

Josep (Aurel, Miledi, Rebmann) : lecture croisée du film et de la BD¹
Une histoire de cadres pour transmettre la mémoire de la *Retirada*

Mylène Herry, professeure d'espagnol, docteure en Études Ibéro-américaines, formatrice académique, Toulouse.

Résumé

Assimiler *Josep*, le film comme la BD, à « une histoire de cadres » pourrait paraître *a priori* étonnant, voire inapproprié, quand on lui attribue avant tout une intensité poétique et une portée mémorielle inédites, celle de la *Retirada*. Rien de très paradoxal cependant à ce que les cadres interviennent et participent à ce chef-d'œuvre d'autant plus quand on le range dans les médiums cinématographique et graphique. Il s'agirait donc d'explorer le « film dessiné » et la bande dessinée éponyme, adaptée du film, premier long métrage d'Aurel, depuis cet angle singulier, celui du « cadre » et de ses représentations structurales et symboliques. Cet article constitue le prélude à une série de propositions de séquences pédagogiques.

Mots clés : bande dessinée, cadres, dessins, film, mémoire, politique, transmission, représentations, *Retirada*

Disciplines : Histoire, Espagnol, Arts Plastiques, Lettres

Niveaux de classe concernés : 3^e, lycée

Josep est une fiction cinématographique réalisée par Aurel². Une adaptation graphique est simultanément publiée en septembre 2020. L'histoire se construit autour de l'expérience de Josep Bartolí, dessinateur catalan qui, en tant qu'exilé républicain, participa à la *Retirada* en février 1939. Ce déplacement forcé le conduit avec 500 000 autres réfugiés dans les camps de concentration français dont la construction précipitée et rudimentaire répond au flux continu de réfugiés espagnols. Assimiler *Josep* à « une histoire de cadres » pourrait paraître *a priori* étonnant, voire inapproprié quand on lui attribue avant tout – et pour cause – une intensité poétique et une portée mémorielle inédites, celle de la *Retirada*. Rien de très paradoxal cependant à ce que les cadres interviennent et participent à ce chef-d'œuvre, d'autant plus quand on le range dans les médiums cinématographique et graphique. Il s'agirait donc d'explorer le « film dessiné³ » et la bande dessinée éponyme depuis cet angle singulier, celui du « cadre » et de ses représentations structurales et symboliques. Revenons alors sur les sens généralement attribués à ce terme et leur rapport avec les objets d'étude définis plus haut.

Il s'agira tout d'abord d'appréhender le cadre depuis sa dimension artistique et séquentielle : il sera question entre autres de définir la place, le rôle et la portée du (multi / hyper-)cadre, de la case, du champ, du plan, du trait, des phylactères ou des cartouches, des modalités du montage et/ou du découpage. Quelle mise au point formelle est assumée par le réalisateur-dessinateur ? Et, que / qui sert-elle ? Puis, nous verrons que le cadre – en tant que limite d'un espace – peut caractériser à

¹ Aurel, Jean-Louis Miledi, Audrey Rebmann, *Josep*, Montpellier, Les films d'ici Méditerranée, 2020, 152 pages.

² Pour plus d'information sur l'auteur, je vous invite à consulter son site web : <https://www.lesitedaurel.com>.

³ Pour définir *Josep*, le réalisateur et dessinateur Aurel parle de « film dessiné ». In : « Par les temps qui courent », France culture, 30/09/2020 : <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/par-les-temps-qui-courent-emission-du-mercredi-30-septembre-2020>

la fois la frontière géographique et le contour d'une surface, matérialisée ou non. Il s'inscrit par conséquent dans une limite temporelle, linguistique et historique qui met en lumière – à travers de nombreuses digressions – la *Retirada* et sa mémoire. Dans ce contexte, le cadre induit l'autorité dans la mesure où il indique par définition le caractère général à partir duquel les détails d'application des lois seront déterminés au niveau étatique : il est, d'une part, la dictature de Franco et, d'autre part, l'accueil réservé aux exilés sur le sol français, accueil assuré par les militaires-gendarmes. Le cadre est alors questionné, subi et rejeté. Il est aussi le décor dans lequel évoluent les personnages encerclés par des barbelés et acculés sur le front de mer : une zone quadrillée, un parc humain, une exclusion sociale. Ce décor se construit enfin autour d'une mémoire singulière et collective. Sa projection est multifacette. Le cadre mémoriel est omniprésent, tantôt sous-jacent, reconnu ou incarné, tantôt chromatique ou / et sonore.

Je propose donc, tout au long de cet article, de travailler sur le cadre sous toutes ses formes et ses limites en répondant aux deux problématiques suivantes : dans quelle mesure le cadre dans ses représentations formelles et informelles construit-il l'argument de l'œuvre graphique ? En quoi cette rhétorique du cadre questionne-t-elle ses propres limites jusqu'à induire, voire explorer, le hors-cadre ?

I. Le cadre formel : l'art séquentiel⁴ à l'œuvre

L'art séquentiel est un mode d'expression qui consiste à organiser une succession d'images à des fins narratives et esthétiques. La bande dessinée en est le meilleur exemple dans sa façon de juxtaposer des images dans l'espace. La mise en scène passe par une mise en cadre / case et une mise en page, chaque unité ayant sa place. Quant au film, il est en quelque sorte – avant même le tournage – une bande dessinée, connue sous le nom de *storyboard*, destinée à une organisation temporelle des images / plans. Le support unitaire de ces médiums est donc le cadre : respectivement, la planche ou méta-case / la case et le cadre / l'écran. Il est par définition limitant. Cependant, sa valeur narrative réside en sa dépendance et en sa nécessaire communication avec les cases ou plans environnants. Qu'il s'agisse de la solidarité iconique⁵ dans la bande dessinée ou du puissant effet Koulevoch⁶ au cinéma, la mise en page ou le montage répond à une grammaire commune, celle de la séquence.

