



Fiche technique	1
Réalisateur Quand un dessinateur en découvre un autre	2
Société La <i>Retirada</i> : l'histoire oubliée des républicains espagnols	3
Avant la séance Hommage au dessin	4
Genre L'art du réel	5
Découpage narratif	6
Récit Transmettre, réparer	7
Personnages Donner vie à des êtres de papier et de crayons	8
Mise en scène Un film kaléidoscopique	10
Séquence De l'autre côté des barbelés	14
Bande-son Un alliage de concret et d'abstrait	16
Motif Faut-il des lunettes pour voir ?	17
Figure Figurer les camps de concentration	18
Document <i>Les Désastres de la guerre de Francisco de Goya</i>	20

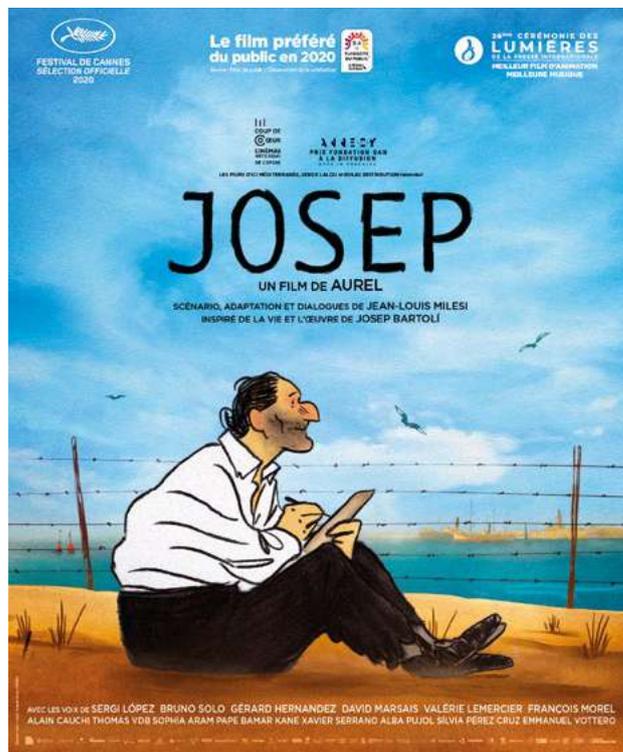
- **Rédactrice du dossier**

Mathilde Trichet rédige des dossiers pédagogiques pour les dispositifs *Collège et Lycéens et apprentis au cinéma*. Elle anime des ateliers d'éducation à l'image à destination des élèves de primaire et des collégiens. Elle a collaboré à l'édition de plusieurs ouvrages sur le cinéma, dont *Cassavetes par Cassavetes* de Ray Carney (Capricci, 2020). Elle est également auteure et consultante à l'écriture pour le cinéma documentaire.

- **Rédacteurs en chef**

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

Fiche technique



© Les Films d'ici Méditerranée

● Synopsis

Josep, Hélios et un membre des Brigades internationales franchissent un col par une nuit noire et enneigée. La frontière française passée, ils sont arrêtés et séparés. De nos jours, Valentin est chargé par sa mère de veiller sur son grand-père Serge. Le vieil homme, fatigué, découvre que son petit-fils dessine; il décroche un portrait réalisé au crayon et plonge dans ses souvenirs. En 1939, alors jeune gendarme, il assiste à l'arrivée des réfugiés espagnols fuyant le franquisme. Parqués dans des camps qu'ils construisent eux-mêmes, ces exilés souffrent de froid, de faim, de maladies – certaines mortelles. Les gendarmes Robert et Léon rient de cette détresse; les tirailleurs sénégalais affichent l'indifférence; Serge est ému par la situation, et particulièrement par Josep, qu'il voit dessiner sans relâche, partout, à qui il offre papier et crayon. Hélios est transféré dans le camp. Josep est heureux de retrouver son ami, mais celui-ci brave un ordre de Robert et Léon, qui le battent à mort. Un soir, Serge exfiltre Josep pour l'emmener à Perpignan retrouver celle qui serait sa fiancée. Serge s'est trompé; Josep en profite pour s'enfuir. La guerre continue, Serge obéit aux ordres, qui le révulsent. Lors d'une arrestation, il retrouve Josep et l'aide à fuir à nouveau. Démobilisé, il aide la résistance. Après la Libération, il rend visite à son ami au Mexique. Josep est l'amant de Frida Kahlo, qui l'incite à peindre en couleur. Son livre de dessins des camps est alors en plein tirage. L'après-midi passé, Valentin quitte son grand-père qui lui a fait don du portrait d'Hélios. Devenu jeune adulte, il profite d'une exposition sur Josep à New York pour fixer le visage d'Hélios avec le reste de son corps dessiné.

● Générique

JOSEP

France, Espagne, Belgique | 2020 | 1h 14

Réalisation et direction artistique

Aurel

Scénario

Jean-Louis Milesi

Réalisateur technique

Frédéric Chaillou

Décors

Luciano Lepinay

Supervision d'animation

Pascal Vermeersch

Montage

Thomas Belair

Musique

Sílvia Pérez Cruz

Mixage

Niels Fauls

Production

Les Films d'ici Méditerranée,
Imagic Telecom, Les Films
du Poisson Rouge, Lunanime,
Promenons-nous dans les bois,
Tchack, Les Fées Spéciales,
In Efecto

Distribution

Dulac Distribution

Format

2.39, couleur

Sortie

30 septembre 2020

Interprétation

Sergi López

Josep

Sílvia Pérez Cruz

Frida Kahlo et Bertillia

Gérard Hernandez

Serge âgé, le grand-père

Bruno Solo

Serge jeune, le gendarme

David Marsais

Valentin

Valérie Lemerrier

La mère de Valentin

François Morel

Le gendarme Robert

Alain Cauchi

Le gendarme Léon

Thomas VDB

Le père de Valentin et le médecin

Sophia Aram

L'infirmière

Réalisateur

Quand un dessinateur en découvre un autre

● Aurel, le dessin, la musique, le cinéma

Quand Aurel était enfant, il dessinait tout le temps, mais n'imaginait pas que «dessinateur» pût être un métier. Les années passant, il n'imaginait pas non plus reprendre la menuiserie familiale en Ardèche, où il est né. Devenu dessinateur professionnel, il raconte cette histoire dans sa bande dessinée *La Menuiserie – Chronique d'une fermeture annoncée*¹. Autodidacte, Aurel publie ses premiers dessins dans *Cocazine*, un magazine culturel régional, et fait des croquis d'audience pour la presse locale. Au fil des ans, il travaille pour *Le Monde*, *Politis*, un temps pour *Marianne*, ainsi que *Jazz Magazine* – Aurel est passionné de musique, de jazz notamment ; lui-même joue dans des groupes depuis l'adolescence. Parallèlement, il réalise des reportages en duo avec le journaliste Pierre Daum du *Monde diplomatique*, dont un sur l'exploitation féroce d'immigrés dans des serres agricoles en Espagne². En 2015, juste après les attentats de *Charlie Hebdo*, René Pétillon lui propose de dessiner pour *Le Canard enchaîné*. Il dit oui tout de suite. On l'aura compris : le réalisateur de *Josep* est un homme engagé, tendance «gauche toute».

Aurel est un dessinateur de presse, mais pas seulement. Il publie bandes dessinées et romans graphiques (dont un suite aux reportages menés avec Pierre Daum : *Clandestino, un reportage d'Hubert Paris*³). Il crée des illustrations d'albums musicaux, entre autres pour Massilia Sound System. En 2023, il somme ce travail dans une exposition, *De la musique plein les yeux*, près de Montpellier, où sont également présentés les vidéo-clips qu'il a réalisés. La réalisation, il l'a aussi expérimentée du côté du court métrage. En 2011, il coréalise *Octobre noir* avec Florence Corre, à l'origine de ce projet sur le massacre du 17 octobre 1961.

« Il y a deux parties dans ce film. La partie contemporaine et la partie mémorielle »

Aurel

● Josep Bartolí, le dessin, la peinture, l'écriture, l'exil

Aurel découvre tardivement le travail du Catalan Josep Bartolí (1910-1995). En 2010, dans un festival, son regard est attiré par la couverture de *La Retirada*⁴, coécrit par Georges Bartolí, le neveu de l'artiste. Sur sa couverture : un républicain espagnol unijambiste chancelant sur ses béquilles, le regard tourné vers nous. À l'intérieur, les dessins des camps qu'Aurel découvre le convainquent qu'il y a quelque chose de l'ordre du cinéma à faire avec ces images, cet homme, cette histoire. Georges Bartolí est d'accord pour qu'Aurel et le scénariste Jean-Louis Milesi (qui travaille notamment



© Céline Escolano

avec Robert Guédiguian) s'écartent un peu de la biographie de Josep Bartolí qui, du reste, n'est pas parfaitement connue.

Josep est dessinateur de presse quand la guerre civile espagnole éclate en 1936. Il s'engage immédiatement aux côtés des républicains, prend les armes, se bat en Aragon. À Barcelone, il rencontre la Madrilène Maria Valdés, son grand amour. En janvier 1939, la capitale catalane tombe aux mains des fascistes, Maria enceinte part en train pour la France, qu'elle n'atteindra jamais : l'armée allemande bombarde le convoi. Un mois plus tard, Josep est contraint à l'exil. En deux ans, il est transféré dans sept camps différents du sud-ouest de la France, où il réchappe aux maladies et produit les dessins à l'origine du film d'Aurel. Il parvient à s'échapper, gagne Paris, se cache en zone libre, est arrêté, puis saute du train qui l'emmenait vers le camp de concentration de Dachau. En passant par le Maroc, il gagne le Mexique où il côtoie des artistes – dont, possiblement, Frida Kahlo (à moins qu'il ne l'ait rencontrée plus tard, aux États-Unis) ; il sera un temps son amant. En 1944 paraît *Campos de concentración (1939-194...)*, avec les dessins de l'artiste réalisés dans les camps français, accompagnés d'un texte de Narcís Molins i Fàbregas. En 1945, Bartolí s'installe à New York. Il se lie à d'autres plasticiens (dont Rothko et Pollock), peint, expose, crée des décors pour Hollywood et continue de dessiner pour la presse. En 1977, deux ans après la mort de Franco, il retourne pour la première fois en Catalogne. La fin de sa vie est marquée par une déficience visuelle croissante et une intense création littéraire quasi inédite.

1 Futuropolis, 2016.

2 « Et pour quelques tomates de plus », *Le Monde diplomatique*, octobre 2012.

3 Glénat, 2014.

4 Laurence Garcia, Georges Bartolí, *La Retirada – Exode et exils des républicains d'Espagne* (2009), Actes Sud BD, 2023.



Mal préparées et méfiantes, les autorités françaises accueillent les hommes en âge de porter les armes dans des camps improvisés et dispersent les femmes, enfants et personnes âgées dans 77 départements. Les conditions de vie dans les camps sont extrêmement difficiles : manque de nourriture, d'hygiène et d'abris, séparations familiales et forte mortalité.

En 1940, les camps passent sous contrôle du régime de Vichy. De nombreux réfugiés sont enrôlés dans les Groupements de travailleurs étrangers (GTE) pour travailler dans

l'agriculture et l'industrie. Les juifs étrangers sont déportés vers Auschwitz dès 1942. D'autres réfugiés rejoignent la Résistance.

Après la Libération en 1944, les camps sont réutilisés pour l'internement des collaborateurs avant d'être progressivement fermés. Longtemps occultée, l'histoire des réfugiés espagnols est aujourd'hui reconnue. Des lieux de mémoire ont été récemment inaugurés dans le Sud-Ouest pour rappeler l'impact de cet exil sur la région et l'histoire française.

Société

La *Retirada* : l'histoire oubliée des républicains espagnols

Texte introductif et propos recueillis par Cyril Marchan, producteur délégué sur France Culture

Entre 1936 et 1939, la guerre d'Espagne oppose les républicains aux nationalistes de Franco, soutenus par l'Allemagne nazie et l'Italie fasciste. Après la chute de la Catalogne en janvier 1939, un exode massif, connu sous le nom de *Retirada* (retraite), pousse environ 475 000 Espagnols à fuir en France pour échapper à la répression.

Trois questions à Geneviève Dreyfus-Armand, historienne spécialiste des migrations espagnoles au XX^e siècle

● Comment les réfugiés espagnols ont-ils rejoint la France ?

La guerre d'Espagne a été marquée par une répression féroce de la part des franquistes et a poussé des centaines de milliers de personnes à fuir vers la France dans des conditions éprouvantes : les plus démunis ont traversé les Pyrénées à pied sous la mitraille des aviations ennemies, en plein hiver, et ont dû affronter la neige, la pluie et le froid. Un certain nombre d'entre eux, âgés ou malades, ont péri en chemin. Les femmes, les enfants et les malades furent d'abord accueillis aux postes-frontières des Pyrénées-Orientales pour être dirigés vers des départements éloignés. Quelques jours plus tard, ce sont les hommes qui ont pu passer la frontière avant de continuer à pied pour rejoindre des camps d'internement français.

