à mort par Robert et Léon (22-23), ou lors de la découverte du corps de Robert dans les douches (30). Un son spécifique, proche d'un effet d'acouphène, est également associé aux conditions de vie du camp. Le manque de nourriture, d'hygiène et de soin est accentué par une sorte de sirène déformée aux variations de volume particulièrement dérangeantes, plaçant ainsi le spectateur dans un certain inconfort sonore (7). Enfin, cette ambiance pesante est renforcée par le son dérangeant, agressif ou effrayant des rares animaux présents : le grognement d'un loup (2)^[2], le hennissement des chevaux effrayés par des coups de feu (3), l'agonie d'un cheval (7 et 11)^[3] ou les derniers aboiements d'un chien (20)^[4]. Mais, paradoxalement, ce sont aussi ces sonorités animales qui signalent la fin de cette période tourmentée et accompagnent l'échappée mexicaine,





7



9



8



10

du cri des mouettes guidant le bateau de Serge (33)^[9] au chant apaisant du colibri (34)^[6]. Dès lors, les bruitages se font plus discrets, traduisant une ambiance plus sereine qui atteint son paroxysme dans l'atelier du vieux Josep où seul règne le doux bruit d'un pinceau sur une toile.^[7]

Ainsi les bruitages de *Josep* évoquent autant la mort que la vie dans un mélange sonore ambigu tantôt oppressant, tantôt rassurant. Le traitement des voix suit également cette même logique en jouant sur cette alternance trouble.

Parler et crier pour témoigner

Les voix de *Josep* servent d'abord à témoigner. Par les accents et les langues (l'espagnol, le catalan, le français et l'anglais), elles ancrent le récit sur des territoires (la frontière franco-espagnole, Marseille, le Mexique, New York). Par les silences, elles évoquent le travail de deuil nécessaire pour libérer la parole. Par les mots, elles racontent la complexité de cette période. Aussi, le choix d'un casting familial du grand public (cf. « Générique ») peut être risqué car il expose le spectateur à la tentation du jeu des correspondances (« à qui appartient cette voix qui me rappelle quelqu'un ? »), quitte à le détourner de ce qui est raconté. Toutefois, le film évite cet écueil avec brio en proposant un traitement original des voix. D'abord en multipliant les personnages et les points de vue (Josep, Serge, Valentin). Puis en utilisant jusqu'à quatre voix-off (Josep, le grand-père, le Gendarme, Valentin, Frida Kahlo) et trois discussions (Serge-Valentin, Josep-Serge, Josep-Frida) pour construire le fil conducteur d'un récit complexe traversé par cinq époques différentes (cf. partie « Le récit »).

Mais les voix donnent aussi et surtout de la puissance aux images les plus dures et les plus violentes du film, en se superposant, sous la forme de cris, sur les dessins d'Aurel (les cris de la victime puis ceux d'un bébé accompagnent la scène du viol, 14) et sur ceux de Bartolí (les cris de Micaela sur le croquis d'un homme mourant, 34)^[8]. Un choix radical qu'Aurel assume d'ailleurs pleinement :

« [L'animation est le seul moyen] De montrer aussi le dessin comme un cri. Un cri poussé dans l'espoir d'améliorer les choses ou qu'elles ne se reproduisent plus. Un cri universel qui, pour Josep, pour moi, passe par une feuille et un crayon. »¹ Mais les voix des personnages du film ne sont pas les seules que nous entendons durant la période des camps. Mélangeant musique, voix et bruitages, certains passages de la bande-son sont composés de chants sépulcraux au volume variable ou

de râles morbides à peine perceptibles qui accompagnent les moments les plus éprouvants du récit comme le passage de la frontière (le regard de Martin, 3, l'arrivée au camp, 7, la mort d'Helios, 25, la découverte de la femme défigurée, 27, la perte du portrait de Maria au port, 27, ou encore la publication des croquis, 34). Ces voix extradiégétiques sont ainsi associées aux camps, à la guerre et à la mort et font le lien avec cette musique d'ambiance qui caractérise une partie du film. Mais la bande-son musicale de *Josep* ne saurait se réduire à ces sinistres plaintes. La musique du film est aussi traversée par de douces notes d'espoir et par quelques parenthèses joyeuses où la mélancolie qui domine la bande-son laisse place à une légèreté salutaire.

Chanter pour ne pas oublier

Trois types de musique composent la bande-son de *Josep*. La première, déjà évoquée précédemment, est une musique « d'ambiance » ou de transition, à mi-chemin entre les bruitages ou les chants. Outre le recours aux cris, aux sirènes, aux sifflements ou aux tintements (la bague d'Helios, 20)^[9], des percussions sont également utilisées à trois reprises, lors des deux premières rencontres entre Serge et les tirailleurs sénégalais (7 et 9), et dans la séquence 11, pour retranscrire la course infernale des réfugiés contre la faim^[10].

La seconde est une musique de « contexte », qui permet de situer l'histoire dans ses lieux et ses temporalités. L'ouverture du film sur l'hymne de la Confédération nationale du travail, *A Las Barricadas*, plante ainsi le décor politique de la période. La chanson, écrite par l'anarchiste Valeriano Orobón Fernández en 1933, est l'un des chants emblématiques de la révolution espagnole de 1936. Puis nous changeons de pays pour basculer dans l'univers sonore de la France traditionnelle des années 1930 et 1940, des valse et des bals musettes (la *Brise napolitaine* de Jocelyn Gallardo et Jean Peyronnin) en séquences 16 et 25^[11]. Ces musiques populaires font écho à une vie quotidienne insouciant et à l'aveuglement français face à la montée des fascismes européens. Elles sont aussi l'occasion de se moquer de ceux qui appliquent des ordres de plus en plus inquiétants sans se poser de question, notamment à travers la chanson des gendarmes chantée par trois femmes au bord d'un chemin de campagne (21), une composition originale d'Aurel et Jean-Louis Milesi inspirée des chansons paillardes. Mais ces rares pauses nonchalantes ne font

1. Interview d'Aurel retranscrite dans le dossier de presse.



11



14



12



15



13



16

pas oublier que la guerre n'est jamais très loin, comme nous le rappelle, dès la neuvième séquence, le *Salut au drapeau*, musique militaire tristement familière ^[12].

Puis vient le temps du Mexique (33), un changement radical de lieu porté par une « version mexicaine » de la chanson *Futuras Madres del Mundo* interprétée par Sílvia Pérez Cruz et composée pour l'occasion. Empruntant à la musique traditionnelle mexicaine (trompette, guitare, maracas et violon), elle est partiellement diégétique (jouée par des mariachis dans un train et par des enfants dans la rue) et accompagne Serge dans sa découverte de ce pays synonyme d'évasion et de reconstruction ^[13 et 14].

Enfin, une dernière musique fait le lien avec Marseille et le présent. Aurel choisit ainsi une chanson contemporaine (2007) et un groupe phocéén iconique (Massilia Sound System) qu'il place dans les écouteurs de Valentin ^[15]. Les paroles de la chanson *Les Papets*, *Les Minots* sont par ailleurs sans équivoque, faisant le lien entre un petit-fils et son grand-père, futurs passeurs de l'histoire qui va nous être racontée :

*Peu importe les différences et les générations
L'important c'est ce que l'on pense, l'important c'est notre action
Jeune et vieux dans la danse posent les mêmes questions
Comment gagner sa pitance et savourer les saisons [...]
Et les papets, et les minots
Les ramollos et les fêlés*

Mais au-delà de ces sonorités temporelles et contextuelles, un troisième type de musique traverse *Josep*. Par le biais de poèmes, de mélodies, ou de chansons, il traduit les sentiments et les états d'âmes des personnages du film.

Les sentiments du grand-père sont ainsi retranscrits dès sa première apparition, lors de l'arrivée de Valentin et de sa mère dans l'appartement (5), par l'intermédiaire d'une œuvre lyrique dramatique (*oratorio*) de Georg Friedrich Haendel au titre éloquent : *Il Trionfo del Tempo a del Disinganno* (*Le Triomphe du temps et de la désillusion*). Résumant l'état d'esprit de Serge sur son lit de mort, la musique appuie la tristesse qui règne dans cette chambre. Seule la discussion avec Valentin pourra finalement le libérer des regrets qui le rongent au crépuscule de sa vie.