I. 1. *Josep* : la célébration du dessin

Dans le cas de *Josep*, l'image-cadre est la représentation graphique. D'une part, elle est le dessin d'Aurel et, d'autre part, le dessin de Josep Bartolí dont l'incrustation fréquente rappelle qu'il n'en est pas moins le motif de l'ouvrage. En effet, Aurel a dessiné cette histoire à la suite de la découverte des dessins de guerre de Josep Bartolí mis en valeur par son neveu, Georges, dans un livre consacré à la *Retirada*⁷. Les deux dessins sont bien distincts par leur trait, leur couleur et leur présentation : ceux de Bartolí, bruts, apparaissent sur papier ligné jaunâtre – seul matériel à sa

⁴ Will, Eisner, *La BD, art séquentiel*, Paris, Vertige graphic, 1997.

⁵ Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 100. Je cite : la solidarité iconique « consiste en ceci que les images sont plastiquement et sémantiquement surdéterminées par le fait même de leur coexistence *in praesentia*. »

⁶ Au cinéma, « l'effet Koulechoy est un effet de montage par lequel les spectateurs tirent plus de sens de l'interaction d'un plan (prise de vue) avec un autre plan auquel il est associé, que d'un plan isolé. » In : https://fr.wikipedia.org/wiki/Effet_Koulechoy, article consulté le 10 mai 2021.

⁷ Laurence Garcia, Georges Bartolí, Josep Bartolí, *La Retirada - Éxodo y exilio de los republicanos españoles*, Madrid, El Mono Libre Editorial, 2020.



p. 71, case 6

disposition dans les camps⁸ – ; le trait est noir sans coloration, mais le dessin regorge de détails. Quant aux dessins d’Aurel, ils portent la narration et intègrent, selon les besoins narratifs, les dessins de Bartolí pour créer une forme hybride, interdiscursive. Le dessin d’Aurel est coloré, le trait, plus grossier, voire caricatural. Les deux dessins cohabitent et dialoguent

autour de l’importance du dire graphique caractéristique du dessin de guerre et de reportage qui doit dire l’essentiel en une seule représentation. Il est, comme le dessin de presse, un dessin rapide, efficace et percutant. C’est clairement à cette intersection que les deux artistes, dans leur parcours, se rejoignent : la capacité de rendre compte en une représentation de la complexité d’une situation. Le dessin devient narratif. D’ailleurs, l’appellation « film dessiné » permet de saisir la volonté de rendre hommage aux dessins en privilégiant leur succession sur leur animation. En effet, nous pouvons assister à une diffusion binaire du dessin : il s’anime à la façon d’un dessin animé sur le présent de narration alors qu’il se découpe distinctement sur le temps du souvenir jusqu’à se rapprocher visuellement du strip et de son cadre.

I. 2. Lectures du cadre

Nous venons de le dire, le montage du film est syncopé à la manière de la bande dessinée dans sa façon de décomposer le mouvement : il est ainsi fréquent de voir un plan se diviser successivement, par un effet de fondu enchaîné, en trois « unités » pour signifier une marche. Visuellement, l’action n’est pas fluide. Elle se décline en trois temps qui pourraient être trois cases. Le film reproduit à sa manière une lecture iconique propre à la bande dessinée. Les souvenirs de Serge sont de fait une mémoire saccadée, car lointaine, et peuvent manquer de continuité et de fluidité. Dans ce sens, la BD serait l’anime-comics⁹ du film dans la mesure où elle expose les plans majeurs du scénario tout en suggérant graphiquement un cadrage de lecture et d’interprétation. En effet, pour induire graphiquement le temps discontinu ou incertain du souvenir, la case efface son contour.



43:45 - 43:49

Seule la couleur du dessin limite le cadre. Ce dernier n’est pas hermétique : il incarne à lui seul une mémoire ébranlée et, plus généralement, le passé, l’Histoire. À l’inverse, un contour noir encadre les cases qui relatent le temps de la transmission de Serge à Valentin, son petit-fils, et celui de la fin de vie de Josep. Le cadre est fermé : il traduit d’une part un présent partagé bien qu’appartenant à la fiction et,



P. 23, cases 2,4,6

d’autre part, un présent possiblement simultané au premier qui dévoile Josep Bartolí, vieux, en train de créer sa dernière peinture, la rouge et bleu, exposée en dernière page. Nous verrons plus loin que ce choix formel du (non)contour participe aussi à codifier le cadre spatio-temporel.



