HAL open science

Camp d'Argelès, de Felip Solé : un documentaire de télévision engagé

Jean-Paul Campillo

To cite this version:

Jean-Paul Campillo. Camp d'Argelès, de Felip Solé : un documentaire de télévision engagé. 80 ans après "La Retirada" (1939-2019). L'exil républicain espagnol en France : théâtre, culture et engagement, Nov 2019, Avignon, France. hal-03562546

HAL Id: hal-03562546

https://univ-avignon.hal.science/hal-03562546v1

Submitted on 9 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License

Hypotheses

OpenEdition Search

Camp d'Argelès, de Felip Solé : un documentaire de télévision engagé

Camp d'Argelès *est un documentaire de télévision qui retrace l'histoire de ce camp improvisé au bord de la mer pour recevoir une partie des quelques centaines de milliers de personnes qui franchirent la frontière après la prise de Barcelone le 26 février 1939. Il a été réalisé par Felip Solé, auteur de nombreux documentaires à caractère historique ou culturel en lien avec la culture catalane. Coproduit par Televisió de Catalunya, Utòpic et Kalimago Films, avec le soutien de la mairie d'Argelès-sur-Mer, le documentaire a d'abord été projeté en avant-première à Argelès-sur-Mer puis diffusé sur la chaîne TV3 dans le cadre de l'émission "Sense ficció".*

Cette production de 2009 s'inscrit dans la tradition des « documentaires de télévision de divulgation historique »[1]. En effet, on y retrouve l'ambition de s'adresser à un large public pour lui faire connaître un ensemble d'événements dignes de mémoire[2]. Un certain nombre de procédés classiques permettent le déploiement d'une narration rigoureusement ordonnée : voix off, témoins, cartons de présentation, films d'archives, photographies, coupures de presse, documents authentiques. Les passages de fiction qui complètent et illustrent les propos des témoins vont également dans ce sens, ils contribuent à mettre les événements à la portée du spectateur. Pour autant, *Camp d'Argelès* ne cède aux sirènes de la vulgarisation. Au contraire, nous verrons tout au long de cette étude comment Felip Solé effectue plusieurs pas de côté pour maintenir la narration dans la filiation d'un cinéma militant attaché, tout à la fois, à dénoncer le traitement inhumain réservé aux réfugiés et à mettre en valeur leur capacité de résistance.

1. *Camp d'Argelès* : un documentaire cadré

Une difficulté – inhérente à tout documentaire historique – tient au foisonnement des informations. Le matériel convoqué est très hétérogène. Les témoignages, les photographies, les documents originaux, les images d'archives et les reconstitutions fictionnelles s'enchevêtrent, formant une trame complexe où aucun élément n'est central. Bien que les témoignages soient numériquement plus importants, ils ne sont pas toujours le noyau narratif à partir duquel sont convoqués des documents qui ont un pouvoir de conviction – ils font office de preuves –, ou un pouvoir illustratif – ils aident à « voir » ce que les témoins racontent. Parfois ce sont les photos, les fragments d'actualité ou même la docufiction qui déclenchent les témoignages. Ainsi, les variations dans les dispositifs d'informations sollicitent le spectateur de différentes manières : il est tout à la fois sommé d'écouter la voix des témoins, la voix off ou les brèves interventions des personnages de fiction et prié de scruter les images, à la recherche des coïncidences avec les dires des multiples intervenants. Le documentaire documente abondamment – la redondance compte –, tentant de pallier les déficits propres à chacun des dispositifs.

Dans ce que Antonio Weinrichter, à la suite de Bill Nichols, nomme le mode interactif, une histoire orale nous est proposée[3]. Les personnages parlent face à la caméra, identifiés quasi systématiquement par un carton qui précise leurs noms, leurs prénoms et leurs statuts au sein du camp. Les témoignages des interviewés légitiment le projet du film[4], car le spectateur est lui-même témoin d'un récit opéré par quelqu'un dont un carton nous affirme qu'il a été là, qu'il a vécu les événements. Cependant, la dépendance envers ces dépositaires d'une mémoire vécue comporte un risque, celui de s'abandonner à eux sans autres précautions. Felip Solé, comme d'autres avant lui, contrebalance ce risque par la multiplication des témoins de plusieurs origines, d'âges différents, de langues différentes et de sexes différents. Ainsi, ce n'est ni l'histoire des miliciens républicains ni celle des Brigades Internationales ni celle des civils, hommes, femmes, ou enfants ni celle, encore, des multiples associations à caractère humanitaire qui sont intervenues au sein des camps. Ce n'est pas non plus l'histoire des juifs ou des migrants de toutes origines. C'est l'histoire du camp d'Argelès racontée par ceux qui, à des moments, à des âges, avec des statuts différents et selon des modalités différentes, sont entrés dans cet espace clos de misère et de souffrance délimité par des barbelés.