Pour le jeune Josep Bartolí et les milliers de réfugiés espagnols qui traversent la frontière, il s'agit de traduire la nostalgie du pays et de la famille qu'ils ont dû quitter. Le deuil de la Catalogne d'abord, juste après le générique d'ouverture... Lors du passage de la frontière jusqu'à la disparition du titre du film (2), l'une des œuvres chorales les plus emblématiques de la culture catalane se fait entendre : *L'Emigrant* d'Amadeu Vives i Roig et Jacint Verdaguer, un chant aussi patriotique que nostalgique pour tous les exilés catalans. Les paroles sont, là aussi, éloquentes :

*Dolça Catalunya / Douce Catalogne
Pàtria del meu cor / Patrie de mon cœur
Quan de tu s'allunya / Quand on s'éloigne de toi,
D'enyorança es mor / On meurt de nostalgie*

Cette musique est très peu jouée dans le film, seulement à deux reprises et pendant quelques secondes, certainement pour rendre hommage à l'engagement de Josep (il expose son point de vue politique à Serge, 25) mais aussi à ses origines catalanes, racines auquel il tenait beaucoup, tout en inscrivant le film sur un territoire donné (l'est de la frontière franco-espagnole, 2). Mais Josep témoigne pour tous les exilés espagnols comme nous le rappelle la séquence 17, où Bertilia, doublée par la chanteuse Sílvia Pérez Cruz, interprète le célèbre poème de Federico Garcia Lorca, *Anda jaleo* ^[16]. Si *L'Emigrant*

traduisait la nostalgie des Catalans, *Anda jaleo* (*En avant la pagaille*) traduit celle de tous les Espagnols en exil. Posée sur un chant populaire andalou, inspirée par la poésie lyrique espagnole de la fin du Moyen Âge (*cancioneros*), cette chanson est ainsi associée au flamenco et au boléro, flirtant même avec le fado du Portugal voisin. Synthèse magnifique de la riche diversité de la musique traditionnelle de l'Espagne, elle est accompagnée par les mots de l'un de ses plus grands écrivains, assassiné en 1936 par les milices franquistes. Hymne à la liberté devenu chant de guerre puis d'exil, *Anda jaleo* chante ainsi le mal du pays tout en appelant à prendre les armes pour défendre ses idées :

No salgas, paloma, al campo / Ne sors pas, colombe, dans la prairie

Mira que soy cazador / Vois que je suis un chasseur

Mira que soy cazador / Vois que je suis un chasseur

Y si te tiro y te mato / Et si je te touche et te tue

Para mí será el dolor / Pour moi, ce sera la douleur

Para mí será el quebranto / Pour moi ce sera la perte

Anda, jaleo, jaleo: / En avant la pagaille, la pagaille

Ya se acabó el alboroto / C'est terminé le vacarme

Y vamos al tiroteo / Et va commencer la fusillade

Y vamos al tiroteo / Et va commencer la fusillade

Restait à retranscrire le sentiment d'un Josep, serein et apaisé, à la fin de sa vie. Pour ce faire, Aurel a fait appel à l'artiste espagnole Sílvia Pérez Cruz pour qu'elle compose une partie de la bande originale du film et prête sa voix à deux personnages (Bertilia et Frida Kahlo). Sa première chanson, *Futuras Madres del Mundo*, est déclinée en deux versions : une pour illustrer la période mexicaine (voir plus haut), et l'autre, sous-titrée « thème principal », pour accompagner les moments de respiration dans la vie de Josep. La voix de Sílvia Pérez Cruz couplée à une mélodie douce et un rythme apaisant apporte ainsi un peu d'allégresse tout au long de cette tragique histoire. Souvent discrète, en arrière-plan, la chanson ou sa mélodie peuvent survenir quelques secondes dès qu'une note d'espoir ou une certaine quiétude se font sentir (la préparation du repas, **14**, le rêve avec Frida, **17**, le retour d'Helios, **18**), ou, au contraire, s'installer plus longuement sur la bande-son et la dominer très nettement, en particulier et tout naturellement dans l'atelier new-yorkais du vieux peintre, dès que celui-ci apparaît à l'écran. C'est d'ailleurs Josep lui-même qui, en allumant la radio, la fait entrer dans la diégèse pour la faire entendre au spectateur dans la séquence **4** ^[17].



Puis les « futures mères du monde » deviennent « toutes les mères du monde » dans la dernière chanson composée par Sílvia Pérez Cruz : *Todas Las Madres Del Mundo*. C'est cette musique qui clôt la dernière partie du film, à partir de la séquence **35** jusqu'à la fin du générique. Avec ses accents mélancoliques teintés d'espoir, elle peut être associée aux sentiments partagés par Josep et Serge. Car si le premier avait trouvé la paix à la fin de sa vie, ce n'était pas le cas du second. En se libérant par la parole, Serge rejoint ainsi Josep, libéré par son dessin, et trouve enfin une sérénité bien méritée comme en témoigne la dernière image d'un homme qui sourit pour la première fois ^[18]. Encore une fois, la voix et la guitare de Sílvia Pérez Cruz associées aux mots du poète communiste Miguel Hernández (*Guerra*) accompagnent parfaitement ce doux sentiment d'achèvement : celui d'un grand film qui se termine, mais aussi et surtout, celui de celles et ceux qui nous ont transmis cette mémoire si précieuse en criant ou en chantant leur rage, leur espoir, leur nostalgie et leur mélancolie.

Pistes pédagogiques

Note générale : pour travailler sur la bande-son du film, il peut être intéressant de proposer aux élèves de fermer les yeux pour mieux en apprécier les effets.

- Les bruits du quotidien sont particulièrement importants dans le film car ils permettent de combler, en quelque sorte, l'absence de mouvements chez les personnages et de donner un peu de vie à des décors presque vides. On pourra notamment travailler sur la puissance de ces sons familiers qui, en touchant directement notre intimité, sont des outils très précieux pour construire et partager des ambiances sonores spécifiques.

- Les sons parasites (sirènes, sifflements, chœurs sépulcraux, etc.) peuvent être repérés dans le film pour discuter des effets dérangement qu'ils produisent sur le spectateur.

- Au cinéma, l'utilisation de certains sons pour mettre l'accent sur des objets ou des actions précises est appelé *underscoring*. Lorsque cet effet sonore est très prononcé ou exagéré, par exemple comme dans certains dessins animés, on parle de *mickeymousing*, en référence à ce procédé très utilisé par Walt Disney. On peut aussi faire le lien avec les deux coups de caisse claire et le coup de cymbale qui accompagnent la chute des blagues dans le stand-up. Josep utilise à plusieurs reprises l'*underscoring* (voire même, selon les appréciations de chacun et chacune, le *mickeymousing*). Les élèves peuvent ainsi être invités à les retrouver pour mieux en comprendre l'utilité (la présentation de la bague offerte à Micaela, **20** est par exemple accompagnée par un léger tintement qui peut rappeler une parenthèse enchantée de conte de fée).

- On pourra travailler sur les voix-off du film, en faisant le lien avec l'analyse du récit. Les langues et les accents peuvent également être abordés pour nourrir un débat sur leur importance dans la transmission de la mémoire.

- Pour l'analyse de la musique, on pourra utiliser le jeu des associations en isolant les morceaux de l'image pour poser la question : à qui ou à quoi est associée, selon vous, cette musique ? Un lieu ? Une temporalité ? Un personnage ? Une idée ? Un sentiment en particulier ? Une fois chaque musique associée à un ou plusieurs thèmes, il s'agira de montrer où elles se situent dans le film pour construire une discussion avec les élèves sur les choix d'Aurel et la composition d'une bande-son au cinéma : à quoi doit-elle servir ? La musique est-elle toujours nécessaire ? Comment trouver un juste équilibre entre la bande image et la bande sonore ?

Passerelle 1

¡No pasarán!

La guerre d'Espagne est le point de départ de l'histoire de Josep. Lorsqu'Helios, Martin et Josep traversent la frontière, le front catalan vient de tomber aux mains de l'armée nationaliste du général Francisco Franco^[1]. Si le front républicain résiste encore jusqu'en mars 1939 en Castille et dans la région de Valence, l'exil des réfugiés a déjà commencé (cf. Passerelle 2 « La Retirada »). Très médiatisé à l'international grâce à des reporters de guerre et des photographes (Gerda Taro, Robert Capa), raconté par de grands écrivains (André Malraux, Georges Bernanos, Ernest Hemingway), peint par de prestigieux artistes (Picasso, Dali), le conflit a fait l'objet d'interprétations multiples, souvent fantasmées. Mais son bilan est bien réel : la guerre aura duré trois ans, marquera durablement toute la société espagnole et fera plus d'un million de victimes directes ou indirectes.



Francisco Franco (1892-1975).

De la II^e République au Frente Popular (1931-1936)

Si la guerre d'Espagne débute officiellement le 17 juillet 1936, avec le putsch mené par plusieurs généraux espagnols, elle n'est que l'aboutissement d'une longue crise économique et sociale qui s'inscrit dans un contexte politique instable et fragile dont l'un des jalons majeurs est l'instauration de la II^e République espagnole. Après la défaite du camp monarchiste aux élections municipales du 12 avril 1931, la monarchie est abolie deux jours plus tard, remplacée par ce nouveau régime républicain, tandis que le roi Alphonse XIII part en exil sans avoir abdiqué. Mais si les républicains dominent effectivement les urnes dans les grandes villes, le reste du pays est plus divisé. Dès lors, la Segunda República Española doit composer avec une société partagée entre l'ancien régime conservateur, les idées de la gauche révolutionnaire, et les partisans d'une vision plus modérée mais progressiste inspirée entre autres de la III^e République française et de la république de Weimar. Les gouvernements successifs peinent cependant à mettre en œuvre cet ambitieux projet, fragilisé par les divisions politiques internes, par les réticences des forces conservatrices civiles, militaires et politiques, par de nombreux conflits sociaux et par des moyens limités, notamment du fait de la crise économique mondiale qui n'épargne pas l'Espagne. Dès

1932, le jeune régime doit ainsi faire face à une première tentative avortée de coup d'État menée par le général José Sanjurjo qui jouera un rôle central dans la préparation du putsch de juillet 1936.