● Dans quelles conditions ont-ils vécu ?

Les camps d'internement ont été prévus par un décret de novembre 1938 pour accueillir les réfugiés. On les appelle alors des camps de concentration, notion encore fréquemment utilisée par l'administration depuis la Première Guerre mondiale pour désigner les centres spéciaux où l'on envoyait des ressortissants de puissances ennemies ou certains prisonniers. Cette expression ne revêtait pas le même sens qu'aujourd'hui après le déploiement des camps de concentration durant la Seconde Guerre mondiale.

Ces camps n'étaient toutefois pas encore construits à l'arrivée des réfugiés espagnols. Arrivés en plein hiver sur les plages désertes d'Argelès-sur-Mer et de Saint-Cyprien, après trois ans de guerre, ils ont monté eux-mêmes les abris. Beaucoup sont morts durant ces premiers mois, touchés par la malnutrition, l'eau souillée, le froid et les épidémies.

Rapidement, ces premiers camps comptèrent près de 250 000 réfugiés, et les pouvoirs publics organisèrent des transferts vers d'autres centres ouverts dans les départements alentours (Aude, Hérault, Ariège, Tarn-et-Garonne...).

● Pourquoi cet événement a-t-il été longtemps ignoré par l'opinion ou les pouvoirs publics français ?

D'abord parce que la Seconde Guerre mondiale a rapidement éclipsé le sort des exilés espagnols, qui étaient les premiers à combattre le nazisme et le fascisme italien. Après la guerre, les républicains espagnols ont été honorés en France pour leur rôle dans la Résistance et ont obtenu le statut de réfugiés en 1945. Mais l'entrée dans la guerre froide en 1948 permit à la propagande franquiste d'accuser ces républicains de complicité avec les régimes communistes. Ce lent discrédit s'est doublé, durant la guerre d'Algérie, d'un accord entre la France et le régime franquiste : nous devions surveiller ces réfugiés espagnols si nous voulions obtenir en retour des renseignements sur les activistes de l'OAS situés en Espagne.

Il a fallu attendre la fin du XX^e siècle pour que des associations mémorielles voient le jour en Espagne et en France. L'État espagnol n'a reconnu les crimes contre les républicains qu'en 2002, et en 2022, une loi a enfin annulé tous les jugements politiques prononcés par les tribunaux franquistes. Depuis, des lieux de mémoire ont récemment vu le jour en France : le camp d'Argelès-sur-Mer, la tombe du poète Antonio Machado à Collioure et celle de Manuel Azaña, dernier président de la République espagnole, à Montauban. Considérés par l'Espagne comme des lieux de Mémoire démocratique, ils reconnaissent officiellement l'histoire des républicains morts en exil.

Avant la séance Hommage au dessin

À propos de son premier long métrage, Aurel dit : «Le sujet du film est le dessin.» Comment comprendre cette affirmation ? En plus de donner une piste pour regarder son film, elle permet d'attirer notre attention sur une question que tout spectateur qui considère le cinéma autrement qu'un art seulement «divertissant» se pose : de quoi parle l'œuvre qu'il vient de voir ?

● Un film dessiné

«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», dit Frida à Josep [séc. 9]. Ce trait irréaliste permet pourtant de figurer le réel – un réel forcé subjectif, qui témoigne de la maladresse ou au contraire de l'incroyable adresse de son créateur. Aurel crayonne très peu. «Je trace juste mes masses et je vais directement au feutre pour avoir le geste le plus vif et direct possible.»¹ Cette rapidité d'exécution témoigne d'un évident savoir-faire – d'un talent, aussi. Et d'un besoin vital : si le dessin «est plus esquissé, direct, rapide, ça va exprimer plus d'urgence, de fragilité, peut-être plus de violence et de dureté aussi»². Voilà précisément ce que l'on ressent devant les dessins de Josep réalisés dans les camps de concentration français. Qu'Aurel ait souhaité les mettre au centre de son film n'a donc rien de surprenant – même si, à lui aussi, il a fallu du temps pour comprendre quel était le sujet de son film, qu'il a longtemps considéré



● L'intention de celui qui dessine

Afin de sensibiliser les élèves à la notion d'«intention» et à la façon dont un médium permet de réaliser (ou non) ladite intention, on pourra leur proposer de dessiner leur salle de classe. La consigne est en apparence précise (et le lieu clair : celui où les élèves se trouvent au moment où l'activité se déroule). En réalité, elle est très libre, voire vague : pour qui ? Pourquoi ? Avec quels outils ? Sur quel support ? (Ces derniers seront laissés au choix des élèves.) La mise en commun des productions révélera sans aucun doute une grande variété d'interprétation de cette consigne. Une discussion pourra s'engager : comment ont-ils compris ce qui leur était demandé ? Comment s'y sont-ils pris pour y répondre ? Quelle intention se sont-ils donnée à eux-mêmes ? L'exercice permettra de s'interroger sur la finalité des dessins de Josep.



comme une sorte de «biopic». Le film est d'ailleurs souvent catalogué comme tel.

Josep n'est pas un dessin animé, pas même un film d'animation. C'est un «film dessiné»³ : le long métrage d'un dessinateur sur un autre dessinateur. Aurel jette son trait comme il le fait pour une BD, ou pour la presse. Il ne se préoccupe pas de la continuité du dessin, du mouvement des personnages, des besoins graphiques pour assurer la permanence rétinienne. Il fait même disparaître le décor pour concentrer notre attention sur ce qui se joue vraiment dans la scène. Surgissent alors puissamment l'urgence, la fragilité, la violence et la dureté évoquées ci-dessus. Le pacte avec le spectateur est très fort ; la confiance dans le pouvoir d'évocation du dessin, aussi. Ce choix affirmé de réalisation [Mise en scène] rend compte des conditions dans lesquelles les dessins de Bartolí ont été réalisés.

● Finalité du dessin

«[L]a vie, c'est pas des traits ni des contours», affirme encore Frida dans le film. Pourtant, Aurel qualifie les dessins de Josep comme «remarquables de justesse»⁴. Le trait, entre caricature et académisme, est littéralement sensible, vecteur d'émotions et porteur d'une histoire. La question de savoir pourquoi Josep a dessiné pendant son internement est légitime ; une partie de la réponse s'impose pourtant : il n'avait pas le choix (où l'on retrouve le «besoin vital» exprimé plus haut). Ne plus dessiner, c'est mourir. Dessiner, c'est survivre, c'est supporter. C'est résister ; Josep est fondamentalement un résistant. C'est peut-être aussi témoigner ; et alors pour qui, pour quand ? C'est peut-être encore pour honorer ceux qui ne sont plus ; en ce sens, le portrait d'Hélios transmis à Valentin est hautement symbolique. C'est peut-être enfin pour se rappeler, mais Josep n'a-t-il pas ces images gravées en lui, comme l'évoque Frida ? «Tu fais des caricatures car ce que tu gardes en mémoire, ça te fait peur.»

1 cinergie.be/actualites/josep-un-film-d-aurel

2 *Ibid.*

3 *Josep – Dans les coulisses du film*, Les Films d'ici Méditerranée, 2019, p. 104.

4 radiofrance.fr/franceinter/podcasts/une-journee-particuliere/une-journee-particuliere-du-dimanche-23-janvier-2022-9831318

Genre

L'art du réel

Classiquement, on considère deux grands genres, au cinéma: le documentaire et la fiction, elle-même divisée en sous-genres (polar, western, drame...). Quel que soit leur genre, les films présentent des caractéristiques techniques propres: noir et blanc/couleur, court/long métrage, animation/prises de vues réelles, sonore/non sonore, version originale/doublée/sous-titrée. Si les spécificités formelles de *Josep* sont claires, son genre l'est bien moins, à telle enseigne qu'il n'est pas absurde de se demander si cette catégorisation a encore un sens, quel que soit le film considéré.

**« Mettons les points sur les “i”.
Tous les grands films de fiction
tendent au documentaire,
comme tous les documentaires
tendent à la fiction »**

Jean-Luc Godard

Josep Bartolí, dans les années 1930 en Espagne
© Georges Bartolí



● Recomposer le réel pour mieux le révéler

Le premier film documentaire en animation reconnu comme tel date de 1918: *Le Naufrage du Lusitania* de Winsor McCay. Documenter des événements passés par l'animation n'est donc pas récent. Les élèves connaissent peut-être d'autres exemples où un enfant échange avec un aïeul qui lui transmet son histoire: *Interdit aux chiens et aux Italiens* d'Alain Ughetto (2022), *Wardi* de Mats Grorud (2018). Ils pourront s'interroger sur les motivations des cinéastes à choisir cette technique pour témoigner de la réalité: absence d'images d'archives? Volonté de rendre des sujets difficiles (voire insupportables) plus accessibles? Possibilité de rendre compte de cauchemars (comme dans *Josep*), de souvenirs? Maîtrise absolue de la mise en scène pour livrer son point de vue sur la situation? Les élèves débattront ainsi sur la fidélité supposée de ces films au réel. Le trahiraient-ils? Est-il possible, dans l'absolu, de représenter exactement «le réel»? Quelles différences font-ils entre «réel» et «réalité»? En qui ont-ils confiance pour les leur révéler, et pourquoi?

● Les dessins de Josep Bartolí

Les dessins réalisés par Josep dans les camps sont le point de départ du projet. Ils sont très présents dans le film, mis en scène selon l'imagination d'Aurel. Alors: réalité documentaire (ce sont bien les vrais dessins de Bartolí) ou manipulation fictionnelle (ils sont intégrés au film, parfois de façon partielle)? Cette question pose celle de la confiance du spectateur; il croit dans le respect de l'œuvre de Bartolí par Aurel. Il ne doute pas que ce dernier rende compte de leur force au mieux de ce qu'il pense être.

Qu'en est-il des dessins de Bartolí eux-mêmes? Dans quelle mesure sont-ils réalistes? Ils mêlent des composants très concrets (l'architecture des bâtiments du camp, par exemple) à des éléments caricaturaux (les gendarmes à têtes de cochon ou aux allures de chauve-souris, pour ne citer qu'eux). Dans quelle mesure peut-on dire que les premiers reflètent le réel tandis que les seconds le trahiraient? Toute œuvre d'art – du septième inclus – est une proposition d'artiste(s) forcément subjective. Aussi ne saurait-il y avoir de film qui reflète «exactement» le réel. L'art de tout cinéaste qui veut rendre compte d'une réalité vécue, passée ou présente, touche au politique et à l'éthique autant qu'à l'esthétique.

● Construction du scénario documentaire

Bartolí a existé. Son œuvre en témoigne. Les photos de lui qui nous sont parvenues aussi – où l'on remarque une certaine ressemblance avec la façon dont Aurel l'a représenté... à moins que nous voulions inconsciemment que les deux images coïncident? D'après certaines sources, il fut commissaire politique du Parti ouvrier d'unification marxiste (POUM) pendant la guerre d'Espagne, hypothèse que le film ne traite pas. Qui a «raison»? Les étapes de la vie de Josep, notamment celles de ses années passées en France entre 1939 et 1942, ne sont pas précisément documentées. Alors l'imagination peut filer, tant qu'elle ne porte pas préjudice à la mémoire de l'homme, tant qu'elle reflète fidèlement ses valeurs et la qualité de son legs, aussi bien au niveau historique qu'artistique. Le scénariste du film, Jean-Louis Milesi, a inventé des dialogues entre Josep et ses compagnons d'infortune. Ils n'ont pas été prononcés tels qu'il les a écrits, forcément; aucune trace n'existe. Pour autant, ils auraient pu l'être ainsi. Si le scénario est issu de son imagination, il s'est énormément documenté, alimenté par Aurel, notamment, sur la *Retirada* [Société], la construction des camps de concentration dans le sud-ouest de la France à la fin des années 1930, la présence de tirailleurs sénégalais pour surveiller les réfugiés, les discours tenus à ces derniers pour repartir en Espagne¹... L'adhésion du spectateur dans la réalité de la situation tient notamment à ce qui pourrait s'apparenter à des détails. « Si tu commences à te tromper sur ce qu'ils bouffent, etc., ça ne marche plus », dit Milesi². Il ne s'agit pourtant pas seulement d'être réaliste, mais aussi de rendre compte du moment passé au regard des sources disponibles, quitte à inventer des personnages pour y parvenir. Serge n'a jamais existé, Robert et Léon ne sont pas plus répertoriés à l'état civil. Ils incarnent en revanche des figures de l'Histoire, ils les symbolisent. En cela, ils sont atemporels – ce qu'ils sont, du reste: des personnages de papier [Personnages].