Premier témoin, Marcel Codognet, Camp d'Argelès (Felip Solé, 2009).

De plus, les témoignages sont croisés selon une logique classique. Les interviews sont fragmentées de manière à s'insérer dans un cadre thématique et chronologique plus large. Les témoignages s'ajoutent et se complètent. Les anecdotes racontées par les uns trouvent un écho dans la parole des autres. Le récit avance comme par ricochet. Chaque changement de plan et de témoin introduit une suspension du temps, une sorte d'attente, avant que ne se produise le rebond. Marcel Codognet dément la rumeur selon laquelle les habitants d'Argelès avaient mal accueilli les Républicains espagnols et Jacqueline Codognet raconte comment sa mère a donné des œufs et un bout de pain à quelqu'un qui était venu frapper à leur porte ; Hans Landauer définit avec précision la configuration du camps – la porte géante, les barbelés qui s'étirent sur deux ou trois kilomètres, la mer –, Marcel Ferrer ajoute la présence des soldats sénégalais et Eulàlia Sangenís, tout en évoquant ce « dedans » d'un terrain qui n'est pas encore un camp, met l'accent sur l'épuisement des exilés, contraints de dormir sur le sable.

L'ensemble des témoignages, regroupés autour d'une multitude d'axes thématiques, fournissent ainsi un ensemble d'informations qui viendront palier les déficits propres à ces autres matériaux qui ponctuent le récit. Les multiples photographies qui sont convoquées, issues pour un certain nombre des albums familiaux des intervenants, prennent du relief et de la consistance. Ce « particulier absolu », cette « contingence souveraine »[5], qui rebutaient tant Roland Barthes, acquièrent une matérialité. Dans l'enchevêtrement des témoignages, la photo perd de ce caractère « invisible »[6] que lui prêtait le

sémiologue. Tout ce que les intervenants disent agit comme ce doigt qui pointe et l'« adhérence singulière »[7] au référent devient alors une qualité. Le documentaire accommode de très près, faisant ressurgir le camp devant nos yeux, tel qu'il était au début, entouré de barbelés, désertique, occupé pêle-mêle par des soldats désarmés et des familles épuisées ; puis évoluant vers un espace où les civils et les militaires des Brigades Internationales sont séparés, où chacun commence à occuper le terrain et à l'organiser, avant de devenir une immense série de baraquements alignés entre la plage et les lignes de barbelés. « Le retour du mort » dont parle Roland Barthes a quelque chose de profondément émouvant. Les spectres – ces prisonniers de l'instant – se mélangent au souvenir des vivants, ils existent en eux et par eux. Ils retrouvent de la substance dans ce nouvel étirement du temps. Mais ces vivants, un instant contemporains d'eux-mêmes, sont devenus à leur tour des fantômes, les derniers survivants d'une mémoire en passe de s'éteindre.

Une photo du camp intégrée à la narration, Camp d'Argelès (Felip Solé, 2009).

Cette course contre l'effacement des traces et la précarité du souvenir justifie la présence de la voix off. Celle-ci est de facture classique. Il s'agit d'une voix de commentaire, qui sait et qui voit[8]. Dans sa première intervention, la voix off féminine donne des dates (la construction du camp débute officiellement le 1er février 1939). Elle pose un cadre. Elle est dans une large mesure impersonnelle. Elle ne dit pas « je ». Il n'est pas anodin qu'une tournure passive soit utilisée pour décrire l'opération en cours : « Les premiers républicains qui passent la frontière sont utilisés pour commencer la pose des fils de fer barbelés ». Le présent de l'indicatif et l'absence de l'agent – celui qui a donné

l'ordre de poser les barbelés – donnent à l'action en cours une portée généralisante. Comme l'a si bien formulé Jean Chateauvert :