Essayant tant bien que mal de maintenir un gouvernement centriste pour renforcer l'adhésion d'un pays très divisé sur le plan politique, la II^e République bascule finalement à droite en 1934, après les élections de novembre 1933. La brutale répression d'une grève générale menée par le général Franco pour le gouvernement dans les Asturies^[2] en octobre 1934 témoigne du nouveau tournant pris par le pouvoir républicain et traduit l'inquiétude grandissante d'une partie de la population et de la classe politique devant un potentiel « péril rouge ». Aussi, malgré leurs divisions profondes, les forces d'opposition conservatrices parviennent progressivement à se réunir autour d'une armée espagnole qui offre un cadre propice à une telle union en accueillant toutes les sensibilités politiques et confessionnelles de la droite hispanique : monarchistes, catholiques, fascistes, carlistes, etc. Cette union encore fragile se renforce grâce à la désignation d'un ennemi commun : le communisme. Étiquette fourre-tout aussi pratique qu'opportuniste, elle permet de réunir toutes les forces de gauche sans distinction, des plus modérées aux plus radicales, en passant même par les mouvements indépendantistes catalans et basques, dont les velléités séparatistes sont associées au danger révolutionnaire... Pourtant, le terme choisi est, dans les faits, peu représentatif de la situation politique du pays et de la complexité des gauches espagnoles, partagées entre les modérés, les socialistes, les communistes, les marxistes non alignés sur Moscou et les anarchistes. Paradoxalement, le Parti communiste d'Espagne (PCE) n'est pas le parti le plus puissant au sein de cet ensemble et fait alors pâle figure face au Parti socialiste ouvrier espagnol (PSOE) associé à la puissante Union générale des travailleurs (UGT) ou au syndicat anarchiste de la Confederación Nacional del Trabajo (CNT), allié à la Fédération Anarchiste Ibérique (FAI).



Une colonne de la Guardia Civil pendant la répression de la grève dans les Asturies en 1934.

Du côté de la gauche, l'ennemi est également identifié sous une seule et même bannière : le fascisme. Mais, là-aussi, l'étiquette est plus stratégique que réaliste. Sur le plan strictement politique, les fascistes restent, pour l'heure, à la marge. Leur parti, la Phalange, fondé en 1933 par José Antonio Primo de Rivera (fils du dictateur déchu) reste encore minoritaire et n'est pas encore le futur organe de pouvoir récupéré par Franco comme en témoignent ses résultats aux élections du 16 février 1936 (moins de 1%). Sortie vainqueur des urnes avec une courte avance, la coalition électorale du Frente Popular (Front populaire)¹ fait entrer les principales forces de la gauche au gouvernement sans parvenir à convaincre les anarchistes de la CNT mais en associant le POUM, Parti ouvrier d'unification marxiste très influent en Catalogne, auquel appartient Josep Bartolí.

D'un coup d'État raté à un début de révolution (1936-1937)

Dès lors, le contexte devient explosif et des violences éclatent entre les deux camps, touchant autant les paysans que les ouvriers, les patrons que les propriétaires terriens. Même la police se divise entre la Guardia Civil, ralliée aux nationalistes et la Guardia de Asalto, fidèle au gouvernement républicain. Des généraux espagnols s'organisent autour de José Sanjurjo, qui prend la tête de la rébellion depuis le Portugal voisin où il s'est réfugié depuis son putsch raté. Parallèlement, Francisco Franco réunit ses fidèles soutiens au sein de l'armée, notamment ses troupes basées au Maroc, mais hésite encore à s'engager. Le 13 juillet 1936, un événement déterminant achève de le convaincre, lorsque des *asaltos* ralliés au *Frente Popular*, assassinent José Calvo Sotelo, leader de la droite monarchiste au Parlement. Parallèlement, le leader des socialistes, Largo Caballero, souffle sur les braises en appelant à une « révolution prolétarienne » qui ravive les dissensions au sein d'un camp républicain dont l'unité reste extrêmement fragile.

Quatre jours après l'assassinat de Calvo Sotelo, les généraux passent à l'attaque. José Sanjurjo, chef des putschistes, meurt prématurément dans un accident d'avion, laissant le champ libre à Francisco Franco, Emilio Mola et Queip de Llano qui déploient l'essentiel de leurs troupes à partir du Maroc espagnol, de l'Andalousie et de Majorque. Durant ces premiers jours, les tentatives de soulèvement nationalistes sont des échecs à l'exception de la prise rapide de Séville par Queip de Llano. Désarçonné, le gouvernement républicain tente d'abord de négocier avec les nationalistes et refuse de distribuer des armes aux volontaires, de peur que celles-ci viennent alimenter une révolution prolétarienne que certaines forces politiques appellent de leurs vœux. Le président de la République issu de la gauche modérée, Manuel Azaña, membre de la Izquierda Republicana (IR), encourage la formation d'un nouveau gouvernement réunissant des représentants des deux camps dès le 19 juillet mais les négociations débouchent sur une impasse et l'offensive sur Madrid commence. Le même jour, le discours radiodiffusé de la militante basque Dolores



Banderole républicaine rue Toledo à Madrid.



Íbarruri Gómez au balcon du ministère de l'Intérieur à Madrid lance le célèbre cri de ralliement des républicains espagnols : *¡No pasarán!* (« Ils ne passeront pas ! »). Le slogan dépassera rapidement les frontières comme en témoigne la séquence **21** de Josep ^[2 et 3]. Dès lors, les forces armées de gauche, CNT et UGT en tête, commencent à distribuer leurs armes pour former les premières milices et se préparer à la guerre civile. En l'espace de quelques semaines, l'Espagne est coupée en deux : du côté républicain, les régions les plus riches et les plus industrialisées de l'Est et du Centre (Madrid, Catalogne, Biscaye, Guipuscoa, Asturies, Levant), du côté nationaliste, l'essentiel de la partie ouest du pays (la Navarre, la Galice, la Castille-et-León, une partie de l'Andalousie et les principales

1. Le Frente Popular est composé du Parti socialiste ouvrier espagnol (PSOE), du syndicat UGT (Union générale des travailleurs), du Parti communiste d'Espagne (PCE), du POUM (Parti ouvrier d'unification marxiste) de la Gauche républicaine (IR) et de l'Union républicaine (UR). Le pacte est par ailleurs soutenu par les nationalistes galiciens et catalans et par le syndicat anarchiste CNT (Confédération nationale du travail).

villes d'Aragon). Dans chaque territoire, des exactions éclatent entre les deux camps, des massacres ouvriers de Grenade et Séville aux représailles anarchistes visant le clergé et les nationalistes à Barcelone.

Tout est réuni pour voir se mettre en place une guerre de position. Mais c'est sans compter sur le contre-feu révolutionnaire qui complexifie encore un peu plus ce contexte explosif. Profitant de l'affaiblissement de l'État républicain, les prolétaires désormais armés et soutenus par le PSOE (via l'Union générale des travailleurs), la CNT (via la Fédération Anarchiste Ibérique) et le

POUM, s'engagent dans la révolution et donnent une nouvelle dimension au conflit qui se joue désormais dans chaque ville et village, avec une multitude de soulèvements d'ampleurs variables qui visent autant à chasser les nationalistes qu'à installer des comités révolutionnaires. Les initiatives sont multiples et nourrissent les plus grands espoirs de l'extrême gauche : création de gouvernements locaux gérés par les ouvriers et les paysans, mise en place de collectivités agricoles, redistribution des terres, partages de grands domaines entre paysans, etc.

Craignant d'être débordés par leur gauche, les républicains tentent dans un premier temps de composer avec toutes les forces politiques, y compris celles qui soutiennent la révolution prolétarienne (PSOE, CNT et POUM) en rappelant l'importance d'une union de tous les antifascistes. Un nouveau gouvernement est constitué en ce sens entre septembre et novembre 1936. Il est composé des partis républicains de gauche (IR), des socialistes (PSOE), des communistes (PCE) et, pour la première fois, d'anarchistes de la CNT. Mais le projet de réunir toutes les milices républicaines en une seule « Armée populaire de la République espagnole » se heurte rapidement à la question déterminante de la dissolution des comités révolutionnaires, socle indispensable à la victoire de la lutte prolétarienne. Ces relais locaux sont défendus par une partie des socialistes, des anarchistes et les marxistes anti-staliniens du POUM. Au contraire, le Parti communiste espagnol soutient la ligne imposée via le Komintern (organe international du mouvement communiste dirigé par l'Union soviétique) et s'y oppose, leur préférant une révolution plus centralisée qui ne dépendrait pas d'initiatives localisées moins faciles à contrôler. Des tensions éclatent donc rapidement entre les différentes organisations mais également en leur sein, notamment entre la base militante de la CNT et ses dirigeants entrés au gouvernement. Le POUM, ennemi désigné de Moscou du fait de leur opposition à Staline, est également au centre des désaccords. À tel point que de violents affrontements armés éclatent à Barcelone en mai 1937 et font plusieurs centaines de morts. La police et la justice républicaines, composées entre autres du Parti communiste espagnol, arrêtent et jugent plusieurs milliers de militants marxistes et anarchistes, ce qui conduit à la purge des éléments les plus récalcitrants de la CNT et à la dissolution du POUM, seul parti pro-révolutionnaire. Son chef,



Une barricade à Barcelone le 19 juillet 1936.

Andreu Nin i Pérez, sera enlevé, torturé et assassiné par les services secrets soviétiques. Parallèlement, le PCE sort renforcé de ce conflit et prend désormais le dessus sur le PSOE en prenant le contrôle de l'UGT jusqu'alors dirigé par les socialistes. Mais c'est avant tout le gouvernement modéré du Front populaire antifasciste qui parvient à ses fins en réorientant une lutte sociale et politique qui se jouait à l'échelle locale vers une guerre plus « classique », réduite à deux armées s'affrontant sur un seul front. Le « temps des cerises » s'éloigne mais reste dans les esprits en traversant les frontières comme nous le rappelle une paysanne française au bord d'un chemin dans *Josep* (21) ^[6]...

