



**HAL**  
open science

## Du document à l'oeuvre cinématographique dans "Los niños de Rusia" de Jaime Camino.

Antoine Fraile

► **To cite this version:**

Antoine Fraile. Du document à l'oeuvre cinématographique dans "Los niños de Rusia" de Jaime Camino.. 2007. halshs-00129536

**HAL Id: halshs-00129536**

**<https://shs.hal.science/halshs-00129536>**

Preprint submitted on 8 Feb 2007

**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.

**Du document à l'oeuvre cinématographique dans *Los niños de Rusia* de Jaime Camino.**

Antoine Fraile- Université d'Angers

**Le cinéma documentaire ou la mémoire en perspective,**  
Journée d'Etudes du GRILUA, Angers, 19 mai 2007

## Du document à l'oeuvre cinématographique dans *Los niños de Rusia* de Jaime Camino.

Antoine Fraile- Université d'Angers

« *Los niños de Rusia* », « Les enfants de Russie », sorti en Espagne en 2001 est le neuvième film de Jaime Camino, cinéaste vétérinaire, né en 1936 et contemporain de Carlos Saura.

Il a tourné pour la première fois en 1964, et est l'auteur d'une oeuvre réduite : neuf films en 35 ans ; mais il s'est donné les moyens de son indépendance en ayant créé sa propre maison de production, *Tibidabo Films*.

Il n'a cessé de poser, dans son oeuvre, la question de la mémoire historique de l'Espagne Ainsi dans : « *Les longues vacances de 1936* » (1976), ou dans « *Le long hiver* » (1991), la fiction se nourrit d'un arrière plan historique qui est déterminant pour la conduite des personnages. Mais Jaime Camino est également l'auteur de films documentaires : « *La vieja memoria* », (« *la vieille mémoire* ») dont le titre parle de lui-même et en 2001, « *Los niños de Rusia* » (« *Les enfants de Russie* »).

Au printemps 1937, en pleine guerre civile, quelques milliers d'enfants, en grande partie des petits Basques sont envoyés en URSS par des parents qui craignent pour leur vie. Les gamins sont accueillis comme des héros : caviar à chaque repas, eux qui n'aiment que la morue ! Puis c'est la guerre et les privations. Et Staline qui, à la fin du conflit, refuse de rendre à Franco les enfants que la République espagnole lui a confiés. A sa mort, bon nombre vont chercher à rentrer en Espagne où ils se retrouvent, étrangers, face à des familles qu'ils ne connaissent plus et à un régime qui les soupçonne d'être des agents du KGB ! Beaucoup repartiront pour l'URSS ou pour Cuba. Aujourd'hui, Russes ou Cubains en Espagne, Espagnols à Cuba, ils sont toujours, au crépuscule de leur vie, en quête d'identité.

C'est donc ce film qui est l'objet de l'étude d'aujourd'hui en prenant un double axe de lecture. Il s'agit tout d'abord de se centrer sur l'oeuvre filmique elle-même afin de l'analyser en détail du point de vue esthétique, avant de poser la question de savoir si ce film contribue à la construction d'une mémoire historique et de quelle façon il participe à l'Histoire.

Dans les bonus du film, Jaime Camino lui-même, impose ce double axe en évoquant d'un côté le « *besoin éthique de raconter* » (« *la necesidad ética de contar* »), et la responsabilité, qu'il attribue au cinéma documentaire, que « *le peuple ne perde pas la mémoire* » (« *que el pueblo no pierda la memoria* ») et de l'autre la nécessité de raconter tout cela « *d'une façon vivante et émouvante* » (« *de una forma amena y emocionante* »).

### Questions de genre

En évoquant la question des genres au cinéma, il convient tout de même d'essayer de définir avec un peu plus de précision le genre dans lequel on pourrait classer l'objet de cette étude. Raphaëlle Moine, dans son ouvrage consacré à cette question<sup>1</sup> montre la difficulté qui existe tout particulièrement pour le documentaire, qui semble ne pas être un genre reconnu, peut-être parce que trop composite.