P. 48, case 1

Nous ne pouvons pas parler de cadres sans aborder la question du texte dans la bande

⁸ Au sujet des écrits « enfouis » et du matériel dont les victimes disposaient pour écrire, composer, dessiner, voir l’article de Pawel Rodak : « Dimension matérielle des écrits personnels rédigés pendant la Shoah. Entre l’ordinaire et l’extraordinaire » paru dans le numéro 12 de *Mémoires En Jeu* consultable en ligne à l’adresse suivante : <https://www.memoires-en-jeu.com/varia/dimension-materielle-des-ecrits-personnels-rediges-pendant-la-shoah-entre-lordinaire-et-lextraordinaire/>

⁹ Il s’agit de tirer directement les images de l’animé pour les transposer sur le papier. Terme emprunté au genre manga.

dessinée. Quand elle n'est pas muette, la case s'adapte au texte. Les bulles et les récitatifs hébergent le texte : dans *Josep*, ce sont des espaces souvent clos et toujours opaques (blancs, roses ou couleur sable). Les bulles blanches se placent sur le dessin, lui imposant parfois une réduction significative. Dans ce cas, le texte intègre formellement le caniveau blanc jusqu'à s'y confondre et rapproche, de fait, les deux cases concomitantes. Il permet une continuité et alimente par la voix l'ellipse contenue par définition dans le caniveau. La bulle peut aussi chevaucher formellement deux cases : il s'agit dans ce cas de lier les cases qui reproduisent le même moment selon des plans différents. Ce placement « entre-deux » induit un temps immédiat. À l'échelle de la méta-case, par exemple, cette spatialité marque une multiplicité des plans.



P; 89, cases 1, 2, 3

Ci-contre, elle peut aussi suggérer une circularité dans la lecture. Le gros plan de la case 1 encadre la scène ; Robert est représenté en contre-plongée, ce qui laisse croire que le point de vue est celui de Serge, à terre. La troisième case se termine par une bulle distribuant les paroles du gendarme et invite donc à un retour sur la première case : le visage de Robert est de fait le même. Sa colère dure.



Planche p. 95

Quant aux récitatifs, ils sont les voix off du film : couleur sable, celle du narrateur, Serge, et, en rose, celles de Frida et Josep, différenciées par deux nuances distinctes. Tous les récitatifs sont des espaces clos à la différence des bulles. Ils sont le cadre du témoignage, des explications et de la réflexion. Cette voix accompagne Valentin dans sa découverte de ce temps inconnu et le lecteur dans sa lecture autonome. Les récitatifs confondent donc les temps. Ils sont parfois des légendes intégrées à la case ou une unité-case délimitée par le caniveau. Avec les onomatopées, le texte traduit mot pour mot les voix ou les sous-titres du film, le son et les bruits, dans une moindre mesure. Il semble évident que le cadre de bande dessinée a des valeurs potentielles plus variées (trait, grandeur, chevauchement...) que le cadre de cinéma, ce dernier étant imposé par l'écran. Cependant, le travail du cadre est aussi ailleurs.



p.21, cases 2, 3, 4



p.138, cases 1, 2

I. 3. Le méta-cadre/case : de la mise en abîme au *split screen* revisité

Intégrer des objets comme un miroir – et ses déclinaisons (rétroviseur) –, des lunettes carrées, comme celles de Serge et Josep, une feuille ou un bloc de dessin, un cadre au mur, une alliance déformée, un piège à insectes ou un tirage d'impression multiple révèle une propension à la sur-représentation du cadre pour servir la narration. Ainsi le miroir signale au lecteur ce qu'il ne peut pas voir et offre, de fait, une simultanéité des plans à la manière du *split screen*. Le cadre « actif » partage son espace avec des sous-cadres dits « inactifs » mais révélateurs d'une narration *a priori* hors plan. C'est un accès supplémentaire à une compréhension plus détaillée du récit. Dans *Josep*, le miroir reflète des



05:52

simultanéité des plans à la manière du *split screen*. Le cadre « actif » partage son espace avec des sous-cadres dits « inactifs » mais révélateurs d'une narration *a priori* hors plan. C'est un accès supplémentaire à une compréhension plus détaillée du récit. Dans *Josep*, le miroir reflète des

comportements humains et en témoigne. Un exemple prégnant est la mise en dessin du rétroviseur du camion de ravitaillement des Français dont on est témoin. Nous voyons Bartolí dessiner un cadre sur sa cuisse, forme instantanément saisie par Aurel pour en détourner la représentation. Le cadre devient le rétroviseur dans lequel l'œil inquisiteur de Robert se reflète : il est un moyen de dénoncer et d'accuser l'attitude déplacée et malveillante de ce dernier et, par extension, des gendarmes. Cette scène, exclue de la BD, montre une fois de plus combien le dessin est célébré à quatre mains. La mise en abîme est alors fondamentale dans la construction narrative puisqu'elle



06:21

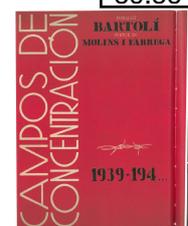


17:21

permet d'allier, d'une part, les deux dessinateurs dans leur fonction et, d'autre part, la BD et le film autour de la séquentialisation. Le film et la BD ne cessent de dialoguer, suggérant une mise en miroir de l'un sur l'autre et inversement. Alors, le plan se divise pour reproduire formellement plusieurs espaces et se rapprocher du découpage de la bande dessinée. Un autre exemple serait le choix du triptyque pour figurer le tirage d'impression de la première de couverture de l'ouvrage de Bartolí au Mexique. Il est un nouvel inter-discours. Au-delà de signifier la réalité de la multiplicité du tirage, il divise le plan filmique en trois espaces là où la bande dessinée privilégie l'unité en lui consacrant exceptionnellement une case en une seule planche tout en rognant la page de droite, effaçant ainsi l'hyper-cadre et la marge consacrés. Les deux propositions se rejoignent donc si l'on considère respectivement débordants et chronophages l'espace et le temps voués à cette impression.