Une guerre de position (1937-1938)

Le choix de rompre avec la révolution prolétarienne n'est pas qu'une question politique pour le Front populaire espagnol. Il est avant tout stratégique. En effet, cette rupture est une condition indispensable pour que l'Union soviétique accepte d'aider le camp républicain en lui fournissant des armes et en donnant son aval pour les déploiements des Brigadas Internacionales, une force armée composée de plus de 30 000 volontaires antifascistes issus de plus de 50 pays, dont Martin François se revendique au début de *Josep*. Les républicains sont d'autant plus contraints d'accepter cette aide indispensable qu'ils sont particulièrement isolés sur le plan international depuis que les démocraties européennes leur ont tourné le dos. En effet, le gouvernement britannique, profondément anticommuniste, refuse catégoriquement d'aider le Front populaire républicain qu'il soupçonne d'encourager la révolution, et met la pression sur la France pour qu'elle s'aligne sur sa position. Mais la situation est plus complexe côté français depuis la victoire du Front populaire aux élections de 1936. Le président du Conseil, Léon Blum, est favorable au soutien des républicains espagnols et une première aide est mise en place le 24 juillet 1936. Mais face à la pression de son principal allié (l'Angleterre), à une opinion publique divisée et traumatisée par la Première Guerre mondiale, et à l'opposition de la droite, de l'extrême droite, du président de la République (Albert Lebrun) et de certains membres importants du Front populaire (le Parti radical en tête), il est contraint de revoir sa position dès le 1^{er} août 1936. Le pacte de non-intervention en Espagne est ainsi

adopté par la plupart des pays européens. La France ferme ses frontières sept jours plus tard. Malgré une aide clandestine et des réouvertures ponctuelles et éphémères de la frontière tout au long de la guerre, la France se retire ainsi du conflit. Dès lors, le camp républicain se trouve dépendant de l'Union soviétique, son unique et indispensable allié.

En face, le camp nationaliste obtient très tôt une aide déterminante de l'Allemagne nazie (25 juillet 1936) et de l'Italie fasciste (27 juillet 1936) malgré la signature par ces derniers du pacte de non-intervention quelques semaines plus tard. Hitler mobilise ainsi 19 000 hommes, essentiellement issus de la légion Condor, un corps d'élite de l'aviation allemande tandis que Mussolini met à disposition des nationalistes 73 000 soldats du Corpo Truppe Volontarie. Leur aide est également centrée sur l'armement et l'envoi d'instructeurs mais c'est surtout l'aviation qui jouera un rôle déterminant dans les combats en bombardant des lieux stratégiques. Ces interventions armées déboucheront notamment sur le massacre nazi de Guernica au Pays basque espagnol le 26 avril 1937 (1 500 civils tués) et sur le bombardement italien de Barcelone en mars 1938 (1 300 civils tués). Pour la plupart des historiens, c'est d'ailleurs à partir de l'engagement des pays extérieurs que le coup d'État raté du 17 juillet 1936 se transforme véritablement en guerre. Pourtant, malgré ce soutien rapide et déterminant d'Hitler et de Mussolini, les nationalistes essuient de nombreux échecs jusqu'en 1937. À défaut de parvenir à prendre les places fortes du pays, les fascistes s'organisent et se structurent progressivement autour de Franco, général le plus populaire depuis les décès de Sanjurjo et d'Emilio Mola dans des accidents d'avion et l'exécution de Manuel Goded par le camp adverse. Le 1^{er} octobre 1936, il est nommé chef du gouvernement national avant de prendre la tête de la Phalange, déclaré parti unique le 19 avril 1937. Le camp nationaliste glisse lentement mais sûrement vers un régime fasciste.

Le basculement (1938-1939)

L'année 1938 sera finalement déterminante pour Franco qui parvient à faire tomber les dernières poches de résistances basques et remporte, le 22 février 1938, la bataille stratégique de Teruel qui fait tomber le front d'Aragon sur lequel Josep Bartolí avait combattu. En avril, il parvient à couper le camp républicain en deux en atteignant la mer Méditerranée. Barcelone, qui se relève à peine des bombardements italiens, est désormais isolée de Madrid. Parallèlement, une crise politique éclate au sein du camp républicain, affaibli par la purge anarcho-marxiste de mai 1937 et par des divisions internes croissantes. Acculé, il tente un coup de poker en octobre en renvoyant les Brigades internationales, rejetant ainsi l'aide de l'Union soviétique, afin d'encourager les démocraties européennes à s'engager dans un conflit présenté comme une attaque de l'Italie fasciste et de l'Allemagne nazie sur l'Espagne. Mais le pari du déclenchement d'une guerre internationale, sorte de répétition générale de la future guerre mondiale qui se profile à l'horizon, est finalement perdu à l'issue de la conférence de Munich le 30 septembre 1938².

En novembre 1938, la bataille d'Èbre, au sud de Tarragone, est la dernière grande offensive des républicains mais se solde sur un échec. L'offensive fasciste se poursuit dès le 23 décembre en Catalogne jusqu'à la chute de Barcelone le 26 janvier 1939. L'exil des réfugiés espagnols commence. Josep Bartolí prend part aux combats avant de quitter la ville. Le 5 février, toute la Catalogne est aux mains des franquistes. Le 25, les accords de Bérard-Jordana sont secrètement signés entre le gouvernement français dirigé par Édouard Daladier et les phalangistes. La France s'engage ainsi à rester neutre en cas de conflit avec l'Allemagne et l'Italie en échange de la reconnaissance du gouvernement nationaliste de Franco. Renforcés par le poids de leurs alliés et la crainte grandissante de l'éclatement d'une nouvelle guerre mondiale, les putschistes obtiennent satisfaction sur la majorité de leurs demandes, notamment la restitution des navires républicains



2. Réunissant la France, le Royaume-Uni, l'Allemagne et l'Italie, les accords de Munich visaient, selon les signataires, à sauvegarder la paix en tentant de résoudre le conflit opposant l'Allemagne à la Tchécoslovaquie. Ils déboucheront sur le démantèlement de la Tchécoslovaquie mais n'endigueront pas l'escalade politique et diplomatique qui conduira à la Seconde Guerre mondiale.

stationnés dans les eaux françaises ainsi que tous les avoirs espagnols se trouvant en France (dépôts d'or, armes, bétail, flotte marchande, etc.), sans que les Français puissent récupérer ceux qu'ils détenaient en Espagne. En retour le gouvernement français obtient la nomination d'un ambassadeur à Burgos, capitale du régime. C'est un certain Philippe Pétain qui obtiendra ce poste et supervisera le retour des œuvres d'art au musée du Prado à Madrid et le rapatriement des réserves d'or à la Banque d'Espagne. Enfin, les putschistes refusent de participer à la « gestion » des réfugiés en France, rappelant que leur frontière reste ouverte à toutes celles et ceux qui avaient fui le pays et qui souhaitent y revenir (cf. discours de la délégation franquiste dans le camp de Josep dans la séquence 19). Mais rien ne garantit leur amnistie. Celles et ceux qui feront ce choix s'exposeront aux purges franquistes déguisées en tribunaux d'opérette...

Deux jours après la signature de ces accords, la France et le Royaume-Uni reconnaissent Franco et son régime fasciste. Le 26 mars, Madrid tombe. Franco lance son appel du 1^{er} avril, « *La guerra ha terminado* » via l'*Último parte* (« la partie finale »), son dernier communiqué de guerre. La résistance républicaine s'organise et perdurera jusqu'au début des années 1950 sans parvenir à renverser la dictature de Franco qui s'éteint avec lui à partir de 1975, date à laquelle débute le long processus de transition démocratique qui s'achèvera dans les années 1980. Le bilan de la guerre d'Espagne est terrible. Entre les morts au combat (100 000 à 285 000 morts), les pertes civiles lors des bombardements (10 000 à 15 000), les exécutions des deux camps (40 000 à 166 000), les disparus (114 000), les morts de maladie (330 000), les purges franquistes d'après-guerre (20 000 à 80 000 exécutions), et la Retirada (450 000 exilés), l'Espagne aurait perdu près d'un million et demi de sa population. Derrière ces chiffres tragiques, un profond traumatisme s'installe dans le pays et traverse les générations. Aujourd'hui encore, il s'agit d'un sujet très sensible qui s'invite régulièrement dans le débat public et divise la société espagnole.

Acronymes

CNT : Confédération Nationale du Travail (anarcho-syndicaliste)
 FAI : Fédération Anarchiste Ibérique (proche de la CNT)
 IR : *Izquierda Republicana* ou « Gauche républicaine » (gauche modérée)
 PCE : Parti Communiste d'Espagne
 POUM : Parti Ouvrier d'Unification Marxiste (marxiste anti-staliniste et, contrairement aux accusations du PCE, non rallié à Léon Trotski)
 PSOE : Parti Socialiste Ouvrier Espagnol
 UGT : Union Générale des Travailleurs (syndicat proche du PSOE puis du PCE)

Ouvrages

Bennassar Bartolomé, *La Guerre d'Espagne et ses lendemains*, Paris, Perrin, coll. Tempus, 2004 (réédité en 2006).
 Bolloten Burnett, *La Guerre d'Espagne. Révolution et contre-révolution, 1934-1939*, Marseille, Agone, collection « Mémoires sociales », 2014.
 Fontaine François, *La Guerre d'Espagne. Un déluge de feu et d'images*, Paris, Berg International, 2003.