De son côté, Guy Gauthier, dans son ouvrage, *Le documentaire un autre cinéma*<sup>2</sup>, refuse de parler de cinéma de fiction opposé au documentaire et préfère retenir la distinction entre cinéma documentaire et cinéma romanesque pour marquer deux territoires, dont l'un s'est imposé comme modèle dominant (le cinéma romanesque) aux dépens de l'autre. Mais il s'empresse de démontrer que la frontière qui sépare l'un de l'autre n'est pas imperméable, si tant est qu'elle existe :

« *l'un comme l'autre peuvent relever de la fiction (donc de l'invention, donc de l'imagination, donc du leurre, voire de l'imposture). On pourrait esquisser une échelle de*

<sup>1</sup> Raphaëlle MOINE, *Les genres au cinéma*, Paris, Armand Colin cinéma, 2005, 192p.

<sup>2</sup> Guy GAUTHIER, *Le documentaire un autre cinéma*, Paris, Armand Colin cinéma, 2005, 351p.

*fictionnalisation, avec le « documentaire-plus » à une extrémité, et le « romanesque-plus » à l'autre. Délaissons les schémas rigides, en gardant seulement cette graduation imaginaire en mémoire. »<sup>3</sup>*

Une idée qu'il emprunte à Christian Metz qui ne cessait de répéter que « *Tout film est un film de fiction* » Mais il s'empressait d'ajouter qu'il y a une gradation dans l'implication fictionnelle :

*« Le rêveur sait qu'il rêve, le spectateur du film sait qu'il est au cinéma : première et principale différence entre situation filmique et situation onirique. On parle parfois d'illusion de réalité pour l'une et l'autre, mais l'illusion vraie est propre au rêve et à lui seul. Pour le cinéma, il vaut mieux s'en tenir à noter l'existence d'une certaine impression de réalité.*

*Pourtant l'écart entre les deux états tend parfois à se réduire. Au cinéma la participation affective peut devenir particulièrement vive, selon la fiction du film, selon la personnalité du spectateur, et le transfert perceptif augmente alors d'un degré, durant de brefs instants de fugitive intensité. La conscience qu'a le sujet de la situation filmique comme telle commence à se brouiller un peu, à trembler sur elle-même, bien que ce glissement, simplement amorcé, n'aboutisse jamais à son terme dans les cas ordinaires. »<sup>4</sup>.*

Cet extrait nous intéresse ici, car il cherche à établir non seulement les liens existants entre les genres, mais parce qu'il pose également la question des rapports entre l'oeuvre elle-même et la perception que va en avoir le spectateur. Retenons également cette notion de participation affective du spectateur qui nous occupera ultérieurement.

Convoquons ici un troisième spécialiste, William Gynn<sup>5</sup> qui pose la question concrète qui va nous intéresser maintenant : « *le texte documentaire est-il organisé selon les codes qui gouvernent le déroulement du texte fictionnel ?* »<sup>6</sup>

Une des réponses apportées est la suivante :

*« Nous ne pouvons dire que le documentaire exige une sémiotique distincte [du film de fiction], car nous sommes confrontés au fait que les documentaires sont remplis de narration, et que pour conter leurs histoires ces textes font naturellement appel aux structures signifiantes que le film de fiction a créés à son propre usage. En fait nous découvrons souvent dans les textes documentaires la réalisation de la « plénitude » d'expression du film de fiction, la mise en oeuvre de la machinerie de représentation bien huilée du cinéma. »<sup>7</sup>*

Il apparaît que film documentaire ou romanesque, les films utilisent les mêmes codes, car comme se plaisait à le rappeler Jean Renoir ; « *Tout ce qui bouge sur un écran est du cinéma* »<sup>8</sup>

Avant donc d'arriver à l'analyse de « *Los Niños de Rusia* », soulignons à quel point le concept même de film documentaire peut paraître insuffisant, tant il y a de différences entre un documentaire animalier, un documentaire ethnographique un documentaire politique ou un documentaire historique. Cette courte énumération met une évidence une autre

---

<sup>3</sup> Ibid., p. 101.

<sup>4</sup> Christian METZ, *Le film de fiction et son spectateur*, Communications, n°23, 1975, in Guy GAUTHIER, *Le documentaire...*, p. 153.

<sup>5</sup> William GYNN, *Un cinéma de Non-Fiction*, Aix en Provence, 2001, Publications de l'Université de Provence, 257p.

<sup>6</sup> Ibid., p.19.

<sup>7</sup> Ibid., p.80.