59:56



P. 132, planche



P. 71, case 5

La mise en abîme est aussi utilisée quand on voit les mains de Josep en train de dessiner, mains qui pourraient être par extension celles d'Aurel dans la création de son propre ouvrage. La narration adopte alors une focalisation interne : la perspective nous invite à nous confondre avec les dessinateurs auxquels s'associera Valentin dont le goût pour le dessin est incontestable. Le bloc à dessin est un objet dont

on ne se sépare pas. Il est une sorte de prolongement de la pensée, un espace limité sur lequel on incarne des ressentis. Ce bloc est salvateur aussi bien dans un contexte de guerre que dans la construction adolescente. En cela il unit les générations.

Le cadre qui héberge des dessins de Bartolí est, nous l'avons dit, une forme d'inter-discours quand il constitue pleinement la case/plan. Dans la chambre de Serge et dans la galerie de New-York, il devient cependant un objet mémoriel et un prétexte au souvenir. Le portrait d'Hélios est le dessin qui ouvre le temps du souvenir. Dans le film, les cadres au mur permettent parfois de passer d'un temps à l'autre : ils captent le regard et, par un mouvement d'aspiration, nous ouvrent aux *flashback*. La monture noire des lunettes de Serge, carrées et cassées, pourrait être une autre fenêtre pour entrer dans le temps rétrospectif. C'est à partir du gros plan de Serge et, plus précisément, de ses lunettes que le passé s'invite. Les lunettes de Josep, de même forme semblent peu efficaces quand on



P. 48, case 2 (extrait)



P. 20, case 2



P.113, case 5

l'observe toucher les objets autour de lui. Peut-être pourrions-nous voir ici une volonté chez Aurel de lui redonner la vue par procuration. Le regard de Serge comme le dessin de Josep, dans leur

fonction testimoniale, seraient une sorte de *leitmotiv* narratif qui permet le traitement de la temporalité.

II. Le cadre spatio-temporel : la frontière en question

Si le cadre et son contour caractérisent formellement une frontière, nous montrerons dans cette partie en quoi le cadre spatio-temporel se construit aussi autour de cette notion de limites. Pour commencer, gardons en mémoire la stratégie de lecture adoptée qui consiste à codifier le cadre spatio-temporel dans les spécificités de représentation du contour des cases pour la BD et de succession et/ou animation des images pour le film. Il s'agit d'indiquer au lecteur le passage d'un temps à un autre et, par extension d'un lieu à un autre, même si les indices sont généralement imprécis, excepté celui du premier souvenir : la *Retirada*. Sur le temps du *flashback*, le passage de la frontière franco-espagnole introduit l'histoire/l'Histoire en préface et donne le ton. Le premier accueil, malheureux et subi, se prolongera dans les camps dont la clôture en barbelés et la mer symbolisent les limites. Puis, la traversée de l'océan marquera un autre exil, plus long, au Mexique et aux États-Unis. Les lieux induisent en grande partie la chronologie biographique de Josep. Sur le temps du témoignage, notons que Serge est contraint dans un espace clos dont les frontières sont aussi multiples qu'infranchissables. Son état de santé l'empêche de sortir de son appartement et même de son lit médicalisé. Nous comprenons que les barreaux du lit sont, avant tout, un moyen de mise en sécurité d'un vieil homme affaibli mais aussi, de façon métaphorique, un emprisonnement.

Pour finir, il semble impossible de ne pas parler du traitement des ellipses, ces vides spatiotemporels que l'imagination du lecteur/spectateur nourrit. Il s'agira de les considérer aussi comme des frontières dans leur fonction séparatrice d'images fixes ou de séquences. Elles sont le caniveau de la BD ou le fondu du film, par exemple.

II. 1. Les Pyrénées, 1939 (col de Lamanère, Prats de Molló)

Le passage de la frontière est la première séquence de *Josep*. Les Espagnols traversent les Pyrénées en février 1939 à la suite de la prise de Barcelone par les franquistes. Ils fuient. L'image est sombre. Il neige. L'effort est aigu. Les trois amis, Josep, Hélios et Martin François, arrivent au col pyrénéen. La ligne frontalière est une borne au pied de laquelle gisent des corps ensanglantés. Très vite, la caravane des réfugiés est plus opaque ; elle progresse sous l'œil hostile des forces françaises. La frontière est floue et peu matérialisée : elle devient un amas de fusils déposés par les arrivants, un dépôt d'armes, une mise à nu. L'arrivée en France est cadrée, réglementée, graphiquement figurée par un croisement d'armes symbolisant l'interdiction. Tous les Espagnols armés doivent vider leur chargeur. Les coups de fusil sont le cadre sonore qui traduit l'entrée en France. Le temps est brumeux. La zone est étendue et rend par définition le lieu dangereux si l'on considère le passage de l'aviation. Martin est un Français appartenant aux brigades internationales. Il porte des béquilles. Il combat le fascisme et tente de « convaincre » les autorités de la dangerosité de cette politique qui gangrène le pays (comme sa jambe). Son discours républicain ne trouve aucun écho malgré son identité française. L'arrivée des « espingouins » (p. 25) est assimilée à l'arrivée potentielle des « rouges ». La restitution factuelle et journalistique traduit l'amalgame fait : les « loups » arrivent ; il faut protéger la nation française. Alors, la



05:13



P. 6, cases 1, 2



P. 7, case 7

frontière devient la ligne combative qui n'a pas lieu d'être, celle d'une justice aléatoire et d'un traitement discriminatoire envers les réfugiés. L'ennemi est mal identifié. La terre d'accueil des réfugiés politiques s'avère être une terre hostile et méfiante. Les allégories animalières jouent ici un rôle central et participent à figurer les peuples et leurs frontières. Le coq, symboliquement combatif et orgueilleux, conquiert et défend le territoire, là où le loup représente la sauvagerie et le danger nocturne, moment choisi pour représenter la traversée de la frontière. Seul le film représente ce loup agressif avec une poupée dans la gueule, manière de conforter sa réputation.