> *(…) Le documentaire implique un rapport diamétralement opposé à celui de la fiction : en lieu et place de l'altérité fondamentale qui sépare l'énonciation discursive du monde de la fiction, on retrouve un rapport de liaison entre le discours filmique et le contenu narré. De ce fait, on n'y lit pas une fonction d'engendrement de l'univers raconté comme dans le discours fictionnel, mais une fonction de restitution d'un monde préexistant au discours.[9]*

La voix off, en effet, n'abandonne jamais le spectateur à la contemplation des images. Elle combat l'effet de surface des photographies et son caractère particularisant. Les images, fixes ou animées, constituent la preuve de l'existence de ce monde préexistant au discours et la voix rend actuel ce qui défile devant nos yeux[10]. Le passé, confirmé par les témoins, est ainsi redonné à voir et à entendre.

Camp d'Argelès, on le comprend, fait coexister de façon complémentaire le mode interactif et le mode d'exposition[11], sans pour autant que l'un prenne le pas sur l'autre. Comme nous avons tenté de le montrer, ni la parole des témoins ni les photographies ni les fragments d'actualités n'ont de valeur en soi. Chacun tire sa légitimité de la contiguïté et de l'intrication des informations fournies.

2. La fiction et le documentaire

Camp d'Argelès est un documentaire cadré. Classique par bien des aspects – il mélange témoignages, voix off et documents photographiques et animés –, il fait pourtant un léger pas de côté en intégrant dans la trame des fragments de docufiction.

Le mélange de fiction et d'éléments documentaires n'est pas nouveau[12]. En 1922, déjà, le maître du documentaire, Robert Flaherty, avait fait jouer ses acteurs. Luis Buñuel, Dans *Las Hurdes*, avait lui aussi fait quelques arrangements avec ce que l'on pourrait attendre d'une captation du réel. Dans le domaine hispanique, on se souviendra que Joaquín Jordà, à défaut de pouvoir documenter

la liquidation de Numax par ses propriétaires, avait fait rejouer la scène sur un théâtre. Deux décennies plus tard, dans *Veinte años no es nada*, il avait invité les anciens protagonistes de *Numax presenta* à jouer des scènes de rencontre fortuites. Les deux documentaires ne sonnaient pas pour autant faux. La fiction n'est pas le contraire du documentaire[13]. Elle est son complément. C'est une lacune acceptée comme telle, un artifice qui n'enlève rien à la sincérité des propos tenus par ceux qui ont traversé l'histoire.

La docufiction en tant que telle a connu un nouvel essor à la télévision, avec la production et la diffusion de programmes qui proposent notamment des explorations d'épisodes historiques particuliers. Dans ces programmes, la fiction n'est pas un artifice invisible. Le recours à un scénario, à des décors, à des costumes ou encore à des acteurs qui disent des textes écrits pour l'occasion a un caractère d'évidence. Cet ensemble se mélange aux images d'archives, aux témoignages et tend même parfois à les minimiser sans pour autant basculer du côté de la fiction historique, dont la tradition est fermement ancrée dans les genres du cinéma[14]. La multiplication de ces hybrides, tout comme leur caractère de superproduction, ont soulevé de nombreuses questions. La fiction au sein du documentaire comble-t-elle une lacune d'image ou n'est-elle qu'un prétexte à faire de l'histoire un spectacle ? Est-elle amenée à devenir l'avenir du documentaire historique ? Ce dernier sera-t-il à l'avenir réservé à un petit groupe de spectateur avisés ? La docufiction permet-elle de continuer à écrire et à penser l'histoire à travers l'image ou n'est-elle qu'un prêt-à-consommer, un prêt-à-imaginer l'histoire qui joue exclusivement des ressorts émotionnels que génèrent les grands drames de l'histoire ? La réponse de François Garçon est catégorique, au moins pour ces docufictions œcuméniques, qui abordent des sujets consensuels. François Niney, éminent spécialiste de la question, n'est pas tendre non plus avec le genre. Il lui reproche d'établir une esthétique de musée Grévin mais surtout d'entretenir la confusion entre le vrai et le faux, la reconstitution « voudrait passer pour un modèle d'époque » [15].