<sup>8</sup> Guy GAUTHIER, op.cit., p.3.

nécessité, celle de chercher à cerner un genre en lui accolant d'autres qualificatifs : par exemple documentaire historique ou « *documentaire prémédité* ».

Guy Gauthier nous dit que le « *documentaire prémédité* » est le « *nom approximatif de ces films qui naissent d'un contact préalable avec un groupe humain et son environnement* »<sup>9</sup>.

Mais il nous parle également de « *documentaire de mémoire* » dont il dit que c'est « *une plongée dans le passé par le truchement des témoins ou la recherche des traces. Question de distance encore : on est plus près des vivants et plus loin de ces témoins muets que sont les objets et les lieux* »<sup>10</sup>

Ces deux appellations, « *documentaire prémédité* » et « *documentaire de mémoire* » me paraissent correspondre parfaitement au film de Jaime Camino.

### ***Analysons le film***

Jaime Camino a réuni dans ce film vingt témoins directs qui vont devenir les vingt narrateurs de leur propre histoire. Pendant une heure trente vont se succéder des fragments de témoignages. Ces vingt personnes sont à la fois narrateurs, témoins et personnages de l'histoire qu'ils racontent. Mais ce sont des personnages réels et ces témoins qui parlent sont aussi des acteurs, comme le disait Sacha Guitry : « *Tous les hommes sont comédiens, sauf quelques acteurs !* ». Nous y reviendrons plus avant. Les témoins sont assis face à la caméra, dans un décor plus ou moins neutre, voire impersonnel et ils parlent. Dans ce récit continu à plusieurs voix, vont venir s'insérer des images d'archives selon une « *structure contigüe* », pour nous en tenir à une définition proposée par Guy Gauthier : plans et séquences sont agencées selon un projet défini au départ dans le scénario. Car bien entendu, le film que nous propose Jaime Camino est né d'un projet qui passe par un scénario !

Observons, en premier lieu (*séquence 1*<sup>11</sup>) que les narrateurs sont anonymes : à aucun moment du film leur nom n'apparaît, ni en surimpression, ni dans le générique et pas même dans les extras du film proposés sur le DVD. Seule la jaquette de ce même DVD nous permet de lever une toute petite partie de leur anonymat : leurs noms figurent ici, classés en trois groupes, ceux qui résident aujourd'hui en Espagne, ceux qui sont partis à Cuba et ceux qui sont restés en Russie. À partir de ces quelques éléments seule une analyse filmique plus poussée peut nous permettre de mieux situer leur identité : les deux frères et la soeur Vega de la Iglesia, parce qu'ils font une constante référence à leur fratrie ou Josefina Iturrarán, parce que, sur la liste, c'est la seule femme résidant encore en Russie, avec Esperanza Rodríguez qui était une des accompagnatrices du groupe et qui avait donc un statut particulier que la narration met vite en avant. Il en va de même de Oleg Nechiporenko, ex-agent du KGB, qui s'identifie comme tel.

Cet anonymat est renforcé par le décor choisi en toile de fond : dès le début où certains témoins parlent devant un fond noir, dans une sorte de clair obscur.

Cette volonté d'anonymat, voulue et mise en scène, fait de ces vingt personnes un seul et même témoin. Ils racontent tous une seule et même histoire à plusieurs voix, portant ainsi un regard multiple et unifié à la fois. C'est une façon originale et judicieuse de mettre en scène une mémoire collective.

Pendant soixante douze minutes sur les quatre vingt dix que compte l'oeuvre, les héros du film vont raconter leur histoire, ne laissant aux documents d'archives que dix huit minutes. Ces documents sont insérés dans la narration et viennent tout naturellement

---

<sup>9</sup> Ibid., p.155.

<sup>10</sup> Ibid., p.187.

<sup>11</sup> J'ai retenu, pour étayer mon propos, six séquences.

Séquence 1 : de 12'47'' jusqu'à 17'44''.

ponctuer le récit. Ils montrent les bombardements de Guernica et du nord de l'Espagne au printemps 1937, le départ des bateaux dans le port de Bilbao, l'arrivée des enfants dans le port de Leningrad, leur accueil, leur vie en Russie, puis la guerre sur le front russe. Ces documents d'archives ont des sources diverses, la plupart venant de Russie. A un moment même, Jaime Camino nous propose une immersion linguistique avec la diffusion d'images d'archives, probablement des actualités cinématographiques, commentées en voix off par un journaliste russe. Pour terminer ce rapide descriptif, mentionnons quelques vues de la Russie actuelle, tournées par Jaime Camino et quelques vues de l'Espagne dans les années 50-60, extraites probablement du NO-DO, les actualités cinématographiques espagnoles.