Le cadre frontalier induit un cadre militaire « sous tension » pour faire face à la vague (500000 personnes) d'exilés espagnols. Les forces armées n'accueillent pas ; elles sont la figure autoritaire, raciste, voire dictatoriale. Aucun dialogue n'est alors autorisé. Il s'agit de s'imposer et d'imposer une relation verticale, hiérarchique, quitte à fermer les yeux sur des comportements déviants (vol et agression). Les règles du jeu sont posées ; elles conditionneront aussi la vie dans les camps.

II. 2. Les camps : 1939-42

Après février 1939, aucune marque temporelle précise n'est énoncée ; néanmoins, les déplacements de Josep Bartolí, développés dans sa biographie, servent de repères temporels. Il vivra dans les camps jusqu'en 1942, date à laquelle il fuira vers le Mexique.

Le camp est une plage fermée par des frontières artificielle et naturelle, respectivement des barbelés et la mer. Il s'agit de parquer les « étrangers » dans un périmètre, loin des habitations. La



22:22

mer est leur moyen de subsistance, indispensable pour se laver et boire. Elle est aussi leur seul lien avec la patrie espagnole, catalane, barcelonaise. Les barbelés figurent leur animalité. Graphiquement omniprésents, ils cadrent de fait une micro-société subie. Ils marquent leur isolement physique et leur exclusion sociale jusqu'à la déshumanisation. Le ravitaillement en est un exemple

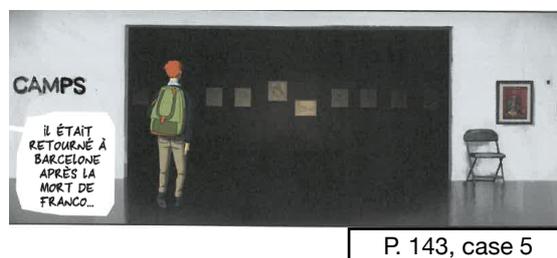
flagrant : l'agglutination et l'attente du « bétail » pour recevoir sa portion de pain font perdre leur caractère humain aux réfugiés, rendus dépendants par ce traitement animalier. Les Espagnols résistent à cette catégorisation : le partage du pain illustre bien leur sédition et, de fait, leur humanité. Au contraire, la surprise des Français face à ce comportement nous amène, une fois de plus, à les confondre avec les animaux. Les rôles sont inversés ; la micro-société du camp s'avère plus humaine ; les barbelés le signifient. La présence répétée de la petite fille au cerf-volant (Marie) et son chien aux abords du camp procède du même constat : l'existence de deux mondes hermétiques soumis aux préjugés. La petite fille joue sur la plage comme si de rien n'était. De jeunes Espagnols, appelés « les pouilleux » par la mère de Marie, aimeraient jouer mais le rejet qu'ils provoquent les réduit une fois de plus à l'inhumanité. Ils essaient d'approcher le chien en l'attirant avec un os, état dans lequel il finira une fois attrapé et dégusté. Les chevaux aussi sont tués et mangés pour réduire la faim. La rencontre des deux mondes semble impossible. Les barbelés confrontent, dans leur limite, la vie à la survie, voire à la mort. Ils sont certes une frontière mais une frontière qui laisse voir la désolation. Tout un chacun peut être témoin.

De la même façon, les baraquements, dans les dessins de Bartolí, sont un autre cadre sur-représenté ; ils sont en bois, très sommaires, semblables aux étables ou aux porcheries. Les Espagnols y meurent de froid, de faim ou de maladies comme la gale, le scorbut ou le typhus. Leur lit est le sable ou la paille. Ils sont leur propre médecin et aident leurs proches. Leurs appels au secours ne trouvent pas d'écho. La seule réception positive est celle du « bleu », Serge, qui se lie d'amitié avec Josep jusqu'à lui permettre de s'enfuir.

II. 3. L'exil outre-Atlantique : 1943-1995

La traversée de l'Atlantique symbolise donc un renouveau, une nouvelle vie et, par extension, un rejet de la réalité franco-espagnole. L'océan est la frontière qui rend possible la liberté. Josep va se reconstruire au Mexique puis aux États-Unis jusqu'à sa mort. Parmi les séquences se déroulant au Mexique, les plus importantes sont celles qui célèbrent le passé, celles consacrées à la mémoire des camps. Tout d'abord, il s'agit de publier les dessins conçus lors de sa détention en imprimant un ouvrage-témoignage intitulé « Campos de concentración 1939-194...¹⁰ ». Leur reproduction en noir et blanc – l'épaisseur du trait, la luminosité et la noirceur – traduit une volonté de représenter la dureté et la violence vécues. L'exil est de fait une distance géographique mais le traumatisme de l'expérience, lui, perdure et doit se matérialiser pour s'émousser. La mémoire s'avère vive et créatrice.