Godicheau François, *La Guerre d'Espagne. République et révolution en Catalogne, 1936-1939*, Paris, Odile Jacob, 2004.
 Godicheau François, « Guerre d'Espagne : la fin des légendes », *L'Histoire*, n°427, septembre 2016, disponible en ligne :
<https://www.lhistoire.fr/guerre-despagne%C2%A0-la-fin-des-l%C3%A9gendes>

Films documentaires

Rotman Patrick, *La Tragédie des Brigades Internationales*, Arte, 2016, 100 min.
 Imbert Henri-François, *No Pasarán, album souvenir*, Libre Cours, 2003, 68 min.
 Rossif Frédéric, *Mourir à Madrid*, Ancinex, 1963, 95 min.
 Une centaine de références sont également disponibles sur le site film-documentaire.fr :
http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_liste_key/1661

Films de fiction

Aventure en Espagne, George Marshall, 1937.
Espoir, Sierra de Teruel, André Malraux, 1938.
Pour qui sonne le glas, Sam Wood, 1943.
L'Esprit de la ruche, Victor Erice, 1973.
Land and Freedom, Ken Loach, 1995.
L'Échine du diable, Guillermo del Toro, 2001.
Le Labyrinthe de Pan, Guillermo del Toro, 2006.
Balada triste, Álex de la Iglesia, 2010.
Lettre à Franco, Alejandro Amenábar, 2019.

Œuvres littéraires

L'Espoir, André Malraux, 1937.
Hommage à la Catalogne, Georges Orwell¹, 1938.
Les Grands Cimetières sous la Lune, Georges Bernanos, 1938.
Pour qui sonne le glas (For Whom the Bell Tolls), Ernest Hemingway, 1940.
Le Bref Été de l'anarchie, Hans Magnus Enzensberger, 1972.
Pas pleurer, Lydie Salvayre, 2014.
Les Yeux fardés, Lluís Llach, 2015.

Bandes dessinées

Les Phalanges de l'Ordre noir, Pierre Christin et Enki Bilal, 1979.
Les aventures de Max Fridman, No Pasaran, La Guerre d'Espagne, Vittorio Giardino, 1999.
El arte de volar (L'Art de voler), Antonio Altarriba et Kim, 2009.
Les temps mauvais, Madrid 1936-1939, Carlos Giménez, 2013.
La Nueve, Paco Roca, 2014.
Mattéo, 4^e époque, Jean-Pierre Gibrat, 2017.
Mattéo, 5^e époque, Jean-Pierre Gibrat, 2019.
La guerre civile espagnole, Paul Preston et José Pablo Garcia, 2017.
Double 7, André Juillard et Yann, 2018.
L'Ombre du Condor. Tome 1 : « 1936 », Geraldo Balsa, 2019.
Josep, Audrey Rebmman, Aurel, Jean-Louis Milesi, 2021.

1. Georges Orwell fut volontaire dans une milice du POUM durant la guerre d'Espagne.

Passerelle 2

La Retirada

Dans le vocabulaire militaire, la *retirada* signifie « retraite ». Aussi, le terme illustre autant les causes (la guerre d'Espagne) que les conséquences de ce déplacement de masse de toute une partie de la population espagnole. Entre le 26 janvier (prise de Barcelone par les franquistes) et le 13 février 1939 (fermeture effective de la frontière), plus de 475 000 réfugiés fuient les troupes fascistes en rejoignant le territoire français. Entre l'Andorre et Portbou, les lieux de passages sont nombreux mais rendus très difficiles d'accès par la neige hivernale. Au Perthus, à Cerbère, Prats de Mollo, ou Bourg-Madame, de tristes cortèges se forment, regroupant des civils, des militaires et des dirigeants de la II^e République espagnole qui vient tout juste de s'effondrer.

Au départ, seuls les blessés, les personnes âgées, les femmes et les enfants sont autorisés à traverser. Suivant un accord passé avec Franco, l'armée française barre la route aux hommes jugés valides pour le combat tandis que les fascistes continuent de bombarder les réfugiés du côté espagnol. Celles et ceux qui parviennent à franchir la frontière sont dépouillés de leurs armes et de leurs effets personnels, puis placés dans des trains qui les conduisent dans des centres d'hébergement répartis dans 70 départements. Les blessés et les indigents reçoivent quant à eux quelques soins dans des « hôpitaux » de fortune. Parallèlement, les premiers camps sortent de terre et sont placés sous la tutelle de l'armée française. Complètement débordées par ce flux d'Espagnols républicains, la société et la



classe politique françaises sont divisées comme en témoigne avec humour la séquence **16** de *Josep*, lorsque les gendarmes s'échangent sans broncher dans les dortoirs des journaux aux lignes éditoriales complètement opposées¹. Malgré une gauche favorable à l'accueil des réfugiés, c'est bien la crainte d'un « péril rouge » brandi par les conservateurs qui l'emporte. Les réfugiés se voient ainsi qualifiés d'« indésirables », un statut encadré par un décret-loi du gouvernement d'Édouard Daladier qui prévoit, depuis le 12 novembre 1938, l'internement administratif de toute personne susceptible de menacer la sécurité nationale ou de troubler l'ordre public¹.

Le 5 février, la frontière est finalement ouverte aux hommes valides et aux soldats. Ils n'auront que huit jours pour la traverser avant que Franco ne prenne entièrement le contrôle du côté espagnol. Cette dernière vague est essentiellement parquée dans des camps éphémères, en montagne, avant de rejoindre les plages du Barcarès, d'Argelès-sur-Mer et de Saint-Cyprien où l'on vient à peine d'installer les premiers barbelés.

En mars, des transferts sont organisés vers Agde, Collioure, Septfonds et au Vernet pour désengorger les camps des Pyrénées-Orientales qui regroupent plus de la moitié des réfugiés. Tandis que le réseau se structure, la Compagnie des Travailleurs Étrangers commence à organiser le travail des prisonniers, main d'œuvre indispensable pour préparer la nouvelle guerre qui s'annonce.

Si les conditions de vie varient en fonction de l'accueil des municipalités et des populations locales, elles restent, dans l'ensemble, épouvantables. Aussi, certains camps d'internement se transforment rapidement en véritables camps de concentration où les décès réguliers masquent difficilement l'horreur vécue au quotidien. Certains journaux comme *L'Humanité*, *Le Populaire*, *Regards*, *Le Libertaire*, *Ce soir* ou *La Flèche de Paris*



David Seymour, *La Retirada*. Le Perthus, à la frontière franco-espagnole, février 1939
© Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration

1. Notons également que quelques milliers de réfugiés seront envoyés au Mexique, au Chili, en Argentine, au Venezuela, en Colombie et à Cuba avec l'accord de la France.

Carte représentant le réseau des camps d'internement français entre 1939 et 1941 (Solemn Sugier « Il y a 80 ans, la Retirada. Une enfance dans les camps français », Libération, 10 février 2019, disponible en ligne).



tentent de faire réagir l'opinion en publiant des reportages qui relatent une situation déjà critique. Une partie de la population française répond à l'appel en lançant des souscriptions, en distribuant de la nourriture et des vêtements ou en proposant d'accueillir les enfants. Mais, en définitive, c'est bien la peur xénophobe relayée par la presse conservatrice qui prend le dessus dans ce contexte ambigu. Malades, effrayés, affamés, contraints de dormir dehors, à même le sol, les réfugiés tentent ainsi de survivre dans cet environnement hostile d'un côté comme de l'autre des barbelés. Certains républicains préféreront même la guerre aux camps ou aux travaux forcés, se portant volontaire pour rejoindre les troupes françaises entre septembre 1939 et juin 1940. D'autres parviendront à s'échapper pour rejoindre le Mexique, Le Royaume-Uni ou, dans une moindre mesure, l'Union soviétique.

La défaite française contre l'Allemagne nazie en juin 1940 aggrave la situation. Le gouvernement de Vichy renforce le réseau, durcit les conditions d'internement et construit de nouveaux camps comme celui de Rivesaltes afin d'« accueillir » de nouveaux « indésirables », liste qui ne cesse de s'allonger depuis la collaboration entre Hitler et le Maréchal Philippe Pétain. Parallèlement, les évactions de réfugiés se poursuivent mais sont désormais plus risquées, la plupart des arrestations se traduisant par une déportation dans les camps de concentration ou de travail nazis (10 000 déportés), notamment dans le complexe de Mauthausen-Gusen en Haute-Autriche. Si les plus chanceux parviennent à quitter le pays en direction du Mexique, certains font le choix de rester et d'entrer dans la Résistance où ils joueront un rôle déterminant, notamment par l'intermédiaire de la Main d'Œuvre Immigrée (MOI) et de la figure de Celestino Alfonso.

À la Libération, les réfugiés espagnols peuvent enfin quitter les camps, laissant la place aux prisonniers de guerre allemands et aux suspects de collaboration dans l'attente de leur jugement. Dès lors, une grande majorité fera le choix de rester en France ou de rejoindre l'Amérique. Très peu d'entre eux reviendront en Espagne où le fascisme s'installe jusqu'à la mort de Franco en 1975. Désormais apatrides, ils s'engagent dans un long processus de reconnaissance que porteront leurs enfants et leurs petits-enfants afin d'affronter le traumatisme de l'exil forcé, tout en trouvant leur place sur ces nouveaux territoires où ils ont tout à (ré)inventer.

Il faut ainsi attendre le début du XXI^e siècle pour voir apparaître les premières initiatives officielles visant à réhabiliter cette mémoire précieuse et indispensable pour la France et l'Espagne. L'une des plus ambitieuses est certainement la création du Museu Memorial de l'Exili (MUME), un centre de documentation situé à La Jonquera et dédié à la Retirada, inauguré en décembre 2007 après 6 années de développement. Deux ans plus tard, le 70^e anniversaire de la Retirada est commémoré



Robert Capa, Réfugiés espagnols pendant leur transfert au camp de Barcarès (Pyrénées-Orientales), mars 1939 © Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration

avec des moyens conséquents et des manifestations diverses sont organisées des deux côtés de la frontière des Pyrénées-Orientales par plusieurs municipalités, des établissements scolaires, des associations d'exilés ou d'enfants d'exilés, et par le MUME. Dix ans plus tard, les commémorations du 80^e anniversaire prennent une nouvelle ampleur lorsque le président espagnol en exercice, Pedro Sánchez, se rend pour la première fois sur la tombe du dernier président de la II^e République espagnole, Manuel Azaña, à Montauban. Parallèlement, de nombreux projets éditoriaux, pédagogiques, culturels et artistiques aboutissent et renseignent cette épisode encore peu connu en France. Bien que sa sortie fût repoussée après les commémorations de 2019, le projet cinématographique d'Aurel autour de la figure de Josep Bartolí est lui aussi issu de cette nouvelle dynamique qui redonne enfin toute sa place à la Retirada dans l'histoire nationale et au-delà.