1 Le site qu'Occitanie Films a consacré à Josep développe, entre autres informations et analyses, cette hybridation de genres: « Du Doc à la fiction »:

↳ josep.occitanie-films.fr/le-film

2 *Josep – Dans les coulisses du film*, op. cit., p. 83.

Découpage narratif

1 FUIR ET DÉCHANTER

[00:00:00 – 00:05:47]

Le générique défile en lettres blanches sur fond noir. Au son, un hymne anarchiste. Trois hommes traversent un col dans la nuit glaciale : Josep, Hélios et Martin. Au sol, des valises éparpillées, des charrettes abandonnées, des traces de sang, des cadavres. Après avoir passé la frontière française, les trois hommes épuisés sont arrêtés et séparés. Martin, des Brigades internationales, prévoit un avenir sombre à la France.

2 UN GRAND-PÈRE BOURRU

[00:05:47 – 00:10:30]

Josep âgé, muni de grosses lunettes, travaille dans son atelier à New York. Dans une voiture en France, Valentin écoute de la musique au casque et reproduit un tag sur un carnet, tandis que sa mère au volant s'impatiente. Avec son fils, elle rend visite à son père endormi, Serge, puis repart, laissant l'adolescent seul avec son aïeul. Le garçon est mal à l'aise : son grand-père ne le reconnaît pas, mais il apprécie ses dessins. Serge se lève pour aller chercher un portrait au crayon accroché au mur, déjà repéré par Valentin. Son récit en *off* se mêle aux scènes qui suivent.

3 MONTER LE CAMP

[00:10:30 – 00:15:51]

Serge, jeune gendarme, observe les réfugiés construire un camp. Il remarque Josep, qui dessine sur tous les supports possibles : sable, bois, fer. Ses deux collègues Robert et Léon ne tarissent pas de remarques racistes et de gestes injurieux et brutaux. Ils s'en prennent à Serge, qui s'intéresserait trop aux réfugiés. Un tirailleur sénégalais le reconforte.

4 SUBIR LE CAMP

[00:15:51 – 00:23:18]

Les Espagnols sont de plus en plus maigres ; les épidémies font rage. Serge offre un carnet et un crayon à Josep, qui se met à dessiner l'évolution du camp, tandis que Robert et Léon ne ratent pas une occasion d'humilier les « Espingouins » taraudés par la faim. Josep raconte à deux femmes que son aimée enceinte, Maria, a fui vers la France avant lui. Il est sans nouvelles. La vie s'organise peu à peu. Josep témoigne du quotidien, le plus souvent sordide. Hommes et femmes vivent désormais séparément.

5 BOUFFÉES D'AIR

[00:23:18 – 00:34:10]

L'ennui règne à la caserne, où Serge se laisse moins facilement impressionner par Robert et Léon. Dans son atelier, Josep âgé s'applique à tracer une ligne bleue sur un fond rouge. Au camp, les Espagnols se sont arrangés avec les tirailleurs sénégalais pour organiser une fête. Josep y emmène Serge. Sur la plage, Frida Kahlo sort de l'eau et vient parler à Josep. Valentin ne comprend pas bien ce moment raconté par son grand-père, mais n'insiste pas. Les dessins de Josep sont de plus en plus terrifiants. Quand arrivent de nouveaux réfugiés, il brandit un portrait de Maria : l'auraient-ils vue ? Parmi eux se trouve Hélios, refait prisonnier après une évasion. Sur la plage, ils devisent sur Barcelone qui n'est qu'à quelques kilomètres. Les réfugiés espagnols sont incités à rentrer chez eux. C'est la mort qui les attend au pays, explique Josep à Serge. Dans un baraquement, Hélios fabrique une bague en os de chien pour Micaela, sa fiancée.

6 MORT D'UN ANARCHISTE

[00:34:10 - 00:45:33]

Un groupe de réfugiés part faire les vendanges. La parenthèse enchantée se termine de façon sinistre : Robert et Léon réquisitionnent le pain et le vin offerts aux Espagnols. Hélios refuse de leur céder les siens. De retour au camp, il est battu à mort. Josep fait un cauchemar : des images expérimentales défilent, des dessins et des sons terrifiants s'y superposent. De nuit, Serge récupère le carnet et le briquet de Josep que Léon lui a volés, mais celui-ci les récupère violemment au réveil. Les Français fêtent le 14 juillet. Au matin, Robert aide Josep à enterrer Hélios. Auprès de Valentin, Serge âgé semble anéanti. Il rouvre les yeux et lui donne le portrait d'Hélios accroché au mur.

7 LA FUITE

[00:45:33 – 00:53:16]

Serge aide Josep à retrouver Maria. Il croit la reconnaître, défigurée, dans un hôpital de la Croix-Rouge. Avec la complicité des tirailleurs sénégalais, il y retourne avec Josep, qui saute dans l'eau après avoir vu la blessée. Au chevet de Serge, Valentin croit que c'est son grand-père qui a sauté. Serge le détrompe. Il n'est pas un héros. La guerre éclate, les tirailleurs quittent la caserne. L'un d'eux a tué Robert.

8 RÉSISTER À SON ÉCHELLE

[00:53:16 – 00:57:17]

Serge reste gendarme. Il exècre ce qu'il fait : dans les camps, les Juifs ont succédé aux Espagnols. Au cours d'une rafle, il arrête Josep et apprend que la femme du bateau n'était pas Maria. Serge incite Josep à s'enfuir : pour avoir un alibi, ce dernier doit lui tirer sur l'épaule. Blessé et démobilisé, Serge aide la Résistance.

9 LE MEXIQUE ET LA COULEUR

[00:57:17 – 01:05:22]

Après la Libération, Serge retrouve Josep au Mexique. Il rencontre Frida Kahlo, avec qui Josep a une liaison. Le livre *Campos de concentración* est à l'impression. Devant les tirages de ses dessins, l'artiste est bouleversé. En France, Serge reçoit le livre des mains de sa fillette, devenue depuis la mère de Valentin. Elle revient d'ailleurs chercher son fils chez Serge endormi et grogne en voyant qu'il emporte le portrait d'Hélios. *Off*, Frida Kahlo exhorte Josep à mettre de la couleur dans son œuvre.

10 ÉPILOGUE

[01:05:22 – 01:14:00]

À New York, Valentin entre dans une exposition consacrée au travail de Josep. Il passe devant les peintures en couleur et ressort bientôt, après avoir accroché le dessin du visage d'Hélios entre deux autres représentant son buste et son bras.



son histoire, de laisser un peu de soi à ce descendant... et de le dégrossir. Valentin est certes talentueux, mais il lui manque quelque chose : l'acuité du regard, l'intention, le politique dans le geste. Par chance, il a l'âge et la sensibilité de comprendre la leçon d'histoire accélérée qui lui (et qui nous) sera contée.

Nous voici donc emmenés dans un long flash-back, avec des incursions au présent par la voix (de Serge, en *off*) ou par l'image (Valentin est suspendu aux lèvres de son grand-père). Un récit du passé déclenché par les dessins de

Valentin, qui ont tiré Serge hors du lit pour aller chercher le portrait d'Hélios, sous verre, accroché au mur [séc. 6].

Récit Transmettre, réparer

L'espace d'un après-midi, un grand-père raconte son histoire à son petit-fils. Une histoire qui s'inscrit dans l'Histoire – l'histoire de France, notamment, et l'un de ses épisodes mal connus : comment les autorités françaises ont (mal) accueilli les près d'un demi-million d'Espagnols qui fuyaient le franquisme. L'espace d'un film, un dessinateur-réalisateur nous fait découvrir les dessins de Josep Bartolí, l'homme, l'artiste, le combattant qu'il fut, par les armes et par son art. Josep est assurément un film sur la transmission, mais pas seulement. Sur la réparation, aussi.

● Le temps qui reste

Quand Valentin arrive chez son grand-père, les deux semblent à peine se connaître. Serge lui demande carrément qui il est ; la réponse du garçon prouve qu'il ne s'agit pas d'une première rencontre (« C'est moi, Valentin, ton petit-fils »). Après dix minutes de film, on comprend donc que Serge souffre d'amnésie temporaire – peut-être même d'une maladie neurodégénérative, d'où la présence habituelle (mais pas ce jour-là) d'une garde-malade à son chevet ? Le vieil homme est au seuil de la mort, or il découvre que non seulement son petit-fils dessine, mais qu'en plus il est doué (son « Tu te débrouilles pas mal » est assurément une litote). Valentin ne le sait pas encore, mais son coup de crayon ne peut laisser Serge indifférent, au regard de ce que ce dernier a vécu avec Josep. Le dessin de l'adolescent déclenche ainsi le récit de Serge, et bien plus : il crée un lien entre le petit-fils et son grand-père, qu'il est d'autant plus urgent de tisser que le temps est compté. Il s'agit pour l'aïeul de raconter

● Passeurs

Un visage au crayon, réalisé dans des conditions extrêmes, a la capacité de déclencher la mémoire et la parole d'un vieil homme qu'on devine bourru et taiseux. C'est cette force du dessin qu'Aurel, qui s'y connaît en la matière, a voulu nous transmettre, en choisissant un médium à la croisée du trait et de l'animation. Mais pas n'importe quel dessin : ceux de Bartolí réalisés dans les camps français qu'il a traversés, parce qu'ils l'ont touché et parce qu'ils portent en eux la dimension personnelle et universelle que Serge aimerait développer chez son petit-fils. Le témoin (le relais) est passé, sous la forme du portrait d'Hélios avec lequel Valentin quitte la chambre de son grand-père [séc. 9], qui vient peut-être de mourir : « C'est un souvenir de grand-père. » Un souvenir dont Valentin, devenu jeune adulte, ne va pas se débarrasser, mais se séparer pour réparer. Réparer le corps déchiré d'Hélios, en le recomposant dans l'exposition de New York. Rendre hommage à l'homme qu'il fut, mort en martyr (la pose est christique). Les dessins de Josep témoignent eux aussi d'une humanité profonde, d'un intérêt pour ses prochains, d'un regard. De cela aussi, Valentin hérite de son grand-père. À son chevet, il dessine une vieille femme. Celle à laquelle il avait à peine prêté attention quand il dessinait le tag « Massilia » au début du film. Elle se tenait au seuil de la porte cochère qui le jouxte. Une femme du peuple, honorable, pour qui il a maintenant un intérêt nouveau [Motif].

● Un grand-père héroïque ?

Valentin voudrait que son grand-père soit le héros de l'histoire qu'il lui transmet. Il se met même à rêver que Serge, par modestie, ait raconté non pas l'histoire de Josep, mais son histoire. Quand il comprend que son aïeul a aidé Josep à s'enfuir, il s'exclame « C'est génial ce que t'as fait ! », et plus tard : « T'es quand même un héros, quoi ! » Ce sentiment que les grands-parents sont des héros est-il commun aux élèves ? Pensent-ils comme Valentin que Josep est un « héros » ?

Serge est au moins un « passeur ». On pourra demander aux élèves s'ils connaissent d'autres figures de grands-parents remarquables (ou de personnes âgées avec lesquels un enfant noue un lien particulier) dans l'art. En littérature, on pourra penser au *Vieil Homme et la Mer* d'Ernest Hemingway, en poésie à *L'Art d'être grand-père* de Victor Hugo, au cinéma à *Tout en haut du monde* de Rémi Chayé.



Personnages

Donner vie à des êtres de papier et de crayons

Dans un dessin animé «classique», où l'on s'attache à donner l'illusion du mouvement (animer, étymologiquement, c'est «donner la vie»), comme dans un «film dessiné» [Avant la séance], nul besoin d'acteurs de chair et d'os pour incarner les personnages au tournage. En revanche, si l'œuvre est dialoguée, il faut enregistrer les voix, le plus souvent avant le travail d'animation. C'est le cas du film d'Aurel. Étrange exercice que de prêter sa voix à un personnage qui n'existe pas encore et qui sera de papier de surcroît. Magie du cinéma que de nous faire adhérer à son histoire, de nous en nourrir et d'en sortir grandis.

● Duos

Dans *Josep*, des duos se constituent, se décomposent, voire se recomposent au fil du temps. Certains préexistent au récit (Robert, Léon). Le ressort du duo, figure emblématique du cinéma (pensons au nombre de titres de films qui déclinent des prénoms associés : *Sailor et Lula*, *Bonnie and Clyde*, *Jules et Jim*, *Marius et Jeannette...*), repose sur des oppositions (potentiellement comiques), des enjeux de transmission, des relations de couple (d'amour et d'amitié) avec ce qu'elles charrient de transcendance et de difficultés.