En est-il ainsi de *Camp d'Argelès* ? Les reconstitutions sonnent-elles faux ? Le faux, assumé comme tel, délimité, cadré, peut-il malgré tout maintenir les distances ? Et si tel est le cas, quel est son intérêt dans l'économie du documentaire ?

Les séries documentaires sur la Guerre Civile ont été nombreuses à la télévision au cours des années 90. Sira Hernández Corchete, dans son histoire du « documentaire télévisé de divulgation historique » nous rappelle que dès les années de la Transition ils eurent leur place sur les écrans[16]. Cependant, cet épisode de la *Retirada* occupe souvent une place infime dans ces narrations. L'histoire des Républicains espagnols ayant franchi la frontière les rend peu ou pas visibles : ils sont les perdants de l'histoire, des vaincus devenus apatrides qui affluent dans un pays mal disposé à les accueillir car lui-même est sur le point de basculer dans la seconde guerre mondiale. Ainsi, Felip Solé fait un pas de côté en choisissant le thème de la frontière et de l'exil. Sûrement la libéralisation des chaînes de télévision et le développement des chaînes autonomiques permirent-ils d'entrer dans ces histoires particulières. À même de prendre le relai et de recentrer des productions sur une perspective plus restreinte, elles relayèrent l'intérêt des spectateurs pour la connaissance de l'histoire catalane[17]. Mais pourquoi la docufiction ?

Dans une large mesure, les morceaux de fictions qui sont insérés au cœur de la narration peuvent être qualifiés de redondants par rapport aux propos des témoins. Ce sont des reconstitutions scénarisées qui renforcent l'effet de réel. Ces passages, nous pouvons les appeler micro-fictions ou scénettes. On y voit toujours l'amorce d'une action qui trouve sa cohérence dans le commentaire que fournit le témoignage ou la voix off.

Prenons un exemple concret. Après un générique constitué d'une série de cartons noirs, la lumière se fait sur l'écran. Divisée en trois, l'image laisse voir dans la partie basse le sable que le vent balaye violemment ; dans la partie médiane – la plus importante en termes de surface – la mer, couleur vert foncé, rehaussée par le blanc de l'écume, se déchaîne ; dans la partie supérieure, le ciel bleu, très clair, est à peine visible.

Le sable et la mer, Camp d'Argelès (Felip Solé, 2009).

Sur ces images, en surimpression, apparaît une citation du romancier et nouvelliste serbe David Albahari : « Viure la història és terrible, viure al marge de la història és encara més terrible ». Un son d'ambiance où se confondent le bruit du vent et celui des vagues accompagne cette prise de vue en plan fixe. Le plan suivant montre une jeune femme brune en train d'étendre son linge. Elle est filmée à hauteur du visage, que le drap découvre et masque alternativement. Un discret travelling latéral l'accompagne alors qu'elle place les épingles à linge. Sur ce, une voix off féminine énonce une date précise : 24 janvier 1936. Cette dernière permet de cadrer une époque – la chute de Barcelone aux mains de Franco le 26 janvier 1936 annonce un exode massif – et, en même temps, permet de situer chronologiquement la scène qui se déroule sous nos yeux. Immédiatement l'annonce de la date donne à ces images le caractère d'une reconstitution. La coiffure de la jeune femme, la voiture et les costumes témoignent d'une mise à distance temporelle. La voix – cette voix dont nous avons vu qu'elle précède les images – nous dit qui sont les protagonistes (au moins en partie) et pour quoi ils sont là. Un représentant du ministre Albert Sarraut est reçu par un gendarme pour qu'ils procèdent à la délimitation du futur camp. Lorsque, ensemble, ils déploient la carte sur le capot de la voiture, la voix ne fait que donner une mesure chiffrée. Elle est redondante par rapport aux images qui, de fait, remplissent leur rôle d'illustration.

La répétition de ces micro-scènes, toujours redondantes par rapport à la voix, crée un réseau d'images qui trouvent un lien entre elles autre que temporel. La fiction, ou plutôt la série de scènes de fiction, suit le mouvement

chronologique du film. Ainsi, logiquement, verra-t-on la plage avant le camp, la construction du camp, l'accueil précaire des premiers arrivants, l'arrivée des militaires, la scission du camp en deux, sa progressive transformation en un espace de mieux en mieux organisé malgré le manque de tout, puis son nouvel essor à l'issue de l'entrée en guerre de la France. La fiction redonne vie – pendant quelques instants – aux documents d'archive, nombreux. Par la sélection de quelques protagonistes, ces alter ego des témoins, un effet de métonymie est possible. Les témoignages de plus de trente réfugiés, auquel s'ajoutent des documents issus de plus de quatre-vingts archives historiques[18], valent pour les quelques cent-mille réfugiés qui passèrent sur le camp.