Webographie

Site du Musée Mémorial de l'Exil :

<https://www.museuexili.cat/fr/>

Site du Musée de l'histoire de l'Immigration :

<https://www.histoire-immigration.fr/dossiers-thematiques/caracteristiques-migratoires-selon-les-pays-d-origine/la-retirada-ou-l-exil>

Site du Mémorial du camp de Rivesaltes :

<https://www.memorialcampivesaltes.eu/>

Dossier pédagogique sur le film *Josep* réalisé par le Mémorial du camp de Rivesaltes :

http://www.languedoc-roussillon-cinema.fr/sites/default/files/documents/dossier_pedagogique_josep.pdf

Article publié par *Libération* pour les 80 ans de la Retirada : Solenn Sugier « Il y a 80 ans, la Retirada. Une enfance dans les camps français », *Libération*, 10 février 2019 :

<https://www liberation.fr/apps/2019/02/retirada-en-fance-camps-francais/>

Ouvrages

Altred Alicia et Domergue Lucienne, *L'exil républicain à Toulouse*, Ed. française, Toulouse, Presses universitaires du Mirail (PUM), 2004, (réédité en 2019).

Barba Serge, *De la frontière aux barbelés. Les Chemins de la Retirada 1939*, Canet, Trabucaire, 2009.

Bartolí Josep, Garcia Laurence, Bartolí Georges, *La Retirada : exode et exil des républicains d'Espagne*, Arles, Actes Sud, 2009.

Cadé Michel (dir.), *La Retirada en images mouvantes*, Canet, Trabucaire/Institut Jean Vigo, 2010.

Cohen Monique-Lise, Malo Éric (dir.), *Les camps du sud-ouest de la France. Exclusion, internement et déportation, 1939-1944*, Toulouse, Privat, 1994.

Cubero José, *Les Républicains Espagnols, La Retirada*, Pau, Editions Cairn, 2003 (réédité en 2013).

Debord Didier et Vargas Bruno, *Les Espagnols en France. Une vie au-delà des Pyrénées*, Éditions de l'Attribut, 2010.

Dreyfus-Armand Geneviève, *L'Exil des républicains espagnols*

en France, De la Guerre civile à la mort de Franco. Paris, Albin Michel, 1999.

Maugendre Maëlle, *Femmes en exil. Les réfugiées espagnoles en France, 1939-1942*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2019.

Milza Pierre, Peschanski Denis (dir.), *Exils et migration : Italiens et Espagnols en France (1938 - 1946)*, Paris, l'Harmattan, 1994.

Vicente Ortiz Vicente, Jorge López Angeles, *Viva la Republica : Mémoires d'un couple de républicains espagnols*, Paris, Éditions Téraèdre, 2003.

Peschanski Denis, *La France des camps. L'internement, 1938-1946*, Paris, Gallimard, 2002.

Razola Manuel, Constante Mariano, *Triangle bleu. Les républicains espagnols à Mauthausen*, Paris, Gallimard, 1969.

Vargas Bruno, Dreyfus-Armand Geneviève et Amalric Jean-Pierre (dir.), *Huit ans de République en Espagne. Entre réforme, guerre et révolution (1931-1939)*, Toulouse, PUM, 2018.

Films documentaires

Arbizu Susana, Belin Henri, *Ne pas s'avouer vaincu*, La Chambre noire, 2012, 90 min.

Chevais Marie, *Mémoires de la Retirada*, CNRS Images, 2012, 35 min.

De Chantérac Aymone, Navarro Émile, *De la Retirada à la Reconquista*, 2012, 52 min.

Dreyfus/Le Chanois Jean-Paul (dir.), *Un peuple attend*, Central Sanitaria International, 1939, 27 min.

Goldbronn Frédéric, *La Maternité d'Elne*, La Compagnie des Taxi-Brousse, France 3 Sud, 2002, 56 min.

Imbert Henri-François, *No Pasarán, album souvenir*, Libre Cours, 2003, 68 min.

Llech Louis, Isambert Louis, *L'Exode d'un peuple*, Institut Jean Vigo, 1939, 36 min.

Ressources audios

Plaza Manuel, *Mémoire des républicains espagnols en Languedoc-Roussillon. Témoignage d'exil de trois générations*, Divergence FM/Assemblée Régionale des Radios Associatives d'Occitanie, 2009. Livret consultable en ligne :

http://radios-arra.fr/wp-content/uploads/2018/10/livret_espagnols.pdf

Films de fictions

Espejo Rojo, Dominique Gautier, Jean Ortiz, 2004.

La Trinchera Infinita (Une vie secrète), Jon Garaño, José Mari Goenaga et Aitor Arregi, 2019

Passerelle 3

Josep Bartolí (1910-1995)



Josep Bartolí

Josep Bartolí i Guiu, fils de Salvador Bartolí et Ramona Guiu, est né à Barcelone en 1910 dans une famille de la classe moyenne catalane. Quatrième d'une fratrie de cinq enfants, il grandit dans le milieu artistique barcelonais aux côtés de son père, professeur de musique et auteur de *zarzuela*, un genre théâtral lyrique espagnol proche de l'opéra-comique français. Côtayant de prestigieux artistes tels que Joaquín Torres García et Rafael Barradas ainsi que le célèbre architecte catalan Antoni Gaudí, il se découvre très tôt un goût pour le dessin et tourne le dos à la musique, au grand dam de son père. Il parvient à intégrer très jeune la prestigieuse École supérieure de design et d'art de Barcelone, *La Llotja*, avant de rejoindre la *Academia Baixas de dibujo y pintura*. À 21 ans, il commence une activité de caricaturiste et de dessinateur de presse dans des revues satiriques (*L'Esquella de la Torratxa*, *Papitu*) et différents journaux (*La Veu de Catalunya*, *La Humanitat*, *La Rambla*, *Solidaridad Obrera*, *El Noticiero Universal*, *L'Opinió*, *Última Hora*). Il illustre également des tracts et affiches politiques, notamment pour *l'Auca de Royo Villanova*. Parallèlement, il continue à peindre en se rapprochant de Salvador Alarma Tastas, peintre et scénographe catalan qui influence profondément son travail, avant de réaliser sa première exposition en 1933, à 23 ans.

Dès le début des années 1930, il s'engage en politique et milite d'abord au Parti communiste Espagnol (PCE) avant de rejoindre en 1935 la ligne indépendante et antistalinienne du Parti ouvrier d'unification marxiste (POUM) dont il gravira les échelons jusqu'à en devenir l'un des commissaires politiques juste avant la dissolution du parti en 1937. Il participe également à la création du Syndicat des Dessinateurs Professionnels de Catalogne (SDP) en 1936 et s'associe par la même occasion à l'Union Générale des Travailleurs (UGT), syndicat qui jouera un rôle majeur dans la guerre d'Espagne (cf. Passerelle 1 « *No pasarán!* »). Le SDP se développe rapidement et regroupe des artistes radicaux comme Alfons Vila i Franquese, plus connu sous le pseudonyme de Juan Bautista Acher ou de Shum (« idiot » en espagnol), et Helios Gómez, peintre et dessinateur libertaire qui en assure la première présidence. Au moment où la guerre éclate, le syndicat réalise des affiches pour soutenir

le camp républicain puis organise, dès 1937, le déplacement de ses membres sur le terrain. Outre son engagement au sein du SDP, Josep Bartolí rejoint d'abord la colonne de la militante communiste Caridad Mercader, mère du futur assassin de Léon Trotski, Ramón Mercader, avant de s'engager dans une nouvelle division qui le conduit sur le front d'Aragon. Blessé en 1938, il est soigné à Barcelone où il rencontre Maria Valdés, une réfugiée andalouse. Pendant sa convalescence, il continue à dessiner pour soutenir l'effort de guerre, notamment pour le compte de l'UGT, jusqu'à la chute de la capitale catalane le 26 janvier 1939. Juste avant que les troupes franquistes s'emparent de la ville, il convainc Maria, désormais enceinte, de monter dans un train pour se réfugier en France. Mais il n'arrivera jamais à destination, bombardé par l'armée de Franco au niveau de Figueras.

Quelques jours plus tard, Josep Bartolí traverse à pied la frontière enneigée, en passant par Beget et le col de Malrems, accompagné par plusieurs centaines de combattants antifascistes. Il est d'abord arrêté dans le petit village de Lamanère près de Céret. Délesté de ses armes, il est placé sous surveillance avec ses camarades pendant une semaine. Débute alors une période de deux ans durant laquelle il passera par six autres lieux de détention (Rivesaltes, le Barcarès, Saint-Cyprien, Agde, Perpignan, Bram). Dès lors, il commence à dessiner sur tous les supports possibles, tant pour témoigner que pour supporter les terribles conditions de vie dans les camps. Atteint du typhus, il est notamment détenu dans un hôpital militaire de fortune à Perpignan pour y être soigné. C'est là qu'il parvient à s'échapper une première fois avec l'aide de



Autoportrait, 1939, France, Josep Bartolí - collection personnelle de Georges Bartolí.