Josep et Serge forment assurément le duo principal de l'histoire. Leur lien est ambivalent tout au long du film. Comme Josep, Serge observe tout autour de lui, mais comme un enfant. Un «bleu», comme le surnomment Robert et Léon, débarqué de sa campagne, qui ne «connait pas grand-chose de la vie» mais dont l'«instinct lui dit qu'on ne peut pas traiter les êtres humains pire que des animaux»¹. C'est sans doute grâce à Josep qu'il développe une sensibilité particulière pour le dessin. Serge est bonhomme, rond, doux, à l'image des traits qu'Aurel lui prête. Ceux de Josep sont beaucoup plus acérés. Si Serge n'a rien vu jusque-là, Josep a tout vu, et trop vu. Lui aussi observe le monde et n'a de cesse de le coucher sur le papier et le graver dans sa mémoire – au sens presque littéral : il se creuse lui-même, il s'abîme. Dessiner est un exutoire autant qu'un enfermement. Et un besoin irrépressible. Est-ce parce qu'il l'a senti que Serge lui fait ce cadeau hautement symbolique d'un carnet (estampillé «Bram» en couverture, la ville où se trouve le camp) et d'un crayon [séq. 4] ? Josep semble découvrir un trésor quand il pose ses yeux sur ces objets. Qui donc est Serge, pour Josep ? Un bleu (encore) à dégrossir. Un allié, dont il profite pour s'échapper à deux reprises [séq. 7 et 8]. Un ami ? Josep doit toutefois s'en méfier : Serge est «de l'autre côté» des barbelés. Il reste longtemps fidèle à ceux qui le commandent. Quand ils se retrouvent au Mexique [séq. 9], Josep ne fait pas tout de suite l'accolade à Serge (les retrouvailles entre Hélios et Josep, dans le camp, étaient autrement plus chaleureuses). Il veut d'abord lui serrer la main, mais comprend que c'est impossible : c'est lui-même qui l'a blessé au bras. Josep n'a d'autre choix que de prendre Serge dans ses bras ; le geste n'en est que plus émouvant. Il marque la fin d'une période honnie. Ils sont désormais dans le même monde.

Josep est membre de trois autres duos dans le film, de nature différente. D'abord avec une absente, qui n'existe qu'à travers ses dessins : Maria, assurément la femme de sa vie. Il la dessine sur des tasses en fer, sur des morceaux de papier. Elle est celle qu'il n'a pas sous les yeux mais qu'il «voit» partout. Il en parle encore à Serge au Mexique, même s'il sait que son train a été bombardé en janvier 1939. Il espère encore. Il se trouble face à des enfants de l'âge que pourrait avoir le leur. Très différente est sa relation à Frida Kahlo – qu'il ne dessine pas ; au contraire : c'est elle qui fait



son portrait. Le film est alors baigné de couleurs [Mise en scène], l'atmosphère est plus légère. Elle est là, tangible, drôle avec son franc-parler, vivante, charnelle. Pour rendre compte de la vision humaine et artistique d'Aurel sur Bartolí [Genre], donner à percevoir – et comprendre – l'évolution de son travail vers la couleur, Jean-Louis Milesi s'est permis un écart avec le «réel» : «On ne sait pas vraiment quelle a été la nature de la relation entre Josep Bartolí et Frida Kahlo. La légende familiale veut qu'ils aient été amants. Si cela fut le cas, leur relation aurait débuté à New York et non à Mexico, comme dans le film», précise Aurel.² Le fait que Kahlo porte un corset et fut proche de Trotski est en revanche parfaitement exact.

Le couple Hélios et Micaela, séparé à jamais de façon si tragique, est une figure de la réalité des camps, où la vie continuait : des couples se formaient, des enfants naissaient, grandissaient, jouaient. Contrairement à Josep, qui n'a pas vu le corps mort de Maria, Micaela a vu celui d'Hélios. Aucun doute n'est possible. Aussi cruelle soit cette image, la jeune femme pourra faire son deuil.

Autre duo remarquable dans le film, un duo «professionnel» : Robert et Léon, sortes de Laurel et Hardy (le gros,

1 Les deux citations sont tirées de *Josep – Dans les coulisses du film*, op. cit., p. 80.

2 Adrien Gombeaud, «Les bras bleus de Frida Kahlo», *L'Œil* n° 743, avril 2021.



le maigre) passés du côté obscur de la force. Ce sont deux opportunistes aussi lâches (ils craignent les «moricauts») qu'ils se veulent menaçants. Le premier est expert en insultes : «Pouilleux, Espingouins, charognards, profiteurs, raclures, sales métèques, saloperies.» Le second est la voix de son maître, pas très malin, pas très cultivé (il appelle Josep «le dessinateur»). Après le meurtre de Robert par un tirailleur sénégalais [séq.7], il semble former équipe avec «le bleu», ou plutôt l'ancien bleu : Serge n'hésitera pas à le tuer pour permettre à Josep de s'enfuir. Il a les mains sales, mais la mémoire d'Hélios est vengée; le duo assassin ne nuira plus.

Quant au duo familial, Serge et Valentin, c'est lui qui porte le récit.

● Figures emblématiques

En contrepoint de ces duos, le film propose des figures atemporelles ou davantage ancrées dans l'Histoire. L'artiste solitaire, d'abord. Nombreux sont les plans où Josep compose seul. Même quand il est entouré (par exemple pendant la fête, quand il dessine sur les murs), il semble hors du monde, comme habité – hormis, peut-être, quand il croque le portrait de Bertillia et Micaela; ce portrait se dévoile toutefois d'abord dans le ciel, comme si une force tutélaire, et même divine, inspirait Josep. L'artiste solitaire, c'est évidemment aussi Josep dans son atelier de New York, quoi qu'une voix lui tienne compagnie : celle de Bertillia ou celle de Frida, puisque c'est la même femme qui les interprète et qui chante le thème du film, Sílvia Pérez Cruz [Bande-son]. Bertillia incarne quant à elle un modèle de la femme forte, qui a son franc-parler, et sur qui les autres peuvent compter : à l'infirmerie, à la fête, auprès de Micaela en souffrance...

Autre figure symbolique : les opprimés, ici représentés par les Espagnols enfermés dans les camps. Au fil des séquences, la solidarité s'organise, au grand dam de Robert et Léon qui aimeraient tant voir les «Espingouins» s'entretuer pour un bout de pain. Les exilés forgent des puits, une infirmerie (premier bâtiment «en dur» qui apparaisse), équarissent des chevaux et partagent la nourriture, construisent les baraques, partagent les corvées de patates, vont en groupe se laver nus dans la mer. En réalité, ils font bien plus que parer aux besoins de première nécessité. Ils se rassemblent pour danser, chanter, parler, plaisanter... Ils jouissent ainsi de plaisirs proprement humains qui leur assure de conserver leur dignité dans ces conditions extrêmes.

Enfin, les tirailleurs sénégalais forment un groupe encore à part, avec leur chéchia rouge, leurs chevaux, leur façon de se tenir bien droit, leur flegme, leurs messages apparemment

● Être la fille de Serge

Le père de Valentin a l'air complice avec son fils, mais il semble n'avoir aucune voix au chapitre dans la famille. Il est même légèrement handicapé (il porte une minerve) et doit aller chez le médecin. Au contraire, la mère de Valentin est une femme pragmatique et pressée, un rien autoritaire, voire antipathique. Comment les élèves analyseront-ils cette figure de femme contemporaine? Une mère débordée? Distante et froide? Suractive alors que son compagnon semble être hors sol, incapable de rien gérer? Pour comprendre cette femme, on pourra essayer d'imaginer sa propre histoire. Comment se construire sereinement en étant la fille de ce père-là, un homme qui semble enfermé dans une époque qui l'a marqué à jamais? Serge a-t-il raconté à sa fille ce qu'il a vécu? N'a-t-il tout simplement jamais vraiment parlé avec elle? N'est-il pas lui-même un être qui cache ses émotions et ne s'en délivre qu'au crépuscule de sa vie?

énigmatiques, plein de sagesse, en l'occurrence programmatiques : «Un jour, tu tresses la corde. Un autre, tu pends le cochon. Entre les deux, tu courbes l'échine», professe l'un d'entre eux à Hélios. C'est le même qui, plus tôt, est venu en aide à Serge après une agression par ses deux terribles collègues. C'est aussi lui qui a tué Robert – en atteste la petite corde posée dans le casier de Serge près des effets de Josep; le tirailleur la tressait pendant la journée aux vendanges. Il quitte la caserne avec pour objectif de «mettre la pâtée» aux «Boches». Il se trompe lourdement.

Martin, le membre des Brigades internationales qui a passé la frontière avec Josep et Hélios, avait prédit le massacre à venir. Ses traits sont exactement ceux de l'unijambiste qui figure en couverture du livre *La Retirada* (op. cit.).





Mise en scène Un film kaléidoscopique

Film sur la transmission et sur la mémoire, *Josep* mêle des temps, des espaces et des mouvements (au sens propre: ceux des personnages) différents. Les techniques employées sont ainsi des traits de mise en scène caractéristiques du film, comme l'usage de la couleur, par ailleurs emblématique du parcours de vie du personnage principal.

● Images du temps

La mémoire est indissociable de l'oubli. Aussi le récit de Serge est-il recomposé, mêle-t-il les époques. Il lui arrive même de perdre le fil. Son petit-fils l'aide à le retrouver: «Oh grand-père, ça va grand-père? On était au Mexique.» Ce «on» révèle la passion avec laquelle Valentin est embarqué dans l'histoire. Son imagination galope, puisque, contrairement au spectateur, il n'a aucune image sous les yeux. Suspendu aux lèvres de Serge, Valentin doit se représenter mentalement les décors, les personnages, jusqu'à son grand-père jeune – en a-t-il jamais vu des photos?

«On était au Mexique.» Valentin prononce ces paroles après que la mémoire de Serge a défailli: le mouvement de caméra du ciel vers le port mexicain s'est figé [00:57:59]. Un autre indice visuel nous donne à voir, littéralement, que la mémoire de Serge flanche, qu'il mélange les temps:



Frida Kahlo, telle une apparition divine, émerge de la mer Méditerranée [séq. 5]. À deux reprises, elle semble «déphasée», «crépiter», comme si l'image était mal réglée et créait des interférences. La mémoire de Serge est floue, imparfaite, «*desdibujada*», terme *ad hoc* en espagnol qui veut littéralement dire: «dé-dessinée».

Les images «mémorielles», comme les appelle Aurel, ne sont pas toutes des souvenirs de moments que Serge a vécus. Il n'a pas franchi les Pyrénées avec Josep et ses compagnons. Il doit tenir cette information de Josep lui-même. Or cette séquence est présentée en introduction du film, avant même que Serge ait paru à l'image. Elle a donc un statut à part dans le récit, confirmé par l'apparition du titre sur fond noir à sa fin.

À part, elle l'est *de facto*, puisque c'est la première séquence, celle qui plonge le spectateur dans le film. Elle peut dérouter le spectateur qui s'attend à un film d'animation fluide: il se retrouve devant une succession de dessins qui défilent de façon presque saccadée, et même violente, à l'image de ce que vivent les trois personnages et les exilés qui les ont précédés, dont on voit les traces au sol ou dans les arbres. L'ambiance est ainsi donnée: le spectateur ne peut se contenter de regarder passivement le film. Il doit recoudre les ellipses entre elles tout en éprouvant une sensation physique quasi malaisante. Il doit apprendre cette «grammaire de l'image» particulière d'Aurel, qui se poursuit après l'apparition du titre, dans ce qui restera le décor principal du récit au passé: les camps de concentration. Un fondu au blanc (ou du moins au gris très clair) plonge le spectateur dans une autre dimension, plus colorée, plus fluide et plus joyeuse, grâce à la musique. Nous sommes maintenant dans l'atelier new-yorkais de Josep, à une date indéterminée – peut-être au début des années 1990. Le style graphique a changé: le contour du corps de Josep n'est plus seulement défini par un trait noir, comme avant. La leçon de Frida Kahlo [Avant la séance] a porté... sur Aurel! Ou plutôt (bien sûr), Aurel montre l'évolution du travail de Josep vers plus de lumière (la scène est légèrement surexposée), plus de couleurs. «La vie, c'est pas des traits ni des contours, mais des masses de couleurs [...]». Quelque 30 secondes plus tard, alors que nous avons eu à peine le temps de nous habituer à ce nouveau style graphique et animé – et de goûter à la chanson de Silvia Pérez Cruz [Bande-son] –, nous voici plongés dans un troisième régime d'images avec la famille de Valentin enfermée dans l'habitable de sa voiture. Aurel traite la partie contemporaine du film en *full animation*², l'animation fluide et classique qui nous est beaucoup plus familière.

1 «[L]a vie, c'est pas des traits ni des contours.»

2 *Josep* – Dans les coulisses du film, *op. cit.*, p.104.



alors plongés dans la pénombre. Notre regard se concentre sur ce qu'Aurel met en exergue.