À la fin des années 90, l'exposition posthume des dessins de Josep, à New York, permet de nouer les temps et les espaces : Valentin adulte se déplace en quelque sorte jusqu'à lui – représenté ici par sa dernière femme, Berenice Bromberg – pour lui rendre hommage à travers la remise du dessin manquant. Celui-ci est la troisième partie du portrait d'Hélios à l'agonie ; accroché au mur dans l'appartement de Serge, Valentin en hérita suite à l'intérêt qu'il lui porta. Par cet objet, les réalités et les amitiés se confondent pour construire un présent de narration inter-générationnel et inter-mémoriel.



P. 143, case 5

II. 4. Le temps du témoignage : 1994 ?

Il s'agit ici de définir le temps du témoignage : quelques indices permettraient de poser l'année 1994 comme le temps du souvenir de Serge. Le journal télévisé, diffusé quand Valentin allume la télévision chez son grand-père, fait état d'inondations records à Perpignan. Les journalistes parlent alors d'un mercredi du mois d'octobre, date qui, selon les recherches effectuées, pourrait correspondre au 19 octobre 1994. Quant aux séquences qui montrent Josep en train de peindre son dernier tableau, elles seraient un temps simultané et coïncideraient avec la date proposée puisqu'il meurt en décembre 1995. Le témoignage s'inscrit dans le temps de la confiance familiale, un temps pressé par la maladie et la vieillesse. La parole se libère : elle permet de sortir par la pensée d'un espace clos, mortifère¹¹, assujetti dans le souvenir au camp de concentration.

II. 5. L'ellipse : une question de hors cadre

Au cinéma comme dans la bande dessinée, le traitement de l'ellipse spatio-temporelle est omniprésent. Qu'elle se caractérise par un fondu filmique ou le blanc inter-iconique – appelé précédemment le caniveau –, l'ellipse marque une coupure, une non-représentation d'une partie de l'histoire. Généralement, elle est moins perceptible au cinéma ; pourtant les coupes¹² sont réelles. La particularité « dessinée » du film *Josep* dévoile cette discontinuité et rend visibles les ellipses. À titre comparatif, elles sont aussi créatrices pour nous que dans la version graphique mais moins nombreuses. Même si les deux médiums racontent exactement la même histoire, nous comptons moins de dessins dans la version dessinée que dans le film : par exemple, les quatre séquences

¹⁰ Josep Bartolí, Narcís Molins i Fàbrega, *Campos de concentración (1939-194...)*, México, Iberia, 1944.

¹¹ En entrant dans la chambre de Serge, sa fille dit que « ça pue la mort » (p. 14).

¹² Au cinéma, la coupe est le passage d'un plan à l'autre.

consacrées à la promenade du chien de Marie prennent au total quatre planches complètes (p. 38, 44, 68, 70). À chaque fois, elles se développent sur la page de gauche. Si l'on considère leur adaptation filmique (d'une durée respective de 21, 27, 6 et 19 secondes), nous remarquons que ces séquences sont inégales en termes de durée et, graphiquement, plus chargées et plus riches : par exemple, la dernière, consacrée à la dégustation du chien, compte davantage de dessins et tend à « insister » sur la désorientation de Marie. Par définition, les scènes filmiques laissent moins d'espaces à l'ellipse car les images sont suivies et imposent le rythme de lecture. L'ellipse est alors plus prégnante dans la bande dessinée, situation qui oblige le lecteur à compléter les interstices « à sa façon ». Le hors-cadre s'exprime.



P. 70, cases 4, 5, 6

La dimension sonore qui, malgré le hors-champ, nourrit le récit impliquerait une réduction des ellipses dites visuelles. En effet, à la manière de la bande dessinée, le spectateur crée mentalement les images entre les coupes, remplissant le vide en fonction de ce qu'il entend ou de ce qu'il vient de voir. Dans ce cas, la perception des scènes est illusoire car interprétée et imaginée. Le son est le domaine qui échappe complètement à la bande dessinée ; comparativement au texte, il joue ici un rôle nettement supérieur. C'est là qu'intervient le plus gros travail d'adaptation.

III. Le cadre mémoriel : le.s jeu.x de miroir.s

Josep est une œuvre consacrée à la mémoire d'un homme mais aussi à celle d'une époque, la *Retirada*. Ce cadre historico-biographique tend à reconstituer l'image de ces histoires pour la mettre devant nos yeux. Le passé se reflète alors dans toute sa complexité, sa véracité et ses déformations. Tout au long de l'œuvre, ce jeu de miroir, matérialisé par la case et le cadre filmique, est exploré dans une volonté de dire, de dévoiler la vérité en représentant les lieux, les protagonistes – les « je » – et les événements, en dénonçant certaines pratiques ou comportements et en témoignant multi-linguistiquement d'une période partagée. L'art, au moyen du dessin, de la peinture et de la musique, est le support choisi, peut-être le plus universel, pour réfléchir dans notre présent un passé commun. Le miroir en tant qu'objet est aussi représenté dans l'œuvre et insiste, par sa symbolique, sur l'importance de la mémoire, de la reconnaissance de soi ou de l'autre et de la projection sous toutes ses formes.