Les baraques, Camp d'Argelès (Felip Solé, 2009).

Mais il y a autre chose. Le recours à l'artifice d'images déguisées aux couleurs du passé installe comme une trame de fond. Elles mettent en valeur des éléments topiques, évidemment perceptibles dans les documents mais que l'on perçoit de façon différente dans les images en couleur et sonorisées. La mer, le sable, le vent, les baraques ou encore les barbelés y acquièrent un relief particulier. Comme l'annonce la voix off dès l'entame du film, ce sont les symboles d'une souffrance à venir : en été le sable brûle, en hiver il est humide. La mer et les barbelés sont les barreaux de cette prison à ciel ouvert où le vent persécute les corps.

Les barbelés, Camp d'Argelès (Felip Solé, 2009).

Or, cette mise en relief témoigne d'un choix important en termes de narration. Si *Camp d'Argelès* ne néglige aucun fait saillant, si les dates permettent de dessiner des ensembles temporels qui valent pour une période donnée, si la perspective causale n'est à aucun moment remise en cause, il n'en reste pas moins que le récit des exilés n'est pas fait depuis les hauteurs de l'histoire. Au contraire, les grands événements sont mesurés à partir des conséquences qu'ils produisent sur les individus. Rappelons-nous l'incipit du film. L'arrivée de l'envoyé du ministre Sarraut n'est pas racontée en soi, elle est vue à partir du point de vue d'une anonyme qui étend son linge. De la même manière, l'épisode de l'arrivée des premiers espagnols qui cherchent quelque chose à manger par les rues de la ville est raconté à partir du souvenir de citoyens d'Argelès. Ils se rappellent ces modestes gestes de générosité – donner un œuf, un morceau de pain – qui bientôt seront interdits.

L'effet de métonymie dont nous parlions quelques lignes plus haut s'accompagne d'une dimension sensible. Les témoins racontent à hauteur d'homme, de femme ou d'enfant. Ils disent l'humiliation de devoir faire ses besoins en public, la faim, la soif, les viols, la prostitution, la promiscuité, le travail et l'ennui mais aussi la difficulté d'être un enfant dans cette ambiance carcérale. Or, chacune de ces vexations ou de ces entraves se trouve démultipliée par les caractéristiques insolites du lieu.

3. Se décaler pour trouver la bonne distance

Cette recherche d'un décalage permanent trouve son point culminant dans le rapport intertextuel qui s'établit avec les images du film de Jean-Paul le Chanois *Un peuple attend*. En effet, parmi les multiples images d'archive que le réalisateur catalan utilise, il y a celles de ce film en partie perdu et réalisé en 1939 par celui que Michel Cadé qualifie de « cheville ouvrière de la production cinématographique développée par le Parti communiste »[19]. Précisément, Felip Solé utilise un passage présent dans la deuxième partie du film où Jean-Paul le Chanois se met en scène, dans une volonté d'authentifier les images qu'il tourne. Mais ces images sont doublées d'un bref fragment de fiction qui reproduit et prolonge la très brève mise en abyme. Dans la scène rejouée, Felip Solé met en valeur le courage du cinéaste qui tourna les plans clandestinement. Par un habile jeu de raccord, une fois dévoilé l'artifice du panier troué, les fragments d'archives viennent comme s'insérer dans la fiction. Felip Solé nous en dévoile l'origine. Il nous montre non seulement comment mais surtout d'où Jean-Paul Le Chanois a filmé. Il réaffirme ainsi la nécessité de filmer du dedans, au plus près de ceux qui vivent l'événement.

Reconstitution de l'introduction clandestine de la caméra, Camp d'Argelès (Felip Solé, 2009).