Josep Bartolí, dans les années 1930 en Espagne - collection personnelle de Georges Bartoli.

René Sidovra, un capitaine de l'armée française, dont s'inspireront Aurel et Jean-Louis Milesi pour créer le personnage de Serge dans *Josep*. Le dessinateur lui offre certains de ses dessins en remerciement, mais ce dernier décide finalement de les vendre à un journal.

Désormais libre mais recherché, Josep Bartolí s'installe d'abord chez son frère Joachim à Paris. Il en profite pour reprendre une activité artistique en travaillant pour le scénographe et costumier Max Weldy, figure incontournable dans le milieu du music-hall. Mais la parenthèse est de courte durée. Menacé par l'arrivée des nazis, il décide de redescendre vers le Sud via Chartres, Orléans, La Ferté (aujourd'hui La Ferté-Saint-Aubin dans le Loiret), puis Bordeaux afin de trouver un bateau pour rejoindre le Mexique, terre d'asile pour les réfugiés espagnols. Il est malheureusement arrêté avant de pouvoir embarquer et aussitôt conduit dans un camp de la région avant de rejoindre celui de Bram, près de Carcassonne. C'est à partir de cette incarcération qu'il se procure un carnet pour continuer à dessiner sur un support qu'il pourra en partie conserver. Puis il s'évade une seconde fois en 1941, avant d'être à nouveau arrêté par la Gestapo, près de Vichy. Mais, cette fois-ci, le nouveau régime français a changé de politique : Josep Bartolí est placé dans un train à destination du camp nazi de Dachau près de Munich. Bien heureusement, il parvient à sauter de ce convoi qui le conduisait à une mort certaine et rejoint Marseille où il finit par embarquer pour l'Afrique du Nord. Arrivé à Casablanca, il monte à bord d'un vaisseau portugais qui lui permet d'atteindre enfin le Mexique via Veracruz en novembre 1942. Il s'installe alors dans ce pays qui, contrairement à la France, accueille à bras ouverts les réfugiés espagnols. À Mexico, dans un contexte postrévolutionnaire qui favorise une certaine ébullition culturelle, il retrouve certains de ses compatriotes et fréquente le milieu artistique engagé. Dès 1943, il expose ses dessins au prestigieux Palacio de Bellas Artes de Mexico et rencontre Diego Rivera et Frida Kahlo avec qui il aura une liaison. Parallèlement, il dessine des costumes et conçoit des décors pour des films mexicains tels que *La monja alférez* d'Emilio Gómez Muriel en 1944 et *Marina* de Jaime Salvador en 1945. Mais c'est en 1944 qu'il réalise enfin le projet de sa vie en (re)dessinant de mémoire ou à partir des croquis qu'il avait conservés, son expérience dans les camps français. Il publie ses dessins dans un recueil avec l'aide du journaliste Narcís Molins i Fàbrega, sous le titre *Campos de concentración (1939-194...)*. Son œuvre relève à la fois de la satire, de la caricature et du témoignage historique. En dépeignant un monde détaillé composé de paysages, de villes, d'habitations, de monuments et d'objets divers qui nous renseignent sur la réalité des camps, il crée un univers effrayant peuplé de personnages

déformés par la barbarie (les geôliers zoomorphes) ou par la famine, la maladie et le désespoir (les prisonniers) qui traduit pour la première fois, en image dessinée, l'horreur de cette page sombre de l'histoire française.

Après avoir passé deux années prolifiques au Mexique, Josep Bartolí décide de rejoindre les États-Unis en 1945 et intègre le milieu artistique new-yorkais. Il y fréquente les principaux représentants de l'expressionnisme abstrait tels que Willem de Kooning, Mark Rothko, Franz Kline ou Charles Pollock et expose ses œuvres dès 1946 avec « *Apuntes de guerra* ». Il reprend également son activité de scénographe et de costumier en travaillant pour Hollywood dès 1947 (*The Captain from Castile* de Henri King). Puis il retourne à ses premières amours en dessinant à nouveau pour une presse engagée, notamment dans la revue américaine de l'avocate espagnole Victoria Kent, *Ibérica*, qui s'adresse à tous les exilés républicains, dans *Mundo*, un hebdomadaire espagnol illustré sur la politique étrangère et l'économie, ou encore dans *España Libre*, organe français de la Confédération Nationale du Travail (CNT). Dans un registre moins politique, il dessine dans le *Saturday Evening Post* et dans le prestigieux magazine new-yorkais *Holiday*, qui accueille, entre autres, les textes de Jack Kerouac, Graham Greene et Truman Capote. En France, il illustre plusieurs ouvrages édités par le célèbre Club français du livre, notamment *Robinson Crusoe* (Daniel Defoe, éd. 1956) et les *Voyages de Gulliver* (Jonathan Swift, éd. 1963).

Puis il passe à l'écriture dans les années 1970 et revient, par les mots, sur son expérience des camps dans son livre *Calibán*, publié en 1972 aux éditions Ruedo Ibérico. Au même moment, il se rend en France et rencontre pour la première fois son neveu, Georges, fils de son frère Salvador, dont il devient proche. Après la mort de Franco en 1975, il peut enfin songer à un retour en Catalogne. Il s'y rendra en 1977, 38 ans après son départ forcé. Dans les années 1980, il s'installe quelque temps à Perpignan où il retrouve Georges, partageant son atelier avec le jeune photographe qui entreprend alors, sous le regard bienveillant de son oncle, un grand projet photographique sur la Retirada. Il finit sa vie à New York où il s'éteint à 85 ans, le 3 décembre 1995.

Peintre, illustrateur, dessinateur, caricaturiste, scénographe, costumier, homme politique, Josep Bartolí fut un artiste protéiforme, à l'image du film qui raconte sa vie. L'œuvre d'Aurel permet ainsi de mettre en lumière un artiste encore peu connu aujourd'hui, sans doute parce que son œuvre est en partie perdue (ses croquis), difficilement accessible (dessins de presse) ou confidentielle (ses œuvres littéraires tardives). Mais si Josep Bartolí est bel et bien sorti de l'oubli avec *Josep*, sa famille a également joué un rôle majeur dans la redécouverte de son œuvre : en octobre 2020, une donation de 270 dessins au Mémorial du Camp de Rivesaltes permet ainsi de prolonger le devoir d'une mémoire dont il fait désormais partie.

Bibliographie

- Bartolí Josep, *Calibán*, Paris, Ruedo Ibérico, 1972.
 Bartolí Josep, Molins i Fàbrega Narcís, *Campos de concentración, 1939-194...*, México, Ibéria, 1944.
 Marie Vincent, *Bartolí, le dessin pour mémoire*, Les Films d'Ici Méditerranée, 2019, 52 min.

revue de presse

Critiques de la presse française

« Le film est splendide, non seulement parce qu'il prend le parti de la complexité jusque dans le trait, à la fois esquissé et ardent, mais aussi car il ressuscite une époque par le truchement d'une rencontre : celle d'un gamin d'aujourd'hui avec son grand-père. »

Sophie Avon, *Sud-Ouest*

« Radicalisant cette démarche jusque dans une séquence finale, émotionnellement troublante, où un croquis devient la pièce manquante d'un puzzle et trouve sa juste place au musée, l'enthousiasmant premier long métrage d'Aurel, dessinateur de presse au *Monde* et au *Canard enchaîné*, choisit délibérément la voie de la mise en abyme et du dialogue intime. »

Thierry Méranger, *Cahiers du Cinéma*

« De ce *Josep* recommandé à tous les publics, beaucoup d'images resteront gravées, mais on en retient une en particulier : deux amis à la vie à la mort repeignant, en compagnie de Frida Kahlo, la façade d'une hacienda avec des couleurs éclatantes. Insolentes comme l'espoir. »

Guillemette Odicino, *Télérama*

« Le dessin d'Aurel est beau, gracieux. L'animation subtile, n'hésitant pas à pratiquer l'effacement, le surplace, à jouer sur l'immobilité des personnages. »

Jean-Baptiste Morain, *Les Inrockuptibles*

« Sobre, sans forçage sentimentaliste, Aurel ranime la figure de Bartolí dans une œuvre réaliste, redessinant à son tour, trait pour trait, ce tragique enfermement, mais aussi, l'espoir et les rêves de Bartolí. Le crayon est une arme. »

Nathalie Chifflet, *Dernières Nouvelles d'Alsace*

« Ce biopic inspiré d'événements authentiques est poignant, et la colère devant le traitement indigne que la République française a fait subir aux réfugiés n'est pas éteinte. Le crayon est une arme à tuer les fascistes, le film le démontre avec éclat. »

François Forestier, *Le Nouvel Observateur*

« La délicate beauté du film étant de parvenir à montrer l'art comme une pulsion vitale, destinée à arracher de l'oubli le visage d'une femme dont on a été séparé ou fixer les errances morales d'une III^e République agonisante. »

Marius Chapuis, *Libération*

« Le résultat est un ravissement pour les yeux tout au long de ces 80 minutes incroyablement denses et pourtant d'une fluidité jamais prise en défaut. Un coup d'essai façon coup de maître. »

Thierry Chèze, *Première*

« Véritable héros du film, le dessin met en abyme les vocations partagées du réalisateur et de Josep Bartolí, dessinateur de presse et anti franquiste. Porté par une bande-son envoûtante, ce premier long métrage d'Aurel est un bel hommage à l'art de la résistance. »

Maddalen Riou, *aVoir-aLire.com*

« Avec une sobriété scénaristique et formelle de chaque plan, Aurel entraîne le spectateur dans un récit intime et historique passionnant qui, grâce à la finesse de son trait, honore comme il le mérite l'art de Bartolí. »