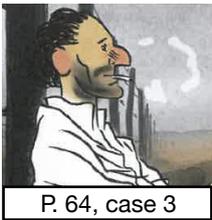
III. 1. Le miroir : de l'objet aux symboles

Tout d'abord, le miroir est le rétroviseur ou le miroir dans la caserne. Dans son reflet, la projection et la possible identification de ce et ceux que nous ne voyons pas : la banquette arrière ou le véhicule qui nous suit, des personnes dans notre dos que nous n'aurions pas identifiées sans la projection du miroir. La scène durant laquelle Serge se rase devant le miroir révèle l'identité de ses bourreaux, Léon et Robert. Le monstreur¹³ adopte alors la focalisation externe en alternant les angles jusqu'à se confondre avec le miroir. Le portrait est une autre manière de refléter une image, un visage absent. Il est María Valdés, la fiancée de Josep disparue. Il est le lien avec le passé. Dans ce sens, l'objet-miroir est remplacé. Par exemple, le fondu filmique est un procédé qui permet la reconnaissance de Serge d'un temps à l'autre : le visage du vieil homme vient se confondre avec celui du « bleu ». Un autre procédé de mise en miroir, graphique



13:18

¹³ Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée -Bande dessinée et narration Vol 2*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 91.



P. 64, case 3

celui-ci, est la typification¹⁴ : le nez de Josep devient la caractéristique physique qui rend possible sa reconnaissance malgré les décennies écoulées. Pour finir, l'histoire repose sur la mémoire de Serge, que nous devinons à plusieurs reprises défaillante. La mémoire ne se révèle pas toujours fidèle aux événements vécus. Elle est, au même titre que le

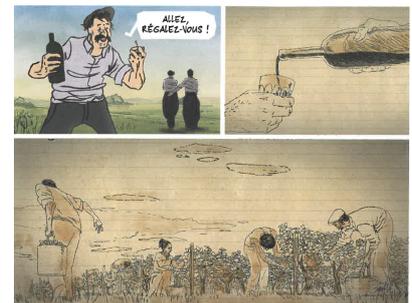


P. 11, case 2 (extrait)

miroir, un moyen de projection faillible car filtré par les émotions et la subjectivité. Ce filtre, abîmé par le temps, est en quelque sorte un miroir déformant.

III. 2. La plaine de Rivesaltes

Aucun indice géographique précis n'est énoncé concernant les camps de concentration dessinés. Si l'on considère l'histoire de la *Retirada*, la biographie de Josep Bartolí et les éléments graphiques, il s'agirait de la zone méditerranéenne, et plus précisément le Roussillon. La mer, les vignes et, bien entendu, la présence des camps de fortune nous confirment cette position. En effet, le travail dans les vignes représenté dans l'œuvre nous immerge à l'ouest du front de mer, dans les terres arides du vignoble roussillonnais. Nous pourrions facilement associer ce lieu à la plaine de Rivesaltes pour ces mêmes raisons. Dans son livre consacré à la *Retirada* et à son oncle, Georges Bartolí précise que Josep fut interné dans sept camps de concentration dont les derniers sont Rivesaltes, Barcarès et Bram. Il se peut donc que plusieurs camps soient représentés sans être caractérisés. Pour le lecteur-spectateur, ils sont un seul lieu. Ce choix repose sur la nécessité de comprendre une même réalité racontée aujourd'hui – et depuis octobre 2015 – au mémorial de Rivesaltes¹⁵. Pour rappel, en 1939, le camp de Rivesaltes, encore inachevé, héberge quelques groupes d'indigènes coloniaux, entre autres les tirailleurs sénégalais, « les moricauds »¹⁶, qu'on voit évoluer tout au long de l'œuvre. Des baraquements émergent à destination des Républicains espagnols issus de la *Retirada*, paysage clairement figuré dans *Josep*. La fiction éclaire une partie de l'histoire des réfugiés espagnols concentrés dans ces lieux et nous invite à transmettre cette mémoire. Il faut souligner dans ce sens que le mémorial a soutenu financièrement le projet autour de l'œuvre *Josep* et qu'il reçut en donation 270 dessins du peintre éponyme. La région roussillonnaise propose de fait de nombreuses offres touristiques autour de ces lieux de mémoire.



P. 77, cases 1, 2, 3

III. 3. La distribution des rôles

L'œuvre se veut mémorielle aussi dans sa façon de reconstituer le cadre socio-politique de l'époque dans sa complexité. Les rôles essentiels sont distribués et permettent une contextualisation politico-historique générale : les Républicains espagnols et anarchistes (ou « rouges ») sont protagonistes et fuient les fantômes franquistes et « boches » sur un sol français qui les exclut

¹⁴ Thierry Groensteen, *ibid.*, p. 190.

¹⁵ Site consulté le 2 avril 2021 : <https://www.memorialcampdivesaltes.eu>

¹⁶ Robert donne ce surnom aux Sénégalais, p. 116.