Felip Solé partage avec le réalisateur et militant communiste cette recherche de la bonne distance. Les images de la Retirada existaient, tout comme celles des différents camps. Cependant, elles avaient toutes un caractère officiel. *Camp d'Argelès* en témoigne. Au cœur du documentaire se logent des fragments d'actualités filmées par les différentes nations. Chacune les utilise pour servir ses propres intérêts. Côté français, il s'agit de promouvoir la France comme terre

d'accueil généreuse. Côté allemand, de dénoncer les victimes du bolchevisme. Côté espagnol, de faire l'apologie des vainqueurs. Des images d'actualités – d'après ce qu'affirme Miche Cadé dans sa description du film reconstitué dans son entier –, Jean-Paul le Chanois en avait lui-même utilisé :

Un peuple attend est, comme les autres films militants français consacrés à l'Espagne, aussi bien ceux de Jean-Paul Dreyfus / Le Chanois lui-même que ceux d'Henri Cartier-Bresson, un film de montage qui utilise aussi bien des images d'actualités, achetées ici ou là, que des plans filmés sous la direction du réalisateur ou sur sa demande. Si nous savons que les plans utilisés pour les premières séquences d'*Un peuple attend* proviennent de bandes d'actualités, si nous ignorons si le réalisateur a participé, ce qui est vraisemblable, au tournage des séquences construites autour de l'intervention des dispensaires mobiles de la CSI, nous savons par contre, qu'il a dirigé le tournage de l'ensemble des plans réalisés dans les Pyrénées-Orientales, en particulier dans les camps d'internement.[20]

Ces images, rendues possibles par l'obtention d'autorisations à circuler dans les abords du camp[21] mais également par la ruse du cinéaste, constituent un autre regard sur les camps. Les prises de vues de l'intérieur participent d'un projet de film militant destiné à recueillir des fonds parmi les cercles sensibles à la cause républicaine. À ce titre, *Un peuple attend* recherche l'émotion. Les plans qui décrivent la vie à l'intérieur de l'enceinte sont mis en perspective par rapport à une troisième partie qui « marque clairement la naissance d'un espoir »[22]. Une sortie digne du conflit est possible grâce à la Centrale Sanitaire Internationale qui prodigue des soins aux convalescents. Cependant, de l'avis de Michel Cadé, le projet utilitaire du documentaire est travaillé par une colère sourde. Sous ce film, nous dit-il, se cache « une autre œuvre, bouillante d'indignation »[23]. Le sentiment de révolte provient de ce que sous ses yeux le cinéaste contemple une humanité que l'on désarme, que l'on humilie et que l'on parque[24].

N'est-ce pas cette même indignation que l'on retrouve dans *Camp d'Argelès* ? Les barbelés des scénettes de fiction nous rappellent sans cesse que les hommes, les femmes et les enfants furent traités comme du bétail. L'insistance sur l'organisation à l'intérieur du campement inhospitalier convoque le souvenir de personnes qui ont refusé d'abandonner leur dignité et qui ont résisté, même après avoir perdu la guerre. Combattants devenus internés, simples civils en exil,

ils ont enduré le froid, la faim, les vexations et les viols. Voilà ce que nous livrent encore et encore les différents témoins qui apparaissent à l'image. L'ensemble des éléments déjà présents dans le film de 1939 se retrouvent dans celui de 2009 : l'état-major, les gardes sénégalais, les hommes qui défèquent près de la mer, les baraquements, la tramontane.

La relation intertextuelle qui s'installe entre *Camp d'Argelès* et *Un peuple attend* est riche. Une filiation s'établit en termes de militantisme, en termes de regard mais également en termes de commémoration. Pour Felip Solé, il s'agit tout autant de trouver la bonne distance que de remplir une mission de mémoire. Voir le camp de l'intérieur c'est revendiquer la dimension humaine d'une histoire mal connue car prise dans les tourbillons de deux guerres aux prolongements multiples : la guerre d'Espagne et la Seconde Guerre mondiale.