● Animer les dessins de Josep

Les dessins de Josep Bartolí sont très présents dans le film – en cela, ce dernier a une composante assurément documentaire [Genre]. Ils sont mis en scène de plusieurs façons. Parfois, les fondus d'un dessin à l'autre composent presque un film d'animation «saccadé», auquel Aurel nous a de toute façon habitués. À partir de [00:19:07], ce sont pas moins de 16 plans qui se succèdent et témoignent de l'évolution architecturale du camp : des tentes et des barrières à hauteur de taille jusqu'aux baraques en bois et portail monumental flanqué de drapeaux français. Dans ce montage, des fragments de dessins semblent se substituer aux précédents. Une autre forme «animée» coexiste avec cette première : l'apparition, détail après détail, du même dessin [00:28:55]. Après la rencontre avec Frida sur la plage (fantasmée par Serge), Josep



Ainsi le film mélange-t-il déjà trois temps après moins de dix minutes de film. Trois temps, trois mises en scène. Deux autres temps/deux autres lieux s'ajoutent à ce récit stratifié : après la Libération, au Mexique, le mouvement est plus fluide que pendant la guerre, et l'image beaucoup plus colorée ; dans l'épilogue, Valentin plus âgé à New York apparaît dans le même régime d'image que dans les séquences avec son grand-père. On comprend alors que ces moments dans l'ancre de Serge ne se sont pas déroulés au temps présent, mais quelques années plus tôt, puisque Valentin a vieilli depuis.

● Aller à l'essentiel

Le format de l'image du film est le 2:39, celui du CinemaScope, celui du western. Il permet de mettre en valeur les grands espaces, et aussi – peut-être de façon contre-intuitive – de cadrer au plus près les visages, donc les regards, et les face-à-face. Quand il a été introduit par les grands studios américains, le CinemaScope avait notamment pour but de ramener le public en salles : les gens ne sortaient plus, préférant rester à la maison pour regarder la télévision. Le premier film usant de ce format est un péplum de 1953 : *La Tunique* (Henry Koster) raconte l'histoire de Marcellus, un jeune tribun qui, après avoir participé à la crucifixion de Jésus, récupère sa tunique. Marqué par cet événement, il décide de se convertir au christianisme naissant. Hasard sans doute, mais intrigant : Serge participe contre son gré à l'humiliation et la violence dramatique imposée aux Espagnols, puis aux Juifs [séq. 8], et récupère des dessins de Josep auxquels il a semble-t-il voué une adoration quasi sacrée toute sa vie [Encadré : «Être la fille de Serge»].

Le CinemaScope permet de rendre compte de l'immensité des lieux : des camps (ceux où a séjourné Josep), des plages. Son usage est d'autant plus remarquable qu'Aurel dessine «à l'économie», comme en presse. Après avoir rempli le cadre de bâtiments, de personnages, d'accessoires, le réalisateur les fait disparaître pour se concentrer sur le point saillant de l'action. On a compris où se passe la scène, avec qui autour. Pas besoin de les garder à l'image. Aller à l'essentiel passe à travers un deuxième parti pris de mise en scène : la lumière est faite sur les personnages principaux, comme au théâtre. Les figurants (de crayon) sont

s'endort sur le sable, tout sourire, au son d'une mélodie chantée, semble-t-il, par Frida elle-même... mais ses rêves sont peuplés de cauchemars (en noir et blanc, comme ses dessins) : des petits traits abstraits apparaissent sur un fond blanc, et bientôt les baraques s'alignent, toutes identiques. Des notes dissonantes se font entendre, de plus en plus désagréables à l'écoute, jusqu'à ce qu'un être mi-gendarme, mi-chauve-souris s'affiche au centre de l'écran et se mette même à vibrer : une allégorie personnelle de «la bête immonde»? Elle a les traits de Robert, dont le visage apparaît exactement au même endroit dans le plan suivant. Bartolí dessine aussi les gendarmes avec des têtes de cochon. Les traits de Robert ont de toute évidence été inspirés à Aurel par ses caricatures. La métamorphose est même animée sous nos yeux [00:38:43].

D'autres fois, un dessin de Josep se substitue à un décor du film. Ainsi en va-t-il de la plage que contemple Josep [00:17:34]. Réalisée à l'aquarelle, elle semble d'huile. Fuir par là serait une option ? Les deux dessins de Josep qui s'y superposent prouvent que c'est une mauvaise idée : la mer entre en furie. La séquence préfigure malgré tout ce qui finira par advenir : Josep plongera dans le port [séq. 7]. Un renversement remarquable s'est opéré ici : ce ne sont pas les dessins de Josep qui apparaissent en premier ; ils sont comme amenés par une création d'Aurel.

● Un film organique

Ne pas cacher la crudité du réel, voilà qui caractérise encore Josep. Le film est parsemé de sang, d'urine, de fumée, de boue, de corps nus décharnés, d'habits déchirés, de pelures



de légumes. Il ne convoque pas seulement l'ouïe et la vue, il éveille tous nos sens et toutes nos sensations : le froid [séq. 1], la faim (elle se lit dans le regard des gamins qui essaient d'attirer le chien dans plusieurs séquences), le désir charnel (à la fête, les couples formés au hasard s'égaient sur la plage), la détente (pendant le pique-nique, aux vendanges). Les dessins presque figés d'Aurel (souvent, seule la bouche du personnage bouge), soutenus par une bande-son omniprésente, dégagent une telle force qu'ils déclenchent plusieurs types d'émotions : la tristesse (Micaela hurlant derrière les barbelés après la mort d'Hélios), la douleur, le dégoût, la haine et la colère (la mise à mort d'Hélios). La joie aussi, quand Hélios et Josep se retrouvent.

L'organique, c'est aussi le rire, par exemple quand Josep, Bertillia et Micaela devisent sur la marque du jambon (évidemment inexistant) qui agrémentera le plat du jour. «[...] si Aurel s'est tourné vers moi après avoir vu les films que j'ai écrits pour Guédiguian, c'est sans doute parce qu'il avait envie de cet humour, de cet amour immodéré de la vie...», déclare Jean-Louis Milesi³. L'humour est non seulement dans les dialogues, mais aussi dans les images. La transformation de Robert en cochon met un peu de détente dans une scène extrêmement dure. De même, la façon dont le dessin du gendarme chauve-souris se met à vibrer à l'image ajoute un élément risible au risible du dessin, qui permet de prendre du recul et de ne pas sombrer dans l'horreur. Aurel réalise un gros plan sur la poitrine d'une des jeunes femmes au pique-nique. Le plan est subjectif : c'est Robert qui plonge son regard dans le décolleté qui se présente, fidèle à sa nature graveleuse.

À Robert, le cochon, on associe évidemment la boue. Celle dont il éclabousse sciemment les réfugiés au moment de la distribution du pain. Celle dans laquelle pataugent les trois représentants du régime franquiste (l'Église, l'armée, le politique) venus convaincre les réfugiés de retourner dans leur pays. Ils s'enfoncent dans la fange, au sens propre (le film dessiné permet cela très facilement) comme au sens figuré.

● Symboles

Des motifs récurrents, symboliques, émaillent le film. Le rouge, d'abord, qui est la couleur du sang – il en coule, dans le film, ou il a coulé, notamment ceux des Espagnols qui ont atteint la frontière française, mais ne l'ont jamais dépassée. En témoignent les cadavres couchés au pied de la borne 521, élément documentaire du film. C'est effectivement la pierre qui marque le col de Malrems, par où est passé Josep Bartolí. Dans la nuit noire, la couleur du sang n'est pas repérable. En revanche, elle l'est au sol, là où un cheval



a été abattu pour nourrir les réfugiés. Elle l'est sur le doigt de Serge, qui vient de recevoir une pointe de couteau dans le crâne ; le raccord est aussitôt fait sur le geste de Josep âgé qui peint sa toile en rouge sang [séq. 5]. C'est aussi la couleur du transistor dans son studio. C'est celle du vin qui se répand aux pieds d'Hélios et annonce son propre sang qui va bientôt couler. C'est aussi le sang de Serge au sol qui le trahit dans le dortoir, après qu'il a récupéré le carnet et le briquet de Josep volés par Robert. Rouge est ce briquet, aussi. Et rouges sont les cerises qui volent dans le ciel en

³ Josep – Dans les coulisses du film, op. cit., p. 89.



Un autre symbole est très présent dans le film: les barbelés, figures non seulement de la frontière, mais aussi, surtout, de l'enfermement, de l'oppression, et plus généralement de la guerre. Aurel choisit de nous les montrer dans nombre de scènes pour rappeler la réalité des camps français de cette époque. Un plan à hauteur d'enfant (l'un de ceux qui essaient d'attirer le chien... rouge lui aussi) révèle son champ de vision. La fillette au cerf-volant est surcadrée par deux fils barbelés qui barrent l'image au premier plan.

Le drapeau français apparaît aussi dans de nombreux plans, rappelant à notre mémoire que c'est l'État français qui a organisé ces camps. Souvent cadré en contre-plongée (de façon remarquable à [00:14:46] et [00:41:11]), il écrase littéralement le paysage. Cela étant, dans le premier exemple, des avions de la Luftwaffe volent au-dessus de lui. Leur forme en croix, redoublée par celles qui ornent leurs ailes, annoncent le pire à venir.

La violence est aussi figurée par le couteau, motif récurrent dans le film: lancé par les gendarmes qui s'ennuient



chemin vers les vendanges. Cette image («Le temps des cerises») évoque inmanquablement la Commune de Paris, la résistance à l'oppression, et aussi le communisme: Robert déteste «les rouges». Rouges encore sont les chéchias des tirailleurs sénégalais. Nimbée de rouge est Frida qui sort de l'eau, et dont la jupe est de cette couleur aussi, et rouge encore est l'affiche de l'exposition de Bartolí à New York. Le geste complice de la commissaire d'exposition à Valentin est ni plus ni moins un poing levé. «No pasarán» criait la jeune femme qui distribuait les cerises, poing levé elle aussi.

à la caserne; sorti pour couper le pain et, plus tard, pour se battre pendant la fête; étalant du pâté sur une tartine; utilisé pour couper l'écorce d'un arbre, ou tailler un os. Outil multifonctions, tantôt inoffensif et utile, tantôt menaçant, le couteau est stéréotypé: c'est l'apanage de l'homme. Josep, lui, s'en sert avec les femmes pour peler des patates. Dans ce geste aussi, il est un peu plus avancé socialement et humainement que ceux qui l'entourent, Espagnols compris.

● Cauchemar

Il n'est pas difficile d'imaginer que les nuits des exilés sont habitées de cauchemars. L'apparition rêvée du gendarme chauve-souris a été évoquée ci-avant. Sa dimension quasi comique s'affirme au regard du second cauchemar, qui suit le tabassage à mort d'Hélios. Sa forme, expérimentale, est inédite dans *Josep*, ce qui en souligne la violence, et la souffrance qu'elle inflige – Josep se retrouve à l'infirmerie après cette séquence. La séquence dure 33 secondes [00:39:32 – 00:40:05], pendant lesquelles l'image semble grattée, maculée, violentée. Ce cauchemar fait écho à la prémonition de Josep concernant les exilés qui retournent dans l'Espagne franquiste, surveillés par les autorités françaises qui les chassent sans merci, à coups de pied s'il le faut. Une éclipse au-dessus du village espagnol fait basculer l'image dans le noir. Les dessins de Josep apparaissent en blanc sur fond noir: le monde est passé par un filtre négatif, littéralement. Les images sont teintées de rouge sang. La mort est au travail, sous les traits d'un squelette orné de fleurs (préfiguration du Mexique à venir? À moins que ces dessins aient été exécutés dans ce pays, où Bartolí reste hanté par ce qu'il a vu). Au son, des strates se superposent: une voix de femme, une note répétée au piano, des percussions sporadiques (et d'autant plus inquiétantes), des coups de feu. La mort entraîne les corps qui viennent de tomber au peloton d'exécution. La chute finale de tous vers le bord-cadre bas tire avec elle des stries de couleurs vers le néant. Il n'y a plus de couleurs. Il faudra que Josep rencontre Frida pour sortir du noir et blanc.

● Fonctions de la couleur

On ne connaît pas de production de Bartolí en couleur avant son arrivée au Mexique. Son passage dans ce pays ouvre vers la couleur et la lumière. Le film le montre bien. Le portrait sur fond rouge qu'il réalise tout au long des séquences dans son studio existe, tout comme ceux qui sont montrés dans l'exposition. On pourra s'interroger avec les élèves sur la fonction de la couleur en arts plastiques. S'agirait-il de s'approcher le plus possible du réel? Songeons que si Bartolí avait colorié les yeux du portrait de Maria, Serge aurait su que la femme à l'hôpital était une autre.