Enfin ajoutons des photos personnelles de quelques uns de narrateurs qui apparaissent en insert tout au long du film, montrant leur évolution de l'enfance à l'âge adulte. Elles sont bien sûr destinées à insister sur le fait que les personnages de l'histoire l'ont bien vécu, à leur donner, si besoin était une véracité accrue. Mais c'est un procédé que le cinéma, quel qu'en soit le genre, a utilisé : combien de fois n'avons nous pas vu un album de photos d'un acteur prise dans son enfance ou sa jeunesse, censées être celles du personnage qu'il incarne à l'écran !. Attention, il n'est absolument pas question de mettre ici en doute l'authenticité des photos montrées par Jaime Camino, mais de montrer à quel point la frontière entre les genres cinématographiques est poreuse. Heureusement pour nous, comme le rappelle Guy Gauthier : « *comme la photographie, le film documentaire n'est pas ressenti comme illusion* »<sup>12</sup>.

La principale remarque qui s'impose est effectivement ce déséquilibre entre la parole des témoins et les images d'archives, c'est un choix de scénario fait par le réalisateur, qui fait que le document est leur parole, accordant ainsi à la voix une place considérable, au moins aussi importante que l'image.

Pour mieux comprendre la façon de travailler de Jaime Camino nous n'avons pas d'indications précises, c'est l'oeuvre elle-même qui est susceptible de nous éclairer, à partir d'une observation attentive certes, mais qui ne pourra être que lacunaire, l'observateur ayant lui aussi ses limites.

Cependant comment ne pas voir très rapidement que contrairement à beaucoup de documentaires il n'y a aucun commentaire extérieur en voix off, aucun voix extradiégétique dirait-on. S'il y a parfois une voix off, c'est exclusivement celle des narrateurs sur quelques images d'archives. C'est un choix de scénario essentiel, une prise de position de Jaime Camino qui donne l'illusion que ce sont les narrateurs qui font le film en racontant l'histoire.

Et pourtant, dès le début du film, Jaime Camino veut, pendant quelques secondes, donner l'illusion que le film aura un commentaire extra diégétique, puisqu'il démarre sur un plan du Guernica de Picasso suivi d'un panoramique qui se promène sur l'oeuvre commentée pendant cinquante secondes environ et à sa manière par une voix off, que l'on découvrira être celle de Araceli Sanchez et par ses propres paroles : « *mi familia salió a defender la República* ». En se substituant ainsi, d'entrée de jeu, à un narrateur omniscient, elle affirme dès le départ le point de vue de l'ensemble du film.

En s'effaçant derrière ses témoins, le réalisateur ne prend-il pas le risque d'une mise en doute par le spectateur des paroles qu'on lui propose. Guy Gauthier dit : « *la voix du commentaire est porteuse de savoir, c'est un discours métalinguistique en ce qu'elle se tient au-dessus du discours des images, commentant, disant « la vérité » des images.* »<sup>13</sup>.

Car on peut faire dire à n'importe qui ce que l'on veut et si le réalisateur de documentaires est un artiste, peut-il pour cela s'écarter de la vérité ?

« *On fait dire à quelqu'un ce que l'on veut. C'est hélas bien vrai : le montage permet toutes les supercheries. Ce serait pourtant un comble que de renoncer aux témoignages authentiques sous prétexte qu'ils peuvent être falsifiés. Pour le spectateur*

---

<sup>12</sup> Ibid., p.194.

<sup>13</sup> Ibid., p.140.

*vigilant, les falsifications sont souvent décelables à quelques détails, mais l'essentiel est d'avoir foi, sinon dans l'impartialité, au moins dans la rectitude du cinéaste : un documentaire est comme un procès : un témoin peut être un faux témoin, et un juge manipulé »<sup>14</sup>.*

Ainsi donc les voix, et partant de là les paroles, ont dans ce film une importance plus grande que les images elles-mêmes. Jaime Camino joue avec la hiérarchie des codes usuels du cinéma : l'image prime sur le texte, le visuels sur l'auditif. C'est, dans le film, plutôt le contraire. C'est ce que nous entendons des personnages, ce qu'ils nous disent et la façon dont ils nous le disent qui est plus importante que leur visage sur l'écran, même si à l'évidence Jaime Camino a privilégié certains témoins plus que d'autres. Le temps de parole n'est pas équitablement réparti entre les narrateurs, comme si certains racontaient mieux que d'autres ou avaient des postures plus expressives. C'est pourquoi nous pouvons penser que la coquetterie vestimentaire de Josefina Iturrarán et son élégance naturelle ont sûrement beaucoup fait pour qu'elle soit ainsi mise en avant.

Cette apparente liberté donnée aux narrateurs pour raconter leur histoire, n'est qu'illusion et nous le savons bien. Derrière tout cela il y a un scénario, préalablement préparé par de nombreux entretiens avec les protagonistes. Et un canevas dûment rédigé pour parvenir à un récit d'une extrême fluidité. Un rapide regard sur le film montre que les entretiens ont été enregistrés séparément ; or s'il est évident que les narrateurs racontent globalement la même histoire, il est remarquable de parvenir à établir des échos, des correspondances, l'un surenchérissant sur ce que vient de dire l'autre, comme s'ils étaient tous réunis autour de la même table. Un exemple frappant est celui où ils racontent l'expérience des douches collectives ou celui de la nourriture qui leur avait été donnée à leur arrivée, leur dégoût du caviar et leur bonheur lorsque les Russes comprennent qu'il faut leur servir de la morue et des lentilles ! (Séquence 2<sup>15</sup>)

L'autre aspect qu'il convient de signaler est l'absence de hiérarchisation dans les événements du récit : les narrateurs nous racontent tantôt des épisodes tout à fait dramatiques, la séparation par exemple, tantôt des faits anodins, des détails qui nous font sourire : le pain et le chocolat donné lors de leur transit en France.

Comme dans tous les films le montage de « *Los niños de Rusia* » est tout à fait intéressant et nous montre tout le talent de Jaime Camino.

Citons, à ce sujet William Gwynn :

*« Il est largement admis par des historiens du cinéma tels qu'André Malraux, Béla Balázs, Edgar Morin ou Jean Mitry que les codes du montage sont au centre même du développement historique du cinéma comme forme spécifique de discours. Les plans isolés sont agencés – composés et éclairés - selon la place qu'ils occuperont dans la chaîne syntagmatique. C'est ce placement dans une succession qui doit occuper le cinéaste à tous les stades du processus de production. Le montage est l'acte discursif essentiel : « Le cinéma commence avec la suite d'images, c'est avant tout par l'ordonnance des images qu'il peut s'organiser en un discours, c'est l'ordre des successions qui instaure un langage là où l'image isolée n'offrirait que sa muette analogie avec un fragment de réel. »<sup>16</sup>*

Dans le film, la succession des plans crée le rythme, Jaime Camino ne va utiliser le plan-séquence qu'une seule fois, lorsque Piedad Vega de la Iglesia lit dans son intégralité la lettre que leur père a écrite à la veille de son exécution. Sinon, les plans se succèdent à un rythme très rapide.

---

<sup>14</sup> Ibid., p. 112.

<sup>15</sup> Séquence 2 : de 23'13 » » jusqu'à 25'23''

<sup>16</sup> William GUYNN, op.cit., p.51.

Jaime Camino utilise également les inserts de deux types : des photographies personnelles des narrateurs ou bien lorsque l'un des témoins raconte, nous avons un plan fixe d'un autre narrateur, le regard dirigé vers quelqu'un en hors champ. Cela crée l'illusion que ce dernier écoute avec attention et que lorsqu'il parle à son tour, dans les plans suivants, il lui répond directement.

De plus Jaime Camino multiplie les effets d'overlapping, avec les extraits musicaux utilisés, ce qui ne fait que contribuer à cette fluidité de la narration. Le montage est ainsi l'assemblage d'un gigantesque puzzle dans lequel « *c'est la parole qui a organisé le montage* »<sup>17</sup>

Cela apparaît nettement dans le choix des narrateurs et dans la répartition du temps de parole de chacun d'entre eux, comme nous l'avons déjà signalé, et pour cela nous pouvons penser que les choix ont été opérés au moment du montage, parmi les rushes sûrement très importants que Jaime Camino a tournés.

La musique joue également un rôle central dans la mise en scène de la narration. Elle est tantôt grave, pensons au chant basque qui accompagne les images d'archives du départ des enfants dans le port de Bilbao (*séquence 3*<sup>18</sup>) ; tantôt légère et slavissante lors de l'arrivée en Russie (*séquence 4*<sup>19</sup>). La musique contribue largement à souligner la dramatisation de la situation au moment du départ ou la liesse de l'arrivée. Le chant basque devient de fait le thème musical du film qui sera repris en écho dans une version instrumentale où le violon se substitue à la voix. Autre détail, la musique des bateaux arrivant en Russie en 1937 accompagne aussi les images du retour en 1957, pour souligner la répétition des situations avec un clin d'oeil sonore et amusé. Rien de spectaculaire mais la marque d'un travail important et soigné.

C'est ce travail que l'auteur résume dans une formule brève : « *raconter de façon vivante et émouvante* ».

### ***Du film à la mémoire et à l'Histoire***

William Guynn affirme : « *Les films documentaires échouent souvent à engager la participation affective du spectateur parce qu'ils causent du déplaisir filmique. Mais le déplaisir du spectateur doit se comprendre ici en termes de processus psychique. Comme le démontrent Baudry et Metz dans leurs analyses du dispositif cinématographique, le spectateur va au cinéma à la recherche d'un certain plaisir, de la satisfaction de pulsions spécifiques. Il entretient avec le film une pulsion objectale : les images et les histoires qu'elles racontent, peuvent le gratifier ou le frustrer selon que ces images satisfont ou échouent à satisfaire ses exigences fantasmatiques.* »<sup>20</sup>

Il me semble pouvoir affirmer, pour avoir pu mesurer les réactions du public face au film, que les spectateurs éprouvent, en le voyant, autant de plaisir que d'intérêt. J'ai essayé, dans la première partie de montrer que nous avons devant nous une véritable oeuvre filmique et nous pouvons, à présent, nous pencher sur l'intérêt que présente le film sous un angle plus historique

A ce sujet le parti pris de l'auteur est connu. Chacun sait qui est Jaime Camino et ce qu'il a déjà tourné. Et si nous savons que ses sympathies vont vers les vaincus du camp républicain, nous savons également que l'auteur, sans prétendre à l'objectivité, sait faire montre de cette « *rectitude* » dont parlait Guy Gauthier. On peut penser également que les spectateurs qui vont voir le film sont sensibilisés d'avance au message que veut faire passer Jaime Camino et qu'il a, de ce fait, une empathie naturelle qui s'exerce entre eux et les héros du film. Certes, cela ne suffit pas pour expliquer que le film fonctionne.

Mais laissons de côté les réflexions de type esthétique et interrogeons-nous sur l'épisode raconté.

<sup>17</sup> Guy GAUTHIER, op. cit., p.140.

<sup>18</sup> séquence 3 : 15'37'' jusqu'à 17'44''.

<sup>19</sup> Séquence 4 de 20'54'' jusqu'à 24'02''

<sup>20</sup> William GUYNN, op.cit., p.1911



Pourquoi cet intérêt pour ce qui n'est, somme toute, qu'un épisode tout à fait secondaire de la Guerre Civile espagnole, qui n'est guère plus tragique que le vécu quotidien de millions d'Espagnols ? La question est volontairement provocatrice car la réponse est connue.

Tout d'abord ce film est d'actualité car il s'inscrit parfaitement dans ce contexte de récupération de la mémoire historique qui préoccupe aujourd'hui bon nombre d'Espagnols. Entendons par là une poursuite de la récupération de la mémoire des vaincus. Qu'il s'agisse des vaincus de la Guerre Civile ou de ceux qui ont eu à souffrir de la dictature franquiste, qui était celle des vainqueurs.

A travers l'histoire de ces enfants républicains (*séquence 5<sup>21</sup>*), c'est l'histoire plus générale des Espagnols et le contexte mondial qui sont évoqués. Ils ont souffert pendant la deuxième Guerre Mondiale plus qu'en Espagne pendant la Guerre Civile : le siège de Stalingrad, le froid et la faim en Sibérie. Puis l'impossible retour pour cause de guerre froide et d'entêtement de Staline. Et à partir de 1956, beaucoup regagnent l'Espagne dans des conditions difficiles : vingt ans après ils sont étrangers dans leur propre famille et suspects pour le régime franquiste. Or ce qui est intéressant dans le film, c'est que Jaime Camino procède en permanence à cette mise en perspective historique. Il fait évoquer le contexte directement par ses narrateurs, qui ne s'enferment jamais dans leur propre histoire individuelle, et par les images d'archives qui ont cette fonction de contextualisation tout au long de la narration.

Dans l'Espagne franquiste l'évocation de la Russie a toujours été une perspective de diabolisation : les franquistes se sont soulevés en 1936 pour barrer la route aux rouges et pendant la Guerre Civile, la propagande s'est ingéniée à marteler que l'URSS dirigeaient le camp républicain. Ensuite, Franco s'est posé en champion de la lutte contre le communisme, escamotant ainsi ses accointances avec les puissances de l'axe. Or c'est bien sûr une autre image de la Russie que donne le film, en insistant sur l'accueil qui avait été réservé à ces enfants : l'un des narrateurs insiste bien sur le fait qu'il ne faut pas confondre le peuple russe et ses dirigeants !

Le récit, nous l'avons dit, est choral mais il est aussi pluriel en n'excluant pas les regards subjectifs. Si leur parcours a été commun jusqu'à la fin de la guerre, il convient de souligner que leurs origines ne l'étaient pas : si les trois frères De La Iglesia venaient d'Albacete d'une famille des classes moyennes, la plupart étaient basques et avaient des origines très modestes : l'un des témoins, dont nous apprendrons ensuite qu'elle devenue médecin en Russie, raconte que ses origines la condamnaient à être illettrée toute sa vie.

Par ailleurs, les regards sur la société communiste de l'après guerre sont très divers : certains critiquent ouvertement l'URSS et le communisme de Staline, d'autres continuent néanmoins à le défendre, en mettant en avant les aspects positifs, comme l'éducation qu'il ont pu recevoir, jusqu'à ce témoin qui déclare nettement qu'il ne supporte pas aujourd'hui d'entendre critiquer l'URSS.

Enfin, en guise de bilan, certains disent qu'ils referaient le même parcours s'il fallait le refaire et l'une d'entre eux pose la question de la pertinence d'avoir déplacé ces enfants vers des pays étrangers : n'a-t-on pas cédé trop rapidement à la panique ? Or cette narratrice est la même qui ouvrait le film en commentant en voix off le Guernica de Picasso et qui racontait la panique qui s'était emparée des populations devant les bombardements massifs.

Pour en revenir à l'oeuvre (*Séquence 6<sup>22</sup>*), c'est bien sur ces aspects que s'exerce « *la rectitude* » de Jaime Camino, en maintenant un équilibre entre les points de vue lorsque ceux-ci ne sont pas uniformes.

Mais lorsqu'il s'agit d'évoquer les questions d'identité le consensus se reforme.

Tous se sentent espagnols et étrangers à la fois. Pour l'un d'entre eux qui vit en Russie il déclare se sentir plus Espagnol que Russe. Ceux qui vivent à Cuba continuent à chanter les chansons populaires espagnoles (« *Desde Santurce a Bilbao* ») et déclarent qu'ils voudraient finir leurs jours en Espagne !

---

<sup>21</sup> séquence 5 : début à 1h10'40 ''.

<sup>22</sup> Séquence 6 : de 1h27' jusqu'à 1h28'18''.

« *Nous n'appartenons à personne* » déclare l'un d'entre eux. En Russie nous étions espagnols, à Cuba nous sommes espagnols ou « galiciens »<sup>23</sup>, En Espagne ils sont russes ou cubains. « *Espagnole ? je ne l'ai jamais été vraiment* » déclare l'autre.

De même ce problème d'identité a été ressenti, lorsqu'en 1957, après 20 ans d'absence, certains sont rentrés en Espagne. Les frères De La Iglesia racontent comment les relations furent difficiles avec leur mère jusqu'à la rupture. Josefina raconte un drame identique : ne s'entendant pas avec sa mère, elle est repartie en Russie et ne l'a jamais revue. Mais ils étaient aussi suspects, car athées ils l'étaient tous, et certains ont dû se remarier en Espagne où le mariage religieux était obligatoire. De même, ils étaient soupçonnés d'espionnage pour le compte de l'URSS. De plus, les services de renseignement américains et espagnols cherchaient à savoir s'il pouvaient leur en dire plus long sur les usines d'armement où ils avaient travaillé, ce qui a valu de la prison à certains pour ne pas avoir voulu collaborer.

Et ce qui fait la force du récit c'est aussi ce foisonnement d'aspects évoqués selon des points de vue tout à fait différents comme dans la construction d'une mosaïque.

Le récit a une double fonction : pour les narrateurs il y a un besoin vital de raconter comme si ce travail de remémoration qu'ils ont fait pour le film était une façon de renaître. Deux narrateurs l'expriment d'ailleurs ainsi dans les bonus du film : « *se souvenir c'est vivre à nouveau* » et « *je me sens comme si nous avions ressuscité* ». Ils expriment un double sentiment. Tout d'abord d'avoir été systématiquement du mauvais côté et des oubliés de l'histoire ; d'ailleurs leur bataille continue encore aujourd'hui pour faire reconnaître une partie de leurs droits. Mais il y a aussi un besoin de témoigner et de ne pas garder pour eux seuls cette incroyable et riche histoire qu'ils ont vécue. Le fait d'avoir pu s'exprimer est perçu comme une délivrance. Pour les spectateurs, Jaime Camino assigne au cinéma documentaire une responsabilité fondamentale : il doit aider le peuple à ne pas perdre la mémoire. Je dirai même aussi à la forger.

Il convient d'aborder un dernier aspect qui est celui de l'articulation que Jaime Camino établit dans la dédicace finale : « *A eux tous, « Les Enfants de Russie » dont le témoignage généreux nous parle de leur vie et de notre propre histoire* »

La construction même du film met en évidence de quelle façon les souvenirs individuels de chacun, leur mémoire parfois soulignée par leurs photos, deviennent la mémoire collective d'un groupe celui des enfants de Russie. Le travail du cinéaste vient solliciter les témoignages, puis les regrouper et enfin organiser leur expression dans le montage. Les documents d'archives viennent s'ajouter pour donner à l'ensemble une cohérence historique et faire de l'oeuvre, la narration d'une partie de l'Histoire des Espagnols.

Enfin, là où le film et les témoignages qu'il contient, devient précieux, c'est lorsque nous prenons conscience du caractère unique de ces derniers. En effet, si l'on peut trouver trace de l'histoire des enfants de Russie dans bon nombre d'articles de presse et des allusions éparses dans les ouvrages historiques, je n'ai pu trouver de références d'aucun ouvrage uniquement consacré aux enfants de Russie. A ce titre ce film devient donc naturellement « un lieu de mémoire ». L'oeuvre du cinéaste est aussi devenue oeuvre d'historien !

### **Conclusion**

Parler de ce qui fait le succès d'un film relève bien souvent du subjectif, mais si nous évoquons l'intérêt de l'oeuvre de Jaime Camino, il me semble avoir mis en évidence qu'il est double. Quelque soit le genre dans lequel nous pouvons la classer, les faits qu'elle nous raconte ne laissent pas indifférent car ils nous racontent l'Histoire. Ces souvenirs individuels sont une partie de la mémoire collective espagnole que l'histoire de ce pays a longtemps cherché à raconter autrement. Mais ce n'est pas cela qui fait que le film « fonctionne ». Cette

---

<sup>23</sup> Terme utilisé en Amérique du Sud pour désigner les Espagnols.

empathie que le réalisateur parvient à créer entre les personnages du film, qui sont des personnages réels, et les spectateurs tient autant de l'histoire qu'ils racontent que de la façon dont Jaime Camino leur fait raconter l'Histoire. Scénario, montage, musique, textes, tout ces éléments sont aussi élaborés que dans n'importe quel film de fiction. Citons à nouveau William Guynn : « *les documentaires sont remplis de narration : pour conter les histoires ces textes font très naturellement appel aux structures signifiantes que le film de fiction a créées à son propre usage* »<sup>24</sup>.

C'est bien le cas du film « *Les enfants de Russie* » dans lequel Jaime Camino parvient à faire que le film documentaire soit vécu comme un film romanesque et que ce lieu de mémoire soit également une belle oeuvre filmique.

---

<sup>24</sup> Ibid, p.80.