Camp d'Argelès est un film documentaire qui met la lumière sur l'accueil réservé aux républicains qui avaient fui l'Espagne à la suite de la prise de Barcelone à la fin du mois de février 1939. Composé d'une multitude de matériaux cinématographiques, il retrace l'histoire peu connue du camp d'Argelès d'une façon que l'on pourrait qualifier de classique : on y retrouve des images d'archives mouvantes, des photos, des documents authentiques et, bien entendu, des témoignages. Cependant, loin de s'inscrire dans une tradition de vulgarisation historique, le film cherche un angle différent. Il fait l'impasse sur les spécialistes et revendique comme patronage celui d'un autre cinéaste, Jean-Paul Dreyfus / Le Chanois qui en 1939, déjà, avait privilégié une vision au plus près de ceux qui vécurent les événements. Le documentaire utilise dans ce même esprit la fiction. Les micro-narrations redoublent les propos, elles les illustrent, mais elles permettent surtout de mettre en valeur le cadre contraignant dans lequel vécurent les réfugiés. Plus qu'un relai des témoignages ou des fragments d'archives, elles mettent en relief, par l'artifice de reconstitution, les barbelés, le sable, la mer et le vent. À sa manière, Felip Solé perpétue la tradition du cinéma engagé qui tout en affirmant le lieu dont il parle – la télévision catalane – cherche à faire un pas de côté, à prendre ses distances pour trouver la bonne distance.

Bibliographie

BARTHES, Roland, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, L'Etoile/Gallimard/Seuil, 1980, p. 15.

CADÉ, Michel, « Version américaine d'*Un peuple attend* de Jean-Paul Dreyfus / Le Chanois et fragments de la version française : un film retrouvé », *in* Michel Cadé (dir.), *La retirada en images mouvantes*, Canet, Trabucaire, 2013.

CHATEAUVERT, Jean, *Des mots à l'image, la voix over au cinéma*, Paris, Québeck, Méridiens Klincksieck/Nuit Blanche Editeur, 1996.

HERNÁNDEZ CORCHETE, Sira, *La historia contada en televisión, el documental televisivo de divulgación histórica*, Barcelona, Gedisa, 2008.

HENRIC, Lise , « Le docufiction entre création originale et documentaire », *Revue française des sciences de l'information et de la communication* [En ligne], 12 | 2018, mis en ligne le 01 janvier 2018, consulté le 05 janvier 2021.

URL : http://journals.openedition.org/rfsic/3537 ; DOI : https://doi.org/10.4000/rfsic.3537

NICHOLS, Bill, *Introduction to documentary*, Indiana University Press, 2017 (3ème édition).

NINEY, François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009.

WEINRICHTER, Antonio, *El cine de no ficción*, Madrid, T&B, 2004.

CAPARRÓS LERA, Josep Maria, CRUSELLS, Magí, SÁNCHEZ BARBA, Francesc (eds.), *Memoria histórica y cine documental*, Universitat de Barcelona, 2016.

GARÇON, François, « Le documentaire historique au péril du 'docufiction' », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2005/4 (n°88), p. 95-108. DOI : 10.3917/ving.088.0095. URL : https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2005-4-page-95.ht

Citer cet article : Jean-Paul Campillo, "Camp d'Argelès, de Felip Solé : un documentaire de télévision engagé," in *Les Éditions Universitaires d'Avignon :*

carnet de recherche, 1 décembre 2021, https://eua.hypotheses.org/5590.

[1] Sira Hernández Corchete, *La historia contada en televisión, el documental televisivo de divulgación histórica*, Barcelona, Gedisa, 2008, p. 49.

[2] *Ibid.*, p. 49.

[3] Antonio Weinrichter, *El cine de no ficción*, Madrid, T&B, 2004, p. 43.

[4] *Ibid.*, p. 43.

[5] Roland Barthes, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, L'Etoile/Gallimard/Seuil, 1980, p. 15.

[6] *Ibid.*, p. 18.

[7] *Ibid.*, p. 18.

[8] François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 115.

[9] Jean Chateauvert, *Des mots à l'image, la voix over au cinéma*, Paris, Québeck, Méridiens Klincksieck/Nuit Blanche Editeur, 1996, p. 46.

[10] François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, *op. cit.*, p. 116.

[11] Bill Nichols, *Introduction to documentary*, Indiana University Press, 2017 (3ème édition), p. 121.