Longtemps, en effet, l'usage de la couleur dans l'art vise à se rapprocher le plus possible de la réalité. Ce n'est qu'au cours du XX^e siècle que la couleur s'affranchit du réel. L'artiste l'exploite pour son potentiel émotionnel. Elle est une fin en soi. Elle révèle le rapport de l'artiste à la vie. «Le jour où tu accepteras la couleur, tu auras domestiqué ta peur», dit Frida à Josep. Comment les élèves interprètent-ils cette phrase? Faut-il que Josep domestique ses peurs pour pouvoir accéder à la couleur ou travailler en couleur l'aidera-t-il à domestiquer ses peurs?

Les élèves pourront s'essayer à faire part de leurs ressentis après la projection à travers une production plastique personnelle en couleur et/ou en noir et blanc, en s'interrogeant sur leur choix de matériau.



1



2



3



4



5



6



7



8

Séquence

De l'autre côté des barbelés

[00:33:01 – 00:34:06]

Depuis plusieurs jours, des gamins tentent d'attirer dans le camp le chien d'une fillette française de bonne famille qui joue avec son cerf-volant près des barbelés, malgré l'ordre de sa gouvernante de ne pas s'approcher de «ces pouilleux». Cette fois, ils ont réussi leur coup. En une minute cinq, la séquence, qui commence et se termine de part et d'autre des frontières du camp, en révèle la vie ordinaire – et en même temps extraordinaire – à travers le regard de Josep.

● Deux camps

À droite, Marie et son cerf-volant, en couleurs, propre sur elle. À gauche, trois enfants (moins nombreux qu'avant; les autres sont peut-être repartis en Espagne avec leurs parents), uniformément gris ou marron, en haillons. Entre les deux, des barbelés qui entourent les garçons [1]. Ils s'accrochent à ces morceaux de fer tranchants, comme s'ils ne ressentait plus la douleur. La petite fille, elle, se tient en retrait et serre fort son jouet. Malgré sa culture qu'on devine bourgeoise, elle garde en elle la naïveté de l'enfance. Ceux qui lui font face l'ont perdue. Malins, ils répondent qu'ils ne savent pas parler français quand elle demande s'ils ont vu son chien.

Dans le camp, les chiens, on les mange (on mange les chevaux, aussi, ou plutôt on les mangeait : il n'en reste plus). Aurel illustre la chose dans un raccourci magistral. Les deux plans suivants révèlent en effet trois dessins de Josep : des os de chien [2], des hommes qui se régalaient de cuisses d'animal. Au son, on entend des aboiements de chien et

une ritournelle au piano à la fois joyeuse et fataliste. Tout est dit : il faut manger pour vivre, or la nourriture manque dans le camp. Les corps décharnés visibles sur le dessin suivant, une création d'Aurel, le montrent [3]. Un dessin tout en nuances de marron. Même les couleurs des vêtements qui pendent sont ternes, illustrant à quel point la vie est morne dans le camp.

● Doubles

C'est cette réalité que Josep fixe sur le papier avec son crayon, dans une pose qu'on lui a vu souvent prendre [4]. À ses côtés, Hélios taille un os de chien – cette fois dessiné par Aurel [5]. Les deux hommes sont pris dans un halo de lumière, comme si un spot les éclairait pour attirer notre attention sur eux. Le gros plan subjectif sur les mains d'Hélios à son travail [5] précède celui sur les mains de Josep, occupées à un travail d'un autre style [7]. À chacun son domaine. C'est, du reste, l'état d'esprit qui règne dans le camp, où l'entraide est manifeste en fonction des compétences de chacun [séq. 3]. Entre ces deux gros plans, Josep regarde son ami en train de souffler à travers l'anneau qu'il a sculpté [6]. Le geste et le bruit l'ont un instant sorti du dessin qu'il est en train de réaliser, dans lequel il se replonge aussitôt. Le plan qui suit est à son tour en caméra subjective : nous voyons ce que Josep voit [7], notamment ce qu'il dessine, à savoir le dessin d'Aurel [3]. Ici encore [Mise en scène], ce n'est pas Aurel qui se serait inspiré de Josep, mais l'inverse. Le va-et-vient entre les dessins des deux artistes, qui fonde le film, atteint un paroxysme dans la suite de cette séquence. Un zoom avant nous rapproche du dessin que Josep est en train de réaliser [8]. Nous ne sommes plus en caméra subjective, dans le point de vue de Josep. Nous entrons dans un autre imaginaire, où les mains de Josep (dessinées par Aurel ; à qui appartiennent donc ces mains ?) se fondent dans le dessin

9



10



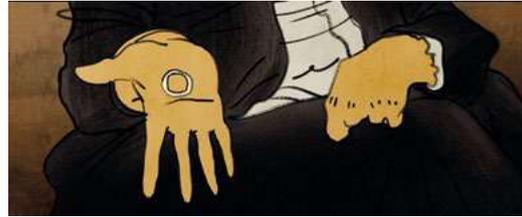
11



12



13



14



15



16



17



original. Les deux dessinateurs fusionnent, en quelque sorte. Aurel évoque cette projection quand il se rappelle comment il a inventé le visuel des personnages en même temps que Jean-Louis Milesi inventait les personnages: «Serge, c'est Jean-Louis, et [...] Josep, c'est moi.»¹

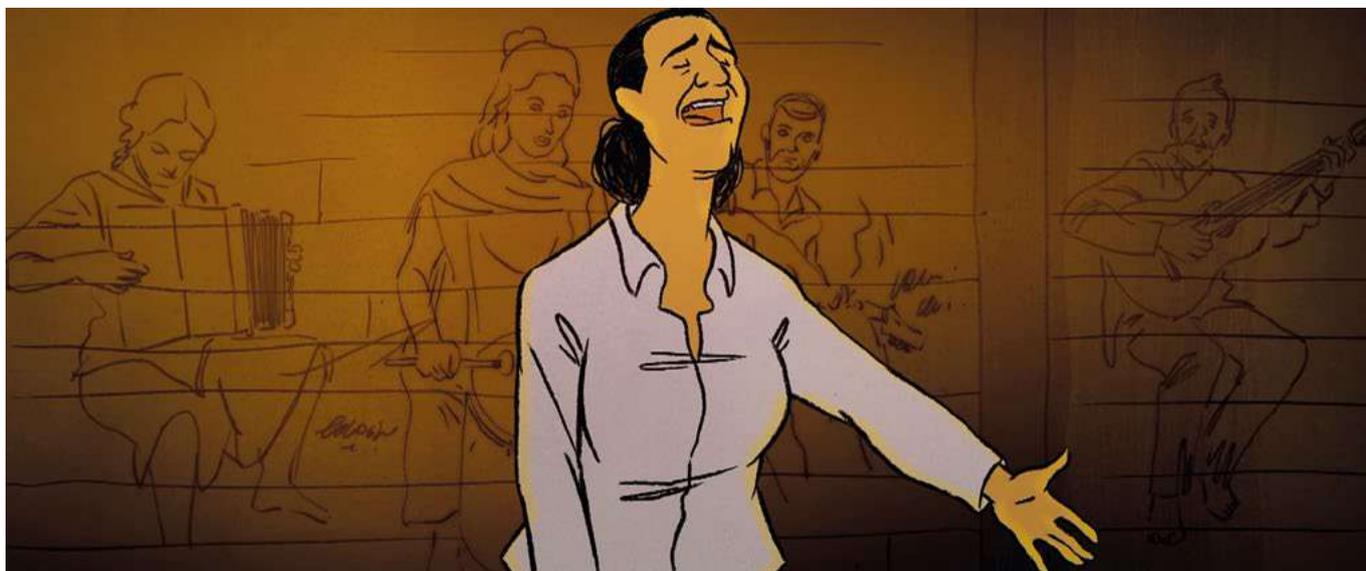
Hélios debout, de dos, apparaît de façon inopinée à gauche du dessin de Josep, lequel occupe maintenant tout le champ de l'image. Au son, depuis quelques secondes déjà, on entend le brouhaha sourd qui peut régner dans la baraque à ce moment-là. En plus d'incruster son propre dessin dans un dessin de Josep, Aurel ajoute du son à ce dernier; c'est ce que peut le cinéma. Hélios est maintenant dessiné dans la profondeur du bâtiment, de trois quarts face [9]. Il regarde Josep en élevant l'anneau qu'il vient de sculpter à hauteur de visage. Dans le plan rapproché sur lui qui suit, Hélios a mis l'anneau devant son œil [10]. S'ensuit un deuxième regard en caméra subjective, du point de vue d'Hélios cette fois [11]. Ou plutôt du point de vue d'Aurel, à nouveau, tant l'anneau évoque un œil de caméra qui fixe le personnage principal de l'histoire – façon pour Aurel de reprendre sa place de « passeur » de l'histoire de Bartolí. Ce sont bien les dessins de Josep qui l'inspirent.

● Aujourd'hui, demain

Un double effet de cinéma suit cette scène intérieure: un fondu enchaîné (Micaela se substituant à Josep), et une ouverture à l'iris, qui évoque inmanquablement le cinéma muet [12]. La scène sera d'ailleurs sans dialogues; ils sont inutiles. La force du dessin suffit, alliée à celle du montage et du son: un chœur discret, quelque peu inquiétant (le pire arrive; dans une séquence ultérieure [séqu. 6], le chœur apparaîtra littéralement à l'image, accompagnant Hélios dans l'au-delà), des cris de mouettes, le souffle de surprise et de joie de Micaela. Cette fois, nous sommes à l'extérieur.

On respire, même si les baraquements obstruent l'horizon. Nouveau plan subjectif, du point de vue de Micaela maintenant. Elle regarde la main de son fiancé qui, paume ouverte, lui offre la bague qu'il a taillée dans l'os canin [13]. Après un plan où, émue, on la voit passer la bague, on retourne dans son point de vue: elle admire sa main gauche parée de l'objet [14]. Les deux jeunes gens sont désormais fiancés. L'espace d'un instant, il leur est permis d'imaginer une vie ensemble, ailleurs, libres. Ils s'embrassent déjà, sous le regard de Josep, qui fume en souriant [15]. Il se tient toutefois derrière des barbelés: lui reste de l'autre côté du camp de l'amour; Maria a disparu. En deux plans, la caméra se rapproche de lui. Il allume justement une cigarette en utilisant le briquet marqué de son prénom, seul lien tangible avec elle [16]. L'espace d'un instant, le cadre est débarrassé de tout barbelé. Pourtant, le bourdonnement du chœur n'a pas cessé. Son ambivalence non plus: il annonce bien un faux calme, comme le plan qui clôt cette séquence et assure la transition avec la suite: un court travelling sur la campagne verdoyante. Le retour à la couleur s'accompagne d'un horizon dégagé. Demain pourrait décidément exister, et être beau [17]. Le gong qui suit n'en est que plus funeste.

1 Josep – Dans les coulisses du film, op. cit., p.73.



Bande-son Un alliage de concret et d'abstrait

Josep a glané de nombreux titres de gloire. En 2020, il est en sélection officielle du Festival de Cannes et reçoit le prix Louis-Delluc du meilleur premier film. En 2021 lui est attribué le César du meilleur film d'animation. Cette même année, la presse internationale lui décerne le prix du meilleur film d'animation à la 26^e cérémonie des Lumières. Elle remet aussi le prix de la meilleure musique originale à l'artiste catalane Sílvia Pérez Cruz. Sa création sonore est présente à l'image de façon diégétique (les personnages de la scène l'entendent) comme extradiégétique, aux côtés de chants révolutionnaires et populaires qui ancrent le film dans chacune de ses époques.

● Création d'un langage musical

Sílvia Pérez Cruz n'est pas seulement compositrice. Elle est aussi interprète, ici doublement : de chansons, et de personnages – c'est elle qui double Bertillia et Frida Kahlo. Sur scène, accompagnée de musiciens (que Josep a dessinés sur le mur même), Bertillia entonne «Anda Jaleo», chant populaire flamenco sur un arrangement de Federico García Lorca. Poète et dramaturge, García Lorca, de fait aussi musicien, était un fervent républicain exécuté par les troupes franquistes. «Anda Jaleo» («En avant la pagaille») est alors devenu un hymne à la liberté.

● Musiciens

Les élèves pourront essayer de se remémorer toutes les fois où l'on voit des musiciens dans le film, par exemple à la fête espagnole (dessinés par Aurel/par Josep sur les murs), à la fête française (l'accordéoniste), dans le train (des adultes), puis dans la rue (des enfants) au Mexique, ou encore dans une rue de New York. D'après eux, qu'est-ce qui motive Aurel à représenter ces personnages de musiciens et non seulement à nous les faire entendre ? Qu'est-ce qui les lie et qu'est-ce qui les distingue – du point de vue culturel, politique, social ? Que pensent les élèves de cette formule : «La musique est universelle» ?