Olivier De Bruyn, *Les Echos*

« Regard sur l'histoire et drame humain, *Josep* illustre combien l'animation se prête au traitement de sujets graves. Le film méritait sa sélection à Cannes, autant par son sujet, son traitement que sa forme. Magnifique. »

Jacky Bornet, *Culturebox, France Télévisions*

« Une œuvre dessinée poignante par son sujet fort et sa forme audacieuse, où la poésie visuelle renforce la dureté du réel. »

Benoit Basirico, *Bande à part*

Critiques de la presse espagnole

« Es cuando Aurel nos traslada a la negrura que vivió Josep en Argelès-sur-Mer, cuando la película se torna de una abstracción sobrecogedora y los dibujos del republicano [...] golpean y, en verdad, duelen. »

Paula Arantzazu Ruiz, *Cinemanía*

« Aurel [...] ha resultado ser el indicado para entender cómo narrar la fascinante historia de Josep Bartolí [...] un relato fundamental sobre la esperanza a través del arte, la resiliencia de todo lo verdaderamente bello. »

Ricardo Rosado, *Fotogramas*

« Convergen, y de qué modo, el arte y la política [...] un conjunto de enorme sensibilidad y patente activismo [...] El estilo, por tanto, es casi más conceptual que material »

Javier Ocaña, *Diario El País*

« Aurel opta por trabajar con técnicas de dibujo tradicional [...] La película se beneficia de la austeridad de recursos que ello comporta. »

Eulàlia Iglesias, *El Confidencial*

« Nada que objetar a este ejercicio de memoria histórica [...] lo más interesante de *Josep* a ojos de este escéptico (del cine animado, no de la historia) es justamente lo que lo aparta del documentalismo. »

Antonio Weinrichter, *Diario ABC*

« Aurel compone imágenes que son elegantes y hermosas, y sutilmente elocuentes para evocar tanto lo histórico como lo íntimo. »

Nando Salvá, *Diario El Periódico*

« Es tanto por lo que cuenta cómo por la manera de contarlo [...] El trabajo con el sonido y las voces narrativas es bueno [...] El campo de Argelès-sur-Mer se convierte aquí en una inteligente abstracción. »

Quim Casas, *Diario El Periódico*

Critiques dans la presse internationale

Angleterre : Lisa Nesselson, « 'Josep': Cannes 2020 Label Review », *Screen Daily*, 23 juin 2020 :
<https://www.screendaily.com/reviews/josep-cannes-2020-label-review/5150857.article>

Argentine : Juan Pablo Cinelli, « 'Josep', un relato atroz y emotivo », *Página/12*, 27 janvier 2021 :
<https://www.pagina12.com.ar/320066-josep-un-relato-atroz-y-emotivo>

États-Unis : Jordan Mintzer, « 'Josep': Film Review », *The Hollywood Reporter*, 13 novembre 2020 :
<https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/josep-film-review-4087484/>

Mexique : Jesús Chavarría, « 'Josep': una bella animación que celebra a las víctimas de la dictadura franquista », *La Razón de México*, 29 janvier 2021 :
<https://www.razon.com.mx/entretenimiento/josep-bella-animacion-celebra-victimas-dictadura-franquista-421510>

générique

Titre original Josep
Titre international Josep

Producteur Serge Lalou – Les Films d'Ici Méditerranée
Co-producteur Jordi B. Oliva – Imagic Telecom & France 3 Cinéma
Productrice exécutive Catherine Estèves – Les Films du Poisson Rouge
Producteurs associés Guilhem Pratz, Juan-Carlos Concha Riveros, Johan de Faria et Sébastien Deurdilly (Upside Films) et Les Films d'Ici Méditerranée
Directeur de production Ulrik Frémont
Studios d'animation coprod. Les Films du Poisson Rouge / Lunanime / Promenons-nous dans les bois / Tchack / In Efecto / Les Fées Spéciales

Réalisateur Aurel
Réalisateur technique Frédérick Chaillou
Premier assistant réalisateur Juan Carlos Concha Riveros
Assistante réalisateur technique Marie Cabo
Scénario, dialogues et adaptation Jean-Louis Milesi
Montage Thomas Belair
Mixage Nils Fauth
Musique originale Sílvia Pérez Cruz
Décors (direction artistique) Luciano Lepinay
Superviseur d'animation Pascal Vermeersch
Storyboard Aurel, Frédérick Chaillou, Juan Carlos Concha Riveros

Partenaires institutionnels la Région Occitanie, le Mémorial du Camp de Rivesaltes, la Région Nouvelle-Aquitaine et le Département de la Charente, la Région Grand Est, le Centre National du Cinéma et de l'Image animée, la PROCIREP et l'ANGO, la SACEM, la SOFICA Palatine Étoile 16, le Tax Shelter du gouvernement fédéral belge, Belga Production et Luminvest
Autres partenariats *La Revue Dessinée*

Interprétation/doublage

Josep Bartolí Sergi López
Le Gendarme Bruno Solo
Le grand-père Gérard Hernandez
Valentin David Marsais
Frida Kahlo Sílvia Pérez Cruz
Robert François Morel
Léon Alain Cauchi
Bertilia Sílvia Pérez Cruz
Helios Xavier Serrano
Tirailleur sénégalais Pape Bamar Kane
La mère de Valentin Valérie Lemercier

Martin Emmanuel Vottero
Micaela Alba Pujol
Enriqueta Alba Pujol
L'infirmière Sophia Aram
Le docteur Thomas VDB
Le père de Valentin Thomas VDB
L'homme du consulat Emmanuel Vottero

Film Couleur
Format DCP ; 2.39
Durée 1h14
Pays France, Espagne, Belgique
Visa 149.864
Distributeur France Sophie Dulac Distribution
Vente à l'international The Party Film Sales
Diffuseurs France Télévisions – TV5 Monde
Avec le soutien de TV3 Catalunya
Sortie France 30 septembre 2020
Sortie DVD/Blu-ray 17 février 2021

Récompenses

- César du meilleur long métrage d'animation – César (Académie des arts et techniques du cinéma) 2021
- Prix du meilleur film européen d'animation 2021
- Prix Louis-Delluc du meilleur premier film 2021
- Lumière du meilleur film d'animation – Lumières de la presse internationale 2021
- Lumière de la meilleure musique pour Sílvia Pérez Cruz – Lumières de la presse internationale 2021
- Prix du public – Festival International du Film de Fiction Historique (Plaisance du Touch) 2020
- Bayard spécial du jury – Festival International du Film Francophone de Namur 2020
- Prix du jury presse – Festival War on Screen (Châlons en Champagne) 2020
- Prix du public – Festival international du film d'Athènes 2020
- Athéna du meilleur scénario pour Jean-Louis Milesi – Festival international du film d'Athènes 2020
- Sélection Officielle Festival de Cannes 2020
- Prix du meilleur film d'animation international – Festival International de Cine de Guadalajara 2020
- Prix du meilleur réalisateur (ex-æquo) pour Aurel – SEMINCI Valladolid 2020
- Meilleur film d'animation – Prix du cinéma européen 2020
- Prix Fondation Gan à la diffusion – Festival d'Annecy 2019

Un projet Grand Est

Pour la 6^e année consécutive, les coordinations du dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma* dans le Grand Est mettent en avant des films ayant reçu le soutien financier de la Région. Cette initiative fait écho à deux missions essentielles menées par la Région : d'une part la politique de soutien à la production cinématographique et audiovisuelle, d'autre part l'éducation du regard des lycéens et apprentis.

Travailler sur un film en liste régionale, c'est la possibilité :

- pour les enseignants d'être formés par le ou la cinéaste sur son œuvre ;
- pour les classes qui le souhaitent de rencontrer des professionnels ayant participé à la création des films programmés ;
- de mettre en valeur la filière audiovisuelle locale et de faire découvrir les métiers qui la composent à des lycéens et apprentis.

Par ce projet fédérateur, le CRAVLOR (Lorraine), le RECIT (Alsace) et TCB (Champagne-Ardenne) poursuivent leur collaboration vertueuse à l'échelle du Grand Est, en permettant ainsi la découverte de productions régionales de qualité auprès de nombreux publics.

Les rédacteurs

Léo Souillés-Debats est maître de conférences en études cinématographiques à l'Université de Lorraine. Ses travaux concernent l'histoire du cinéma en France, la cinéphilie, l'enseignement du cinéma, l'éducation à l'image, et en particulier l'histoire du mouvement des ciné-clubs. Il a notamment codirigé l'ouvrage *La Ligue de l'enseignement et le cinéma* et publié *La culture cinématographique du mouvement ciné-club : une histoire de cinéphilies (1944-1999)*. Formateur et intervenant dans différents réseaux d'éducation à l'image, il a également été rédacteur en chef des livrets pédagogiques du dispositif *Collège au cinéma* de 2013 à 2017.

Étienne Jaxel-Truer est diplômé de l'Institut National des Sciences Appliquées de Strasbourg. Successivement architecte puis archéologue, il se passionne ensuite pour le cinéma et crée dans le Grand Est le studio d'animation EJT-labo et le label de production Promenons-nous dans les bois. Il fonde ensuite à Saint-Quirin le centre de résidences de l'Écriture à l'Image, actuellement dirigé par sa compagne Emine Seker. Il a participé à la production et à la création de *Josep*.

Propriété

CRAVLOR
1 rue du Pré Chaudron
57070 Metz

Le RECIT
Maison de l'image
31 rue Kageneck
67000 Strasbourg

Télé Centre Bernon
9 allée Léo Delibes
51200 Épernay



LE RECIT LE RESEAU EST CINEMA
IMAGE ET TRANSMISSION