[12] Lise Henric, « Le docufiction entre création originale et documentaire », *Revue française des sciences de l'information et de la communication* [En ligne], 12 | 2018, mis en ligne le 01 janvier 2018, consulté le 05 janvier 2021. URL : http://journals.openedition.org/rfsic/3537 ; DOI : https://doi.org/10.4000/rfsic.3537

[13] « La pretendida realidad a la que aspira el documental no implica una objetividad absoluta – en el caso de que esta existiera –, ya que la misma elección

de aspectos concretos de esa realidad, así como la selección y montaje del material filmado, evidencian un alto grado de subjetividad. A su vez, pedir que las películas que hablan del pasado lo hagan con fidelidad es tal vez pedir demasiado para el cine, de hecho hablar con fidelidad del pasado en muchos casos también lo es para los historiadores. », José Carlos Suárez, « La representación visual de la memoria histórica y el poder de las imágenes », in Josep Maria Caparrós Lera, Magí Crusells, Francesc Sánchez Barba (eds.), *Memoria histórica y cine documental*, Universitat de Barcelona, 2016, p. 54.

[14] « Le documentaire historique ne se confond donc en aucune manière avec la fiction historique, qui se revendique œuvre de pure création. La fiction historique a ses monuments cinématographiques, depuis *L'Assassinat du duc de Guise* (1908) d'André Calmettes et Charles Le Bargy à *La Reine Margot* (1994) de Patrice Chéreau. Sacha Guitry, avec *Si Versailles m'était conté* et ses sept millions de spectateurs en salle en 1954, démontre que le grand public est inlassablement friand de reconstitutions et de vastes sagas. », Garçon François, « Le documentaire historique au péril du 'docufiction' », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2005/4 (n°88), p. 95-108. DOI : 10.3917/ving.088.0095. URL : https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2005-4-page-95.htm

[15] François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, *op.cit.*, p. 156.

[16] Sira Hernández Corchete, *La historia contada en televisión, el documental telvisivo de divulgación histórica op. cit.*, p. 109.

[17] « Este interés de los espectadores catalanes por conocer su pasado más reciente se incrementó a comienzos del siglo XXI, debido, según Miguel Peralta, a la confluencia de unas circunstancias socioeconómicas, políticas y culturales muy concretas: la puesta en marcha de un nuevo proceso estatutario y la presencia en el gobierno de una coalición de izquierdas. Este hecho alentó a Televisió de Catalunya a añadir a la producción de documentales unitarios la de series completas sobre la historia contemporánea de Cataluña. Tres de las más importantes son *Zona Roja*, *Días de transición (Dies de transició)* y *Exilios (Exilis)* », *ibid.*, p. 170.

[18] *Ibid.*, p. 170.

[19] Michel Cadé, « Version américaine d'*Un peuple attend* de Jean-Paul Dreyfus / Le Chanois et fragments de la version française : un film retrouvé », *in* Michel Cadé (dir.), *La retirada en images mouvantes*, Canet, Trabucaire, 2013, p. 93.

[20] *Ibid.*, p. 102, 103.

[21] « Le 1er mars le colonel Gauthier commandant dans les Camps des Pyrénées-Orientales a délivré une autorisation à Jean-Paul Dreyfus et Jean Cabrière de 'se présenter au service des renseignements des camps avec leur voiture N°9700 R 21' », *Ibid.*, p. 103.

[22] *Ibid.*, p. 116.

[23] *Ibid.*, p. 118.

[24] *Ibid.*, p. 118.

Auteur/autrice : Jean-Paul Campillo
Jean-Paul Campillo est enseignant titulaire au sein du Département d'Etudes Hispaniques de l'université d'Avignon. Docteur de l'université de Nice Côte d'Azur, il est membre des groupes de recherche LIRCES (Nice) et ICTT (Avignon). Il a soutenu en 2019 une thèse intitulée Les représentations des problématiques sociales dans le cinéma espagnol contemporain (1997 – 2011). Ses recherches portent sur le documentaire et en particulier sur la représentations d'événements ayant une portée sociale, politique et historique : fermetures d'entreprise, luttes syndicales, manifestations, mouvements, altermondialistes, problématiques environnementales.
Afficher tous les articles par Jean-Paul Campillo

Jean-Paul Campillo / 1 décembre 2021 / Retirada / Argelès, Documentaires, Documentales, Solé /

Un carnet de recherche proposé par Hypothèses - Ce carnet dans le catalogue d'OpenEdition - Politique de confidentialité

Flux de syndication - Crédits - ISSN 2610-413X
Les Éditions Universitaires d'Avignon / Fièrement propulsé par WordPress