également. La rafle des « indésirables »¹⁷ est engagée. Il s'agit d'adopter le parti pris des victimes, les Espagnols et, aussi, dans une moindre mesure, les Sénégalais et les Juifs. Le récit tend à dénoncer la situation par l'utilisation récurrente de procédés comme la caricature, le sarcasme et l'ironie pour la rendre absurde, voire grotesque. Par exemple, Robert est confondu physiquement avec un porc dont le nez et la grosseur sont équivalents. Il est aussi le porc, symbole du mâle vicieux, égoïste et irrespectueux envers l'autre, qu'il soit étranger ou femme. Il symbolise le cadre militaire, raciste et benêt. Cette caricature participe à dénoncer des pratiques reconnues maltraitantes et assassines. Le viol derrière les baraquements, la torture des anarchistes, le travail dans les vignes, la réquisition de la ration alimentaire, l'humiliation et la mort d'Hélios sont des faits avérés, décrits dans *Josep* pour rendre à chacun sa responsabilité des événements racontés. Pour dénoncer, le sarcasme est un autre moyen efficace. Ainsi, les représentants de l'église espagnole viennent dans les camps diffuser la parole propagandiste franquiste. Le ton mielleux et l'argumentaire protecteur avec lesquels ils tentent de convaincre les réfugiés de rentrer au pays révèle la manipulation politique subie par les réfugiés. Au fur et à mesure du discours nationaliste, le lecteur-spectateur les voit s'enliser dans un sable mouvant, enlèvement qui figure l'état d'inertie et de stagnation de la politique de Franco dont les mensonges enfonce le pays dans la crise. Sous le prétexte d'une pluie torrentielle, la construction en bois cède et s'écroule sur les religieux, les faisant taire. L'ironie du sort revient à les éliminer même si nous comprenons qu'ils ont su convaincre certains Espagnols d'un nécessaire retour au pays. La naïveté des réfugiés n'est, elle, pas dénoncée : elle trouve ses raisons. Pour finir, l'œuvre fait écho à la persécution de Trotsky par le Guépéou et à son asile mexicain durant lequel il vivra deux ans dans *la casa azul* de Frida Kahlo et Diego Rivera. Il s'agit de contextualiser géopolitiquement la fin de vie du révolutionnaire, tué au Mexique en 1940 par un agent de Staline. La séquence témoigne d'une période mouvementée et, indirectement, rappelle la chasse aux « rouges » vécue par Josep (p.131) : l'œuvre est résolument engagée et porte un message de résistance.



P. 83, cases 1, 2



P. 66, case 6

construction en bois cède et s'écroule sur les religieux, les faisant taire. L'ironie du sort revient à les éliminer même si nous comprenons qu'ils ont su convaincre certains Espagnols d'un nécessaire retour au pays. La naïveté des réfugiés n'est, elle, pas dénoncée : elle trouve ses raisons. Pour finir, l'œuvre fait écho à la persécution de Trotsky par le Guépéou et à son asile mexicain durant lequel il vivra deux ans dans *la casa azul* de Frida Kahlo et Diego Rivera. Il s'agit de contextualiser géopolitiquement la fin de vie du révolutionnaire, tué au Mexique en 1940 par un agent de Staline. La séquence témoigne d'une période mouvementée et, indirectement, rappelle la chasse aux « rouges » vécue par Josep (p.131) : l'œuvre est résolument engagée et porte un message de résistance.

III. 4. Frida ou la mémoire colorée

Frida Kahlo apparaît à plusieurs reprises dans *Josep*. Au-delà des séquences consacrées au Mexique, elle intervient dans les camps à travers les pensées de Josep : elle est là pour le reconforter, lui donner du feu et l'« éduquer à la couleur ». Frida est celle qui le fera renoncer à l'art monochrome, preuve en est dans l'exécution du dernier tableau. Le choix des couleurs traduirait, selon elle, un apprivoisement de la peur et, par conséquent, une manière d'assumer sa vie, son passé. Les traits noirs du dessin de Bartolí ou ses caricatures seraient la traduction d'une mémoire des violences subies. Josep se familiarisera peu à peu avec la représentation d'un monde coloré et choisira de peindre majoritairement en rouge et



Planche p. 147

¹⁷ Geneviève, Dreyfus-Armand, « Les réfugiés espagnols en 1939, des « indésirables » », *Plein droit*, 2016/1 (n° 108), p. 44-48. DOI : 10.3917/pld.108.0044. URL : <https://www.cairn.info/revue-plein-droit-2016-1-page-44.htm>. À ce sujet, et dans une perspective pédagogique, le court métrage « Boléro Paprika » peut être un support intéressant. À consulter sur : https://www.lamenagerie.com/prod_realisations/bolero-paprika/

insaisissable : les interjections courent sur six cases pour décrire le viol derrière la baraque et les onomatopées sur cinq pour signifier le déclenchement de l'alarme dans le musée de New York. Tandis que, dans la version filmique, les pleurs du chien, qui nous indiquent son sort, le bruit des vagues, le frottement de la mine sur le papier ou le rire « fou » de la femme à l'hôpital participent à définir l'ambiance des scènes racontées. Dans la lecture graphique, le lecteur prend une liberté d'interprétation et de ton quand le film les impose.

Dans *Josep*, la mise en cadre est formellement incontestable si l'on considère les médias utilisés. Il s'agit de séquencer pour raconter l'essentiel de l'histoire de la *Retirada* à travers l'expérience d'hommes et celle d'un temps subi. L'histoire se cadre et s'encadre donc selon le prisme d'un temps multiple où les souvenirs sont plus ou moins faillibles, représentés pour les uns et non représentés pour les autres. Le cadre bouge ; le propos se décadre, se re-cadre ou se désencadre selon les enjeux discursifs et mémoriels choisis. Le message dépasse largement les frontières alors que le dessin les intègre pleinement en assumant les décalages et les vides.

© Les Films d'ici Méditerranée - Dulac Distribution - 2020 - Tous droits réservés.