D'autres morceaux parsèment le film. Pourtant, on ne voit pas leurs interprètes. Comment interpréter ce mélange de traitements de la part du réalisateur ?

Une autre chanson de Sílvia Pérez Cruz sort du transistor suranné de Josep à New York et file sur les derniers plans du film, jusqu'au générique de fin : «Todas las madres del mundo» («Toutes les mères du monde»). Il s'agit cette fois d'une instrumentation personnelle sur le poème de Miguel Hernandez intitulé «Guerra» (1941), dont «Todas las madres del mundo» est le premier vers. Il se termine par ceux-là : «Et puis, le silence, muet / de coton, blanc de bandages / Bleu de blouses de chirurgiens, mutilé de tristesse. / Le silence. Et le laurier / dans un coin parmi les ossements. / Et un tambour amoureux, / comme un ventre tendu, bat / derrière l'innombrable / homme mort qui jamais ne s'éloigne.»

Si la Catalane a reçu un prix à la cérémonie des Lumières, c'est aussi parce qu'elle signe toute la création sonore du film qui en est une composante essentielle. «Je pense que la sensibilité de la musique est très semblable à la manière de dessiner d'Aurel, elle a quelque chose d'abstrait, de vif, de très fragile, et en même temps elle est belle par elle-même.»¹ Elle mêle percussions, voix (enregistrées avec deux chorales amateurs, des hommes et des femmes du peuple) et distorsions de sons. Ces dernières parsèment le film. Aussi les personnages ne semblent-ils jamais tranquilles. Il suffit d'un regard, d'un son, pour que tout bascule. Ainsi, quand Serge pose les yeux sur le portrait d'Hélios, il plonge dans ses souvenirs, douloureux et essentiels : sa vie semble restée suspendue à 1939-194... (en écho au titre du livre de Bartolí).

● Héritage culturel

Le film s'ouvre sur l'hymne de la Confédération nationale du travail, «A las Barricadas». Le titre, son air entraînant, décidé, avec des envolées lyriques, pose le ton... de façon trompeuse. Le temps des barricades est terminé, c'est la *Retirada*. Pour autant, ce chant porté par un chœur mixte témoigne d'une culture commune et d'une force qui renâtra toujours de ses cendres. Dans la chambre de Serge, l'ambiance musicale est tout autre. Il écoute un passage d'«Il trionfo del tempo e del disinganno» (Haendel, 1707), soit le triomphe du temps et de la désillusion. Tout est dit. L'arrivée de Valentin va changer la donne [Récit]. Il reste peu de temps (Serge est mourant), or la jeunesse peut sauver de la désillusion, à condition qu'il y ait transmission. Ce que Valentin écoutait au casque avant de rendre visite à son grand-père était programmatique : «Les Papets, les Minots» de Massilia Sound System (2004). «Je suis avec le vieux qui transmet ce qu'il sait», chante notamment le groupe, pour lequel Aurel a signé la pochette du disque qui comprend ce titre : *Massilia fait tourner*.

¹ Josep – Dans les coulisses du film, op. cit., p.103.

Motif

Faut-il des lunettes pour voir ?

Josep et Serge jeunes ne portent pas de lunettes. À l'âge mûr, elles parent leur visage, mais s'en servent-ils ? Que faut-il pour voir ?

● Ouvrir les yeux

«Février, 39! Oh, tu m'aurais pas reconnu à cette époque-là», affirme le grand-père à son petit-fils. De fait, et malgré le fondu enchaîné qui passe de l'un à l'autre, il est difficile de faire un lien entre le visage de Serge alité et celui d'un Serge stupéfait face à l'arrivée des réfugiés. Est-ce toutefois de ressemblance physique dont le vieil homme veut parler ? Assurément non. Il ne connaissait rien à rien, avant février 1939. Il a appris à voir [Personnages]. On le voit faire, littéralement, avec ses yeux tout ronds : il remarque Josep dès son arrivée ; il est curieux de voir ce qui se passe à l'infirmerie, sans se douter que Bertillia va l'agonir d'injures ; il s'étonne que Josep ne veuille pas retourner en Espagne. Il veut comprendre, alors il écoute Josep lui expliquer les événements. Celui-ci n'est pas beaucoup plus âgé que lui, mais il a déjà beaucoup vu. Valentin voudrait que son grand-père soit un héros [Récit]. Le héros de Serge, quand il avait l'âge de Valentin, c'était Josep, qui lui a tout appris.

Non seulement Josep voit tout, mais en plus, il le traduit en dessin. À son arrivée au camp, il observe et note déjà la façon dont des gendarmes libidineux tripotent les jeunes femmes, y compris celles qui portent un bébé dans les bras. Josep fixe mentalement la situation ; les éléments de décor disparaissent ; ne restent que le gendarme, la femme et le bébé, puis les traits en noir et blanc qui les définissent. Josep voit aussi le notable arriver, un petit garçon à la main, alors que tous les autres réfugiés regardent ailleurs. Cette acuité visuelle est sans aucun doute une déformation professionnelle : Josep est dessinateur de presse, et même caricaturiste. Il est capable de voir «derrière», au-delà des apparences.

● De l'utilité réelle des lunettes

Dans son atelier new-yorkais, Josep porte des lunettes. Ses mouvements, à tâtons, montrent qu'il est presque aveugle. Sur la toile, pourtant, son geste est sûr, et son intention maîtrisée. Il sait ce qu'il veut donner à voir – sans rien enlever toutefois au handicap que représente sans nul doute la cécité dans sa vie de tous les jours. Serge porte des lunettes, lui aussi. Affirmer que c'est par mimétisme serait d'autant moins opportun que nous ne savons pas comment a évolué la relation entre les deux hommes. Quelques éléments le



laissent présager, toutefois : sur les murs de la chambre de Serge ne figurent que des dessins, des photos, et même un abat-jour remontant à l'époque du Mexique, comme si plus aucun échange entre les deux hommes n'avait eu lieu ensuite. Aucun tableau abstrait de Josep n'est en effet visible chez Serge.

Serge porte donc des lunettes, lui aussi, et pas des moindres. Est-ce Valentin qui, en s'asseyant dessus par mégarde, a déformé les branches et cassé un verre, ou sont-elles dans cet état depuis longtemps – état dont son grand-père ne semble pas avoir conscience ? À quoi servent de telles lunettes ? On peut légitimement se demander si ce ne sont pas plutôt les larmes de Serge au souvenir d'Hélios qui permettent à son œil de faire le point sur le dessin du martyr.

● Ne pas regarder ailleurs

Avant la réapparition de Josep [séq.8], Serge obéit aux ordres. Quand ceux-ci deviennent trop insupportables, il ferme les yeux... mais maintenant il sait, il voit, il comprend. Et il ne peut plus regarder ailleurs, comme le faisait son «ami tirailleur sénégalais» pour ne pas désobéir aux ordres. C'est ce qu'il veut transmettre à son petit-fils, qui le comprend très vite. Pendant que Serge dort, Valentin reprend son carnet de dessin et consacre une pleine page à la vieille femme qu'il n'avait pas représentée sur son dessin précédent [Récit]. La façon dont il regarde les passants, les buildings, la vie à New York atteste de son intérêt jamais tari depuis pour les gens, leur réalité, leur cadre de vie. Nul besoin de lunettes pour cela. Valentin est le troisième dessinateur de cette histoire, le troisième passeur. Serait-ce un autre double d'Aurel ?





Figure Figurer les camps de concentration

L'expression «camp de concentration» évoque davantage les camps nazis que ceux du sud-ouest de la France – ces derniers sont du reste peu connus : le sort des exilés espagnols de 1939, étrangers «indésirables» en France, n'est pas enseigné dans notre pays ; notons par ailleurs que, en 1939, le terme «camp de concentration» n'avait pas la même acception que celui qu'il a acquis par la suite. Dans ces deux contextes, les internés ont trouvé le moyen de créer, de s'exprimer notamment à travers les arts plastiques. Pour autant, les situations ne sont pas comparables. Dans les camps de concentration nazis, dessiner était passible de mort. Dans les camps du sud de la France, les exilés n'encourageaient pas les mêmes risques.

D'autres témoignages sur papier réalisés par les détenus eux-mêmes existent : les photographies. Rarissimes (et d'autant plus remarquables) dans le cas des camps nazis, elles témoignent elles aussi du quotidien des camps français, notamment celui de Bram, où a séjourné le photographe Agustí Centelles (1909-1985) et qu'a également immortalisé Robert Capa (1913-1954).

● Dessiner dans les camps, dessiner les camps

Dans les camps de Gurs, Argelès-sur-Mer, Rivesaltes, Barcarès, Saint-Cyprien, Agde, Bram (entre autres camps qui existaient alors, dont ne subsiste plus que celui de Rivesaltes, transformé en mémorial), un très grand nombre

de dessins, aquarelles, peintures et lavis ont été réalisés par des artistes professionnels comme par de «simples» internés. La forme du film d'Aurel en rend compte : il mêle ces différentes techniques. Les aquarelles de certains plans d'ensemble sont d'autant plus saisissantes qu'elles sont rares ; derrière leur sérénité apparente (les chevaux au crépuscule, les exilés qui se baignent) se cache une grande violence. Les sujets sont communs : la vie à l'intérieur des camps, mais la façon de la représenter est, là encore, propre à chaque créateur.

«Créer dans les camps c'était vouloir témoigner d'une situation de détresse. La création d'une œuvre de l'esprit, d'une œuvre d'art, permettait de transcender la douleur de la défaite et l'angoisse du présent. Dans le chaos et la promiscuité du camp, c'était retrouver sa dignité, aider les autres à la retrouver», écrit l'historienne Geneviève Dreyfus-Armand¹. Elle souligne dans ce même article une réalité dont ne rend pas compte le film d'Aurel (tel n'est en effet pas son sujet) : le fait que certains exilés pouvaient troquer ou proposer leurs œuvres (des portraits de gendarmes, par exemple) contre de la nourriture ou de l'argent, ou encore que parut dans presque tous les camps une «presse des sables». À Argelès-sur-Mer, par exemple, était réalisé un bulletin de 45 pages intitulé *Barraca*, illustré de dessins et d'aquarelles, fruit du travail de plasticiens et d'intellectuels qui présentaient aussi, dans une des baraques du camp, des expositions et des récitals poétiques.

Dans les camps de concentration nazis, les nouveaux arrivants sont «traités» selon un schéma rigoureux de déshumanisation. Peindre, dessiner est évidemment interdit – donc clandestin... Pour se procurer du papier et des crayons, l'artiste Léon Delarbre réalise des portraits des secrétaires du camp. Comme toutes celles et ceux qui créent dans ces conditions, il doit trouver le moyen de cacher ses productions : en les gardant sur soi, au risque d'être fouillé par un membre du *Lagerschutz*² ? En les laissant au block, au risque qu'ils soient trouvés par le *Stubendienst*³ ? En les emmenant à l'usine, au risque qu'ils soient découverts par d'autres détenus ? Le fait que de tels documents nous soient parvenus est extraordinaire. La résistante Jeannette L'Herminier a dessiné sur les blancs dans les journaux (les passages censurés) distribués en guise de papier hygiénique. Elle n'était pas artiste ; dessiner l'a d'abord aidée à tuer le temps, puis c'est devenu un besoin, et le moyen de soutenir ses compagnes

Mathilde Fritz dite «Tilly» et Eliane Jeannin © J. L'Herminier



- 1 Geneviève Dreyfus-Armand, «Créer dans et à la sortie des camps», *Exils et migrations ibériques aux XX^e et XXI^e siècles*, 2022/1 n° 13-14, p. 246.
- 2 shs.cairn.info/revue-exils-et-migrations-iberiques-2022-1-page-246?lang=fr
- 3 Service d'ordre intérieur, composé de détenus.
- 4 Chef de chambrée.



dont elle réalisait des portraits en pied «embellis», mais sans traits de visage. Plus de 120 000 œuvres plastiques ont été réalisées dans l'ensemble des camps et des ghettos entre 1933 et 1945. Environ 30 000 nous sont parvenues⁴.

En 2004, l'auteur et réalisateur Christophe Cognet sort *L'Atelier de Boris*, un film documentaire sur le peintre Boris Taslitzky. Ce dernier a rapporté 150 dessins et aquarelles de Buchenwald. «L'art singulier de Boris, surtout comme dessinateur, consistait à sublimer cet effroi devant la mort au travail», écrit Cognet⁵. La mort au travail, c'est aussi ce qu'ont vécu plus récemment les détenus dans les prisons syriennes sous le régime de Bachar al-Assad. L'artiste Najah Albukai, qui a traversé cette expérience traumatique, la raconte à travers ses dessins, réalisés dans les geôles et à sa sortie. Témoigner, survivre, exorciser par le dessin n'est exclusif ni à des lieux, ni à des temps particuliers.

● Photographe dans les camps, photographe les camps

Christophe Cognet a réalisé deux autres films autour de dessins réalisés clandestinement dans les camps nazis. En 2021, il sort *À pas aveugles*, travaillant cette fois sur les photos prises clandestinement par des déportés à l'intérieur même de ces camps. Elles diffèrent évidemment des dessins, peintures et aquarelles dans leurs conditions mêmes de production : pour prendre une photo, il faut être en face de son sujet – dans *Josep*, on ne voit pas seulement l'artiste dessiner ce qu'il a sous les yeux, on le voit aussi dessiner de mémoire (le portrait de Maria, notamment) ou faire travailler son imagination (les caricatures). Un dessin, aussi personnel soit-il, est riche de la culture de son

- 4 Janet Blatter et Sybil Milton, *Art of the Holocaust*, Pan Books, 1981.
- 5 Sur le site internet dédié à Boris Taslitzky, où le film de Christophe Cognet est en accès libre : boris-taslitzky.fr/films-videos/video-l-atelier-de-boris/atelier-de-boris.htm
- 6 Seuil, 2019, p. 35.
- 7 *Ibid.*, p. 20.
- 8 Et cit. suivantes : Teresa Ferré Panisello, «Vers une iconographie de l'exil : La mise en spectacle du réfugié», *Exils et migrations ibériques aux XX^e et XXI^e siècles*, 2014/1 n° 6, p. 173.
- L shs.cairn.info/revue-exils-et-migrations-iberiques-2014-1-page-162?lang=fr



créateur; celui qui le reçoit perçoit ces références [Document]. Dans *Éclats – Prises de vue clandestines des camps nazis*, Cognet souligne que le spectateur des photos et films issus des camps est sidéré parce que, précisément, il n'a «aucune référence à leur associer»⁶. Il raconte notamment le choc vécu par la projection de *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais (1956). *A contrario*, Claude Lanzmann, dans *Shoah* (1985), «substituait aux archives photographiques et filmiques la parole, en particulier celle des survivants : une parole au présent»⁷. Les lieux évoqués eux aussi sont filmés au présent. En cela, *Shoah* rejoint *Nuit et Brouillard* : dans les deux films, aussi différente la technique de captation soit-elle, s'impose l'idée de sacralité qui accompagne le geste filmique.

Les camps de concentration français du sud-ouest de la France ont été photographiés, de l'extérieur et de l'intérieur, par les exilés eux-mêmes et par des compagnons de route. Robert Capa, résolument du côté des antifranquistes, a couvert la guerre d'Espagne dès le début des combats. En janvier 1939, il photographie la *Retirada*. Il revient dans les Pyrénées-Orientales en mars 1939 et réalise un photoreportage amer sur les camps d'Argelès et de Barcarès. Agustí Centelles, un «reporter graphique» (telle est la formule en espagnol), est surnommé par certains critiques «le Robert Capa espagnol». Républicain, il couvre la guerre d'Espagne et fuit son pays début 1939 muni d'appareils photo et de négatifs. Il est d'abord interné au camp d'Argelès, puis rapidement à Bram. Là, il réalise près de 600 clichés qu'il développe dans un laboratoire installé dans la baraque où il loge. Ses photos témoignent à la fois de l'ambiance «concentrationnaire»⁸ (l'architecture, les autorités, les constructions, l'arrivée de nouveaux réfugiés...) et de l'ambiance «communautaire» (portraits de réfugiés, vie quotidienne), dont le film d'Aurel rend compte aussi. «Agustí Centelles avait laissé derrière lui le photographe de presse qui capte l'instant et recherche l'actualité informative, pour se transformer en documentariste de sa propre expérience.» Qu'en est-il de Josep Bartolí : un artiste plasticien ne se départ-il jamais de sa propre expérience quand il crée ? Il n'en reste pas moins que sa production créatrice pendant ses années d'internement en France a pour objet la condition qu'il endure, au même titre que les autres réfugiés.



Document

Les Désastres de la guerre de Francisco de Goya

En 1808, le peintre espagnol Francisco de Goya a 62 ans. Il est depuis près d'un tiers de siècle peintre à la cour, mais en parallèle de sa carrière officielle, l'artiste a développé un art très personnel, noir, tourmenté, marqué par la violence et la folie. L'homme est à la fois courtisan et insoumis : son œuvre fait la part belle à la fantaisie et au grotesque.

Cette année-là, les troupes de Napoléon I^{er} envahissent l'Espagne. Joseph Bonaparte, frère de l'empereur, est alors installé sur le trône. Les Madrilènes se soulèvent contre cette autorité imposée. La répression extrêmement sévère de leur révolte sera symbolisée par Goya en 1814 dans son tableau *Tres de mayo*. Très vite, l'insurrection s'étend à tout le pays. À cette guerre d'indépendance se mêle une guerre civile, puisque des «*afrancesados*» (Espagnols collaborant avec les Français) soutiennent Joseph Bonaparte, qui représenterait le salut du pays. Des atrocités sont commises de part et d'autre. Aidés par les Britanniques, les Espagnols repoussent les Français. En 1813, Napoléon libère le roi d'Espagne qui retrouve son trône et rétablit les privilèges, que les chefs insurgés avaient abolis.

Traumatisé par les images du conflit et l'ampleur du désastre humain induit, Goya commence dès 1810 à graver les plaques de cuivre d'une nouvelle série de 82 gravures inouïes, réalisées à partir de dessins préparatoires réalisés à la sanguine : *Les Désastres de la guerre* (1810-1815).

Yo lo vi («*Je l'ai vu*», gravure 44), tel est le titre que Goya donne à l'une de ces œuvres. A-t-il vu *précisément* ces gens-là, à pied sur les chemins après avoir abandonné leur village, leur maison ? S'il n'a pas vu ceux-là exactement, il a vu des scènes similaires. Ce qui importe vraiment, c'est qu'il nous donne à voir. Une autre de ces gravures s'intitule *No se puede mirar* («*On ne peut pas voir cela*», gravure 26). «*On ne peut pas voir cela*» ? On le voit néanmoins, à travers ce que Goya a choisi de montrer. Bartolomé non plus ne dessine pas à l'identique ce qu'il voit à l'instant où il le voit ; seule la photographie est capable de figer cela [Figure].

Francisco de Goya, «*Contre le bien général*» © DP



Plusieurs gravures témoignent des viols que subissent les femmes pendant la guerre. Leurs titres sont suggestifs : «*Elles ne veulent pas*» (9), «*Non plus*» (10), «*Ni pour celles-ci*» (11), «*Amère présence*» (13), «*Il n'est déjà plus temps*». Cette barbarie si commune en temps de conflits, Josep en témoigne aussi [séq. 4].

La dernière partie des *Désastres de la guerre* évoque le régime réactionnaire et théocratique rétabli par Ferdinand VII après le départ des troupes napoléoniennes. Goya représente ainsi le pouvoir absolu, l'église rétrograde, le peuple inculte et superstitieux, les élites corrompues. La gravure 71 s'intitule «*Contre le bien général*», autrement dit contre le peuple, représenté en lamentation à droite de la gravure. Au centre figure un représentant du clergé muni d'oreilles en forme d'ailes de chauve-souris (un suceur du sang populaire) et des griffes de félin (sans pitié). L'image n'est pas sans évoquer les caricatures de Josep, où maints personnages apparaissent sous des traits animaliers. Un gendarme chauve-souris apparaît notamment dans le film d'Aurel.

FILMOGRAPHIE

Édition du film

Josep, DVD et Blu-ray, Blaq Out.

Films documentaires d'animation

Le Naufrage du Lusitania (1918) de Winsor McCay :

↳ youtube.com/watch?v=ws5kGs_J-CM

Valse avec Bachir (2008) d'Ari Folman, DVD, Éditions Montparnasse.

Wardi (2018) de Mats Grorud, DVD, Jour2Fête.

Interdit aux chiens et aux Italiens (2022) d'Alain Ughetto, DVD, Blaq out.

Films sur les dessins et la photographie dans les camps de concentration

L'Atelier de Boris (2004) de Christophe Cognet :

↳ boris-taslitzyky.fr/films-videos/video-l-atelier-de-boris/atelier-de-boris.htm

Parce que j'étais peintre (2013) de Christophe Cognet, DVD, Jour2Fête.

À pas aveugles (2021) de Christophe Cognet, DVD, Survivance.

Films sur les camps de concentration nazis

Nuit et brouillard (1956) d'Alain Resnais, DVD, Arte Éditions.

Shoah (1985) de Claude Lanzmann, DVD, Why Not Productions.

Pour aller plus loin : films sur la guerre d'Espagne

Espoir, sierra de Teruel (1939) d'André Malraux, DVD, Les Documents cinématographiques.

Mourir à Madrid : 1936-1939 (1963) de Frédéric Rossif, DVD, Éditions Montparnasse.

BIBLIOGRAPHIE

Livres

• *Josep – Dans les coulisses du film*, Les Films d'Ici Méditerranée, 2019.

• Georges Bartolí, Laurence Garcia, *La Retirada – Exode et exil des républicains d'Espagne* (2009), Actes Sud BD, 2023.

• Christophe Cognet, *Éclats – Prises de vue clandestines des camps nazis*, Seuil, 2019.

• Francisco de Goya, *Les Désastres de la guerre* (1863), Phaidon, 1937 :
↳ gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3041918s.textelimage

• Denis Lafay, Boris Cyrulnik, *Najah Albukai – Graver la mémoire*, El Viso, 2022.

BD et roman graphique d'Aurel

• *Clandestino, un reportage* d'Hubert Paris, Glénat, 2014.

• *La Menuiserie – Chronique d'une fermeture annoncée*, Futuropolis, 2016.

Articles et revues

• Geneviève Dreyfus-Armand, « Créer dans et à la sortie des camps », *Exils et migrations ibériques aux XX^e et XXI^e siècles*, 2022/1 n° 13-14, p. 246 :

↳ shs.cairn.info/revue-exils-et-migrations-iberiques-2022-1-page-246?lang=fr

• Teresa Ferré Panisello, « Vers une iconographie de l'exil : La mise en spectacle du réfugié », *Exils et migrations ibériques aux XX^e et XXI^e siècles*, 2014/1 n° 6, p. 173 :

↳ shs.cairn.info/revue-exils-et-migrations-iberiques-2014-1-page-162?lang=fr

• Adrien Gombeaud, « Les bras bleus de Frida Kahlo », *L'Œil* n° 743, avril 2021.

Interviews d'Aurel

• Katia Bayer, Constance Pasquier, « Josep, un film d'Aurel », cinergie.be, 25 janvier 2021 :

↳ cinergie.be/actualites/josep-un-film-d-aurel

L'art dans les camps

• « 1939 : 1ère période (février/mars) – Les artistes », site internet du Mémorial d'Argelès-sur-Mer :

↳ memorial-argeles.eu/fr/1939/1939-1ere-periode-fevrier-mars-1939/des-centaines-d-artistes-dans-le-camp.html

PODCAST

• Zoé Varier, « Le dessinateur Aurel se fait tirer le portrait », *Une journée particulière*, France Inter, 23 janvier 2022 :

↳ radiofrance.fr/franceinter/podcasts/une-journee-particuliere/une-journee-particuliere-du-dimanche-23-janvier-2022-9831318

INTERNET

• Occitanie Films a consacré tout un site au long métrage :

↳ josep.occitanie-films.fr

CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée :

↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre

Des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des cinéastes et des professionnels du cinéma :

↳ cnc.fr/cinema/ma-classe-au-cinema#videos

À la réalisation, un dessinateur d'aujourd'hui rend hommage à un confrère disparu. À l'écran, un grand-père raconte son histoire inscrite dans la grande Histoire à son petit-fils adolescent. Avec ces deux passeurs, *Josep* s'inscrit comme un film sur la transmission, en plus d'être un film politique. Car ce dont il traite notamment, c'est le sort que les autorités françaises ont réservé aux combattants du régime fasciste de Franco, exilés meurtris qualifiés d'«étrangers indésirables» et parqués dans les premiers camps dits «de concentration» du sud-ouest de la France. Le dessinateur et peintre Josep Bartolí y fut enfermé. Il a documenté leur construction et leur quotidien dans des dessins en noir et blanc qui l'ont aidé à traverser sa détention. Il nous les a légués. Tout l'art du réalisateur Aurel est d'avoir su donner vie aux personnages du film à travers son propre style graphique mêlé à celui de Bartolí. Si le récit est porté par des personnages imaginaires, figures emblématiques des différentes époques que traverse le film, *Josep* est résolument un film d'animation *documentaire*, qui invite à ouvrir les yeux sur le réel qui nous entoure.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA