



HAL
open science

Carlos Giménez : de la dénonciation à la transmission de la mémoire

Pierre-Alain de Bois

► **To cite this version:**

Pierre-Alain de Bois. Carlos Giménez : de la dénonciation à la transmission de la mémoire. Litté-
ratures. Université d'Angers, 2018. Français. NNT : 2018ANGE0022 . tel-02060739

HAL Id: tel-02060739

<https://theses.hal.science/tel-02060739>

Submitted on 7 Mar 2019

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.

Thèse de Doctorat

Pierre-Alain DE BOIS

*Mémoire présenté en vue de l'obtention du
grade de Docteur de l'Université d'Angers
sous le sceau de l'Université Bretagne Loire*

École doctorale : Arts, Lettres, Langues (ALL)

Discipline : Espagnol, 14^e section du CNU

Spécialité : Civilisation espagnole contemporaine

Unité de recherche : Labo 3L.AM (UPRES EA 4335), Université
d'Angers

Soutenue le 25 mai 2018

Carlos Giménez : de la dénonciation à la transmission de la mémoire

JURY

- Rapporteurs : **Madame Viviane ALARY**, Professeure des Universités, Université Clermont-Auvergne, Clermont-Ferrand.
Monsieur Emmanuel LE VAGUERESSE, Professeur des Universités, Université de Reims-Champagne-Ardenne.
- Examineurs : **Monsieur Bernard BESSIERE**, Professeur des Universités émérite, Université d'Aix-Marseille.
Madame Manuelle PELOILLE, Professeure des Universités, Université d'Angers.
- Invité : **Monsieur Antonio ALTARRIBA**, Professeur des Universités honoraire, *Universidad del País Vasco*, Espagne.
- Directrice de Thèse : **Madame Roselyne MOGIN-MARTIN**, Professeure des Universités émérite, Université d'Angers.

THÈSE

En vue de l'obtention du :

DOCTORAT D'ÉTUDES HISPANIQUES

Délivré par : l'Université d'Angers

Présentée et soutenue le 25 mai 2018 par :

Pierre-Alain DE BOIS

CARLOS GIMÉNEZ : DE LA DÉNONCIATION À LA TRANSMISSION DE LA MÉMOIRE

Directrice de thèse :

Madame la Professeure Roselyne MOGIN-MARTIN

Composition du Jury :

Madame Viviane Alary, Professeure des Universités, Université Clermont Auvergne,
Clermont-Ferrand. (Rapporteur)

Monsieur Bernard Bessière, Professeur des Universités émérite, Université d'Aix-Marseille.

Monsieur Emmanuel Le Vagueresse, Professeur des Universités, Université de Reims-
Champagne-Ardenne. (Rapporteur)

Madame Manuelle Peloille, Professeure des Universités, Université d'Angers.

Invité :

Monsieur Antonio Altarriba, Professeur des Universités honoraire, *Universidad del País Vasco*, Espagne.

École doctorale Art Lettre et Langue (ALL)

Centre de recherche : Laboratoire 3L.AM (UPRES EA 4335)

À mes parents, partis trop tôt.

*Recordar es fácil si se tiene memoria,
olvidar es difícil si se tiene corazón.*

Gabriel García Márquez



REMERCIEMENTS

Je n'aurais jamais entrepris ni réussi à mener à bien cette thèse sans l'aide de précieuses personnes, que je souhaite ici chaleureusement remercier :

Monsieur Erich Fisbach, qui, suite à mon admission à l'agrégation interne d'espagnol m'a donné l'idée de me lancer dans une thèse, et m'a orienté vers celle qui allait devenir ma directrice de thèse, Madame Mogin-Martin.

Madame Mogin-Martin, pour m'avoir aidé à définir un sujet pertinent, autour de la bande dessinée de Carlos Giménez, et pour m'avoir accompagné tout au long de ce travail. D'une très grande disponibilité, elle a toujours su me prodiguer ses conseils avec justesse, précision et réactivité, de l'élaboration du plan de thèse aux relectures finales. Pour son professionnalisme, son accessibilité et sa gentillesse, je lui adresse ma plus profonde reconnaissance.

Parmi les personnes incontournables dans ce projet se trouvent également mes interlocuteurs espagnols :

María Casas, directrice littéraire chez Debolsillo, ainsi que José María Gutiérrez, des éditions De la Torre, pour leur gentillesse et les précisions qu'ils m'ont apportées sur l'édition de l'œuvre de Carlos Giménez.

Antonio Martín, authentique figure dans le monde de la bande dessinée espagnole, qui a lui aussi fait montre d'un grand altruisme envers moi, en répondant à mes interrogations à chaque fois qu'il a pu et en m'envoyant toutes sortes de documents susceptibles de m'aider à étoffer ma bibliographie.

Carlos Giménez en personne, d'abord pour son accessibilité et sa gentillesse, lui qui depuis nos premiers échanges par courrier électronique a montré une très grande considération à l'égard de mon travail ; pour avoir accepté de me recevoir chez lui, à Madrid, et pour le temps qu'il m'a accordé pour répondre à mes questions. Cet entretien, dont j'ai gardé une précieuse trace sur un enregistreur numérique, est intégralement retranscrit en annexe. Cette rencontre reste de toute évidence l'une des plus belles expériences que j'ai vécues au cours de ces années de doctorant. Et puis... je peux m'enorgueillir d'avoir partagé avec lui le fameux *cubata*, si cher à l'auteur ! *Gracias Maestro*.

Enfin, je tiens sincèrement à remercier ici mon épouse, et à lui adresser ma plus profonde gratitude, pour son précieux soutien, son infinie patience, et ses encouragements de tous les instants dans les moments de doutes et de questionnements. Il est évident que sans elle, je n'aurais pas pu mener cette thèse à son terme.

Je terminerai ces quelques lignes en remerciant par avance Mesdames et Messieurs les membres du Jury pour leur présence à cette soutenance, et pour le temps qu'ils auront consacré à me lire. Le regard critique qu'ils porteront sur ce travail me permettra, à n'en pas douter, de poursuivre ma réflexion dans d'éventuels futurs travaux de recherches.

RÉSUMÉ

Cette thèse porte sur l'œuvre de l'auteur espagnol de bande dessinée Carlos Giménez, l'un des dessinateurs et scénaristes les plus importants en Espagne, et dont une grande partie de l'œuvre constitue un témoignage précieux de plus de cinquante ans d'Histoire en Espagne, depuis la Guerre Civile jusqu'à la Transition démocratique. Auteur résolument engagé, véritable pionnier en matière de bande dessinée autobiographique, Carlos Giménez est en outre doté d'un style caractéristique : un graphisme en noir et blanc, un trait personnel, à la fois réaliste et parfois très caricatural, toujours au service d'une critique idéologique ou sociétale. Ce travail de recherche s'est articulé autour de deux grands axes constitutifs de son œuvre : le souvenir, qui correspond à la réflexion sur l'Histoire et la mémoire, et la dénonciation. Une dénonciation qui semble aujourd'hui devenir peut-être moins criante au bénéfice de ce que l'on pourrait appeler la finalité éducative, chez un auteur qui met de plus en plus l'accent sur l'héritage de la mémoire, ou comment transmettre la mémoire aux générations futures. Aussi ses dernières productions s'avèrent-elles plus que jamais en phase avec les débats qui agitent l'Espagne aujourd'hui autour du thème de la mémoire historique et montrent jusqu'à quel point le neuvième art, cet « art séquentiel », production accessible à un public éclectique (mais peut-être aussi plus jeune), constitue même une base « didactico-pédagogique », dont la finalité édifiante des jeunes générations est indéniable chez l'auteur madrilène.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	3
RÉSUMÉ	5
SOMMAIRE	6
INTRODUCTION	10
PARTIE 1 :.....	21
COMMENT UN ENFANT DE L'APRÈS-GUERRE DEVIENT UN ARTISTE ENGAGÉ	21
CHAPITRE 1 :.....	22
L'ITINÉRAIRE PERSONNEL, SOURCE D'INSPIRATION DE SON ŒUVRE	22
A) L'IMPORTANCE DE L'ENFANCE ET DE L'ADOLESCENCE.....	22
B) LE PASSAGE A L'AGE ADULTE, OU L'EPOQUE DE L'ENGAGEMENT.....	31
CHAPITRE 2 :.....	43
L'ITINÉRAIRE PROFESSIONNEL.....	43
A) UNE PASSION AFFIRMÉE, QUI DEVIENT UNE PROFESSION.....	43
B) DU TRAVAIL A LA CHAÎNE A LA CONCEPTION D'UNE ŒUVRE PERSONNELLE.....	47
1) <i>L'écriture de BD pour enfants</i>	47
2) <i>Le dessinateur de BD pour adulte, revendicative et mémorielle</i>	51
CHAPITRE 3 :.....	57
LA DIFFUSION ET LA PUBLICATION DE SON ŒUVRE.....	57
A) LA BATAILLE POUR LA RECONNAISSANCE D'UN STATUT	57
B) LES CHANGEMENTS D'ÉDITEURS ET DE SUPPORTS	60
C) CARLOS GIMENEZ ET LES ÉDITEURS FRANÇAIS.....	68
PARTIE 2 :.....	74
L'ESSOR DE CARLOS GIMÉNEZ ET LE DÉVELOPPEMENT D'UNE BANDE DESSINÉE PERSONNELLE ET CRITIQUE	74
CHAPITRE 1 :.....	78
DÉNONCER LE RÉGIME FRANQUISTE	78
A) CARLOS GIMENEZ, PRECURSEUR DE LA BD AUTOBIOGRAPHIQUE, TESTIMONIALE ET DENONCIATRICE	78
1) <i>Paracuellos, une œuvre pionnière en matière de BD autobiographique</i>	80
2) <i>Barrio : le quotidien de l'après-guerre vu par un adolescent</i>	99
B) DENONCER UNE ACTUALITÉ, CELLE DE LA TRANSITION DÉMOCRATIQUE.....	110
1) <i>Des histoires poitiquement engagées</i>	112
2) <i>Dénoncer les limites du processus démocratique</i>	120
3) <i>La force du dessin ou la dimension pédagogique</i>	130
CHAPITRE 2 :.....	140
DÉNONCER ET RECONSTITUER SA MÉMOIRE PERSONNELLE.....	140
A) DENONCER LES ATROCITÉS COMMISES, REFLET D'UNE HISTOIRE COLLECTIVE.....	140
B) LE PORTRAIT DE L'ESPAGNE DES <i>TEBEOS</i> : <i>LOS PROFESIONALES</i>	145
1) <i>Changement de perspectives</i>	146

2)	<i>Le contexte de l'Espagne des années 60</i>	150
3)	<i>L'humour au cœur du récit dessiné</i>	153
4)	<i>Une dénonciation multiple</i>	158
C)	LES PREOCCUPATIONS SOCIETALES DES ANNEES 80-90	167
1)	<i>Comment transcrire graphiquement l'évolution de la société</i>	167
2)	<i>Le portrait d'une génération frustrée</i>	171
3)	<i>Une critique sociale et politique</i>	181
PARTIE 3 :		192
LA QUESTION DE LA MÉMOIRE ET DES SOUVENIRS		192
CHAPITRE 1 :		194
UN NOUVEAU CORPUS AU TOURNANT DU MILLÉNAIRE		194
A)	LA REPRISE DES ALBUMS EMBLEMATIQUES	194
B)	UNE DENONCIATION QUI S'ENTREMELE AVEC LA NECESSITE DE RECONSTITUER LA MEMOIRE PERSONNELLE	198
1)	<i>Des changements du point de vue de la création artistique</i>	198
2)	<i>Des évolutions sur le fond et sur la forme</i>	202
C)	UN ELEMENT NOUVEAU, LE SOUVENIR D'AVANT SA NAISSANCE : 36-39 : MALOS TIEMPOS	204
CHAPITRE 2 :		207
LA PROBLÉMATIQUE LIÉE À LA PLACE DU SOUVENIR PERSONNEL ET DU SOUVENIR COLLECTIF		207
A)	PARACUELLOS OU LA GENERATION DES « ENFANTS DE L'AUXILIO SOCIAL »	207
1)	<i>Le caractère collectif de la série</i>	207
2)	<i>Une évolution sur le fond et sur la forme</i>	218
3)	<i>L'hommage rendu à la BD</i>	227
4)	<i>Une finalité différente</i>	230
B)	BARRIO OU LA VOLONTE DE RECUPERER SON PASSE	236
1)	<i>Des changements sur le fond et sur la forme</i>	236
2)	<i>Un kaléidoscope de la vie quotidienne</i>	241
3)	<i>Une dénonciation plus « modérée »</i>	243
C)	LOS PROFESIONALES OU LE DEBUT DE L'APAISEMENT DE LA MEMOIRE	253
1)	<i>La década prodigiosa</i>	255
2)	<i>Inquiétudes et frustrations</i>	258
CHAPITRE 3 :		262
UNE PLONGÉE EN-DEÇÀ DE L'EXPÉRIENCE AUTOBIOGRAPHIQUE : 36-39 : MALOS TIEMPOS.....		262
A)	UN CONTEXTE DE PRODUCTION FAVORABLE A L'EMERGENCE D'UNE BD SUR LA GUERRE CIVILE..	262
B)	L'EVOLUTION DE STRATEGIES MEMORIELLES	270
1)	<i>Des modalités d'écriture différentes</i>	270
2)	<i>Un désir d'objectivité</i>	272
C)	LA GUERRE AU RAS DE LA VIE QUOTIDIENNE.....	278
1)	<i>Le siège de Madrid, au cœur de la trame narrative</i>	278
2)	<i>Une chronologie diffuse</i>	280
3)	<i>Héroïser la figure du vaincu</i>	284
D)	LA DIMENSION PEDAGOGIQUE ET EDUCATIVE.....	293
1)	<i>Un discours engagé au service de la dénonciation</i>	293
2)	<i>Une esthétique des plus sombres : la force démonstrative du dessin</i>	301
E)	LA TRANSMISSION DE VALEURS ET D'IDEAUX.....	305
F)	CARLOS GIMENEZ PASSEUR DE MEMOIRE	311
CHAPITRE 4 :		316
LE SOUVENIR TEINTÉ DE NOSTALGIE		316
A)	PEPE, OU COMMENT RENDRE HOMMAGE A L'ARTISTE DISPARU	316

1)	<i>Le souvenir d'une époque révolue</i>	316
2)	<i>Des continuités sur le plan de la construction narrative</i>	320
3)	<i>Une réflexion générale sur l'artiste</i>	323
4)	<i>La dimension historique et documentaire autour de la bande dessinée</i>	327
B)	CRISALIDA, UN ALBUM A L'HEURE DU BILAN ?	333
1)	<i>Un récit intimiste</i>	333
2)	<i>L'écriture comme exutoire</i>	340
3)	<i>L'engagement comme constante</i>	344
CONCLUSION		353
BIBLIOGRAPHIE		365
A)	OEUVRÉS DE CARLOS GIMÉNEZ	366
1)	<i>Corpus analysé dans la thèse</i>	366
2)	<i>Autres œuvres de Carlos Giménez citées ou consultées</i>	369
3)	<i>Traductions françaises de l'œuvre de Carlos Giménez</i>	370
B)	OUVRAGES CRITIQUES	371
1)	<i>Ouvrages théoriques</i>	371
2)	<i>Articles universitaires</i>	373
3)	<i>Thèses de doctorat consultées</i>	377
4)	<i>Autres ouvrages</i>	377
5)	<i>Articles et ouvrages de vulgarisation sur Carlos Giménez</i>	378
6)	<i>Sites internet d'intérêt</i>	379
INDICE ONOMASTIQUE		380
TABLE DES ILLUSTRATIONS		384
ANNEXE		392
A)	CHRONOLOGIE DES ŒUVRES DE CARLOS GIMENEZ UTILISEES	393
B)	ENTRETIEN PERSONNEL AVEC CARLOS GIMENEZ - MADRID, 15 JUILLET 2013	396
C)	ENTRETIEN PERSONNEL AVEC ANTONIO MARTÍN - BARCELONE, 17 JUILLET 2013	417
ILLUSTRATIONS		433
1)	LA PROPAGANDE FRANQUISTE DE L'AUXILIO SOCIAL	434
2)	DANI FUTURO	435
3)	PARACUELLOS : « LA VISITA »	437
4)	PARACUELLOS 2-AUXILIO SOCIAL : « EL ABUSÓN »	439
5)	BARRIO : « CAMISA AZUL »	440
6)	ESPAÑA UNA, GRANDE Y LIBRE! : « DECLARACIÓN DE DERECHOS HUMANOS »	442
7)	LOS PROFESIONALES : « UNA GRAN FAMILIA »	444
8)	HISTORIAS DE SEXO Y CHAPUZA 4 : « PÓNTELO, PÓNSELO »	446
9)	36-39: MALOS TIEMPOS	447
10)	CRISALIDA	450

INTRODUCTION

Carlos Giménez, né en 1941 à Madrid, est un auteur de bandes dessinées dont le talent est aujourd'hui unanimement reconnu. En témoignent les nombreux prix qu'il a obtenus¹, en Espagne comme ailleurs, parmi lesquels le Prix du patrimoine du célèbre Festival d'Angoulême en 2010² pour l'une de ses œuvres les plus connues, et aussi sans doute l'une des plus fortes, *Paracuellos*, série³ qui retrace son enfance passée dans les foyers l'*Auxilio Social*, l'assistance publique espagnole pendant le franquisme.

Doté d'un style immédiatement reconnaissable, avec ce trait, qui oscille entre le réalisme et la caricature, et surtout ce graphisme en noir et blanc si caractéristique chez lui, Carlos Giménez est aussi et surtout un narrateur exemplaire. Souvent présenté en Espagne comme *el Maestro*, il est devenu une référence incontournable pour qui s'intéresse et étudie la bande dessinée espagnole. Il est en outre un des fers de lance du renouveau, souvent qualifié de « boom », de la bande dessinée espagnole dans les années 70, qui a alors connu une profonde évolution tant sur le plan esthétique que narratif⁴.

Carlos Giménez a publié dans les plus grandes revues du monde entier, et il continue de produire des albums, aujourd'hui édités par d'importantes maisons d'édition⁵. Force est de constater qu'il rencontre toujours autant de succès, comme en témoignent les récentes parutions de nouveaux albums sur la Guerre Civile espagnole ou les rééditions de séries

¹ Citons entre autres le prix de la meilleure œuvre et du meilleur scénario pour *Paracuellos 3* au *Salón del Cómic* de Barcelone en 1999, le plus important en Espagne.

² Carlos Giménez avait déjà été récompensé par l'Alfred du meilleur album en 1981, pour le premier volume de ce qui allait devenir par la suite une série.

³ À ce jour, constituée de huit albums, parus entre 1977 et 2017, référencés dans la bibliographie.

⁴ À cet égard, voir l'ouvrage de référence, écrit par Antonio ALTARRIBA: *La España del tebeo, la historieta española de 1940 a 2000*, Espasa, Madrid, 2001.

⁵ Mentionnons ici des revues telles que *Totem*, *Rambla*, *Comix International*, 1984, *El Papis* en Espagne, ou encore *Fluide glacial* et *Pilote* en France.

Quant aux maisons d'édition, Carlos GIMÉNEZ sera d'abord publié par Ediciones De la Torre, son éditeur « historique », de la fin des années 70 à la fin des années 90, puis chez Ediciones Glénat jusqu'au début des années 2000. Plus récemment, on le retrouve chez Panini Comics, mais aussi chez Debolsillo et Reservoir Books, ces deux derniers étant des sceaux éditoriaux appartenant à la même maison d'édition, Random House Mondadori. Nous détaillons cela plus loin, dans une partie consacrée aux changements d'éditeurs.

phares plus anciennes, tant en Espagne qu'à l'étranger, et notamment en France, où bon nombre de ses albums ont d'ailleurs été traduits. Il s'agit donc bien d'une œuvre qui se vend⁶, se réédite et se traduit sur une très longue période. Chose plutôt rare pour un auteur de bande dessinée, qui plus est en Espagne dont le marché est beaucoup plus réduit que le marché français.

Par-delà ces quelques données, qui nous ont bien sûr parues intéressantes à l'heure d'envisager cette thèse, il y a bien entendu la qualité intrinsèque de l'œuvre de Giménez : s'intéresser à ce grand auteur de bande dessinée, c'est aussi parcourir des albums d'une grande intensité et d'une grande diversité thématique : des bandes dessinées pour enfants, d'aventure, de science fiction, mais aussi des bandes dessinées pour adultes, dont Carlos Giménez est l'un des précurseurs en Espagne, pouvant même être considéré comme un pionnier en matière de bande dessinée autobiographique et plus largement de bande dessinée destinée à des lecteurs adultes. Un *cómic de autor*, une bande dessinée « à message » à fort contenu social et politique qui va connaître à la mort de Franco un essor fulgurant, et qui, entre les mains de l'auteur madrilène, sera, nous le verrons, un instrument de lutte sociopolitique de tout premier ordre. S'intéresser à Carlos Giménez, c'est donc aussi étudier le parcours d'un auteur résolument engagé, dont l'engagement adopte plusieurs facettes, tantôt politique, tantôt pamphlétaire et militante.

Paradoxalement, et malgré sa renommée et sa notoriété ainsi que la qualité indéniable de son travail d'artiste, Carlos Giménez, est un auteur qui a finalement été peu étudié, ou de manière tout à fait ponctuelle, les articles que l'on peut trouver çà et là étant majoritairement

⁶ Les maisons d'édition ne donnant pas de chiffres officiels de vente, il est très difficile de connaître le nombre exact de tirages, mais on peut supposer qu'ils ne sont pas anecdotiques, les albums de GIMÉNEZ étant distribués dans les grandes enseignes de vente de produits culturels et de loisirs, et certains ont fait l'objet de plusieurs rééditions.

informatifs ou publicitaires. Peu d'articles universitaires, qui relèvent de l'analyse approfondie de son œuvre, ont été écrits sur lui⁷ ; et même si ces articles sont de toute évidence de grande qualité, ils sont souvent courts et partiels par le sujet abordé, puisqu'ils correspondent à un format de communication imposé et répondent de fait à une problématique spécifique⁸ et forcément restreinte. En outre, il n'existe pas à notre connaissance d'ouvrage de synthèse d'envergure qui retrace l'ensemble de son œuvre. Une seule thèse⁹ a été soutenue à ce jour en Espagne sur l'auteur madrilène, mais elle date de 2000, et apparaît de ce fait aujourd'hui comme caduque puisqu'elle ne s'intéresse par définition qu'aux albums antérieurs à cette date, et ne traite pas les publications, nombreuses et fondamentales, qui ont depuis été éditées. D'ailleurs, cette thèse n'aborde que la question de l'engagement de Carlos Giménez, sous un angle sociopolitique et historique, plus que véritablement « bédéistique ». Ainsi, la vie de l'auteur madrilène y est-elle retracée de manière chronologique et l'évolution de son engagement est mise en perspective avec les changements politiques et éditoriaux qui ont jalonné la seconde moitié du XX^e siècle en Espagne. Si, dans sa démonstration, l'auteur de la thèse fait référence ici et là à l'œuvre de Carlos Giménez, il n'en propose pas pour autant d'analyse à proprement parler. Les quelques planches reproduites en fin de chapitres, qui ne sont du reste pas centrales pour notre sujet, ne font l'objet que de brefs commentaires très descriptifs. Aussi, ces informations méritaient-elles d'être complétées et étoffées.

Un autre intérêt pour nous de choisir cet auteur et d'étudier son œuvre réside dans le fait qu'elle témoigne d'une des plus grandes carrières parmi les auteurs de bande dessinée. Il s'agit d'une œuvre longue, protéiforme et cohérente, faite de nombreuses intertextualités, qui

⁷ Nous les référençons en bibliographie.

⁸ Ainsi, Danielle CORRADO n'aborde-t-elle par exemple que la dimension autobiographique chez Carlos Giménez dans son excellent article intitulé « Carlos Giménez y el pacto autobiográfico », publié dans *Historietas, cómics y tebeos españoles* (ed. Viviane Alary), collection Hespérides, PUM (Presses Universitaires de Toulouse), Toulouse, 2002.

⁹ Sergio CASULLERAS GONZÁLEZ, *Las historietas de Carlos Giménez: el cómic como instrumento de lucha sociopolítica en la historia contemporánea española*, Université de Barcelone, département d'Histoire et Géographie, sous la direction de M. Andreu MAYAYO ARTAL, 2000.

s'organise en cycles, et qui au final est ancrée dans les problématiques de la société espagnole, en parallèle avec ce que vit cette dernière et avec ce que vit Carlos Giménez lui-même. Plus largement, une grande partie de l'œuvre de l'auteur s'apparente à une sorte de chronique historique et sociologique et correspond à l'évolution de la situation en Espagne de l'après-guerre à nos jours, autant d'étapes qui ont jalonné la vie de Carlos Giménez et influencé son travail d'artiste. Aussi constitue-t-elle un témoignage précieux de plus de cinquante ans d'Histoire en Espagne, qui nous aide sans aucun doute encore aujourd'hui à mieux l'appréhender.

Il s'agit donc d'une œuvre qui s'étale dans le temps et se modifie par conséquent sensiblement, mais qui s'articule finalement autour de deux grands axes : les chroniques d'un quotidien ancré dans le souvenir, ce qui correspond à la réflexion sur l'Histoire et la mémoire, personnelle et collective, thématiques centrales de notre sujet ; et ce que l'on pourrait appeler les « chroniques du quotidien » ou « l'observation de ses contemporains », avec le regard que porte l'artiste sur le monde qui l'entoure, partie que nous aborderons bien entendu, sans qu'elle soit toutefois au cœur de notre problématique.

Notre travail s'intéressera donc fondamentalement aux thématiques centrales qui apparaissent dans le premier axe de lecture, qui structurent l'œuvre de Carlos Giménez et qui lui confèrent cette cohérence que nous avons évoquée plus haut : d'abord la dénonciation, prégnante dans ses premières bandes dessinées largement autobiographiques, de l'Espagne franquiste par le récit de son quotidien, et au nom d'un engagement politique. Et puis ensuite, l'évolution de cette dénonciation initiale, qui s'atténue et qui laisse place à la nécessité pour l'auteur de garder la mémoire du passé et de la transmettre. C'est cela qui a guidé notre

réflexion et qui se voit reflété dans le titre que nous avons choisi de donner à notre projet : « Carlos Giménez : de la dénonciation à la transmission de la mémoire ».

Aussi, la démonstration s'appuiera principalement sur l'étude d'un corpus constitué de quelques œuvres fondamentales de Giménez, sans omettre toutefois celles qui nous serviront parfois de compléments à l'analyse, et aura pour objectif de les mettre en regard avec la problématique du rapport au temps et de la mise à distance des souvenirs. En effet, il s'agit, nous l'avons vu, d'une œuvre qui s'étale sur une période très longue, et les reprises de certains albums emblématiques, devenus plus tard des séries, tels que *Paracuellos* et *Barrio* à la fin des années 90/début des années 2000, soit près de vingt ans après leur première publication, posent de fait un certain nombre de questions, entre autres liées à l'évolution des stratégies mémorielles.

Nous formulons ici l'hypothèse qu'elles sont le reflet d'un changement de trajectoire chez l'auteur madrilène. Aussi s'avèrerait-il judicieux d'étudier l'évolution des contenus, en fonction de l'évolution de leur contexte de production. En effet, si ces thèmes continuent d'y apparaître de manière récurrente, comme une ligne directrice, ils semblent y être repris différemment. Ces reprises nous amènent finalement à nous demander pourquoi reprendre ces thèmes à ce moment-là précisément, sous quelle(s) formes(s) et en fonction de quoi ? Elles nous invitent aussi à réfléchir et à nous centrer sur d'autres notions, entre autres celle de « transmission et éducation ». En effet, la dénonciation dans l'œuvre de Giménez semble devenir, au fil du temps et de manière chronologique, peut-être moins criante au bénéfice de ce que l'on pourrait appeler la finalité éducative. Il semblerait, notamment à la lecture de la tétralogie 36-39 : *Malos Tiempos*, que l'auteur veuille mettre de plus en plus l'accent sur l'héritage de la mémoire, ou comment transmettre la mémoire aux générations futures. Cette

réflexion confirmerait l'idée qu'il y a en effet une volonté de plus en plus perceptible chez lui à la fois de laisser une trace, mais aussi d'éduquer les jeunes générations et de leur transmettre un certain nombre de valeurs.

Autrement dit, l'œuvre de Carlos Giménez s'avèrerait ainsi plus que jamais en phase avec les débats qui agitent l'Espagne depuis une bonne dizaine d'années, et ayant trait à un problème « actuel », autour du thème de la *Memoria Histórica*, dont les projets de lois visant la réhabilitation morale et politique des victimes du franquisme et les actions des Associations pour la Récupération de la Mémoire Historique ont suscité, et suscitent encore, bon nombre de débats sur la scène publique. Une Espagne qui hésite entre oublier, comme cela avait semblé se faire au moment de la Transition démocratique, fondée sur ce qu'on a appelé rétrospectivement le « pacte de l'oubli », ou garder en mémoire les atrocités commises sous le franquisme et les dénoncer ouvertement, seule manière d'essayer de panser ses plaies. À la fois victime et coupable de rien, Giménez n'a pas été élevé dans un contexte où la parole était libre, lui qui fait partie de cette « génération innocente », selon l'heureuse expression de Jean Tena¹⁰, celle de ces enfants de l'après-Guerre Civile espagnole qui n'ont pas vécu le conflit mais en ont subi les conséquences et ont été touchés de plein fouet par la période noire du début de la dictature franquiste. L'artiste reste aux prises avec son passé, et notamment avec le franquisme qui lui a gâché une bonne partie de sa vie ; de là sans doute cette volonté de témoigner de la part d'un auteur qui ne veut pas oublier.

Enfin, si ce travail de mémoire est depuis quelques années devenu banal, il ne faut pas oublier le caractère pionnier de l'œuvre de Giménez, et ce à plus d'un titre : d'abord, parce qu'il a amorcé ce travail dès le milieu des années 70, autrement dit juste après la mort de

¹⁰ Jean TENA, « L'écriture de la mémoire : la génération innocente », dans *Le roman espagnol actuel, pratique d'écriture (1975-2000)*, Université Montpellier 3, 2001, p. 237-274.

Franco, et sans forcément d'ailleurs en avoir conscience, car il était fondé au départ sur une démarche très personnelle, bâtie sur la propre biographie de l'auteur; ensuite, et c'est là une de spécificités de Carlos Giménez, parce qu'il a utilisé pour ce faire ce qu'il maîtrise le mieux : la bande dessinée, un média auquel on ne prêtait guère de dispositions à une telle finalité ; et puis enfin, parce que la portée de certains de ses albums a largement dépassé l'intention initiale de l'auteur, qui n'imaginait sans doute pas à l'époque l'impact qu'ils auraient aujourd'hui.

Si bon nombre de romans, documentaires, films et autres expositions sur ce vaste sujet que constitue la Guerre Civile, et les questions liées à la mémoire, sont parus ou ont été réalisés au cours de ces dernières années en Espagne, force est de constater que le 9^e art, et ce jusque très récemment¹¹, est plutôt resté en marge de cette intense production. Pourtant, c'est de cet art séquentiel qu'est la bande dessinée dont a usé l'auteur madrilène pour aborder ces questions, et y refléter ses inquiétudes, angoisses et autres préoccupations. La bande dessinée suppose par définition un langage spécifique ainsi qu'une écriture différente des autres médias comme le roman par exemple, et s'avère de ce fait peut-être plus accessible que d'autres supports. Un média dont l'esthétique et le langage se révèlent particuliers, puisqu'images et texte sont intimement liés : « un medio de comunicación donde se unen, en difícil síntesis, el arte de la imagen y el inmenso poder de representación de las palabras¹². » Une esthétique qui chez Carlos Giménez a toujours été au service de l'engagement et des idées.

¹¹ L'engagement de la bande dessinée espagnole dans la récupération de la mémoire historique des vaincus de la guerre civile, jusque-là plutôt timide, semble en plein essor : citons, par exemple, quelques bandes dessinées d'auteur, comme *Las serpientes ciegas*, de Fernando HERNÁNDEZ CAVA et Bartolomé SEGUÍ, parue chez BDbanda en 2008 ; *El arte de volar*, écrite par Antonio ALTARRIBA et dessinée par KIM, publiée par Edicions de Ponent, en 2010, ou encore *Los surcos del Azar*, de Paco ROCA, chez Astiberri, en 2013. Voir bibliographie en annexe et notamment la partie : « BD de la mémoire ».

¹² Jolie définition apparaissant au dos de la couverture de chaque album de la collection « *Papel Vivo* » publiée par l'éditeur « historique » de Carlos GIMÉNEZ, Ediciones De la Torre à Madrid. Maison d'édition à laquelle il sera souvent fait référence à l'heure d'analyser les premiers albums de l'auteur. [Un média qui réussit à combiner l'art de l'image et l'immense pouvoir de représentation des mots.]

Ainsi, nombreux sont les albums de l'auteur espagnol qui relèvent du document à forte dimension civilisationnelle et qui attestent la validité représentative du médium graphique, de sa singularité mais aussi de sa capacité pour porter une forte charge critique ou pour raconter des choses sérieuses, ce qui, au final, fait de la bande dessinée un instrument adéquat et efficace pour transmettre des messages au plus grand nombre. En effet, et même si elle a vraisemblablement perdu aujourd'hui son statut de média de masse, son accès reste sans doute plus aisé que le roman par exemple, permettant par là-même de toucher un public différent, ou du moins plus élargi, et peut-être plus jeune aussi. Cette question d'accessibilité est particulièrement vraie dans le cas de Giménez, avec les dernières rééditions de ses séries emblématiques chez l'éditeur Debolsillo, sous forme d'intégrales très économiques¹³ et bénéficiant d'un réseau de distribution bien plus vaste que celui des traditionnelles librairies spécialisées, qui tendent malheureusement à disparaître en Espagne. Cette idée pourrait là aussi faciliter la diffusion de messages et autres contenus idéologiques, et faire de l'œuvre de l'auteur madrilène une véritable base « didactico-pédagogique » pour les jeunes générations. Une finalité, qui est celle d'éduquer et de transmettre, à laquelle il semble attacher de plus en plus d'importance, ou qu'il semble tout du moins assumer plus directement au fil du temps. C'est là une hypothèse que nous tenterons de démontrer.

Dans la première partie, nous reviendrons sur l'artiste et sur sa vie, afin de rappeler ce qu'il faut savoir de Carlos Giménez et de son environnement pour pouvoir aborder ensuite plus spécifiquement l'analyse de son œuvre. Nous montrerons ainsi comment la vie et l'œuvre de l'artiste sont intimement liées. De fait, l'itinéraire personnel de l'auteur, et notamment son enfance et son adolescence, constitue une source d'inspiration chez Carlos Giménez, ce qui transparaît dans ses principales œuvres « mémorielles » que nous présenteront brièvement

¹³ Les compilations rééditées aux Editions Debolsillo sont vendues généralement entre 15 et 20€ (voire moins de 10€ pour les versions numériques disponibles depuis peu...), soit le prix d'un seul album cartonné chez Glénat, ce qui indéniablement rend ces albums à la portée de tous.

sans entrer toutefois pour le moment dans l'analyse. Cette partie d'exposition permettra aussi de revenir sur l'itinéraire professionnel de l'auteur : il s'agira de montrer comment sa passion affirmée pour la bande dessinée va devenir dans les années 60 une profession à part entière, et comment sa conception du travail de dessinateur va évoluer et lui permettre de dessiner une œuvre véritablement personnelle, qui sera le reflet de l'engagement croissant de l'artiste et qui coïncidera avec des moments clefs de l'Histoire de l'Espagne.

La deuxième partie s'intéressera à l'essor de Carlos Giménez à la fin des années 70, avec ses premières œuvres à forte charge critique, qui feront de lui l'un des précurseurs de la bande dessinée autobiographique, testimoniale et dénonciatrice en Espagne. L'analyse des albums emblématiques tels que les deux premiers *Paracuellos*, *Barrio* ou la trilogie *España Una, España Grande, España Libre !* permettra de montrer comment cette dénonciation est alors multiple, et représentative d'un auteur à la fois aux prises avec son passé et témoin de son temps, et comment cette dénonciation va évoluer par la suite pour se « reconvertir » dans ce que l'on pourrait appeler des préoccupations plus contemporaines et sociétales, perceptibles dans les albums parus dans les années 90, reflet d'une évolution de la pensée créatrice de l'artiste.

La troisième partie abordera la question de la mémoire et du souvenir, avec les reprises d'albums emblématiques au tournant du millénaire, qui à elles seules vont quasiment constituer un nouveau *corpus*, et ce qu'elles supposent comme changements tant sur le fond que la forme. En effet, la distance temporelle avec les faits racontés s'est nettement agrandie et a sans doute modifié la vision personnelle que l'auteur pouvait avoir sur son passé. Cette partie fera donc l'objet d'une étude approfondie de l'évolution du souvenir chez Carlos Giménez, qui semble assumer une finalité qu'il a au demeurant toujours eue, celle de

transmettre et éduquer. C'est en tous les cas ce qui nous semble nettement transparaître dans la tétralogie 36-39 : *Malos Tiempos*, parue à un moment où l'actualité politique en Espagne était dominée par les débats autour de la Loi de la mémoire historique. Enfin, nous ne manquerons pas de commenter les récentes productions de l'auteur, prolige ces derniers temps, dans lesquelles cette question de la mémoire et du souvenir n'est pas non plus absente, bien que traitée de manière différente.

PARTIE 1 :

COMMENT UN ENFANT DE L'APRÈS-GUERRE

DEVIENT UN ARTISTE ENGAGÉ

CHAPITRE 1 :

L'ITINÉRAIRE PERSONNEL, SOURCE D'INSPIRATION DE SON ŒUVRE

A) L'importance de l'enfance et de l'adolescence

L'enfance et l'adolescence de Carlos Giménez vont être marquées par la dureté de l'après-guerre et d'une « guerre interminable ». Car si la Guerre Civile en Espagne a duré près de trois ans, elle se prolongera de fait bien au-delà du cessez-le-feu et de la victoire des nationalistes emmenés par le Général Franco le 1^{er} avril 1939, date à laquelle ce dernier proclamait la fin officielle des combats, dans sa tristement célèbre allocution : « En el día de hoy, cautivo y desarmado el Ejército Rojo, han alcanzado las tropas nacionales sus últimos objetivos militares. La Guerra ha terminado¹. » Cette période de l'après-Guerre Civile, qui correspond au début de la vie de l'auteur, va structurer une bonne partie de son œuvre. Il s'agit de fait d'une période dont Carlos Giménez parle assez facilement, et qui se voit retracée dans ses albums « mémoriels » à forte connotation autobiographique.

En outre, cette étape existentielle, qui se manifeste du début à la fin de son œuvre, s'avère fondamentale dans la construction à la fois personnelle et artistique de Giménez, et ne sera sans doute pas étrangère à l'engagement qu'adoptera l'artiste après la mort de Franco. Carlos Giménez fait donc partie de cette « génération innocente », heureuse expression² que l'on avait citée dans l'introduction, pour qui « el dolor fue un procedimiento de aprendizaje³. »

¹ [Aujourd'hui, l'armée rouge étant captive et désarmée, les troupes nationales ont atteint leurs derniers objectifs militaires. La guerre est terminée.]

² Jean TENA, « L'écriture de la mémoire : la génération innocente », *Op. Cit.*

³ [La souffrance fut un processus d'apprentissage] « La obra nacional de Auxilio Social », prologue d'Antonio

Aquella generaci3n de ni1os que no hicimos la guerra, pero que la pagamos; que no hicimos la guerra, pero que hemos hecho una larga y dolorosa posguerra; aquella generaci3n de ni1os a los que, sin saber qui3n, c3mo, ni por qu3, nos escamotearon la, infancia⁴.

Il n'est pas le seul dans ce cas, d'autres *espa1olitos* comme le chantait le poète Antonio Machado⁵, et des intellectuels brillants et de grande influence appartiennent aussi à cette g3n3ration des « *ni1os de la guerra*⁶ » : c'est le cas des 3crivains Juan Goytisolo et Juan Mars3, n3s respectivement en 1931 et 1933 ou encore de Manuel V3zquez Montalb3n, n3 en 1939. Les deux derniers lui signeront d'ailleurs des prologues⁷.

Ainsi, si l'ann3e 1939 marque la d3rout3 r3publicaine apr3s la chute de Madrid⁸ et sonne le glas des combats, elle marque surtout le d3but de ce que seront les ann3es de plomb de la dictature franquiste, les ann3es 40 et 50. Loin d'apporter la paix, ces ann3es ont surtout 3t3 le prolongement de la guerre et ont 3t3 caract3ris3es par l'exil forcé, les arrestations, la r3pression, la torture et les assassinats. En outre, bon nombre d'Espagnols seront touch3s de plein fouet par les difficult3s mat3rielles, la faim, la maladie, la privation de libert3 et le manque g3n3ralis3 de tout. Une 3poque douloureuse et des difficult3s auxquelles Gim3nez et sa famille seront eux-m3mes confront3s, victimes des cons3quences de la Guerre Civile. À ces difficult3s vont s'ajouter, nous allons le voir, des circonstances familiales aggravantes, mais aussi assez « typiques » de l'3poque, avec la maladie du p3re puis de la m3re de l'artiste.

MARTÍN dans le prologue qu'il signe au premier album de *Paracuellos*, lors de sa r33dition chez Gl3nat Espagne, en 2000.

⁴ Manuel DARÍAS, « Carlos Gim3nez, el maestro », Ediciones Flash-Back, n°2, Valence, 2003.

[Cette g3n3ration d'enfants qui n'avons pas fait la guerre, mais equi en avons pay3 le priix fort; qui n'avons pas fait la guerre mais qui avons souffert pendant l'apr3s-guerre, longue et douloureuse. Cette g3n3ration d'enfants à qui l'on a, sans comprendre comment ni pourquoi, vol3 l'enfance.]

⁵ Antonio MACHADO, « Espa1olito que vienes al mundo », dans « Proverbios y cantares », *Poesías completas*, 1936.

⁶ [les enfants de la guerre]

⁷ Manuel VAZQUEZ MONTALBÁN signera le prologue de l'album *Rambla arriba, Rambla abajo*, publi3 par Ediciones De la Torre en 1986; Juan MARS3, celui de *Todo Paracuellos*, paru chez Debolsillo en 2007.

⁸ En r3alit3, c'est avant m3me la chute de la capitale, c'est-à-dire apr3s l'effondrement de la r3sistance en Catalogne et la chute de Barcelone, en janvier 1939, que la d3faite de la Seconde R3publique 3tait devenue in3luctable.

Issu d'une famille des classes moyennes et sympathisante de la République, troisième et dernier enfant de Vicente et Lina, Carlos Giménez grandit dans le quartier madrilène de *Lavapiés*, près de la *Plaza de Embajadores*, dans une capitale espagnole dévastée par les ravages causés par la guerre. Peu après sa naissance, il perd son père, qui succombe des suites d'une longue maladie. La mère de Carlos se voit alors obligée de vendre l'atelier de soudure que possédait le père dans des conditions peu avantageuses. Elle essaye par la suite de monter d'autres commerces, qui font à leur tour faillite, avant de tomber malade de la tuberculose⁹ et d'être internée dans un hôpital de Bilbao, ce qui provoque la dispersion de la famille. Ainsi, l'aîné, Vicente, part chez des proches de la famille à la campagne, et les deux plus jeunes¹⁰, dont Carlos, alors âgé d'à peine six ans, seront envoyés dans des foyers de l'*Auxilio Social* situés dans le centre de Madrid ou en périphérie : *Hogar Bilbona*, *Colegio General Mola*, *Batalla del Jarama*, *Paracuellos* et *García Morato*. Carlos Giménez y passera près de huit ans¹¹.

Cette enfance douloureuse dans les orphelinats, aussi appelés *centros pedagógicos* (appellation qui nous paraît aujourd'hui bien ironique étant donné les conditions dans lesquelles vivaient les enfants, mais qui pour les franquistes ne l'était pas du tout !), où l'éducation était fondée sur la religion et l'instruction militaire, marquera à jamais l'artiste qui aura de fait beaucoup de mal à s'en défaire, même en grandissant. En effet, l'expérience de ces années passées dans les foyers, pendant lesquelles il a connu la faim, le

⁹ La tuberculose est le grand fléau de l'époque, lié en grande partie aux conditions d'hygiène et d'alimentation exécrables dans lesquelles vivaient les Espagnols après la Guerre Civile.

¹⁰ Pendant la maladie de la mère, l'aîné a été accueilli par des membres de la famille à Tomelloso (Cuidad Real), tandis que le cadet, Antonio, a subi le même sort que Carlos et a été envoyé dans les foyers de l'*Auxilio Social*.

¹¹ Voir à cet égard le paratexte du second tome de *Paracuellos*, édité par Ediciones De la Torre en 1982, dans lequel sont reproduites les photos des différents foyers madrilènes par lesquels est passé le petit Giménez, ainsi que l'introduction de l'auteur dans la compilation *Todo Paracuellos, Op. Cit.*, p.23: « Yo conocí bien estos hogares porque, a lo largo de ocho larguísimos años, viví en cinco de ellos. » [J'ai bien connu ces foyers car, pendant huit longues années, j'ai vécu dans cinq d'entre eux.]

froid, la peur, et toutes sortes de brimades et autres sévices (ce qu'il a brillamment retracé dans ce qui est devenu son chef-d'œuvre, la série *Paracuellos*), constituera un traumatisme qui le poursuivra une bonne partie de sa vie. Mais le cas de Carlos Giménez n'est pas isolé, et bon nombre d'enfants du même âge, qu'ils soient d'ailleurs issus ou pas de familles républicaines, ont malheureusement vécu les mêmes souffrances et le même traumatisme, et ont vu une grande partie de leur jeunesse hypothéquée par ce système coercitif :

En cierto modo todo hemos estado en Paracuellos, en aquel colegio de Paracuellos o en cualquiera de los otros; todos hemos nacido en la década de los cuarenta hemos sido víctimas de esa enorme operación maniqueísta dirigida a controlar y organizar el espíritu de [la] juventud. [...] *Paracuellos* es una « deuda ». Una deuda personal y colectiva que Giménez había contraído para con sus educadores. Una deuda colectiva de la que él es solo una pequeña parte¹².

À l'origine, l'*Auxilio Social* était une institution autonome, appelée *Auxilio de Invierno*¹³, transposition du modèle nazi *Winter-Hilfe*, dont le nom, traduit littéralement, le logo ainsi qu'une grande partie de la philosophie initiale ont été repris lors de sa création en 1936 à Valladolid par Mercedes Sáenz Bachiller¹⁴, veuve de Onésimo Redondo, fondateur des *Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista* (les *JONS*, qui devaient fusionner quelques années plus tard avec la Phalange de José Antonio Primo de Rivera), avec l'aide de Javier Martínez de Bedoya, alors chef de la Phalange locale. Initialement créée pour répondre au nombre croissant d'orphelins, conséquence de la guerre et de ses bombardements incessants, l'institution s'étend par la suite rapidement à l'Espagne tout entière et un décret de décembre 1939 intègre à la *Sección Femenina*¹⁵ de la Phalange ce qui porte dorénavant le nom de *Obra*

¹² Manuel QUINTANA, « Introducción », *Paracuellos*, Ediciones De la Torre, *Colección « Papel Vivo »* n°7, 1979, p.8.

[D'une certaine manière, nous sommes tous passés par Paracuellos, par ce centre en particulier ou par un autre; tous ceux qui sommes nés dans les années 40 avons été victimes de cette énorme opération maniqueísta destinée à contrôler et façonner l'esprit de la jeunesse. *Paracuellos* est une « dette ». Une dette personnelle et collective que Giménez avait contractée envers ses éducateurs. Une dette collective dont il n'est qu'une petite partie.]

¹³ Sur la création de l'*Auxilio Social*, nous renvoyons au livre d'Ángela CENARRO, auquel il sera fait référence plus loin : *Los niños del Auxilio Social*, Espasa, Madrid, 2009.

¹⁴ Mercedes SÁENZ BACHILLER est l'une des cinq femmes que l'historien Paul PRESTON a choisies de présenter dans son livre *Paloma de guerra: cinco mujeres marcadas por el enfrentamiento bélico*, Plaza & Janés, Barcelone, 2001.

¹⁵ Pilar PRIMO DE RIVERA était alors à la tête du *Sección Femenina de la Falange*.

*Nacional de Auxilio Social*¹⁶. Son principal objectif était dans un premier temps d'offrir une protection et de porter secours à ces orphelins de la guerre, puis à tous les laissés-pour-compte de l'après-guerre, ceux dont les familles se retrouvaient brisées, soit parce que les parents étaient morts, soit parce qu'ils avaient été faits prisonniers ou étaient tombés gravement malades, comme ce fut le cas pour Carlines, le protagoniste du premier tome de *Paracuellos* et *alter ego* de l'auteur. Mais très vite, les fonctions de l'*Auxilio Social* furent élargies à l'instruction idéologique des enfants. En outre, à partir de 1937, on désigna un *Asesor de Cuestiones Morales y Religiosas*¹⁷ et des prêtres furent mandatés pour superviser le bon fonctionnement des centres dans tout le pays. C'est d'ailleurs à partir de là que les normes se sont durcies, avec l'obligation pour tous les orphelins de se faire baptiser et de participer activement à tous les rites religieux, afin d'expier les péchés commis par leurs parents.

À ce moment-là, toutes les femmes célibataires ayant entre 17 et 35 ans devaient effectuer une sorte de service civique de six mois, appelé le *Servicio Social*, et c'est ce qui explique que bien souvent, on retrouvait ces femmes dans les foyers de l'*Auxilio Social* ; des femmes qui n'étaient là que par obligation plus que par conviction. Infirmières, gardiennes de prison ou sages-femmes, sans en avoir forcément d'ailleurs les compétences, ces *madres de todos*¹⁸ se voyaient en charge de mener à bien la mission qui leur avait été confiée : accueillir les orphelins et les éduquer selon la morale nationale-catholique, dont les intentions « rédemptrices » étaient claires¹⁹. Si les plus jeunes étaient souvent les plus gentilles²⁰, car elles aussi étaient victimes du système qui les avait placées là de force, d'autres, plus âgées, l'étaient en revanche beaucoup moins. Ces dames, qui avaient décidé de s'engager dans la

¹⁶ Antonio MARTÍN, « La obra nacional de Auxilio Social », prologue de *Paracuellos 2-Auxilio Social*, Ediciones De la Torre, colección « *Papel Vivo* », n°25/26, Madrid, 1982.

¹⁷ [un conseiller pour les questions morales et religieuses]

¹⁸ [ces mères de tous et pour tous]

¹⁹ Antonio MARTÍN, « La obra nacional de Auxilio Social », *Paracuellos, Op. Cit.*, p.4-5.

²⁰ Voir par exemple à cet égard l'épisode intitulé « El beso », *Paracuellos, Op. Cit.*, p.42.

Phalange, par conviction, opportunisme, ou nécessité (il fallait bien manger...), n'avaient guère cette vocation maternelle qu'elles devaient avoir en principe pour s'occuper d'enfants. La réalité était en effet tout autre, et le comportement qu'elles adoptaient face aux enfants, cruel, oppresseur et empli de haine, s'avérait la conséquence d'une frustration exacerbée pour nombre de ces femmes animées par un esprit de vengeance aigüe. Le plus pathétique reste les conséquences d'une telle éducation sur les enfants, qui finissaient par reproduire à leur échelle ce système coercitif dont ils étaient eux-mêmes les premières victimes... C'est ce que Giménez va retracer dans *Paracuellos*.

C'est donc après avoir survécu à l'enfer durant ces huit longues années passées dans les foyers de l'*Auxilio Social*, seul et loin de ses proches, pendant lesquelles son enfance a été détruite, que Carlos Giménez rejoint sa famille, à Madrid, et retrouve le quartier de son enfance où il va pouvoir passer toute son adolescence. Une période sur laquelle il reviendra dans la série *Barrio*. Le retour de Giménez chez lui, dans ce quartier populaire de Madrid s'apparente à retrouver une certaine forme de liberté. De fait, commence alors en quelque sorte pour lui la vraie vie. Débutent ce que seront les années d'apprentissage de l'auteur, marquées par des moments douloureux mais aussi des moments de joie partagés avec les amis du quartier qu'il retrouve et avec lesquels il renoue. Carlos Giménez n'est désormais plus seul pour grandir : il vit auprès de sa mère, qui a guéri, et de ses frères aînés, Vicente et Antonio, eux aussi ayant pu retrouver l'appartement familial. Surtout, l'auteur va alors pouvoir combler sa soif de lecture de bandes dessinées, les fameux *tebeos*²¹. Une passion largement frustrée

²¹ *Tebeo* est, avec *historieta* et *cómic*, l'un des mots employés en espagnol pour nommer la bande dessinée. Mais *tebeo*, qui est la transformation phonétique du nom de la revue *TBO*, née en 1917 (« Te Be O »), et qui marquera de son empreinte la terminologie du média, fait davantage référence à un certain type de BD, caractéristique des années 40-60 en Espagne ; une bande dessinée largement diffusée à travers les nombreuses revues de l'époque, exclusivement destinée à un public enfantin, et pouvant être de genres différents : bande dessinée d'aventure, humoristique, sentimentale...

Nous renvoyons ici à la première partie de l'ouvrage de référence écrit par Antonio ALTARRIBA, déjà cité : « Los tebeos en la España de Franco », *La España del tebeo. La historieta española de 1940 a 2000, Op. Cit.*, p.23.

lorsqu'il était enfermé dans les centres de l'*Auxilio Social*, où il était très difficile de s'en procurer, les liens avec l'extérieur n'étant possibles qu'au moment des visites que les parents rendaient à leurs enfants le dimanche, ou des colis qu'ils leur envoyaient, et transmis aux enfants selon le bon vouloir des surveillants. Leur lecture procure au jeune adolescent l'évasion nécessaire pour échapper à la triste réalité qui l'entoure. En outre, l'impact que les bandes dessinées ont pu avoir sur lui est énorme : elles marqueront non seulement ces années d'apprentissage, mais l'influenceront dans ses choix professionnels à venir, lui qui est passionné de dessin et rêve déjà à ce moment-là de devenir dessinateur de bande dessinée, comme d'ailleurs beaucoup d'autres enfants du même âge qui ont grandi avec les BD de l'époque.

Nous sommes en 1955, Carlos Giménez a alors 14 ans, et se trouve donc en âge de travailler pour aider les siens. En effet, même s'il est issu d'une famille qui n'était pas si modeste que cela avant la guerre, celle-ci est devenue plutôt pauvre par la force des choses, elle qui était d'obédience républicaine²², autrement dit faisant partie du camp des vaincus de la Guerre Civile. Carlos Giménez est engagé comme apprenti dans un atelier de restauration de porcelaine tenu par un certain *Señor Sarmentero*, tout près du marché aux puces madrilène, le célèbre *Rastro*, où, avant de pouvoir intégrer l'équipe de décoration, il est d'abord chargé de faire les commissions. C'est ainsi qu'au gré de ses courses, il découvre la vie quotidienne des années 1950 à Madrid, dans une Espagne de l'après-guerre des plus sombres et hostiles ; une Espagne misérable, marquée par le manque de tout et les difficultés sans cesse renouvelées. C'est dans cette société dictatoriale, triste et aux horizons limités que Carlos Giménez va grandir. Très vite il réalise que la réalité grise de cette Espagne de l'après-guerre, officiellement *grande*, apparaît en fait bien *pobre*, pour reprendre et détourner le slogan si

²² La question de l'engagement républicain du père n'est pas non plus très claire; sans doute n'était-il simplement qu'un sympathisant. En tous les cas, il n'a pas été victime de représailles.

cher au franquisme²³. Si les murs du « foyer-prison » représentés dans *Paracuellos* sont désormais moins visibles, on les rencontre néanmoins assez facilement. Les limites sont dorénavant idéologiques, « España entera se parece a un internado²⁴. »

Le jeune Giménez est alors un adulte en devenir, qui affirme sa personnalité, se forge une opinion sur les choses qu'il voit autour de lui et qui apprend et tente d'appréhender un environnement qu'il ne lui est pas facile de comprendre car il est des moments où les scènes de violence dont il est le témoin direct sont difficilement compréhensibles pour un adolescent. Les traces de la dictature et celles de la Guerre Civile sont bien présentes, et les rues de Madrid offrent une image des plus sinistres et désolantes : les maisons détruites par les bombardements, ou encore les façades marquées par la mitraille, la violence quotidienne, la peur, la répression de la *Guardia Civil*, et toujours ce poids des vainqueurs sur les vaincus, condamnés au silence face aux abus et aux injustices proférés à leur encontre. Des scènes de violence dont il a vraisemblablement été témoin et qui iront jusqu'à heurter sa sensibilité d'adolescent.

Loin d'avoir disparue, la dichotomie nationaliste/républicain s'est vue renforcée par l'opposition dominant/dominé, montrant à quel point cette société duale qui s'est constituée depuis la victoire de Franco ne raisonne dorénavant qu'en termes de vainqueurs/vaincus. Une société franquiste devenue extrêmement inégalitaire, qui oppose les « bons » aux « mauvais », ceux qui possèdent les richesses et ceux qui n'ont plus rien, et dans laquelle les vaincus sont par conséquent doublement anéantis, à la fois politiquement et économiquement. Malgré la

²³ *¡España Una, Grande, Libre!* [L'Espagne Une, Grande, Libre], slogan franquiste qui insiste sur l'unité, la grandeur et l'indépendance de l'Espagne, scandé par les Phalangistes lors de la victoire des nationalistes en 1939.

²⁴ Manuel G. QUINTANA, dans le prologue de la première édition espagnole de *Barrio*, Ediciones De la Torre, Madrid, *Colección « Papel Vivo »*, n°4, 1978.
[L'Espagne tout entière s'apparente à un internat]

suppression par le gouvernement franquiste en 1952 des carnets de rationnement, une grande majorité des Espagnols continue de rencontrer d'énormes difficultés à se procurer des produits de base, de première nécessité, sauf à devoir les payer très chers au marché noir, *el estraperlo*.

Madrid est aussi à ce moment-là une ville en pleine mutation, en pleine transformation. Sous l'impulsion d'un plan de centralisation politico-administratif et économique visant à redonner du poids à la capitale espagnole, notamment pour contrecarrer l'essor que connaissent les régions périphériques telles que la Catalogne et le Pays Basque, Madrid connaît une industrialisation rapide et une très forte croissance démographique. En quelques années, la population va doubler, avec un afflux d'immigrés issus des régions rurales de l'Espagne, venus chercher à Madrid de meilleures conditions de vie, ce qui va provoquer une crise du logement sans précédent et constituer l'une des principales causes du phénomène croissant des bidonvilles, *las chabolas*²⁵, qui vont apparaître autour de la capitale, offrant là encore une image de misère sociale des plus terribles.

Il s'agira d'évènements dont le jeune Carlos Giménez sera témoin et spectateur, et qui le marqueront terriblement, et face auxquels il ne pourra rester impassible ni insensible. D'ailleurs, il n'est sans doute pas erroné de penser que cette étape de la vie de l'auteur, qui correspond à une prise de conscience progressive chez lui des problèmes sociétaux qui l'entourent, conditionnera ses futures positions politiques et idéologiques, et sera sans doute à l'origine de son engagement en tant que citoyen mais aussi en tant qu'artiste du côté des plus démunis, des plus faibles, dont il dit lui-même se sentir proche. C'est une position qui le guidera toute sa vie, qui l'amènera sans cesse à dénoncer le pouvoir qu'exercent les plus forts

²⁵ Titre donné à l'un des épisodes de l'album *Barrio*, qui fera l'objet d'une analyse ultérieurement.

sur les plus faibles et à revendiquer le besoin de lutter et de faire face à certains conditionnements politiques et sociaux avilissants : un engagement qui transparait et structure une grande partie de son œuvre.

B) Le passage à l'âge adulte, ou l'époque de l'engagement

La vie de Carlos Giménez épouse l'Histoire de l'Espagne, ponctuée tout au long du XX^e siècle par des épisodes pour le moins agités qui entraineront des changements de vie et de perspectives pour l'auteur madrilène. Les années 60 marquent les prémices d'un changement et d'une transformation de la société espagnole. De fait, si la situation en Espagne est toujours celle de la dictature, le contexte du *desarrollo*²⁶ amorcé au cours de cette décennie la rend peut-être moins rude. En outre, le régime franquiste a beau faire, l'Espagne des années 60 ne peut plus se maintenir à l'écart des influences venues de l'extérieur. Cette évolution coïncide avec celle que connaît Carlos Giménez, qui, tant bien que mal, essaie de se frayer un chemin dans le monde de la bande dessinée, dont le contexte de production commence à changer également à ce moment-là.

Après avoir effectué son service militaire, puis s'être marié, Carlos Giménez quitte Madrid en 1963 pour s'installer à Barcelone, car la capitale catalane offre bien plus de perspectives pour qui aspire à devenir un professionnel de la bande dessinée. En effet, c'est là-bas que se trouvent les principales agences de dessinateurs, parmi lesquelles on retrouve l'agence *Selecciones Ilustradas*, chez qui le jeune Giménez va être engagé pour y faire ses

²⁶ Expression utilisée car représentative de la volonté affichée de Franco qui cherche à industrialiser et à ouvrir son pays en promouvant le tourisme notamment. Trois grands « plans de développement économique » successifs furent mis en place par le gouvernement franquiste entre 1964 et 1975, et permirent à l'Espagne de connaître une forte croissance économique et de peu à peu s'ouvrir vers l'extérieur.

premières armes en tant que « professionnel ». À l'époque, *Selecciones Ilustradas* est un « foco creativo de gran relevancia²⁷. » Près d'une centaine de dessinateurs travaillent pour cette agence fondée en 1953 par Josep Toutain. C'est là que vont se former les grands auteurs espagnols de demain, parmi lesquels on trouve bien sûr Carlos Giménez, mais aussi ceux qui deviendront par la suite ses meilleurs amis : Esteban Marroto, José Ortiz, José María Beà, sans oublier Adolfo Usero, avec qui Giménez partage de nombreux points communs, entre autres celui d'être passés par l'enfer de l'*Auxilio Social*.

Ses débuts dans la vie professionnelle, retracés avec brio dans la série *Los Profesionales*, s'avèrent plus rians si on les compare avec ce que l'auteur a dû endurer jusque-là, même s'ils n'en restent pas moins difficiles. En effet, l'agence de dessinateur barcelonaise a beau être un lieu haut en couleur, empli d'effervescence et souvent comparé à un espèce de « temple de la blague », il n'en reste pas moins que les conditions dans lesquelles on y travaille demeurent peu satisfaisantes : de fait, il s'agit d'une production de BD commerciale à la chaîne, uniquement guidée par des préoccupations économiques. Il faut vendre les dessins au meilleur prix pour nourrir de nombreuses revues, espagnoles mais aussi et surtout étrangères. En réalité, les dessinateurs sont alors considérés comme des tâcherons, payés à la page, et doivent produire en série, selon des scénarios et des styles qui leur sont imposés. Pour l'anecdote, ils devaient parfois accepter de travailler avec des scénaristes qui n'étaient considérés comme tels, uniquement parce qu'ils savaient faire fonctionner une machine à écrire ! « Por todo esto se daban las situaciones que se daban, salían los guiones que salían y se dibujaban las cosas que se dibujaban²⁸. »

²⁷ Antonio ALTARRIBA, *Op. Cit.*, p.313. [un lieu de création d'une grande importance]

²⁸ [C'est pour cela que l'on arrivait à des situations aussi invraisemblables, les scénarios étaient ce qu'ils étaient et on dessinait ce que l'on pouvait.] Carlos GIMÉNEZ, « Algo que usted no sabía, y seguramente le daba igual saber o no, sobre los profesionales del tebeo », dans Alfredo ARIAS (Coord.), *Tebeos: los primeros 100 años*, Biblioteca Nacional, Grupo Anaya, Madrid, 1996, p.238.

Les journées passées à dessiner sont éreintantes, d'autant que les délais imposés sont très courts, et supposent des journées continues à dessiner pour pouvoir rendre le travail dans les délais impartis, et ainsi être payés. En résumé, le travail en agence ne permet donc aucun épanouissement intellectuel et ne laisse place à une quelconque liberté créatrice.

Et Giménez de déclarer à cet égard:

Cuando yo iba a Barcelona, y me decían lo bien que se vendía este cómic en todas partes, me preguntaba a mí mismo: Pues si se vende tan bien, ¿por qué me pagan tan mal? Pero nunca protestaba, entre otras cosas, porque en aquella época no había descubierto que se podía protestar²⁹.

Il ne faut pas non plus oublier que ce manque de liberté est aussi conditionné à ce moment-là par la censure³⁰, qui continue de veiller à ce que les productions respectent les valeurs morales du régime. De fait, nous sommes à la fin des années 60, et le régime franquiste, malgré des évolutions sociétales certaines, ne semble pas prêt à faire de concessions ; en attestent les nombreuses lois votées pour contrôler les publications³¹, ce qui explique, du moins en partie, la médiocrité de certaines d'entre elles.

En tout état de cause, cette expérience constitue une nouvelle étape importante dans la vie de l'auteur madrilène. Il s'agit certes d'une expérience enrichissante, tant sur le plan professionnel que sur le plan humain, mais faite aussi de multiples frustrations et autres déconvenues. En découvrant les difficultés du métier, le manque de reconnaissance voire le mépris que les autorités et la culture officielle continuent d'avoir envers la bande dessinée, qu'elles considèrent toujours comme une sous-production, réservée à un public enfantin, et

²⁹ [Quand j'allais à Barcelone, et que l'on me disait à quel point cette BD se vendait partout très bien, je me demandais : si elle se vend aussi bien, pourquoi me paie-t-on aussi mal ? Mais je ne protestais pas car à cette époque, parmi tant d'autres choses, je n'avais pas découvert que l'on pouvait protester.] Carlos GIMÉNEZ, dans Alfons LINDO, *La aventura del cómic*, Doncel, Madrid, 1975, p.106.

³⁰ La censure relevait depuis 1960 du Ministère de l'Information et du Tourisme et les organes de contrôle qui en émanaient étaient nombreux. Le *Consejo Nacional de Prensa* créé par FRAGA IRIBARNE, dont dépendait la *Comisión de Información sobre Publicaciones Infantiles*.

³¹ La *Ley de prensa e imprenta* de 1966, ou en core le *Estatuto de Publicaciones Infantiles y juveniles* de 1967, qui classe les publications de BD en fonction du public auquel elles sont destinées : « para adultos », « para jóvenes », « para todos los públicos ».

dont le seul but est de divertir, Carlos Giménez prend conscience des injustices dont sont victimes les dessinateurs et de l'exploitation dont ils font l'objet, et « s'engage ».

Giménez va par la suite être le témoin de moments clés dans l'Histoire de l'Espagne, qu'il vivra de manière d'autant plus intense qu'il réside à Barcelone, où l'opposition au régime franquiste est peut-être à ce moment-là la plus manifeste. Il y souffle déjà un vent de révolte : on y perçoit une très nette volonté de la part des citoyens que les choses changent, les Espagnols aspirent de toute évidence à plus de liberté. Ainsi, les mouvements collectifs, assemblées clandestines et autres manifestations publiques se multiplient dans la capitale catalane ; des pétitions voient le jour, les graffitis envahissent les murs de la ville et offrent un contrepoint saisissant avec les affiches de propagande du Ministère de l'Information et du Tourisme qui lui ne cesse de vanter les *25 años de Paz*³², justification ô combien démagogique des sacrifices endurés par les Espagnols depuis la fin de la Guerre Civile. L'auteur madrilène va donc se retrouver plongé dans cette effervescence contestataire lorsqu'il arrive à Barcelone. Cela non plus ne sera pas étranger à son engagement futur pour la démocratie pour laquelle il se battra. Ce regard à la fois responsable et critique qu'il porte sur la société qui l'entoure correspond à une posture idéologique affirmée, que l'on retrouvera d'ailleurs tout au long de son œuvre. Dans ce contexte, Carlos Giménez tisse des liens particuliers, d'abord professionnels puis amicaux, avec deux personnes qui joueront un rôle important dans cette prise de conscience progressive et cette affirmation de soi : Víctor Mora³³ et sa femme, Armonía Rodríguez, une anarchiste qui travaille chez l'éditeur barcelonais Bruguera. Ce couple aura sur lui une grande influence et l'on peut même avancer que l'éducation politique de Carlos Giménez s'est essentiellement parfaite grâce aux échanges

³² [Les 25 ans de Paix] Gigantesque campagne de propagande lancée par le gouvernement franquiste en 1964, soit 25 ans après la fin de la Guerre Civile, pour vanter les avancées sociales et économiques du régime.

³³ Un des plus grands scénaristes espagnols du moment, auteur de personnages de BD d'aventure très populaires tels que *El Capitán Trueno*, *El Jabato* ou *El Corsario de Hierro*.

qu'ils ont pu avoir ensemble, durant ces soirées passées à refaire le monde, chez lui, à Premiá de Mar, où il s'est installé avec sa famille en 1967. Giménez est alors très souvent accompagné de ses amis dessinateurs, avec qui il a formé quelques années plus tôt le *Grupo de la Floresta*³⁴. Tous sont jeunes à une époque où précisément en Espagne la jeunesse fait irruption comme jamais elle n'a eu encore la possibilité de le faire; une jeunesse qui cesse d'être passive et acquiert un rôle prépondérant d'acteur sur la scène publique. N'oublions pas non plus que cette tranche d'âge est alors aussi très nombreuse en Espagne.

Autrement dit, ce sont des années d'apprentissage au sens large, pendant lesquelles Giménez apprend à devenir un dessinateur professionnel de bande dessinée, mais aussi pendant lesquelles il forge sa personnalité et se construit en tant qu'homme, en tant qu'individu et citoyen.

Comme les années 60 (jusqu'au début des années 70³⁵) avaient marqué une évolution notoire du pays sur le plan économique, les années qui vont suivre seront tout aussi capitales, sur le plan politique cette fois-ci. En 74 et 75, l'Espagne commence sérieusement à s'agiter, sentant que la fin de Franco approche. Carlos Giménez sera encore une fois le témoin de ces années cruciales dans l'Histoire de son pays, avec la mort du dictateur le 20 novembre 1975 et la Transition démocratique qui va s'ensuivre, et il va vivre de plein fouet tous ces bouleversements, tant politiques qu'économiques³⁶. Conscient des problèmes qui continuent de ravager la société malgré la mort de Franco et l'avènement de la démocratie, qui ne résout pas, loin s'en faut, tous les problèmes, Giménez « pasa a ser un señor representativo de su

³⁴ En 1973, GIMÉNEZ témoigne d'une volonté d'indépendance très forte. Il fonde d'abord avec ses amis dessinateurs Adolfo USERO, Esteban MARROTO, et Luis GARCÍA le collectif d'artistes « *Premiá 3* », puis quelques années plus tard le *Grupo de la Floresta*, avec en plus Jesús PEÑA SUSO et Ramón TORRENTS, pour précisément se libérer de l'emprise des agences de dessinateurs.

³⁵ Le « miracle économique espagnol » durera jusqu'à la fin du premier choc pétrolier, fin 73.

³⁶ L'année 74 marque le début de la crise économique, cachée aux Espagnols tant que Franco était vivant, mais qui se révélera rapidement dans toute sa gravité.

época³⁷. »

Au cours des dernières années du franquisme, et dans un contexte de répression ne laissant aucune place à la critique politique, de nouvelles tentatives d'opposition à la dictature vont néanmoins apparaître. En éliminant la censure préalable à toute publication, la nouvelle Loi de la Presse de 1966, la *Ley Fraga*, laisse entrevoir une ouverture, certes toute relative, mais qui permet le développement d'une presse satirique qui va utiliser l'humour pour délivrer et transmettre des messages critiques envers le régime, et ainsi palier en quelque sorte l'absence d'une véritable presse d'opinion, inexistante à l'époque. Dès lors, et tout au long des années 70, on assiste à un véritable essor de nouvelles revues d'humour, même si leur diffusion a rarement été massive. Des revues engagées et porteuses d'une idéologie, qui s'avèrent un moyen d'expression privilégié pour diffuser des idées, et très souvent connotées socio-politiquement comme antisystème, antifranquistes et pro-démocratie. Ces publications frondeuses doivent jouer en permanence à cache-cache avec une censure qui s'effectue dorénavant *a posteriori*, et peut à tout moment interdire la vente ou infliger des sanctions économiques à quiconque ne serait pas en conformité avec les idées du régime. Donc souvent, pour ne pas être censuré, soit on s'autocensurait, soit on employait un langage très compliqué, presque codifié, comme ce fut le cas par exemple de la revue madrilène *Triunfo*³⁸.

Dans la lignée de ces publications transgressives et subversives, la revue *El Papus*, créée en 1973 par Xavier De Echarri et publiée par les Editions Amaika, occupe une place de

³⁷[Giménez devient un homme représentatif de son époque.] Commentaire du dessinateur Enric SIÓ, qui fait partie de la génération de GIMÉNEZ dans « Còmic : arte e ideologia (mesa redonda) », *El Viejo Topo*, 53, Madrid, 1981, p.46.

³⁸ Voir à cet égard l'étude d'Isabelle RENAUDET, *Un parlement de papier, la presse d'opposition au franquisme durant la dernière décennie de la dictature et la transition démocratique*, Casa de Velázquez, n°22, 2003.

choix et revêt une importance particulière. De fait, c'est la revue la plus diffusée³⁹ et lue à l'époque, et est sans doute aussi l'une des plus engagée. C'est justement dans cette revue que Giménez retracera chaque semaine sous forme de bande dessinée l'actualité bouillonnante des années 76-77 en Espagne, jusqu'à constituer une fabuleuse chronique du quotidien qui sera compilée quelque temps plus tard dans la trilogie *España Una, España Grande, España Libre !*

À l'instar de la fameuse revue française *Hara Kiri* dont elle s'inspirait beaucoup (*El Papus* ne s'auto-définissait pas comme « bête et méchante », mais comme une revue *satírica y neurasténica*⁴⁰), *El Papus* est une revue novatrice, qui aborde de manière critique l'actualité de l'Espagne de ces années-là, et qui n'hésite pas à revendiquer et à attaquer sans ambages tous les opposants au rétablissement de la démocratie, et qui s'avère par là-même une véritable arme sociopolitique.⁴¹ Une revue qui rapidement dérange aussi, par ses contenus subversifs et provocateurs⁴², faisant l'objet à maintes reprises de sanctions administratives de la part de la censure, voire même d'interdiction de publication, et de menaces écrites et verbales de plus en plus fortes de la part de groupes d'extrême droite. Ces menaces se solderont par l'attentat terroriste à la bombe perpétré par le groupuscule d'extrême droite *Triple A* à l'encontre de la revue le 20 septembre 1977⁴³, qui causera la mort du concierge Joan Peñalver. Coup dur pour la revue, d'autant que cet attentat restera pratiquement impuni, et *El Papus* ne bénéficiera d'aucune aide de la part des autorités officielles de l'époque.

³⁹ Il s'en vendait en moyenne 115 000 exemplaires par semaine, et les ventes ont pu dépasser les 400 000 exemplaires.

⁴⁰ [satirique et neurasthénique]

Le site espagnol *Tebeosfera* fournit de nombreuses données « techniques » sur la revue (tirages, formats, auteurs...) https://www.tebeosfera.com/publicaciones/papus_el_1973_elf_amaika.html

⁴¹ Marine LOPATA, « *El Papus*: una revista de humor políticamente comprometida durante la Transición democrática española », dans *Prensa, cultura y sociedad*, PILAR, 2012, p.35-44.

⁴² Une esthétique que l'on a appelée « *feísta* », de l'espagnol *feo*, laid.

⁴³ Voir le documentaire réalisé par la télévision espagnole en 2011 :

<http://www.rtve.es/television/20110218/incognitas-del-atentado-contra-revista-papus-documental-2/409255.shtml>

En revanche, cette attaque virulente va avoir un rôle de catalyseur chez les dessinateurs de bande dessinée. Les manifestations de solidarité et de soutien à la revue sont nombreuses, et entre autres actions, un album, dont Carlos Giménez signera d'ailleurs la couverture⁴⁴, sera coédité par plus de soixante maisons d'éditions. Le temps est venu d'agir, et il est devenu indispensable que tous s'unissent et s'engagent pour leur travail et pour la défense de leurs libertés. En effet, naît chez eux une prise de conscience collective qui implique une nécessité urgente de se positionner et d'agir afin de renforcer le processus de démocratisation.

Et Carlos Giménez de déclarer à ce moment-là :

Hay que aceptar que la historieta, la ilustración, el humor, no pueden ser apolíticos. No han sido nunca apolíticos, son, en una u otra dirección, completamente políticos. Por eso, queramos o no queramos, nos guste o no nos guste, hemos de definirnos. Ha llegado el momento de definirnos⁴⁵.

Il y a donc parmi les dessinateurs une véritable volonté de s'organiser, qui se matérialise par la multiplication de réunions et autres débats entre professionnels, en vue d'être capables de proposer davantage de projets collectifs de surtout de défendre leurs droits. Carlos Giménez s'engage pleinement dans cette bataille et y jouera un rôle significatif, comme fer de lance, conscient du potentiel que possède la bande dessinée pour transmettre des messages, comme forme d'expression et de communication à part entière. Il comprend aussi l'importance qu'il y a à consolider la représentativité de ce média de masse populaire :

En el país, ni el cine, ni la literatura, ni la pintura, habían dado tanta importancia a lo que pasaba en la calle, y fue la historieta la primera en dirigir su mirada hacia esta nueva temática urbana marginal, donde encontró imágenes impactantes, ocultas entre lo ordinario y la realidad cotidiana, que despertaron nuevas inquietudes entre los lectores⁴⁶.

⁴⁴ Sur cette couverture, apparaît un artiste, le bras levé et esquissant un sourire narquois, qui s'exclame: « ¡Ave, César, los que van a morir te saludan! » [Ave César, ceux qui s'apprêtent à mourir te saluent bien!], dans *Los profesionales de la historieta, el humor y la ilustración en solidaridad con El Papus*, Iniciativas editoriales, Barcelone, 1977.

⁴⁵ [Il faut accepter le fait que la bande dessinée, l'illustration, l'humour ne peuvent rester apolitiques. Ils ne l'ont jamais été; ils sont, d'une manière ou d'une autre, complètement politiques. C'est pourquoi, que nous le voulions ou non, et que cela nous plaise ou pas, nous devons nous définir. Le moment est venu de prendre position.», *Troya*, numéro 6, Barcelone, décembre 1977, p.10.

⁴⁶ Pablo DÓPICO, « Esputas de papel. La historieta *underground* española », *Arbor, Ciencia, pensamiento y cultura*, CLXXXVII, Extra II, Antonio ALTARRIBA (coord.) *La historieta española, 1857-2010. Historia, sociología y estética de la narrativa gráfica en España*, Madrid, 2011, pp. 169-181.

La création de collectifs tels que le *Club DHIN*⁴⁷ en 1972, ou celle d'un *Colegio Profesional*, le *HHIS* (acronyme de *Historietistas Humoristas Ilustradores Sindicatos*, un syndicat unitaire et autonome, dont l'objectif est de préserver les droits et les intérêts des dessinateurs, à l'image du Syndicat national des Dessinateurs de Presse, créé en 1971 pour répondre à des exigences indispensables du secteur), représentent en ce sens un progrès notoire. Mais, faute d'investissement de la part de nombreux dessinateurs de bandes dessinées, la durée de vie du HHIS ne sera qu'éphémère (1978-1979), ce que l'auteur madrilène ne cessera au demeurant de regretter. Déçu par le peu d'unité et le manque d'engagement chez ses collègues dessinateurs, qui ne perçoivent sans doute pas l'intérêt de s'organiser en corporation et adoptent une position conformiste et résignée face à ce qui représente pourtant une avancée, Giménez ne mâche pas ses mots et lance à leur égard :

El dibujante de tebeos nunca ha sido un buen elemento a la hora de luchar, reivindicar sus derechos, a la hora de mover el culo del asiento. Hay muchos dibujantes que no han reflexionado nada sobre su obra, que detrás de su profesión no había ninguna teoría, que hacían un trabajo mecánicamente, como el que podía haber hecho cualquier cosa⁴⁸.

Le changement politique induit par la mort de Franco va permettre davantage de liberté, et offre un monde plus ouvert. Cette évolution va de pair avec celle d'un auteur qui s'affirme tant d'un point de vue personnel que professionnel, qui va mettre son art au service de ses idées et de ses revendications politiques, et qui témoigne de ses engagements idéologiques. Carlos Giménez abandonne le travail en agence et oriente dès lors son œuvre vers des revues d'humour graphique⁴⁹ qui publient aussi des bandes dessinées, et devient par la même occasion un des auteurs les plus visibles et présents sur le marché espagnol. Cet

⁴⁷ Acronyme de *Dibujantes de la Historieta y la Ilustración Nacionales*

⁴⁸ [Le dessinateur de bande dessinée n'a jamais été un bon élément lorsqu'il s'agit de lutter, de revendiquer ses droits, lorsqu'il s'agit de « se bouger les fesses ». Il y a beaucoup de dessinateurs qui ne réfléchissent en rien à leur œuvre, qui derrière leur profession n'établissent aucune théorie, qui font leur travail de manière mécanique, comme ils l'auraient fait s'ils avaient fait tout autre chose. » Commentaire de Carlos GIMÉNEZ, dans Antonio TRASHORRAS et David MUÑOZ, « Carlos Giménez », *U, el hijo de Urich*, 9, Madrid, 1998, p.47.

⁴⁹ Citons entre autres : *Nueva Dimensión*, *Gaceta Junior*, *Trinca*, *El Papis*, *Mata Ratos*, *Muchas Gracias*, *Totem*, 1984, *Comix internacional*, *Rambla* etc...

engagement se traduit donc par son itinéraire professionnel, et non pas par un militantisme dans un parti identifié, même s'il a çà et là été jusqu'à réaliser des dessins, des tracts et autres affiches, à travers lesquelles il rendit au passage un hommage au *Capitán Trueno*, pour le PSUC⁵⁰ (le Parti communiste catalan, auquel il s'identifiait le plus à ce moment-là), à l'occasion d'élections autonomes. Lui-même adopte alors une position politique bien définie : « Yo soy un hombre politizado; tengo las ideas claras, sino muy claras que a qué grupo político pertenezco, sí muy claras a qué clase pertenezco⁵¹. »

D'autre part, ces revendications vont aller de pair avec une évolution artistique notoire chez l'auteur, qui fait déjà preuve d'une certaine maturité créatrice. Giménez a en effet acquis une solide expérience, faite de multiples travaux épars, mais non négligeables. Avec plus d'espace de liberté, Carlos Giménez va dès lors pouvoir dessiner une œuvre véritablement personnelle, qui va faire sa renommée internationale, notamment avec des bandes dessinées à succès et engagées comme *España Una, España Grande, España Libre !*, ou *Paracuellos* et *Barrio*, ses albums autobiographiques les plus emblématiques, qui deviendront par la suite des séries, et dans lesquels il va concentrer ses souvenirs de l'après-guerre. C'est véritablement à partir de cette époque qu'il renonce définitivement à continuer de faire des bandes dessinées uniquement ludiques, distrayantes et divertissantes, et, plus généralement, qu'il se refuse d'accéder systématiquement aux commandes des éditeurs. Giménez s'engage pleinement dans l'écriture de bandes dessinées revendicatives dans lesquelles il va témoigner, à partir de son expérience personnelle et de son vécu, et dénoncer, le passé comme le présent. La bande dessinée est pour lui le moyen privilégié pour interpréter, critiquer, questionner les changements auxquels il assiste. Il est convaincu du potentiel contestataire et des capacités

⁵⁰ *Partit Socialiste Unificat de Catalunya*.

⁵¹ [Je suis un homme qui participe à la vie politique; j'ai les idées claires, peut-être pas aussi claires que cela quand il s'agit de dire à quel groupe politique j'appartiens, mais en tous les cas très claires quant à la classe dont je fais partie.] FERNANDEZ TASIO (Ed.): « Carlos Giménez », 2^o salón del cómic y del libro ilustrado, supplément de « Con la mosca detrás de la oreja », 5, Santander, 1982, p10.

dont dispose ce média de masse pour transmettre des idées et des messages forts, et de l'influence qu'il peut avoir pour faire changer les choses et déboucher sur une prise conscience collective :

La historieta se ha convertido en un medio situado en la encrucijada de las formas expresivas más actuales y cargado de un potencial contestatario de primer orden, se encuentra en la cresta de la ola, en el filo mismo de la modernidad.⁵²

C'est donc à partir de ce moment-là que Carlos Giménez devient cet auteur de bande dessinée engagé que l'on connaît, ce qui encore aujourd'hui le définit le mieux.

Par la suite, dans une Espagne démocratique qui redécouvre les libertés dont elle a été privée durant tant d'années, avec l'explosion créatrice que symbolise la *Movida*⁵³, Carlos Giménez continue sur sa lancée, et poursuit sa trajectoire professionnelle déjà bien amorcée, caractérisée par une œuvre cohérente, qui est alors le reflet de ses idées, de sa manière de penser et d'exprimer sa vision des événements qui l'entourent.

Carlos Giménez siempre quiso ser dibujante de historietas, ya de niño se aplicaba a eso, y eso ha conseguido ser, y de los grandes del género, y no quiere ser otra cosa, y convirtiendo un género menor en mayor, [...] no disocia su profesión u oficio de su modo de ser y entender la vida ni de su filosofía⁵⁴.

Enfin, et même si le Carlos Giménez adulte n'étale pas sa vie personnelle, ce qui rend de fait difficile de savoir si elle se retrouve ou non dans son œuvre, et, le cas échéant, dans quelle mesure, il n'est pas incongru de penser que certaines histoires sont inspirées d'expériences vécues, par lui ou par d'autres de ses proches. Il n'y a qu'à se référer par exemple à des séries écrites et parues à la fin des années 80/début des années 90, telles que *Romances de andar por casa* ou *Historias de sexo y chapuza*, que nous commenterons en

⁵² [La bande dessinée est devenue un média situé au croisement des formes d'expression les plus actuelles et doté d'un potentiel contestataire de tout premier ordre, elle se trouve au sommet de la vague, sur le fil même de la modernité.] Antonio ALTARRIBA, *Op. Cit.*, p.315-316.

⁵³ Période d'effervescence culturelle caractéristique de l'Espagne des années 80.

⁵⁴ [Carlos Giménez a toujours voulu être dessinateur de bandes dessinées; déjà tout petit il s'appliquait à cela. Et c'est ce qu'il a réussi à faire, faisant aujourd'hui partie des grands de la BD; Il ne veut être rien d'autre que cela. Il a réussi à transformer un média qui semblait mineur en un art majeur, il n'établit pas de séparation entre sa profession et sa manière d'être et de voir le monde.] Francisco CANDEL, « Carlos Giménez y yo, con perdón », dans *Un hombre, mil imágenes*, Norma Editorial, Barcelone, 1982, p.4.

deuxième partie, pour le comprendre. Ces albums, qui traitent entre autres du désenchantement amoureux, sont le reflet du mal-être social d'une société qui a connu d'énormes bouleversements après la *Movida*. En outre, ils s'avèrent être une critique sociale qui reflète sans doute aussi les préoccupations du moment de l'auteur. De fait, comme pour beaucoup d'Espagnols, Carlos Giménez a vécu ces transformations rapides et brutales, marquées par une libération des mœurs très (trop ?) rapide après tant d'années marquées par la frustration, et en a peut-être aussi souffert, directement ou indirectement⁵⁵.

Autrement dit, et ce sera une constante chez lui, Carlos Giménez nous livre au travers de ses productions sa perception du monde, en mettant son art au service de ses idées et de sa sensibilité, ce qui nous amène donc naturellement à nous intéresser plus particulièrement à son itinéraire professionnel et à son évolution.

⁵⁵ En outre, ce pourrait être une explication aux références explicites qui sont faites dans *Historias de Sexo y Chapuza* à Miguel FUSTÉ, un de ses amis de *Selecciones Ilustradas*, qui a sombré dans l'alcoolisme à la fin des années 80, jusqu'à finir dans la rue à devoir y faire la manche, ce qui a dû passablement affecter Carlos GIMÉNEZ.

CHAPITRE 2 :

L'ITINÉRAIRE PROFESSIONNEL

A) Une passion affirmée, qui devient une profession

Force est de constater que la Guerre Civile n'a pas mis fin à une presse illustrée très développée avant le conflit, ni entraîné d'interruption totale des publications. Il faut néanmoins attendre les années 1945-46 pour que les revues réapparaissent, malgré des difficultés matérielles évidentes, et après avoir subi de profondes transformations. En effet, pour faire face à la morosité ambiante qui caractérise l'Espagne de l'après-guerre (et à cause de celle-ci), les Espagnols éprouvent un besoin énorme de s'évader et de fuir du quotidien. Or, en ces temps difficiles, il n'y a pas forcément non plus beaucoup de choses pour se distraire, et les revues de bandes dessinées figurent parmi les distractions les plus populaires. Même si elles restent assez chères pour les très maigres budgets des familles, elles sont relativement accessibles⁵⁶ et à la portée de tous grâce à tout un marché parallèle de prêt, de troc, ou même de location. Ainsi, les revues pour enfants, à l'image de leurs « ancêtres », les revues *TBO* ou *Pulgarcito*, respectivement créées en 1917 et 1921, rencontrent un énorme succès auprès des jeunes, et contribuent ainsi à la culture des masses :

Ningún otro medio ha cumplido una doble función como ésta, diversa y, al mismo tiempo, complementaria, incidiendo con gran fuerza tanto en lo individual como en lo colectivo, en lo personal como en lo social, estructurando la mente y determinando las relaciones⁵⁷.

Alors qu'il est interné dans les foyers de *l'Auxilio Social*, Carlos Giménez trouve précisément refuge dans les *tebeos*, symboles de la culture populaire de toute une époque, et

⁵⁶ Un fascicule coûte environ 1 pèsète, soit l'équivalent d'une entrée au cinéma, qui lui aussi remporte un vif succès dans les années 50.

⁵⁷ [Aucun autre média n'a rempli une double fonction comme celle-ci, variée, et en même temps, complémentaire, exerçant une très forte influence, tant sur le plan individuel et personnel que collectif et social, forgeant les mentalités et définissant les relations.] Antonio ALTARRIBA, *Op. Cit.*, p.14-15.

se passionne pour ces lectures, constituées en grande partie de BD d'aventure, que les familles avaient l'habitude de rapporter lors des visites dominicales qu'elles rendaient aux enfants. Pour Giménez et ses petits camarades d'infortune, les bandes dessinées occupent une place d'honneur et sont alors la seule source d'évasion possible dont ils ont indéniablement besoin pour échapper à l'enfer qu'ils vivent au quotidien dans les foyers. Elles leur procurent du bonheur, du rêve, voire de l'espoir. Les bandes dessinées sont un véritable objet de convoitise et peuvent même servir de monnaie d'échange : on se les prête ou on se les échange contre un morceau de pain. Leur lecture occupe la majeure partie du temps libre dont les enfants disposent, elles envahissent leur vie quotidienne, les fascinent et sont une source d'inspiration inépuisable. L'impact de la bande dessinée est tel que les enfants, lorsqu'ils jouent, s'inspirent par exemple des aventures qu'ils ont lues, imaginant de nouveaux scénarios et imitant le comportement et la manière de parler de leurs héros de BD préférés.

Deux séries à succès marqueront tout particulièrement le jeune Carlos Giménez, *El Cachorro* et *El Capitán Trueno*. Ce sont là deux séries qui feront naître chez lui sa passion pour la bande dessinée. Une passion qui ne le quittera dorénavant plus, lui qui déjà, alors qu'il est âgé d'une dizaine d'années à peine, passe son temps à dessiner et à imaginer des histoires. En outre, Carlos Giménez se montre très doué pour le dessin et aspire très vite à devenir à son tour un dessinateur professionnel.

L'auteur devient donc d'abord un averse lecteur de *El Cachorro*, bande dessinée d'aventure par excellence s'il en est, créée intégralement par Juan García Iranzo en 1951, et publiée dans ces fascicules bon marché, appelés *cuadernos* ou *cuadernillos*, un peu à la manière des *comic-books* américains⁵⁸. *El Cachorro*, ou la terreur des Caraïbes, remporte un vif succès auprès

⁵⁸ Le format des *cuadernillos* différait néanmoins légèrement de celui des *comic-books*. Cette série est introduite en 1936 par Hispano Americana Ediciones et est publiée par la suite par l'une des plus importantes maisons d'édition de l'époque, Editorial Bruguera, basée à Barcelone, et qui était à l'origine de bon nombre de publications.

des enfants qui, comme Carlos Giménez, attendent impatiemment chaque semaine de pouvoir lire les aventures de leur héros favori auquel ils s'identifient facilement. C'est peut-être ce qui explique en partie aussi le fait que jamais une bande dessinée n'avait eu un impact aussi fort sur ses jeunes lecteurs⁵⁹, sans doute parce qu'elle leur apportait cette symbolique de liberté dont ils avaient besoin, eux qui en étaient privés au quotidien et vivaient dans cet environnement carcéral du foyer.

L'action se déroule au début du XVIII^e siècle, et Miguel, jeune garçon intrépide et courageux, est le témoin de multiples aventures faites de trésors cachés, d'attaques de pirates et de corsaires en plein milieu de l'Atlantique entre les « gentils », les Espagnols et les « méchants », emmenés par le terrible Baco et ses hommes. *El Cachorro* nous offre cet exemple du héros hors-la-loi, dont les aventures débordantes d'action passionnent les enfants et les amènent à se plonger littéralement dans ces vignettes qui mettent en scène les tribulations du protagoniste. Le jeune Carlos Giménez ne sera pas en reste et, lui aussi fasciné par les aventures de *El Cachorro*, prend plaisir à reproduire les dessins, à inventer les suites des aventures, et allant même jusqu'à réaliser ses propres histoires de pirates. Aussi peut-on affirmer que cette série revêtra une importance particulière dans la vie personnelle et professionnelle de Carlos Giménez, et aura une incidence sur sa future vocation artistique :

Todos tenemos en nuestra biografía un hito, algo que ocurre, algo que, en un momento determinado, entra en nuestras vidas, nos envuelve, nos sacude y nos marca y hace que, en ese momento, decidamos escoger un camino o una profesión. En mi vida, los tebeos de *El Cachorro* marcaron ese hito⁶⁰.

Une autre série pour laquelle il va se passionner en grandissant, et qui aura elle aussi une influence non négligeable sur lui sera *El Capitán Trueno*, de Víctor Mora (Víctor Alcazar)

⁵⁹ « Los tebeos de aventura conocieron un auge espectacular que [...] empieza a fraguar a partir de los años cuarenta y alcanza en los cincuenta y primeros sesenta una auténtica edad dorada. » [Les bandes dessinées d'aventure ont connu un essor spectaculaire qui commence à être perceptible à partir des années 40 pour, dans les années 50 et au début des années 60, atteindre un véritable âge d'or.] Antonio ALTARRIBA, *Op. Cit.*, p.180.

⁶⁰ [Nous avons tous, dans notre biographie, un événement qui nous a marqué, quelque chose qui, à un moment donné, entre dans notre vie, nous passionne, nous change et nous marque et fait qu'à ce moment-là nous décidions de suivre telle ou telle voie, ou de choisir telle ou telle profession. Dans ma vie, les bandes dessinées de *El Cachorro* ont représenté cet événement important.] Carlos GIMÉNEZ, « Inolvidable Cachorro », *El boletín*, n°44, Barcelone, 1997, p.3.

et Ambrós (Miguel Ambrosio Zaragoza), éditée chez Bruguera⁶¹ à partir de 1956. Cette bande dessinée adopte le schéma et les caractéristiques du genre, à savoir la fragmentation de l'intrigue en plusieurs albums qui se prolongent d'un numéro à un autre. Ce procédé, semblable au feuilleton, et basé sur la technique du *continuará*⁶², consiste à faire de la dernière vignette une sorte de climax capable d'entretenir le suspense né d'une situation de danger extrême dont on méconnaît le dénouement, et ainsi fidéliser le public de lecteurs, pour le coup ici constitué en majorité d'adolescents. On y retrouve le schéma traditionnel et quelque peu manichéen du justicier viril et invulnérable qui se bat contre les « méchants ». Il n'est plus question ici de pirates ni de corsaires, l'action se déroule pendant les croisades à l'époque médiévale, ce qui amène *El Capitán Trueno*, héros éponyme de la série, à parcourir le monde pour livrer toutes sortes de batailles contre l'ennemi ; batailles dont il sort bien entendu toujours vainqueur. La trame narrative de la série ressemble à s'y méprendre à ce qu'avait créé un autre dessinateur, Manuel Gago, en 1943 avec la série intitulée *El Guerrero del Antifaz*⁶³, mais avec un héros ici moins fanatique, plus tolérant et dont les préoccupations sont plus proches de la sensibilité du lecteur de l'époque, qui n'est plus celle du début des années 40. La série remportera un vif succès, tout au moins équivalent à celui d'*El Cachorro*, leurs auteurs ayant dans les deux cas réussi à créer d'authentiques icônes propres à la culture de masse, et très populaires auprès des jeunes Espagnols, parmi lesquels se trouve bien entendu Carlos Giménez.

Sa rencontre en 1958 avec le dessinateur Manuel López Blanco va représenter un tournant dans la vie de l'auteur, alors âgé de 17 ans. Les quelques années qu'il va passer aux

⁶¹ Bruguera ou *Editorial Bruguera*, est une maison d'édition barcelonaise, créée en 1910 sous le nom d'*El Gato Negro*, rebaptisée Bruguera en 1940. Spécialisée dans la littérature populaire et surtout dans la bande dessinée.

⁶² [à suivre]

⁶³ Bande dessinée très connotée politiquement, moralisante et de propagande, caractéristique du régime franquiste.

côtés de López Blanco vont constituer ses années d'apprentissage, faites de nombreux échanges avec le dessinateur, qui lui prodigue bon nombre de conseils « technico-artistiques ». En outre, le temps passé à observer le maître va permettre à Giménez d'acquérir une certaine aisance ou de perfectionner sa technique de dessin (proportions, jeux de perspectives, cadrages...) mais aussi et surtout de réaliser son rêve d'enfance : « Ser dibujante de tebeos ». De fait, après avoir collaboré à la préparation de la mise en page de la série à succès *Las aventuras del F.B.I.*, (Giménez sera entre autre chargé d'en dessiner les fonds), il va rapidement se voir proposer d'autres travaux d'illustrations commandés par des maisons d'éditions, et en particulier celle qu'avait fondée López Blanco en 1958, Ibergraf, qui lui offre la possibilité dans un premier temps de dessiner la série *Curiosidades*. Giménez tire un grand profit de son passage au sein d'Ibergraf, aux côtés d'auteurs reconnus tels que José Carlos García, Pizarro ou Zata. C'est là qu'il va produire son premier travail d'envergure, destiné au marché extérieur : *Drake & Drake*, une série policière scénarisée par José Mallorquí. L'aventure sera de courte durée mais qu'importe, il s'agit là d'une expérience de plus, qui en outre va « lancer » en quelque sorte sa carrière de dessinateur de bande dessinée.

B) Du travail à la chaîne à la conception d'une œuvre personnelle

1) L'écriture de BD pour enfants

Tout au long des années 60-70, Carlos Giménez réalise des bandes dessinées qui s'adressent plutôt à un public jeune : des BD d'aventure et de cowboy (*Gringo*, en 1963, sur un scénario de Manuel Medina, et représentative de ses débuts au sein de l'agence *Selecciones Ilustradas*) de science-fiction (*Delta 99*, en 1967, une BD imaginée par Flores Thies ; *Dani Futuro*, à partir de 1969), ou encore d'humour (*Tom Berry*, *Kiko 2000*). Toutes sont soit

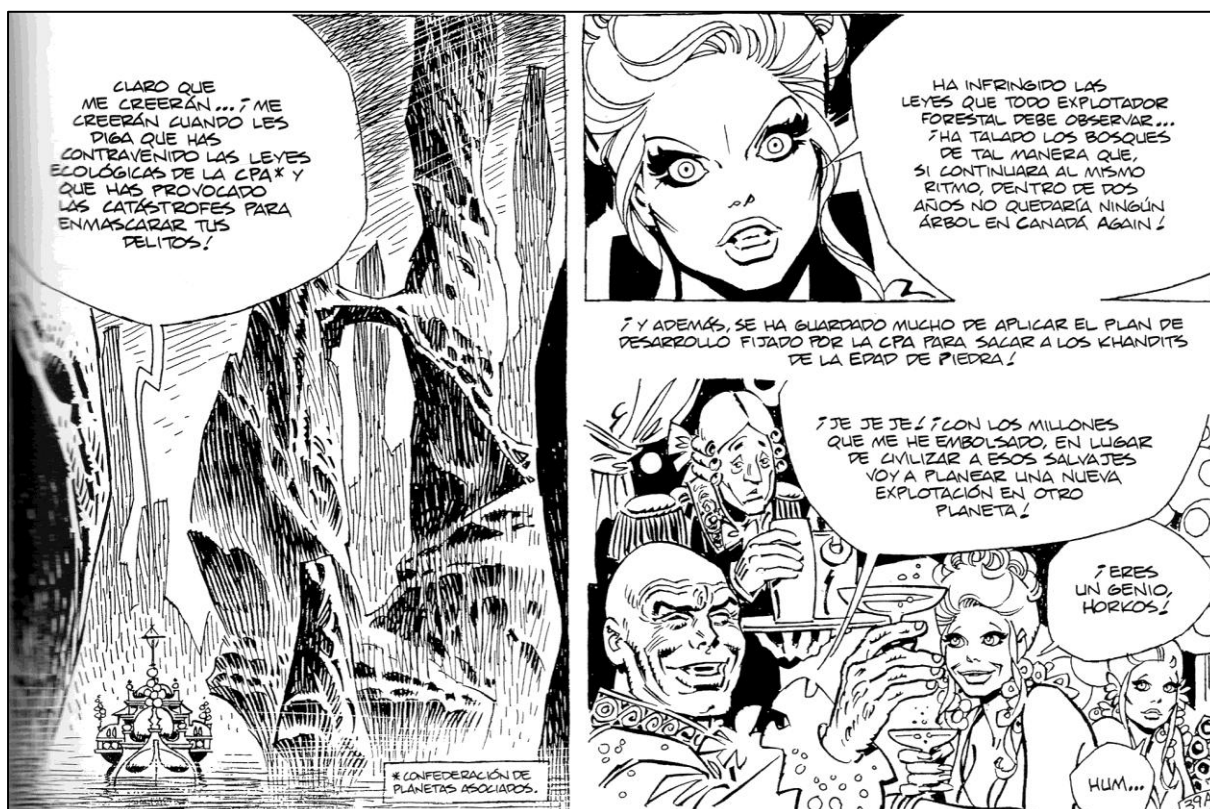
destinées aux marchés étrangers, soit publiées en Espagne dans les diverses et multiples revues de l'époque, parmi lesquelles on peut citer : *Gaceta Junior*, *Trinca*, 1984, ou encore la revue théorique *Bang !*. Comme pour la plupart de ses amis dessinateurs de l'époque, le dessin en agence est un travail le plus souvent alimentaire, et les dessinateurs travaillent dans le plus grand anonymat, sans compter qu'ils n'ont aucun droit sur leurs œuvres. Carlos Giménez n'échappe pas à cette règle et réalise alors nombre de planches qui n'ont pas été référencées, et se retrouvent disséminées ici ou là, et sont de fait aujourd'hui perdues⁶⁴.

Giménez va amorcer ce qui sera peut-être là son premier travail d'envergure : la série *Dani Futuro*, qui se veut le reflet d'une certaine maturité artistique. Conscient des possibilités offertes par la bande dessinée, il y a alors chez l'auteur madrilène la volonté de faire autre chose et d'explorer de nouvelles voies, mais il se heurte dans un premier temps à un système verrouillé qui freine toute velléité de changement : en effet, la politique éditoriale, définie par l'industrie de la bande dessinée est immobiliste et conditionnée par les seuls critères commerciaux des éditeurs, ce qui frustre les aspirations de Giménez qui au contraire, bouillonne d'idées et souhaite contribuer à la dignification culturelle et sociale du média. Ainsi, de 1969 à 1975, il s'associe avec Víctor Mora pour la réalisation de cette série de science-fiction, destinée à un public jeune, dont les histoires seront d'abord publiées dans la revue hebdomadaire *Gaceta Junior*⁶⁵, puis exportées dans des revues européennes, telles que *Tintin*, *Linus* ou *Pif magazine*. Au niveau du dessin et du graphisme, cette BD s'inscrit dans la continuité de *Delta 99*, parue quelques années plus tôt, mais sa finalité est tout autre. L'histoire n'a rien de très original, et ressemble à s'y méprendre à *Valérian*, la célèbre série de Pierre Christin, éditée chez Pilote : un jeune garçon se voit envoyé dans le futur et doit faire

⁶⁴ C'est ce qui explique pourquoi il nous est extrêmement difficile d'en dresser une liste exhaustive, qui serait de toute manière forcément incomplète.

⁶⁵ La revue était éditée par Unisa, une maison d'édition barcelonaise, et son premier épisode, intitulé « ¡Looocura musical ! », sera publié en 1969 dans l'almanach 1970 de la revue.

face à des créatures extraterrestres des plus variées : robots, dinosaures, insectes géants domestiqués, plantes mi-végétales mi-animales, magiciens et tribus en tout genre... Mais la série marque aussi une évolution certaine dans les thématiques abordées et la manière de les traiter, et l'on peut déjà y percevoir l'engagement des deux auteurs. Il y a en effet chez eux une volonté de dénoncer et de critiquer : les agissements des forces de l'ordre, les conséquences socio-économiques catastrophiques de la crise pétrolière, ou encore la société de consommation à outrance qui caractérise le monde capitaliste. Mora et Giménez prennent en outre position face à des problèmes sociétaux encore naissants à l'époque, comme les préoccupations environnementales, thème de l'extrait que nous reproduisons ci-dessous. Il s'agit encore de bande dessinée pour enfants, tout en étant autre chose, un mélange d'aventure, de critique sociétale et de pédagogie⁶⁶ :



⁶⁶ Nous reproduisons quelques planches significatives en annexe, tirées de l'intégrale *Dani Futuro*. Panini Comics España, Torroella de Montgrí/Girona, 2013. Celle qui illustre ici notre propos est un extrait de « El planeta de las catástrofes », *Op. Cit.*, p.171.

On y perçoit donc ce que l'on retrouvera par la suite dans quasiment toute l'œuvre de l'artiste madrilène : des préoccupations sociétales, un message clair et engagé, et des histoires qui renferment déjà une certaine didactique dans la manière d'aborder les sujets.

Cette étape revêt une importance double dans l'itinéraire professionnel de Carlos Giménez: d'une part, cette série marque l'avènement d'un auteur qui est maintenant reconnu parmi les meilleurs de la profession, et, d'autre part, elle coïncide avec son implication et sa lutte pour une reconnaissance accrue de sa profession, et l'obtention d'un véritable statut pour le dessinateur de bande dessinée. Avec d'autres professionnels, tels que Sió, Mora, García, Carlos Giménez devient un des leaders indiscutables de ce renouveau du média, qui entraîne une nouvelle manière de penser, de faire et de lire la bande dessinée en Espagne.

Víctor Mora est à ce moment-là un scénariste confirmé, qui fait alors confiance au jeune Carlos et lui laisse toute latitude à l'heure de réaliser les mises en page des histoires. Une collaboration dont il se félicitera plus tard, n'hésitant pas à couvrir d'éloges le travail de Giménez :

Ha sido una de las historias que he escrito con mayor ilusión, pues sabía que iba a dibujarla uno de los artistas que más admiro y con el que he tenido un mayor grado de complicidad imprescindible entre un guionista y un dibujante para crear un gran tebeo⁶⁷.

D'un point de vue esthétique, le travail de Carlos Giménez sublime les scénarios élaborés par Mora et confère à la série un côté « spectaculaire » et visuel des plus réussis : superbement dessinée, la BD est en outre dotée d'une mise en page tout à fait novatrice, d'un graphisme à la fois dynamique et minutieux. Les aventures du héros *Dani Futuro* rompent avec le schéma traditionnel de la bande dessinée d'aventure classique et montrent à quel point Giménez a

⁶⁷ [Parmi celles que j'ai écrites, cette histoire a été une de celles qui m'a apporté le plus de satisfaction, car je savais qu'elle allait être dessinée par un des artistes que j'admire le plus, et avec qui je suis allé au-delà de la simple complicité qui existe entre un scénariste et un dessinateur, condition indispensable pour réaliser une BD de qualité.] Víctor MORA, « Delta 99 y Carlos Giménez », *Delta 99*, n°4, Gijón, 1996, p.51.

progressé et s'est perfectionné dans l'art de dessiner, grâce aux techniques que ses maîtres (Iranzo, Ambrós, López Blanco) lui ont enseignées.

Dani Futuro constitue une production singulière, un succès commercial sans précédents, et une rupture avec les travaux qu'il avait pu réaliser jusque-là, commandés par des maisons d'éditions qui ne lui laissaient que peu de liberté pour exercer ses talents de dessinateur⁶⁸. En ce sens, cette série s'avère être déjà une sorte de pré-Transition. Il s'agit alors de quelque chose d'inédit, et c'est peut-être ce qui explique d'ailleurs qu'elle a eu du mal à paraître en Espagne à ce moment-là. Mais surtout, *Dani Futuro* contribue à la reconnaissance nationale et internationale de Carlos Giménez. Il s'agit en tout état de cause d'une étape clef pour l'auteur qui va par la suite poursuivre ce travail de création et d'innovation, chez un auteur qui sera toujours en quête de nouvelles possibilités esthético-narratives.

Aujourd'hui, cette série revêt une importance particulière dans l'œuvre de Giménez et d'ailleurs, ce n'est pas un hasard si elle a été rééditée à deux reprises, par Planeta DeAgostini⁶⁹ en 1998, et plus récemment par Panini Comics⁷⁰, en un seul volume qui compile l'ensemble des aventures publiées entre 1969 et 1975.

2) Le dessinateur de BD pour adulte, revendicative et mémorielle

Les bouleversements que va vivre l'Espagne à la fin des années 70 vont être capitaux pour l'auteur. L'effondrement du régime franquiste va marquer un véritable tournant dans la carrière de Carlos Giménez. Les changements de perspective que vit la société espagnole vont

⁶⁸ On pense notamment aux BD citées précédemment, comme *Delta 99* ou *Gringo* qu'il avait dessinées dans les années 60 pour l'éditeur *Totem*.

⁶⁹ <http://www.plantea.es/es/editorial-plantea-deagostini>

⁷⁰ Voir *supra*.

aller de pair avec une prise conscience progressive et un engagement croissant de la part de l'auteur, qui se lance dans le combat pour la démocratie et s'inscrit pleinement dans le courant de la bande dessinée pour adultes, une bande dessinée engagée, à fort contenu social et politique qui, entre les mains de Giménez, sera un instrument de lutte sociopolitique de tout premier ordre.

Cette évolution va se vérifier par le style de l'auteur, qui s'affine et s'affirme : un style unique et à part entière, qui mélange réalisme et caricature, avec des vignettes dont le graphisme en noir et blanc si caractéristique renforce l'expressivité du dessin. En outre, Giménez travaille de plus en plus rarement, puis plus du tout, avec un scénariste et devient un *autor total*⁷¹. En tant que tel, il montre également des capacités narratives remarquables, maniant en outre avec habileté le montage et l'agencement des vignettes, et maîtrise l'art du dialogue⁷², ce qui concourt à faire de lui un narrateur exemplaire, capable de raconter avec efficacité ce qui l'intéresse⁷³. Dorénavant plus libre de faire ce qu'il veut, Carlos Giménez ose, s'affranchit des normes qui lui avaient été imposées jusque-là, et peut ainsi dessiner une œuvre véritablement personnelle, qui va faire sa renommée internationale. Giménez devient rapidement une référence⁷⁴, et déjà au début des années 80, son talent est largement reconnu.

L'album *Hom*⁷⁵, qu'il réalise en 1974-75, est révélateur de ce changement et

⁷¹ Un auteur complet, qui écrit les scénarios et dessine.

⁷² On dit que cette maîtrise viendrait de son admiration pour Francisco CANDEL, écrivain et ami de l'auteur madrilène. « Durante mucho tiempo su obra la he buscado, la he leído, me ha obsesionado, me ha interesado, me ha gustado. [...] Es un hombre que realmente me ha influido mucho. », *Un hombre mil imágenes, Op. Cit.*, p.24. [J'ai recherché son œuvre pendant longtemps, je l'ai lue, elle m'a obsédé, elle m'a intéressé, elle m'a plu. C'est quelqu'un qui m'a beaucoup influencé.]

⁷³ D'aucuns lui reprocheront ce style qui n'évolue guère au fil du temps et qui confère une similitude graphique jugée parfois excessive entre les différents albums. Mais cela reste évidemment subjectif.

⁷⁴ Ce n'est pas un hasard si le premier numéro de la revue citée plus haut, *Un hombre mil imágenes*, une collection qui s'intéresse aux grands auteurs de bande dessinée et propose une analyse de leur œuvre, ait été dédié à Carlos GIMÉNEZ.

⁷⁵ *Hom*, paraît d'abord chez *Linus*, une revue italienne, et ne sera publié en Espagne qu'en 1977, par l'éditeur Amaika, et repris par la suite chez De la Torre, dans sa collection « *Papel Vivo* », n°8, 1979.

symbolise cette rupture « ideológica y laboral, [que] corresponde a una toma de conciencia de muchos profesionales del cómic que van a orientar sus trabajos hacia un compromiso político que alimentará la crítica de los años de la transición⁷⁶. » Avec cette adaptation littéraire d'un passage du roman de Brian W. Aldiss, *The long afternoon of Earth*⁷⁷, paru en 1962, l'auteur montre ses talents de scénariste et dessinateur, et même de producteur⁷⁸, et en use pleinement pour expérimenter les possibilités expressives offertes par la bande dessinée, revendiquer des idées et faire passer des messages forts de manière subliminale. Considérée comme le premier grand projet personnel de Giménez, *Hom* est une bande dessinée dénonciatrice de la condition humaine, de l'aliénation de l'Homme et du pouvoir qu'exercent les plus forts sur les plus faibles. Idéologiquement très engagée, *Hom* est un appel à la lutte et à l'unité pour faire face à certains conditionnements politiques et sociaux avilissants. Son contenu révolutionnaire, avec la lutte des classes, la dénonciation des systèmes totalitaires et l'appel à la résistance contre l'opresseur qui apparaissent ici en filigrane, codifiés par les nombreuses métaphores qui parsèment ce récit de science-fiction, annonce de manière prémonitoire la fin de la dictature de Franco. « La concebí para que pudiera publicarse en España, y para que eso fuera posible tenía que camuflar el mensaje entre unas aventuras fantásticas y metiendo a unos personajes imaginarios e inquietantes⁷⁹. » Malheureusement, sa portée sera limitée, car Giménez aura beaucoup de mal à la faire publier. *Hom* reste donc à cet égard considérée comme « su obra maldita⁸⁰. »

⁷⁶ Viviane ALARY, « La Historieta en España: del presente al pasado », dans Antonio BALLESTEROS GÓNZALEZ et Claude DUÉE (Coords.), *Cuatro lecciones sobre el cómic*, Universidad de Castilla la Mancha, 2000, p.35. [rupture idéologique et professionnelle qui correspond à une prise de conscience chez de nombreux dessinateurs de bande dessinée qui vont orienter leurs travaux vers un engagement politique qui alimentera la critique des années de la Transition.]

⁷⁷ *En el lento morir de la tierra*, traduction du titre en espagnol.

⁷⁸ Carlos GIMÉNEZ aura de fait d'énormes difficultés pour publier cet album.

⁷⁹ [Je l'ai conçue pour qu'elle puisse être publiée en Espagne, et pour cela, je devais dissimuler le message derrière des aventures fantastiques et en mettant en scène des personnages imaginaires et inquiétants.] Commentaire de Carlos GIMÉNEZ dans Manuel DARÍAS, « Carlos Giménez », *Totem, la revista del nuevo cómic*, n° 25, Madrid, 1977, p.36.

⁸⁰ Manuel G. QUINTANA, « *Hom* o la cuestión del número y la fuerza », *Op. Cit.*, p.2. [son œuvre maudite]

Le changement politique en Espagne s'accompagne d'une conjoncture favorable à la bande dessinée, qui va connaître un essor fulgurant, avec notamment sa reconnaissance par la jeune démocratie, qui voit dans la BD un média intéressant, et auquel elle fait une énorme promotion institutionnelle⁸¹. Ainsi, du milieu des années 70 au milieu des années 80, on assiste à une petite révolution du marché de la bande dessinée en Espagne, que l'on a souvent qualifiée de « boom⁸² », qui se traduit par une production immense, ainsi que par une explosion du nombre de revues, dont les contenus sont eux aussi nouveaux⁸³. « Al contrario de lo que en esos mismos años ocurre en el terreno político, el nuevo régimen de la historieta no es producto de la transición sino de la ruptura⁸⁴. » De plus, de nouvelles influences venues de l'étranger⁸⁵, où la bande dessinée pour adultes est alors déjà bien développée, en particulier d'Europe (France et Italie) et des États-Unis, mais aussi d'Argentine⁸⁶, entraînent une profonde évolution dans le traitement de la vignette, à présent amenée à satisfaire un public de lecteurs adultes plus exigeants. En outre, le style américain, que l'on a dénommé *underground*, donne à la bande dessinée cette réputation de marginalité qui ne la quittera dorénavant plus.

La bande dessinée espagnole évolue donc, et devient un produit de grande qualité graphique et narrative, ce qui, au tout début des années 70, se traduit par un changement de terminologie porteur de sens dans l'appellation même du genre, qui en espagnol passe de *tebeo* à *cómic*⁸⁷. Il faut dire que *tebeo para adultos* aurait sans doute été un oxymore

⁸¹ Antonio ALTARRIBA, *Op. Cit.*, p.319.

⁸² *Ibid.*, p.320.

⁸³ Cette période d'effervescence est aussi marquée par la multiplication des salons, concours, congrès autour de la bande dessinée, et autres hommages rendus aux artistes. Le *Salón del Cómic de Barcelona*, aujourd'hui célèbre, est né à ce moment-là, en 1981 pour être précis.

⁸⁴ Antonio ALTARRIBA, *Op. Cit.*, p.312. [Contrairement à ce qui se passe pendant ces années sur le plan politique, la bande dessinée n'est pas placée sous le signe de la Transition mais plutôt de la rupture.]

⁸⁵ Antonio ALTARRIBA, *ibid.*, p.317.

⁸⁶ De nombreux dessinateurs ayant fui la dictature (1976-1983) sont alors venus exercer leurs talents en Espagne ou en France.

⁸⁷ Antonio ALTARRIBA, *ibid.*, p.314.

insupportable⁸⁸ !

Por aquellos días, el término cómic [...] empezaba a desbancar la palabra tebeo acuñada por el uso, la historia y los lectores. Mucha gente en nuestro mundillo editorial repetía la palabra cómic sin saber muy bien lo que exactamente quería decir⁸⁹.

La BD acquiert alors un nouveau statut, et est (enfin) reconnue. D'un média de masse, la bande dessinée devient surtout un art à part entière. Carlos Giménez continue de concevoir la publication comme un formidable moyen pour transmettre des messages et une idéologie. Comme tous ceux de sa génération, il devient lui aussi un artiste engagé, qui témoigne à partir de son expérience personnelle, et dénonce le passé comme le présent, qu'il analyse de façon différente mais tout aussi critique. D'un côté, il y a d'abord ce passé gris, celui de l'après-guerre, qu'il a vécue et qu'il retrace notamment dans les bandes dessinées mémorielles que l'on a déjà évoquées telles que *Barrio* ou *Paracuellos*, dans lesquelles il nous offre une vision totalement opposée à la vision « officielle » de l'Histoire ; d'un autre côté, il y a aussi la réalité du moment, celle de l'Espagne de la Transition dont il est l'observateur privilégié et qu'il retracera à travers dans la



La censura de «Muchas Gracias» en la época en que Tom y Romeu dirigían la revista.

Viñetas restauradas de nuevo, para la edición en álbum.

trilogie *España Una, España Grande, España Libre* !. Toutes ces histoires ont été au départ publiées dans les revues satiriques de l'époque, *Mata Ratos* puis *Muchas Gracias*, et enfin *El*

⁸⁸ Roselyne MOGIN-MARTIN, « De la historieta al cómic para adultos: la transición artística de Carlos Giménez », *Cuadernos Angers-La Plata*, año 6, n° 6, Université d'Angers, 2006, p.36.

⁸⁹ [A ce moment-là, le terme de *cómic* commençait à supplanter le mot *tebeo* que l'usage, l'histoire et les lecteurs avaient consacré. Nombreux étaient ceux qui, dans notre petit monde de l'édition, répétaient le mot *cómic* sans savoir très bien ce que cela voulait vraiment dire.] Carlos GIMÉNEZ, dans le prologue de l'album *Sabor a Menta*, Ediciones De la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°45, Madrid, 1994.

Papus. Il s'agit de vignettes très sombres qui ne manqueront pas d'ailleurs d'être censurées dans un premier temps, et il faudra attendre de les voir compilées sous forme d'album, à partir de 1977-78, pour pouvoir lire toutes les histoires telles que les avait imaginées Giménez au départ. Par exemple, la rédaction de la revue *Muchas Gracias*, dans laquelle sont parues en 1976 les premières histoires de *Paracuellos*, censura les vignettes ci-dessus, où apparaissaient les signes et le nom de *FET y de las JONS*, dessinées sur les murs extérieurs des foyers, sans le consentement préalable de l'auteur.

Ces histoires, écrites quasi simultanément, attestent la conception d'une œuvre personnelle, destinée à un autre public délibérément adulte, et tout à fait novatrice, conçue pour partie à partir d'un premier travail de mémoire, et qui s'apparente de fait à un témoignage de son passé. « Es a través de la memoria que Carlos Giménez toma su primer gran contacto con el compromiso que no solo adquiere, sino que le ata y obliga a sí mismo para ponernos en contacto con nosotros mismos⁹⁰. »

⁹⁰ [L'engagement de Carlos Giménez se forge à travers la mémoire; un engagement qui, non seulement, ne le quittera plus, mais qui nous amènera à nous confronter à notre propre passé.] Manuel QUINTANA, « Introducción », *Paracuellos, Op.Cit.*, p.8.

CHAPITRE 3 :

LA DIFFUSION ET LA PUBLICATION DE SON ŒUVRE

A) La bataille pour la reconnaissance d'un statut

Nous l'avons vu, jusqu'à la mort de Franco, Carlos Giménez publiera des travaux dans de très nombreuses revues et journaux. Il s'agit donc d'un auteur dont l'œuvre protéiforme n'a pas toujours été bien référencée, qui plus est quand ses travaux n'étaient alors ni signés ni datés, comme c'était souvent le cas au début⁹¹ lorsqu'il travaillait pour le compte d'agences de dessinateurs, où il dessinait « à la chaîne ». Preuve s'il en est, Giménez lui-même se montre aujourd'hui bien incapable de nous donner quelques précisions à ce sujet⁹².

Les déboires qu'il va rencontrer avec la série à succès *Dani Futuro* en 1970, pour des questions de propriété intellectuelle seront un élément déclencheur dans ce qui va devenir une bataille pour la reconnaissance d'un statut, et vont faire naître chez lui un véritable militantisme corporatif, qui dès lors ne le quittera plus. En effet, *Dani Futuro* sera d'abord vendue au journal franco-belge *Tintin*, sans que Giménez soit au courant ni ne touche le moindre sou pour cette transaction, et la maison d'édition, Du Lombard, va par la suite en modifier les contenus, sans même évidemment le consulter⁹³... Giménez n'accepte évidemment pas que de telles pratiques puissent exister, et c'est là le point de départ de l'engagement de l'auteur pour la défense de sa profession, qui se traduira par une lutte permanente pour faire respecter les droits des dessinateurs.

⁹¹ Voir chronologie de ses œuvres en annexe : « Chronologie des œuvres de Carlos Giménez ».

⁹² Entretien personnel avec l'auteur réalisé en juillet 2013, chez lui, à Madrid, et reproduit en intégralité en annexe.

⁹³ Certaines histoires ont été modifiées ou retouchées, d'autres colorisées par exemple.

Carlos Giménez devient à partir de ce moment-là le porte-parole des revendications corporatistes croissantes de ses pairs, qui tentent de s'organiser en collectifs d'artistes pour la défense de leurs droits vis-à-vis des maisons d'édition et la reconnaissance de leur statut d'artiste. Il devient un fervent défenseur des droits d'auteur, une bataille qu'il mènera avec ténacité jusqu'à obtenir la signature de contrats qui garantissent aux dessinateurs la maîtrise de leur œuvre. Giménez sera par ailleurs l'un des premiers à réclamer les originaux des séries qu'il avait pu réaliser quand il travaillait pour le compte de l'agence de Josep Toutain *Selecciones Ilustradas*.

Dès 1972, Carlos Giménez fait par exemple inscrire au Registre de la propriété intellectuelle de Barcelone *Dani Futuro* à son nom ainsi qu'à celui de Víctor Mora. Quelques années plus tard, une poignée de professionnels de la BD, parmi lesquels se trouve l'auteur madrilène, dont le rôle sera d'ailleurs prépondérant, créent le syndicat des professionnels de l'illustration, *El Club DHIN*, auquel nous avons déjà fait référence, un collectif d'artistes qui devait leur permettre de s'unir afin de mieux faire valoir leurs droits légitimes : fixer des prix minimums par page, respecter les droits d'auteurs et de propriété intellectuelle (œuvres dûment signées et datées, et avec *copyright*), lutter contre la censure, tant celle des agences que celle de l'État, réguler et limiter l'importation de productions venues de l'étranger...etc.

Résolument engagé, Giménez sera également en partie à l'origine de cette prise de conscience professionnelle qui s'opère à ce moment-là chez les dessinateurs de bande dessinée, qui s'accompagne d'un changement de perception que les dessinateurs ont d'eux-mêmes, qui se considèrent dorénavant des artistes à part entière, au même titre que les peintres et les écrivains. Ce sont eux qui vont donner à la bande dessinée une nouvelle image, celle d'une bande dessinée pour adulte, critique, moins commerciale mais qui sait aussi rester populaire, et que l'on va appeler *cómic de autor*.

Et Carlos Giménez de déclarer à cet égard:

La diferencia que yo veo entre un cómic de autor y otro tipo más comercial es que el autor se responsabiliza de su trabajo, realiza un producto según él cree y expresa cosas con las que está de acuerdo. Cuando un dibujante puede decir, yo he escrito esto, y hablo de otro, doy un concepto de las cosas que creo y apechugo con ellas, eso es para mí un cómic de autor⁹⁴.

Ces échanges d'idées, multiples et répétés, d'abord relayés dans la revue théorique *Bang !* créée en 1968 par Antonio Martín, et à laquelle Carlos Giménez participe activement, débouchent sur la rédaction d'un Manifeste en 1976, visant à rendre publics leurs problèmes et leurs revendications, et à proposer des solutions possibles. Diffusé le 16 mai 1976 dans quelques journaux de l'époque, co-écrit par trois anciens de l'agence barcelonaise *Selecciones Ilustradas*, Armonía Rodríguez, le dessinateur catalan Alfons Font, et Carlos Giménez, il est signé par près de cent professionnels de la BD, scénaristes et dessinateurs confondus. Ce Manifeste⁹⁵ dénonce la situation anormale dans laquelle se trouvent une grande majorité de dessinateurs, qui ne sont pas affiliés à la Sécurité Sociale, ne touchent aucun droit d'auteur ni aucun pourcentage sur les rééditions de leurs œuvres, et se voient forcés à imiter le style d'autres professionnels « à la mode ». Il met également en avant la concurrence déloyale dont souffrent les dessinateurs espagnols, qui ne peuvent rivaliser avec la surabondance de productions très bon marché venues de l'étranger qui, comble de l'ironie, sont la plupart du temps précisément dessinées par des professionnels espagnols ! Il va même plus loin sur le fond, en réclamant la liberté d'expression, et par conséquent l'abolition de la Censure et l'abrogation de la Loi sur la presse, ainsi que la reconnaissance de la profession comme moyen d'expression capable de délivrer des messages à la fois esthétiques et éthiques qui ne puissent être modifiés selon le bon vouloir des éditeurs, et surtout sans l'accord préalable de

⁹⁴ [La différence que je vois entre une BD d'auteur et une BD à caractère plus commercial, c'est que l'auteur assume ses responsabilités face à son travail, réalise un produit en fonction de ce qu'il pense, et dont il se sert pour exprimer des choses avec lesquelles il est en accord. Quand un dessinateur peut dire : j'ai écrit cela, et je parle de telle ou telle chose, en donnant ma propre vision et en l'assumant pleinement, voilà ce qu'est pour moi une BD d'auteur.] Commentaire de Carlos GIMÉNEZ, dans Juana GALLEGU AYALA, *En busca del cómic de autor*, thèse de littérature, dirigée par Iván TUBAU, Université de Barcelone, Département des Sciences de l'information, 1982, p.50.

⁹⁵ Publié dans son intégralité dans le numéro 13 de la revue *Bang !*, 1976, Barcelone, 1976, p.67-68.

leurs auteurs. La réception de ce texte ne sera malheureusement pas à la hauteur de ce qu’avaient escompté ses principaux rédacteurs, sa parution coïncidant avec l’un des moments les plus agités de la Transition politique et se trouvant de fait relégué à un second plan.

B) Les changements d’éditeurs et de supports

La carrière de Carlos Giménez s’étale sur plus de cinquante ans, et comme on a pu l’observer en introduction, son œuvre se vend, se réédite et se traduit sur une très longue période. Certains de ses albums sont aujourd’hui très connus, et ont fait l’objet de plusieurs rééditions, chez différents éditeurs, mais qui au final, nous allons le voir, peuvent se compter sur les doigts d’une main.

Les changements d’éditeurs se feront au gré des opportunités et de l’évolution professionnelle de l’auteur, ce qui est tout à fait habituel pour un dessinateur de bande dessinée, qui cherche à être publié dans les meilleures conditions possibles, tant d’un point de vue qualitatif qu’économique. Mais, paradoxalement, Giménez, qui avait publié au départ ses histoires dans de très nombreuses revues, n’a, au moment de l’édition de ses œuvres sous forme d’album, finalement travaillé qu’avec un seul et unique éditeur à la fois, ce que seuls peuvent faire les plus grands⁹⁶. Il y a donc sans doute une volonté chez lui de rester fidèle à une ligne éditoriale et de garder une certaine cohérence, et c’est ce qui apporte au demeurant une certaine continuité à son œuvre. Si les relations avec ses éditeurs se sont plus ou moins bien terminées, nous y reviendrons, il est un acquis que ses changements ont souvent été la conséquence d’un désaccord sur la gestion éditoriale de ses albums et de sa volonté de

⁹⁶ Pour prendre des exemples de dessinateurs espagnols, citons le cas de Francisco IBAÑEZ, dont la collaboration avec Bruguera a duré plus de 30 ans, sans s’arrêter ensuite après son rachat par *Ediciones B*, ou, plus récemment, celui de Paco ROCA, dont les albums sont depuis 2004, et à de rares exceptions près, toujours édités par la maison basque Astiberri.

préservé cette liberté chèrement acquise, et farouchement défendue !, de pouvoir faire ce qui l'intéresse sans dépendre de la volonté de l'éditeur.

S'intéresser à la publication de la production de Carlos Giménez, c'est par conséquent s'intéresser principalement à quatre importantes maisons d'édition : d'abord, De la Torre, qui a publié les tout premiers albums de l'auteur, entre 1979 et 1997 ; ensuite Glénat Espagne, de 1999 à 2009 ; Debolsillo depuis 2007 pour les rééditions de ses titres les plus connus sous forme de compilations ; un nouvel éditeur italien Panini Comics depuis 2012 ; et enfin, très récemment (2016) Reservoir Books, qui fait partie du même groupe éditorial que Debolsillo, Penguin Random House Mondadori⁹⁷.

Retour à la fin des années 70, car c'est un moment important dans la carrière de l'auteur. En effet, souvenons-nous, c'est à ce moment-là que bon nombre de ses histoires, qui avaient été publiées à l'origine dans des revues ou chez un autre éditeur⁹⁸, vont être rééditées, mais sous forme d'album cette fois-ci, ce qui va donner à la production de l'auteur madrilène une bien plus grande visibilité.

C'est l'éditeur madrilène De la Torre, qui deviendra de fait l'éditeur « historique » de Carlos Giménez, qui, à partir de 1979, commence par rééditer sous forme d'albums⁹⁹ certaines histoires. Par la suite, l'éditeur publiera tous les albums de l'auteur jusqu'en 1997, dans une collection dédiée à la bande dessinée appelée « *Papel Vivo* ». De la Torre jouera un rôle de tout premier ordre dans la diffusion de son œuvre tout au long des années 80-90, à un moment

⁹⁷ Pour davantage d'information sur l'éditeur et ses nombreux sceaux éditoriaux, voir le site internet consultable à l'adresse suivante : <http://penguinrandomhousegrupoeditorial.com> et <http://www.megustaleer.com>

⁹⁸ C'est le cas notamment pour *Paracuellos*, dont le premier volume a été édité chez Amaika, en 1977. Giménez décidera de ne pas poursuivre avec cet éditeur, pour incompatibilité d'humeur dirons-nous avec ses deux responsables Carlos NAVARRO et Xavier DE ECHARRI, qu'il critiquera ouvertement et accusera sans ambages d'être les responsables de la faillite de la maison d'édition quelques années plus tard, en 1984.

⁹⁹ En réalité le terme d'album est ici quelque peu galvaudé, car ces albums s'apparentent alors davantage à un cahier broché et bon marché qu'à un album avec une couverture cartonnée tel qu'on le conçoit aujourd'hui.

où le secteur de l'édition entre en crise¹⁰⁰, avec la progressive disparition des revues comme support fondamental pour la diffusion de la bande dessinée. De fait, dans les années 80, une BD était d'abord publiée dans une revue, puis sortait en album si elle avait eu du succès ; or, au début des années 90, la majeure partie de ces revues ont disparu...Les dessinateurs espagnols, parmi lesquels Carlos Giménez, n'ont alors d'autre choix possible que de trouver de nouveaux canaux de distribution, et de nouveaux éditeurs s'ils veulent continuer de publier leurs travaux. De la Torre sera également à l'origine de la publication d'albums originaux, dont la série culte *Los Profesionales*¹⁰¹, qui retrace avec beaucoup d'humour les débuts de l'auteur comme dessinateur dans les années 60 pour le compte de l'agence barcelonaise *Selecciones Ilustradas*, ou encore *Historias de Sexo y Chapuza*, une série phare que réalise Carlos Giménez dans les années 90, sorte de portrait social désabusé et critique de la société espagnole du moment.

Le rachat de l'œuvre de Giménez par Glénat à la fin des années 90 est lié à l'arrêt de la collection « *Papel Vivo* », De la Torre ayant décidé de mettre fin à l'édition de bandes dessinées pour se recentrer sur son cœur de métier, l'édition du livre¹⁰², qu'elle poursuit encore aujourd'hui. Glénat Espagne, filiale de la maison mère française, a été créée officiellement en 1990 dans le cadre d'une alliance avec une autre maison d'édition barcelonaise, *Ediciones B*, qui représente ce qui reste de la célèbre maison Bruguera après sa faillite et sa restructuration dans les années 80, mais son activité indépendante a vraiment commencé en 1993, au moment où Joan Navarro en prend la direction. C'est, peut-être avec Norma, l'une des grandes réussites éditoriales espagnoles en matière de bande dessinée,

¹⁰⁰ Antonio ALTARRIBA utilise une autre onomatopée pour y faire référence, celle du « crack », qui fait écho au « boom » que l'on a avait mentionnée pour caractériser l'effervescence du début des années 80.

La España del tebeo, la historieta española de 1940 a 2000, Op. Cit., p.320.

¹⁰¹ Certaines histoires étaient parues dans la revue *Rambla* au tout début des années 80.

Los profesionales I, II et III, Ediciones De la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n° 33, 34 et 35, Madrid, 1983, 1984, 1985.

¹⁰² Entretien personnel avec José María GUTIÉRREZ, directeur de la publication de chez De la Torre, Madrid, juillet 2013.

Glénat étant encore aujourd'hui un leader dans le secteur du manga.

C'est en 1999 que Joan Navarro négocie avec Carlos Giménez l'édition de son album *Paracuellos 3*, ce qui va marquer le point de départ d'une collaboration de plusieurs années. De fait, s'ensuit rapidement le rachat de la totalité de son œuvre par Glénat dans les années 2000, sur la base de paiements de droits d'auteur. Il lui est alors dédié une collection spéciale, la « *Colección Carlos Giménez* », qui débute par les rééditions de la trilogie *España Una, España grande, España libre !* sous la forme d'un seul volume intégral¹⁰³, des deux premiers volumes de *Paracuellos*, puis de celles de bon nombre d'albums emblématiques à succès. Ces rééditions, chez ce grand éditeur, permettent de relancer certaines séries, telles que *Paracuellos* et *Barrio*, près de vingt ans après leur première publication¹⁰⁴, et au passage la carrière de l'auteur madrilène, qui certes n'a jamais arrêté de produire durant toutes ces années, mais dont les albums n'ont pas toujours remporté le succès ni les résultats commerciaux escomptés. Pis, Giménez a même pu rencontrer quelques difficultés pour publier ses travaux en Espagne, notamment à la fin des années 80 et dans les années 90, où l'on note un « creux » dans sa production¹⁰⁵. Ces rééditions entraîneront au passage des modifications éditoriales parfois surprenantes : ainsi l'album *Rambla arriba, rambla abajo*, jusqu'alors considéré comme le quatrième volume de la série *Los Profesionales*, redevient un album indépendant¹⁰⁶, ne faisant plus explicitement partie de la série, laquelle se verra en revanche étoffée de deux nouveaux tomes inédits quelques années plus tard¹⁰⁷. Quant à la série *Historias de Sexo y Chapuza*, que l'on a évoquée plus haut, Glénat en publiera le

¹⁰³ *España Una, Grande y Libre*, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone, 1999.

¹⁰⁴ Les reprises de certains albums, qui deviennent des séries, témoignent sans doute d'une nécessité économique mais elle sera particulièrement intéressante au regard de notre sujet, puisqu'elles nous permettront, entre autre, d'analyser l'évolution des contenus, de la construction des albums et des stratégies mémorielles. Voir 3^e partie.

¹⁰⁵ Comme nous le verrons plus avant, Giménez se tourna à ce moment-là vers le marché français, qui lui offrira davantage de débouchés. Voir « Chronologie des oeuvres » en annexe.

¹⁰⁶ *Rambla arriba, Rambla abajo*, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone, 2001.

¹⁰⁷ *Los Profesionales 4* et *Los Profesionales 5*, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone, 2002 et 2003.

sixième et dernier tome¹⁰⁸, qui viendra compléter les cinq volumes déjà publiés chez De la Torre.

Si l'on s'intéresse aux chiffres à proprement parler, selon les précisions que nous a fournies Antonio Martín¹⁰⁹, qui travaillait à cette époque chez Glénat, les tirages faits par la maison d'édition barcelonaise étaient plus modestes qu'ils ne l'avaient été par le passé chez De la Torre. Ils se rapprocheraient en moyenne des 1000 à 1500 exemplaires, exceptionnellement 4000 pour *Paracuellos*, sans tenir compte bien entendu des éventuelles rééditions en fonction des ventes réalisées. En réalité, on sait que tous les albums de Giménez n'ont pas obtenu les mêmes résultats commerciaux, non pas qu'ils étaient mauvais, car l'auteur a toujours fait des albums de grande qualité, mais simplement parce que, outre le fait que certaines thématiques intéressaient un plus ou moins grand nombre de lecteurs, le marché de la bande dessinée n'était plus aussi dynamique. Sans compter la question du prix : si les albums édités par De la Torre étaient plutôt bons marchés¹¹⁰, ceux de Glénat le sont beaucoup moins, ce qui peut aussi avoir eu un impact sur les ventes.

Quoi qu'il en soit, ce sont près de trente-cinq titres de l'auteur madrilène qui ont été édités ou réédités dans les années 2000, et il faut donc saluer l'importance de Glénat dans l'édition et la diffusion assez large dont a bénéficié l'œuvre de Carlos Giménez pendant toutes ces années. En outre, la dernière édition, celle de la tétralogie sur la Guerre Civile espagnole 36-39 : *Malos Tiempos*, constituée de quatre volumes édités dans un format inédit entre 2006 et 2009, a été saluée par la critique et les lecteurs. Même si là-encore nous ne disposons pas de chiffres officiels, ces albums se sont semble-t-il mieux vendus, peut-être parce que le thème autour de

¹⁰⁸ *Historias de Sexo y Chapuza 6*, « Talla especial », Ediciones Glénat, « Colección Carlos Giménez », Barcelone, 2000.

¹⁰⁹ Entretien personnel réalisé à Barcelone, en juillet 2013, complété par des échanges par voie électronique, réalisés en juillet 2015, et reproduit en annexe.

¹¹⁰ À titre d'exemple, en 1979 un de ces albums de De La Torre se vend autour de 200-250 pèsètes. Il est d'ailleurs indiqué au dos de la couverture des albums la somme de 2500 pèsètes pour la souscription à dix numéros de la collection « *Papel Vivo* », ce qui équivaut à une quinzaine d'euros, chiffre qu'il faudrait bien sûr rapporter en euros constants.

la récupération de la mémoire des victimes de la Guerre Civile reste encore très porteur en Espagne; un thème au cœur de notre sujet, et sur lequel nous reviendrons bien entendu au cours de notre analyse en troisième partie.

Il nous reste à évoquer les derniers éditeurs en date, car Carlos Giménez est un auteur prolifique ces dernières années, et il n'est pas une année sans que l'auteur publie un nouvel album, chez des éditeurs parfois différents, que sont Debolsillo, Panini Comics, et Reservoir Books, dont les stratégies commerciales diffèrent sensiblement : pour le premier, il s'agit exclusivement de réédition de séries, tandis que le second propose à la fois des albums inédits¹¹¹ et des rééditions, tout comme Reservoir Books d'ailleurs, avec ses tout derniers albums, *Crisálida* et *Paracuellos 7* et *8* entre autres¹¹².

Debolsillo est une maison d'édition qui fait partie du groupe Penguin Random House Mondadori, spécialisé dans le livre de poche, et qui en général publie des titres issus d'un catalogue déjà existant, ou rachète des droits éditoriaux à d'autres éditeurs ; ce qui a été le cas pour les BD de Giménez. Ainsi Debolsillo réédite-t-elle depuis 2007 des intégrales des séries les plus connues, et *a fortiori* les plus commerciales, en reprenant les titres génériques initiaux, avec, dans l'ordre chronologique de leur parution : *Todo Paracuellos*¹¹³, *Todo Los Profesionales*, *Todo 36-39 : Malos Tiempos*, *Todo Barrio*, et *Todo España Una, Grande y Libre*. La dernière compilation en date, parue début janvier 2015, reprend les six tomes de la série *Sexo y chapuza*. Leur format est radicalement différent des albums originaux puisqu'il a fallu, pour compiler en un seul tome les différents albums, littéralement couper en deux les planches initiales, ce qui donne à ces albums un format allongé, ce qui n'est pas sans dérouter

¹¹¹ Les cinq tomes de *Pepe*, publiés entre 2012 et 2014.

¹¹² Parus respectivement en 2016 et 2017. Reservoir Books vient également de rééditer *Rambla Arriba*, *Rambla Abajo*, ainsi qu'une autre adaptation de science-fiction, celle d'Edgar Allan Poe, *La máquina del tiempo*.

¹¹³ *Todo Paracuellos* est un cas à part. Il a été réédité huit fois, et bénéficie depuis 2016 d'une nouvelle édition « Edición conmemorativa 40 aniversario ».

le lecteur habitué aux albums originaux. De plus, dans un souci évident d'accessibilité, leur couverture, appelée *soft cover* ou *tapa blanda* en espagnol, est cartonnée mais moins beaucoup moins épaisse qu'un album classique¹¹⁴, et le papier utilisé d'une qualité inférieure. Carlos Giménez, avec qui nous avons pu échanger sur ces différents aspects, et notamment sur la question du format, n'y a pas vu d'inconvénients majeurs. Sans doute en tire-t-il des avantages substantiels : d'abord, un intérêt financier non négligeable, puisque Debolsillo lui paie chaque année des droits d'auteur importants en fonction des ventes réalisées, mais aussi et surtout un intérêt quant au rayonnement et à la portée de ses œuvres. En effet, ces nouvelles rééditions bon marché sont tirées en relatives grandes quantités, et sont diffusées par un géant de l'édition dans des réseaux de distributions, non plus confidentiels comme le sont souvent les librairies spécialisées en BD, mais dans de grandes enseignes telles que la FNAC ou la *Casa del libro*. À cet égard, María Casas, la directrice éditoriale chez Debolsillo nous annonçait des chiffres relativement élevés pour le marché espagnol¹¹⁵, un bon indicateur qui témoigne de toute évidence d'un certain succès de Carlos Giménez auprès des lecteurs. En outre, ces rééditions permettent de toute évidence de toucher un public plus large, et participent par là même à l'efficacité de la diffusion des messages que prétend transmettre l'artiste. Et, bien qu'il n'y ait pas de statistiques fiables, il est fort probable que ces rééditions aient attiré un lectorat plus jeune, ou du moins des lecteurs ne connaissant pas, ou peu, l'œuvre de Giménez, ne serait-ce que par curiosité et parce que le prix des albums, tout simplement imbattable, les rendent très accessibles¹¹⁶.

¹¹⁴ Le format classique d'un album est de 29 x 21,4 centimètres ; ceux parus chez Debolsillo font généralement 21 x 21 cm (21 x 16 cm pour *Todo Paracuellos*), tandis que les quatre volumes de *Malos Tiempos* qu'a édités Glénat sont sensiblement plus grands que le format traditionnel, et mesurent quant à eux 33 x 24 cm, et bénéficient d'une couverture cartonnée rigide, dite *hard cover*, ou *tapa dura*.

¹¹⁵ Entre 7000 exemplaires pour *Todo Los Profesionales*, à...35000 exemplaires pour *Todo Paracuellos*. Chiffres avancés par María CASAS, directrice éditoriale, rencontrée en juillet 2013 à Madrid, et avec qui nous avons correspondu par la suite par voie électronique.

¹¹⁶ Le prix de vente des séries rééditées chez Debolsillo se situe en général autour de 15-20€ et n'excède donc guère celui d'un seul tome chez Glénat ! Ainsi, un lecteur qui souhaite acquérir la série complète *Paracuellos* sous forme d'album devra déboursier plus de 100 euros en achetant les albums individuellement, tandis que l'édition-compilation chez Debolsillo ne lui coûtera que 17,90€...

Aujourd'hui, parallèlement à ces rééditions de compilations, Carlos Giménez continue de produire, et beaucoup. Sa carrière s'est de nouveau accélérée ces dernières années, comme en attestent ses nombreuses parutions, au rythme de une par an quasiment ! Sa dernière série en date, intitulée *Pepe*¹¹⁷, dont le cinquième tome est paru chez Panini Comics en 2014, retrace la vie incroyable d'un des meilleurs dessinateurs espagnols, José María González¹¹⁸, alias Pepe, auteur de nombre de dessins réalisés pour la série à succès *Vampirella*, comic book américain édité par Warren de 1969 à 1983. Cette série se veut, par-delà l'hommage rendu à ce dessinateur de talent devenu quasi mythique, une réflexion sur l'art et l'artiste au sens large. Quant à connaître le nombre de tirages de cette série, c'est là-encore très difficile. Panini, plus connu sur le marché du manga ou de la BD de *superhero* avec la distribution des *comics* Marvel, ne recherche d'ailleurs pas forcément la rentabilité économique avec son édition, mais davantage un certain prestige, celui de pouvoir s'enorgueillir d'avoir Giménez à son catalogue. C'est peut-être ce qui explique que l'éditeur italien ait aussi réédité fin 2013 la série culte des années 70 *Dani Futuro*, dont nous avons montré l'importance à plus d'un titre dans la carrière de Carlos Giménez, sous la forme d'une énorme intégrale de plus de 300 pages, assortie de nombreux paratextes¹¹⁹. Enfin, l'éditeur italien a publié une bande dessinée de science fiction, adaptation d'un classique du genre écrit par un auteur qu'aime beaucoup Giménez, Jack London, *La peste escarlata*¹²⁰ et sorti en 2015. Un récit engagé qui pousse à l'action et à la révolution, et qui n'est pas sans nous rappeler *Hom* ou précisément *Dani Futuro*.

¹¹⁷ *Pepe*, Panini Comics, Torroella de Montgrí/Girona, 2012. Nous faisons bien référence ici à une série d'albums, et non à des albums isolés, car depuis 2015 et la parution de *Pepe 5*, d'autres albums indépendants ont été publiés ; certains feront en outre l'objet d'une analyse en troisième partie.

¹¹⁸ Ce personnage n'est pas inconnu des lecteurs puisqu'il apparaît déjà dans *Los Profesionales*. Voir l'épisode intitulé « Triunfador », *Los Profesionales III*, *Op. Cit.*, p.5.

¹¹⁹ Entre autres, on peut mentionner l'introduction signée Antonio MARTÍN : « Con Carlos Giménez, un día de 1969 », ainsi que les quelques pages dédiées à la « Historia de una serie », écrites par Antoni GUIRAL.

¹²⁰ *La peste escarlata*, Panini Comics, Torroella de Montgrí/Girona, 2015.

C) Carlos Giménez et les éditeurs français

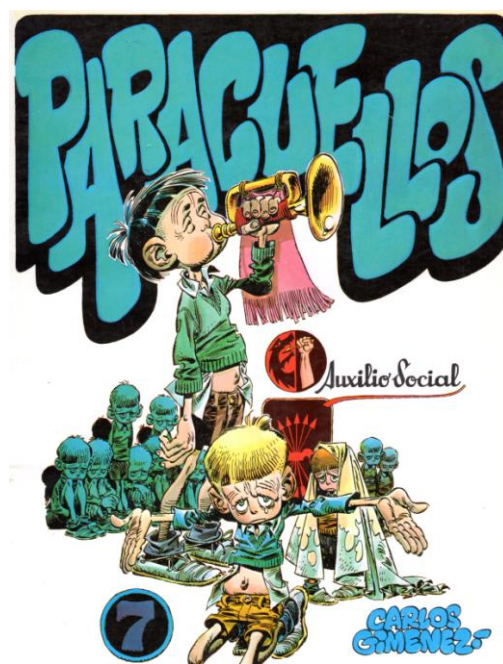
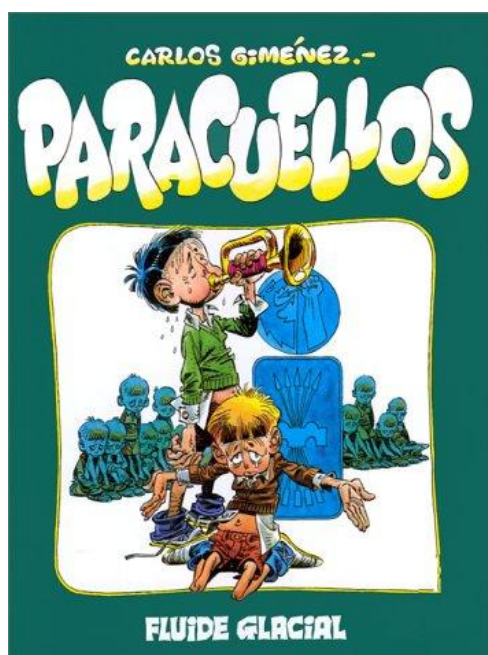
Le marché français a depuis longtemps occupé une place de choix et revêtu une importance particulière dans la carrière de l'auteur madrilène, et c'est en France que la plupart de ses albums ont été traduits. Il faut remonter à la fin des années 70 pour comprendre comment l'histoire éditoriale française est née. À ce moment-là, Giménez vient de publier *Paracuellos* en Espagne et, à l'exception d'une minorité de professionnels et autres spécialistes de la bande dessinée qui y voient déjà là quelque chose de novateur, force est de constater que la réception de l'œuvre est globalement modérée et les histoires de ces orphelins internés dans les foyers de l'*Auxilio Social* ne rencontrent pas un succès immédiat auprès du public espagnol.

Lorsque Marcel Gotlib, qui en 1975 avait créé la revue *Fluide Glacial* avec Alexis et Jacques Diamant, découvre *Paracuellos*, c'est au contraire une certaine euphorie qui l'anime. Nous sommes en 1979, et cette série, qui n'est sans doute pas sans lui rappeler quelques planches plus intimes qu'il a glissées dans sa délirante *Rubrique-à-Brac*¹²¹, le convainc et il persuade alors les éditions *Fluide Glacial* d'éditer *Paracuellos*, même si ces histoires d'orphelins semblent bien éloignées de la ligne éditoriale humoristique de la revue ! D'ailleurs, lorsque paraît pour la première fois *Paracuellos* en France en février 1979, dans le n°32 du mensuel *Fluide Glacial*, c'est la stupeur générale parmi les fidèles lecteurs de la revue. Le succès et les éloges sur ces histoires en France ne se font pourtant pas attendre, à tel point que non seulement la revue française continue de publier les histoires, mais elle va en plus très vite rééditer sous forme d'albums, et ce à peine un an après leur parution en Espagne chez De la Torre, les deux premiers tomes *Paracuellos* et *Paracuellos 2*, aux éditions

¹²¹ Une *Intégrale Rubrique-à-brac*, réunissant les cinq tomes des histoires publiées depuis 1968, est parue chez Dargaud en 2002, et a remporté un tel succès qu'elle est aujourd'hui épuisée.

Audie¹²². Le second tome sera d'ailleurs couronné à Angoulême l'année de sa sortie par l'Alfred du Meilleur album.

En fait, le succès de *Paracuellos* en France peut en partie s'expliquer par le fait que cette série correspondait peut-être à un horizon d'attente chez le lecteur français, qui y retrouvait une certaine image que l'on avait encore à l'époque en France de l'Espagne : les Français de l'époque refusaient de voir que l'Espagne changeait et se modernisait à grande vitesse, croyant qu'elle était toujours aussi noire et obscurantiste qu'au début du franquisme. Ils croyaient donc retrouver dans *Paracuellos* une Espagne « authentique ». Le côté misérabiliste est d'ailleurs mis en évidence sur la couverture du premier volume édité en France, qui reprend peu ou prou celle de De la Torre, et que nous reproduisons ci-dessous :



Qui aurait à l'époque pu parier sur ces histoires sordides d'enfants abandonnés dans les d'enfants dans les orphelinats de l'Espagne franquiste ? Pourtant, quarante ans plus tard, ces

¹²² *Paracuellos* et *Paracuellos 2- Muñecos*, Audie, Les albums *Fluide Glacial*, Paris, 1980 et 1981. Audie est l'acronyme de Amusement hUumour Dérision hlllarité et toutes ces sortes de choses. Audie publie les albums des dessinateurs de *Fluide Glacial*.

histoires continuent d'avoir du succès. L'impact qu'ont eu ces albums est énorme. Jamais une série de Giménez n'a autant été rééditée. C'est une des BD qui s'est le plus vendue, en Espagne bien entendu, mais aussi dans le monde¹²³, et particulièrement en France, où elle bénéficie même d'une première édition intégrale, sortie en 2009 chez Audie¹²⁴. Ainsi, aux deux tomes de *Paracuellos* déjà traduits s'ajoutent désormais les quatre tomes réalisés au début des années 2000. Cette réédition a d'ailleurs valu à Carlos Giménez le Prix du Patrimoine au Festival d'Angoulême en 2010.

C'est donc en quelque sorte au marché français, et à son public de lecteurs avisés, que Giménez doit le succès que connaîtra par la suite *Paracuellos* en Espagne, avec sa réédition, comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, par la maison d'édition madrilène De la Torre. Giménez lui-même nous avouait être conscient de l'importance de ces publications en France, et sans Gotlib et Jacques Diament, il n'aurait vraisemblablement pas pu continuer la série. Chose qu'il a pu faire parce qu'ils le payaient régulièrement, et sans doute assez pour pouvoir poursuivre son travail et bénéficier d'une certaine forme de liberté dans ses choix artistiques¹²⁵. En outre, de cette collaboration est née une amitié assez étroite entre les deux hommes, illustrée par cette caricature offerte par Gotlib, qui servait à promouvoir *Paracuellos* en France, et reproduite dans l'édition espagnole originale de *Paracuellos 2-Auxilio Social*¹²⁶ :

¹²³ La version américaine, préfacée par Will EISNER, est sortie en 2016, dans la collection Paperback, *Eurocomics*, IDW Publishing.

¹²⁴ Cette intégrale a été tirée à 8000 exemplaires, et a depuis été rééditée au moins trois fois, toujours chez Audie.

¹²⁵ Entretien personnel avec Carlos Giménez, réalisé en juillet 2013, chez lui à Madrid, et retranscrit dans son intégralité en annexe.

¹²⁶ *Op. Cit.*, p.16.



(SUR LE BOULEVERSANT DOCUMENT CI-DESSOUS, ON PEUT VOIR GIMÉNEZ ET GOTLIB, DANS LEUR PITOYABLE ÂGE ADULTE. ON REMARQUERA LEURS PAUVRES VISAGES, PROFONDEMENT MEURTRIS, PORTANT LES STIGMATES INEFFAÇABLES DES SOUFFRANCES ET SÉVICES DIVERS QUE CES MALHEUREUX ONT JADIS SUBI):



EN VENTE DANS TOUTES LES LIBRAIRIES, OU EN UTILISANT LE BON DE COMMANDE, PAGE 59

En tous les cas, ces premières publications dans l'hexagone marqueront un point de départ important, faisant dès lors de lui un artiste connu et reconnu au-delà des Pyrénées, et ce sera le début d'une collaboration durable entre l'auteur madrilène et la non moins célèbre revue humoristique : ainsi, en plus des deux *Paracuellos*, d'autres de ses séries les plus populaires, comme *Barrio*, *Les professionnels*, ont été traduites en français dans la revue *Fluide Glacial* entre 1979 et 1987, puis reprises en albums chez Audie. En outre, lorsqu'à la fin des années 80/début des années 90, Carlos Giménez cherche tant bien que mal à publier sur un marché Espagnol devenu exsangue¹²⁷, c'est en France qu'il va trouver des débouchés, et notamment chez *Fluide Glacial*, où il publiera quasiment toute la série *Historias de Sexo y Chapuza*, rebaptisée *Amor, Amor*,¹²⁸ titre plus explicite pour le marché français. Plus récemment, on doit à la maison d'édition française la publication, en un seul et beau volume,

¹²⁷ Giménez publie un temps dans la revue barcelonaise *Totem el comix*, avant qu'elle ne disparaisse de manière prématurée en 1992, puis, ici et là, dans des revues qui n'étaient pas des revues spécialisées, mais qui disposaient de rubriques type « humour graphique », ou dans des journaux, comme *El Observador*.

¹²⁸ Parues en France sous les titres de : *Amor, amor !*, *Amour toujours*, *Aux risques de l'amour 1, 2 et 3*, chez Audie, Les albums *Fluide Glacial*, entre 1991 et 1996. Pour plus de précisions, voir la sous-partie « Traductions françaises de l'œuvre de Carlos Giménez » en bibliographie.

des quatre tomes de la tétralogie sur la Guerre Civile, 36-39 : *Malos Tiempos*, intitulée *Les Temps Mauvais*¹²⁹ dans l'édition française.

Cette collaboration n'était pourtant pas forcément facile à la base car l'œuvre de Giménez est très ancrée dans une réalité historique et éditer dans une autre langue, c'est aussi faire passer un « produit » d'un contexte de civilisation à un autre, et le « produit » Carlos Giménez n'est pas si évident que cela à appréhender pour un lecteur non hispanisant, ou qui ne connaît du moins pas bien l'Histoire de l'Espagne. La parenté dans le dessin et dans le graphisme entre Gotlib et Carlos Giménez est-elle, parmi d'autres, une explication possible ? Il n'est qu'à voir les deux planches reproduites ci-dessous, pour se rendre compte combien leur manière de dessiner, exclusivement en noir et blanc, et leur trait sont proches. Aussi le lecteur français, en lisant Giménez, sans doute retrouvait-il un « style » qu'il (re)connaissait, et, de ce fait, était moins dérouté par le « produit » Carlos Giménez. Ce n'est qu'une hypothèse, mais il est vrai que la ressemblance est assez impressionnante, même si le contenu et la tonalité des deux exemples¹³⁰ ci-dessous sont bien entendu différents :



¹²⁹ Chez Audie-Fluide Glacial, Paris, 2013.

¹³⁰ « La folle nuit du Père Noël », *Rhâ-Gnagna*, Fluide Glacial, 1979 et « La visita », *Paracuellos*, Op. Cit. (Histoire qui fera l'objet d'une analyse plus avant.)

Nous avons vu comment l'auteur, qui vouait une passion pour la BD dès le plus jeune âge, a accompli son rêve de devenir un dessinateur professionnel, et est aujourd'hui considéré comme un artiste à part entière. Un artiste qui a toujours été conscient du potentiel de la bande dessinée, et qui va précisément utiliser son art et le mettre au service de ses idées et de sa sensibilité, dès lors que cela lui sera possible.

Ainsi, les changements politiques induits par la mort de Franco vont permettre davantage de liberté, et marqueront un tournant dans la carrière de Carlos Giménez. Cette évolution, nous l'avons vu, ira de pair avec celle d'un auteur qui s'affirme et va pouvoir dessiner une œuvre véritablement personnelle, à la fois revendicative et mémorielle, qui s'inscrit pleinement dans le courant de la bande dessinée pour adultes, en plein essor à ce moment-là.

Dès lors, Giménez témoignera, à partir de son expérience personnelle, et notamment en revenant sur son enfance et son adolescence qui l'ont énormément marqué, et dénoncera, le passé comme le présent, qu'il analysera de façon différente, mais tout aussi critique. C'est sur quoi nous nous proposons à présent de nous centrer de manière plus approfondie.

PARTIE 2 :

L'ESSOR DE CARLOS GIMÉNEZ ET LE

DÉVELOPPEMENT D'UNE BANDE DESSINÉE

PERSONNELLE ET CRITIQUE

La mort de Franco le 20 novembre 1975 marque, nous l'avons déjà dit, un tournant dans la carrière de Carlos Giménez, et représente une libération pour l'auteur qui va enfin pouvoir dessiner une œuvre véritablement personnelle, dans laquelle il va exprimer les traumatismes qu'il a vécus durant son enfance, ainsi que ses préoccupations face aux changements et bouleversements que vit la société espagnole à ce moment-là, dont il est le témoin direct, et qui ne le laissent pas indifférent.

À l'instar du marché des revues, qui explose à l'époque, la production de l'auteur est alors très intense : de fait, après une période de « hibernación creativa¹ » qu'a représenté son travail au sein des agences de dessinateur, il peut enfin utiliser son art pour s'exprimer librement. En fait, et parce que les circonstances le permettent, l'auteur madrilène entreprend plusieurs chantiers pratiquement simultanés, parmi lesquels deux grandes thématiques se dégagent : l'œuvre autobiographique, qui naît de sa volonté de critiquer un temps passé, celui du franquisme, en parallèle avec la critique du temps présent, celui l'actualité de la Transition démocratique. Ce sont là les deux aspects les plus importants et les plus connus de Giménez, et qui nous intéressent *a fortiori* particulièrement, même si son œuvre est nettement plus vaste, et touche d'autres champs. D'ailleurs, l'auteur n'a jamais complètement arrêté l'écriture de « BD pour enfants », ni les BD de science-fiction, genre qu'il affectionne tout particulièrement².

Carlos Giménez dessine chaque semaine dans des revues politiquement « engagées³ » des histoires qui seront par la suite reprises et compilées sous forme d'albums par l'éditeur

¹ [Une hibernation créative], Antoni GUIRAL, « *Los Profesionales* : Spain is diferent », dans Antoni BUSQUETS, *Homenaje a Carlos Giménez*, Flash-Back n°2, Valence, 2003.

² En témoignent les parutions régulières d'albums de science-fiction : on peut citer *Cuentos del 2000 y pico*, en 2000, qui fera ultérieurement l'objet d'une analyse plus approfondie, *Jonás, la isla que nunca existió*, en 2003, ou encore, plus récemment, *La peste escarlata* et *La máquina del tiempo*, respectivement sortis en 2015 et 2017.

³ *Mata Ratos*, *Muchas Gracias*, *Rambla*, sans oublier bien entendu *El Papus*. Voir 1^{ère} partie.

madrilène De la Torre dans sa collection « *Papel Vivo* », consacrée à la bande dessinée. Des albums qui s'intercalent les uns les autres, et qui constituent aujourd'hui ses œuvres maîtresses.

La critique porte donc d'abord sur le franquisme, qui lui a gâché son enfance, et qu'il dénonce rétrospectivement, maintenant que cela lui est rendu possible. Cette volonté très vive de le faire est alors devenue pressante, de la part d'un auteur qui n'a pas oublié ce qu'il a dû endurer sous Franco, et qui souhaite faire savoir ce qui s'est passé. Cette dénonciation correspond aussi à une nécessité sociale, en phase avec une société espagnole qui « veut savoir » et qui est avide de témoignages. Elle aura en outre chez lui une fonction libératrice : il s'agit bien de dire ce qu'on n'avait pas pu dire jusque-là, et ainsi se libérer et obtenir une reconnaissance de ses souffrances. « *Paracuellos* es un claro ejemplo de ese necesario y liberador testimonio⁴. » C'est ce qui transparaît dans les albums publiés à la fin des années 70 et au début des années 80. Ainsi, Carlos Giménez commence d'abord par *Paracuellos*, continue avec *Barrio*, qu'il entame d'ailleurs presque en même temps, et qui est au départ prévu comme devant être le second volet de *Paracuellos*, dessine ensuite *Paracuellos 2- Auxilio Social*, et un peu plus tard *Los Profesionales*, série qui marque déjà sans doute une transition, dans la mesure où la dénonciation initiale y est moins prégnante. Giménez critique donc à la fois les foyers de l'*Auxilio Social*, mais aussi le contexte d'après-guerre avec cette chape de plomb qui pèse sur l'Espagne, certes un peu moins lourde dans les années 60 (*Los Profesionales*) que dans les années 50 (*Barrio*). Dans toutes ces BD intervient la question du souvenir, mis à distance, ainsi que la question de l'autobiographie plus ou moins masquée, car, comme nous le verrons plus avant, cette dénonciation s'effectue en parallèle avec la

⁴ Juan MARSÉ, « *Paracuellos. Aventuras y testimonio* », prologue de l'édition *Todo Paracuellos*, Debolsillo, Penguin Random House Mondadori, Barcelone, 2007, p.6.

nécessité de reconstituer non seulement sa mémoire personnelle mais aussi et plus largement une mémoire collective.

Carlos Giménez mène donc de front cette critique du temps passé avec une critique directe de l'actualité qu'il est en train de vivre : c'est ce que l'on peut lire dans la chronique journalistique de la Transition que représente la trilogie *España Una, España Grande, España Libre !*, qu'il publie d'abord, histoire après histoire, dans la revue *El Pápus* entre 1976 et 1977⁵. Ce sont ici des histoires politiquement engagées, à travers lesquelles Giménez nous livre le regard désabusé qu'il porte sur cette actualité pour le moins agitée de l'Histoire de l'Espagne.

Enfin, cette dénonciation laissera ensuite la place à ce que l'on peut appeler les « préoccupations sociétales des années 80-90 », qui semblent toucher de près l'auteur et que l'on retrouve de fait dans la série *Historias de sexo y chapuzas*⁶, l'album *Romances de andar por casa*⁷ ainsi qu'un peu plus tard dans *Cuentos del 2000 y pico*⁸ ou encore *Los cuentos del tío Pablo*⁹. Dans tous ces albums, Giménez dresse une caricature des comportements humains pour une fois de plus mieux les dénoncer, en mettant en évidence les vices et les maux de la société moderne dans laquelle nous vivons, et qui nous dépassent parfois.

Quoi qu'il en soit, même s'il y a des « étapes » dans la production de Giménez, qui laissent transparaître des périodes plus ou moins intenses, il y a aussi et surtout des continuités qui la rendent très cohérente : dénoncer, se souvenir, transmettre.

⁵ On peut aussi mentionner ici l'album *Retales*, constitué d'histoires indépendantes qui n'ont pas pu être insérées dans la trilogie *España Una, Grande y Libre* mais qui ont été publiées entre 1975 et 1976 dans des revues (*Mata Ratos Muchas Gracias, El Cuervo*). Ediciones De la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°9, Madrid, 1979.

⁶ Six albums parus entre 1989 et 2000.

⁷ Ediciones De la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°41, Madrid, 1994.

⁸ Ediciones Glénat, *Colección « Carlos Giménez »*, Barcelone, 2001.

⁹ Ediciones Glénat, *Colección « Carlos Giménez »*, Barcelone, 2007. Album qui reprend des histoires publiées dans différentes revues entre 1997 et 2005.

CHAPITRE 1 :

DÉNONCER LE RÉGIME FRANQUISTE

A) Carlos Giménez, précurseur de la BD autobiographique, testimoniale et dénonciatrice

L'enfance douloureuse que Carlos Giménez a passée dans les orphelinats de l'*Auxilio Social*, puis son adolescence non moins difficile dans le Madrid des années 50, les plus dures de l'après-guerre, le marqueront à jamais et constitueront pendant longtemps un traumatisme dont il aura du mal à se défaire. Il s'agit là d'une réalité qu'il a vécue personnellement et qui l'a indéniablement marqué, comme tant d'autres Espagnols, et qu'il souhaite dénoncer et faire connaître. C'est donc ce qu'il va faire, d'abord dans *Paracuellos*, puis dans *Barrio*.

Aussi, lorsqu'il publie en 1976 les premières vignettes de *Paracuellos* dans la revue *Muchas Gracias*¹⁰, soit un an à peine après la mort de Franco, il y a alors chez lui une volonté très forte de régler ses comptes avec le système franquiste qui lui a gâché une bonne partie de sa jeunesse, à lui mais aussi à tant d'autres de ses contemporains qui font partie de la même génération :

Aquella generaci3n de ni1os que no hicimos la guerra, pero que la pagamos; que no hicimos la guerra, pero que hemos hecho una larga y dolorosa posguerra; aquella generaci3n de ni1os a los que, sin saber qui3n, c3mo, ni por qu3, nos escamotearon la infancia¹¹.

¹⁰ Des histoires qui seront très vite reprises par la suite sous forme d'albums, d'abord chez Amaika, puis chez l'éditeur madrilène De la Torre, qui deviendra dès lors l'éditeur historique de Giménez. Nous l'avions évoqué en introduction.

Paracuellos, Ediciones De la Torre, Colecci3n « *Papel Vivo* », n°7, Madrid, 1979.

¹¹ [Cette g3n3ration d'enfants qui n'avons pas fait la guerre, mais qui en avons pay3e le prix fort; qui n'avons pas fait la guerre mais qui avons v3cu une apr3s-guerre longue et douloureuse; cette g3n3ration d'enfants à qui l'on a confisqu3 la jeunesse, sans savoir ni comment, ni pourquoi.] D3claration de GIM3NEZ faite en 1976 à Manuel DARIAS, critique r3put3 de BD et auteur du documentaire : « Carlos Gim3nez **Erreur ! Signet non d3fini.**, un maestro del c3mic espa1ol », tourn3 en 1981 et projet3 lors du *Sal3n del C3mic* de Barcelone en 1983, et qui l'interroge sur la gen3se de l'3uvre.

[Es] la infancia de Carlos Giménez. Y la de tantos niños más, que en aquellos años lúgubres vivieron y crecieron en una cárcel que se llamaba España¹².

En résumé, il s'agit bien pour Giménez de cristalliser ses souvenirs d'enfance et les péripéties de l'enfant de la guerre qu'il a été, et de mettre en mots et en images des souvenirs douloureux qu'il lui avait été pendant longtemps impossible de raconter.

Le lien entre *Paracuellos* et *Barrio* est évident et, même s'ils sont présentés comme indépendants, tous deux sont « construits en interaction¹³ », autour des souvenirs ou des réflexions personnelles d'un auteur qui porte un regard rétrospectif sur son propre passé, *Barrio* se voulant au départ comme étant la suite de *Paracuellos*. « Carlos Giménez se planteó el proyecto narrativo de un obra total, que integrase los recuerdos y vivencias de su vida hasta el momento presente en que dibujaba¹⁴. » Ils font partie d'une œuvre globale basée sur son vécu d'enfant de la guerre et appartiennent à ce que l'on pourrait appeler « le cycle biographique » de l'auteur. C'est en effet à partir de son expérience vécue que Giménez va élaborer les deux séries : « Si utilizo mi biografía es sólo porque la conozco bien. Hablo de situaciones que conozco, y hablo con la seguridad de que las conozco bien¹⁵. »

Il s'agit pour toutes deux d'une écriture liée, pour l'une à son enfance, pour l'autre à son adolescence, et qu'il effectue à travers la figure de ses *alter egos*, Pablito puis Carlines. En outre, l'écriture de *Paracuellos* et de *Barrio* (album unique, alors sans numéro) s'est faite

¹² Antonio MARTÍN, « *Barrio*, una historieta autobiográfica », prologue de la réédition de l'album *Barrio*, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone, 2001, p.4. [C'est l'enfance de Carlos Giménez. Et celle de tant d'autres, qui pendant ces années sombres ont vécu et ont grandi dans une prison qui s'appelait l'Espagne.]

¹³ Roselyne MOGIN-MARTIN, « Carlos Giménez, autobiographies d'une enfance en bandes dessinées », dans *Théâtre du monde – Mélanges offerts à Manfred Eggert*, études réunies par Christophe Dumas et Manfred Gangl, Université d'Angers, 2006, p.238.

¹⁴ Antonio MARTÍN, « Crónica de la vida real », *Barrio, Op. Cit.*, p.5. [Carlos Giménez a imaginé un projet narratif qui soit une oeuvre totale, qui intègre les souvenirs et les expériences vécues jusqu'au moment présent, celui de la création.]

¹⁵ Josep TOUTAIN (Dir.), « Los cómics y sus grandes autores. Carlos Giménez », revue *El Tebeo*, n°11, Barcelone, 1990, p.12. [Si j'utilise ma biographie, c'est seulement parce que je la connais bien. Je parle de situations que je connais, et j'en parle avec assurance parce que je les connais bien.]

quasi simultanément, à la fin des années 70. D'ailleurs, la mise en page est similaire, et reste très traditionnelle, avec un graphisme en noir et blanc caractéristique du style de l'auteur madrilène, ainsi qu'un découpage de la planche en quatre bandes de cinq cases, parfois très chargées en texte, comme nous le verrons plus loin.

Enfin, autant l'un que l'autre répondent à la nécessité pour l'auteur de raconter ce qu'il n'avait pas pu dire jusque-là, pendant tant d'années marquées par la censure, d'exorciser ses maux, en dénonçant ce qu'il avait enduré sous Franco. L'écriture lui permet de toute évidence à ce moment-là de se libérer d'un *trauma* personnel, en jouant son rôle de thérapie psychanalytique : « Escribir alivia el dolor. »¹⁶ Ainsi, témoin et narrateur de son propre passé, Carlos Giménez engage une réflexion rétrospective qui s'apparenterait à une *catharsis* nécessaire pour un auteur qui souhaite « recuperar el tiempo, recuperar el pasado¹⁷. »

1) *Paracuellos*, une œuvre pionnière en matière de BD autobiographique

Paracuellos, aujourd'hui considérée comme le chef-d'œuvre de Carlos Giménez, retrace les huit années passées par l'auteur dans les foyers de l'assistance publique espagnole sous le franquisme, *los Hogares de Auxilio Social*, *Paracuellos del Jarama* étant le nom de la ville où se situait l'un des pensionnats où a séjourné le jeune Carlos¹⁸. C'est là que se situent les quatre premiers épisodes de l'album d'ailleurs. Cette série nous offre un témoignage poignant des brimades et des sévices que subissaient ces jeunes enfants, soumis à une éducation fondée sur la religion et l'instruction militaire. *Paracuellos* est avant tout le

¹⁶ Francisco CANDEL, « Carlos y yo, con perdón », *Un hombre mil imágenes*, n°1, Norma Editorial, 1983, p.2. Écrivain catalan de langue espagnole, ami de Carlos GIMÉNEZ, Francisco CANDEL est aussi l'auteur du prologue de l'album *Romances de Andar por casa*, réédité chez Glénat en 2002. [Écrire soulage la douleur.]

¹⁷ [Récupérer le temps perdu, récupérer le passé], Antonio MARTÍN, « Barrio, una historieta autobiográfica », *Op. Cit.*, p.3.

¹⁸ « Introducción », *Paracuellos 2-Auxilio Social*, Ediciones de la Torre, *Op. Cit.*, p.10.

témoignage d'un survivant qui ne veut en aucun cas oublier les souffrances qu'il a endurées durant sa jeunesse, ni les atrocités commises par un système pervers dont il a été victime, au cours de ces années passées dans les orphelinats de l'*Auxilio Social*. Un témoignage souvent violent mais qui ne manque parfois pas de tendresse comme nous aurons l'occasion de le voir plus loin.

Paracuellos fait aussi de l'auteur madrilène un précurseur en matière de bande dessinée autobiographique, voire même un pionnier de la mémoire historique de l'après-guerre, même si à la fin des années 70, le terme n'existait bien entendu pas encore, et que le jeune Giménez qui écrivait alors *Paracuellos* n'en avait pas conscience. *Paracuellos* a sans doute aussi joué un rôle clef dans l'« émancipation créatrice¹⁹ » de la bande dessinée pour adultes en Espagne. De fait, revenir sur son propre passé, encore si proche, pour le dénoncer était quelque chose de complètement nouveau, qui plus est en bande dessinée. C'est ce qui a fait aussi son originalité. La « BD de témoignage » dirons-nous, était un genre jusqu'alors inconnu en Espagne²⁰. En effet, ici, le point de départ, c'est bien son expérience personnelle : l'auteur part de sa propre biographie, qu'il met au service de la dénonciation. À cet égard, il insiste sur l'authenticité des histoires narrées dans la série. Il ne prétend pas faire une œuvre d'historien à propos de tout ce qui a pu se passer dans ces foyers, mais plutôt laisser une trace de ce que lui-même appelle ces « historias pequeñas²¹ », autrement dit une version limitée mais sincère des faits, à partir de la « reconstitution de sa mémoire personnelle²² ». Sur ce point, les prologues permettent d'établir quelques repères en apportant des précisions historiques sur l'*Auxilio Social* et confèrent par là même à la série une visée à la fois

¹⁹ Thierry GROENSTEEN, « Les petites cases du Moi : l'autobiographie en bande dessinée », Revue *9e Art*, n°1, janvier 1996, p.58-83.

²⁰ Cf 1^{ère} partie. Les BD d'humour, d'aventure, ou de science-fiction constituaient alors les genres prédominants.
²¹ [des histoires en minuscule]

²² Roselyne MOGIN-MARTIN, « Carlos Giménez : autobiographie d'une enfance en bande dessinée », dans *Théâtre du monde – Mélanges offerts à Manfred Eggert*, études réunies par Christophe Dumas et Manfred Gangl, Université d'Angers, 2006, p.239.

documentaire et sérieuse : on y retrouve des dates, des données chiffrées, des affiches de propagande, des témoignages, mais aussi des photos d'époque, comme celles des orphelinats madrilènes, ou encore cette photo personnelle de Carlos Giménez enfant prise devant un foyer²³ :



Une photo qui dépasse ici la simple fonction d'illustration, et qui permet d'établir une analogie entre le petit garçon qui apparaît sur la photo en noir et blanc et le protagoniste de la série, ce qui au passage facilite l'identification du protagoniste-narrateur avec celle de l'auteur. En même temps, elle réaffirme le caractère véridique des histoires racontées dans *Paracuellos*, comme s'il s'agissait d'une trace de réel, une preuve que ce n'est pas de la fiction, que « ça a été », comme pour légitimer aussi le témoignage que Carlos Giménez nous livre dans ses bandes dessinées, à travers Carlines, le protagoniste du premier tome et *alter ego* de l'auteur : « Yo conocí bien aquellos hogares porque, a lo largo de ocho larguísimos años, viví en cinco de ellos. Quería contarlo. Debía contarlo²⁴. » Et pour dénoncer le régime franquiste, Giménez a utilisé ce qu'il sait faire de mieux, la bande dessinée, réaffirmant par la

²³ « Introducción », *Paracuellos, Op. Cit.*, p.5.

²⁴ Carlos GIMÉNEZ, « Por si a alguien le interesa », *Todo Paracuellos, Op. Cit.*, p.22. [J'ai bien connu ces foyers car, tout au long de ces huit longues années, j'ai vécu dans cinq d'entre eux. Je voulais le raconter. Je devais le raconter.]

même occasion la validité représentative du médium graphique, sa singularité mais aussi sa capacité pour porter une forte charge critique ou pour raconter des choses sérieuses, cruelles, violentes parfois même.

Car ce que Carlos Giménez prétend démontrer tout au long de la série *Paracuellos*, et ce qui vient d'ailleurs contrecarrer et discréditer la vision propagandiste faite par le régime à l'époque²⁵, c'est précisément l'atrocité des conditions de vie au sein d'une institution qui, dévoyant sa mission de protection, se fit le relais du pouvoir dictatorial. Des conditions qui s'apparentent littéralement à une véritable torture ; torture que devaient endurer les enfants, victimes de maltraitance physique et morale : l'isolement, la séparation familiale, le froid, la faim, sans oublier la discipline de fer à laquelle ils étaient soumis, faite de punitions et autres châtiments, sont omniprésents, et la violence y est institutionnalisée et sert les adultes dans l'asservissement, l'endoctrinement et l'instrumentalisation des enfants, pour la plupart très attachants, qui leur étaient confiés.

Il suffit d'analyser une planche de *Paracuellos*, par exemple une des toute premières histoires de l'album, intitulée « La Visita²⁶ », dont nous reproduisons la première planche en pleine page ci-après, pour se rendre compte à quel point Giménez réussit à nous plonger dans cet univers terrible, jusqu'à parfois créer un certain mal-être chez le lecteur. Dans cette histoire, le petit Elías commet l'erreur de dire à la *Delegada de la Sección Femenina*, venue faire une visite d'inspection du foyer, qu'il voudrait bien un autre verre de lait. Terrible affront envers l'institution, puisque cela sous entend que les enfants n'y mangeraient pas à leur faim... Ce qui apparait d'autant plus inadmissible au regard de la devise de l'*Auxilio*

²⁵ Voir les photos qui illustrent le paratexte de *Paracuellos 2-Auxilio Social*, paru chez De la Torre et qui ont été reprises en partie lors de la réédition du premier tome par Ediciones Glénat en 2000, et sur lesquelles on peut voir combien le régime franquiste vantait les mérites de ses services sociaux, dans le but de construire « *una España mejor* ».

²⁶ « La visita », *Paracuellos, Op. Cit.*, p.8. L'intégralité des deux pages de cette histoire est reproduite en annexe.

Social, qui était précisément de « *Matar el dragón del hambre*²⁷ » ! Une fois la *Delagada* partie, la surveillante en chef obligera le petit garçon à boire, jusqu'à se rendre malade, et finisse par tout vomir, devant le regard hébété de ses camarades, qui y voient là un énorme gâchis...



²⁷[Tuer le dragon de la faim]

Ce qui saute aux yeux, tout d'abord, c'est la densité des pages, composées de vingt vignettes scrupuleusement disposées en quatre bandes de cinq cases. Un aspect compact qui contribue à renforcer l'atmosphère étouffante du récit comme si elles ne nous laissaient pas la possibilité de reprendre notre souffle. Des vignettes alignées, sans le moindre espace intericonique²⁸, tel un régiment prêt à défiler, telle une illustration métaphorique de l'éducation paramilitaire que recevaient les enfants dans les foyers. Au final, ce sont quarante vignettes, disposées de manière similaire sur deux pages, qui s'avèrent être un condensé d'oppression et de cruauté, dans lesquelles les enfants sont représentés telles des « marionnettes identiques, sans particularité apparente, tels des détenus en miniature »²⁹, pour reprendre la triste comparaison faite par l'écrivain Saülo Mercader, qui a aussi été pensionnaire de ces institutions, qui ressemblent à des camps de concentration déguisés... D'ailleurs, la comparaison foyer/prison est explicite lorsque l'on observe les premières vignettes de chaque épisode, qui servent à contextualiser les histoires : ces plans d'ensemble, combinés à une focalisation externe, nous permettent de découvrir un lieu pour le moins mystérieux, carcéral, avec cette grille à l'entrée qui rappelle aux barreaux d'une cellule de prison. Les symboles phalangistes inscrits sur le mur renvoient de manière explicite à la dictature, avec tantôt les flèches et le joug, tantôt l'inscription de *FET y de la Jons*, assortis de la devise de l'*Auxilio Social* à laquelle nous avons déjà fait mention plus haut.

L'expressivité des visages sert également à renforcer cet étouffement, cette vision *tremendista*³⁰ et oppressante que le lecteur peut ressentir à la lecture de *Paracuellos*, qui se voit parfois obligé de s'arrêter de lire pour reprendre son souffle. L'expression des sentiments joue un rôle essentiel dans le déroulement de la série : la peur, la tristesse, la déception, la

²⁸ L'espace qu'il y a entre les cases.

²⁹ Saülo MERCADER, *Les champs de l'ombre*, Editions Imago, Paris, p.85.

³⁰ Le *tremendismo* est une esthétique littéraire apparue dans la littérature espagnole au milieu du XX^e siècle, et notamment chez Camilo José CELA. Elle se caractérise par une crudité notable dans la présentation de la trame narrative, associée à une récurrence de situations violentes et dramatiques.

souffrance sont mises en avant par l'utilisation fréquente du gros plan, notamment sur les visages des enfants et sur leurs yeux³¹, implorants, qui s'opposent aux expressions menaçantes et à la haine qui émanent des visages colériques des instructeurs, censés pourtant les protéger et les éduquer. Le portrait qui nous est fait des adultes, tant les hommes que les femmes, apparaît donc en opposition totale avec les qualités requises au départ pour diriger ces foyers, qui devaient l'être par des personnes ayant une vocation maternelle³²...

Une autre technique fréquemment utilisée par Giménez dans la mise en scène de ses personnages réside dans l'utilisation d'un trait semi caricatural au service d'un monde manichéen adultes-enfants. De fait, les enfants, dessinés avec un trait minimaliste, semblent tous identiques et apparaissent déshumanisés, réduits au simple rang de prisonnier. L'utilisation quasi systématique de la contre-plongée, afin d'adopter le point de vue de l'enfant, pour qui tout semble gigantesque, et notamment lorsqu'il se trouve face aux adultes, met en exergue la verticalité des relations hiérarchiques, évidentes entre enfants et adultes. Des adultes, parlons-en justement, avec l'analyse de cette *guardadora*, cette surveillante en chef mise en scène dans l'extrait. Laide, au visage fermé, elle ne sait, à l'instar de la majorité des adultes présents dans les foyers, que proférer ordres, insultes et menaces, lesquelles sont souvent renforcées par un lettrage en majuscule et en gras dans les bulles. Les adultes ne cessent de crier, d'insulter, d'aboyer oserait-on dire parfois. Leurs regards inquisiteurs inspirent la peur, voire le dégoût. Le lecteur ne peut qu'éprouver du rejet à leur égard, notamment quand ils s'en prennent violemment à un enfant, comme dans ces histoires³³, où l'un d'entre eux se voit puni sous les yeux incrédules de ses camarades, dont le regard traduit

³¹ Pour l'anecdote, voici ce qu'aurait répondu Gotlib, après qu'on lui ait demandé pourquoi il avait publié Carlos Giménez dans la revue *Fluide Glacial* : « Parce que j'adore la manière dont il dessine les yeux des gamins ! » Agustín RIERA, « Los ojos de Carlos Giménez », *Flash-Back, Homenaje a Carlos Giménez, Op. Cit.*, p.14.

³² Nous renvoyons ici à ce que nous avons dit concernant le recrutement des femmes dans l'Assistance publique franquiste.

³³ « Canción de Navidad » et « El reloj », *Paracuellos, Op. Cit.*, respectivement p.30 et p.35.

l'incompréhension face à tant d'injustice. La récurrence des onomatopées « Plaf ! » rend compte ici de la violence des coups portés :



D'ailleurs, il n'est pas une journée sans que les enfants soient punis. Chaque histoire ou presque comporte son lot d'humiliations, ce qui s'apparente de toute évidence à de la maltraitance. Les punitions, toutes plus cruelles les unes que les autres, sont souvent infondées, et surtout complètement disproportionnées, les enfants apparaissant ici comme un exutoire pour ces adultes frustré.e.s. Pire, elles sont souvent collectives, car les coupables, si tant est qu'il y en ait un, sont bien difficiles à trouver. Alors, c'est tout le groupe qui paye³⁴. Parmi tant d'autres, il y a celle, terrible, de « quedarse sin merendar »³⁵, d'être privé de repas : une punition évidemment atroce quand on sait combien les enfants ne mangeaient déjà pas à leur faim en temps normal³⁶... Le mépris à leur égard est tel qu'à d'autres occasions, les

³⁴ « La siesta », *Paracuellos*, Op. Cit., p.26.

³⁵ « Los tebeos del jamao », *ibid.*, p.38.

³⁶ La devise phalangiste « ¡Auxilio Social mata al dragón del hambre! » apparaît dès lors bien éloignée de la réalité que vivent ces gamins.

châtiments « pour l'exemple » (*el escarmiento, escarmentar* sont des termes qui reviennent de manière récurrente dans le récit) sont de mise. À plusieurs reprises, le lecteur assiste à ces scènes dans lesquelles les adultes prennent un malin plaisir à rabaisser un ou plusieurs enfants et à les humilier devant le reste du groupe, comme dans le passage reproduit ci-après, où ceux qui avaient fait pipi au lit, *los meones*, étaient punis en public³⁷. Les contrastes en noir et blanc dans cet extrait sont saisissants, et les jeux d'ombre et de lumière renforcent l'épouvante qui émane de la scène :



Mais il y a encore pire, et l'un des passages les plus durs se trouve sans doute à la fin de l'épisode « Adolfo el conquistador³⁸ » : Adolfo est le « *jamao* », le « chouchou » dans l'argot des foyers, de la *señorita* Marisa. Un jour, celle-ci l'invite dans sa chambre pour y plier le linge et en profite pour lui recoudre un bouton de la braguette. Très vite, la rumeur

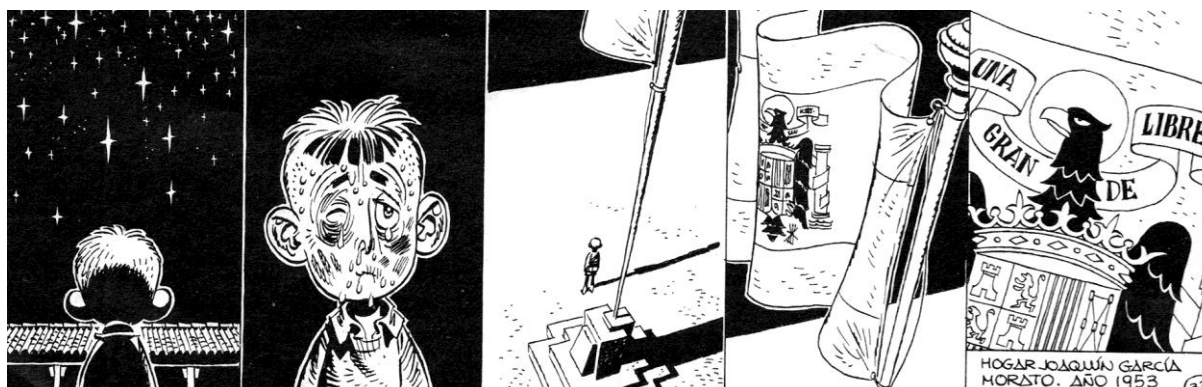
³⁷ « ¡Vade retro, meón ! », *ibid.*, p.36.

³⁸ *Paracuellos 2-Auxilio Social, Op. Cit.*, p.56.

selon laquelle la *señorita* Marisa en aurait profité pour caresser le jeune garçon se propage et enfle rapidement entre les enfants, amusés par l’anecdote, jusqu’à arriver aux oreilles des instructeurs, Araceli et Antonio. Les enfants sont alors tous convoqués afin qu’ils assistent au sort réservé à Adolfo et que cela leur serve d’exemple. Sans même lui expliquer pourquoi, l’enfant est battu avec une violence inouïe et l’on assiste, impuissant, à l’instar des autres enfants, eux aussi spectateurs, à cette scène qui s’apparente à une véritable scène de torture : les vignettes se succèdent sur près d’une planche et demie, rendant compte des innombrables coups portés au jeune garçon, frappé au visage à l’aide d’une chaussure (au demeurant quelque peu disproportionnée, telle une métaphore de la violence, elle aussi disproportionnée...) d’abord par Araceli, puis par Antonio, impassibles, le tout cadencé par leurs injonctions, ce qui transparaît dans le récit dessiné par une alternance parfaite d’onomatopées et d’ordres à l’impératif « ¡Ponte firmes ! », ne laissant à aucun moment quelque répit au jeune Adolfo :



Dans la dernière bande, les vignettes noires et le silence absolu de la nuit contrastent avec ce qui vient de se dérouler sous nos yeux. Le gros plan sur le visage défiguré d'Adolfo, puis ce *travelling* arrière qui nous laisse entrevoir la silhouette du petit garçon, seul, debout au pied du mât en haut duquel ondule le drapeau de l'Espagne franquiste, et sur lequel on peut distinguer l'aigle noir et le slogan *¡España Una, Grande y Libre !*, renforcent le mal-être du lecteur, qui partage les sentiments du dessinateur, sa colère et son écœurement face à tant de méchanceté gratuite. De fait, difficile pour le lecteur de rester insensible et de ne pas être outré tant l'injustice et la violence physique et morale qui émanent de ces passages sont grandes.



L'émotion est vive et le plus pathétique reste la solitude à laquelle ces enfants sont confrontés, eux qui sont privés de bonheur³⁹ et manquent terriblement d'amour et d'affection.

En outre, ce thème apparaît à plusieurs reprises dans les albums, et commence par le déchirement que représente la séparation à l'arrivée dans le foyer, telle qu'elle est évoquée dans l'épisode « Los Nuevos⁴⁰ ». L'isolement géographique de ces foyers est matérialisé au début de l'histoire par ce long trajet, d'abord en autocar, puis à pied, entrepris par ce père accompagnant son fils qu'il doit placer en orphelinat, à son grand désespoir et contre son gré,

³⁹ Voir à cet égard l'épisode « Noche de Reyes », *Paracuellos, Op. Cit.*, p.16.

⁴⁰ Épisode qui ouvre le second volume de *Paracuellos 2-Auxilio Social, Op. Cit.*, p.17.

parce qu'il n'a vraisemblablement plus d'autres choix. Cet éloignement physique annonce déjà, de manière métaphorique, l'isolement psychologique et moral dans lequel se trouveront les enfants confiés à l'institution.

Le trajet permet de rendre compte du contraste qui existe entre le monde extérieur avec des vignettes représentant les champs, autrement dit un espace ouvert, lumineux, dans lequel transparaît une certaine légèreté, symbolisée en outre ici par le chant des oiseaux, et l'intérieur du foyer avec une série de vignettes représentant un espace fermé, sombre, qui n'offre aucune perspective, la profondeur de champ étant réduite à l'étroitesse du couloir de l'entrée. Le premier contact avec l'institution s'avère froid et impersonnel, et rompt avec la complicité et la tendresse du père avec son fils tout au long du voyage. Le lecteur éprouve quant à lui de la compassion à l'égard du père, ostensiblement inquiet et ému, culpabilisant sans doute de devoir laisser son fils, ce qui pour lui s'apparente de toute évidence à un véritable abandon : en attestent ses questions, laconiques, qu'il pose à cette femme qui les accueille froidement, et la tristesse qui se lit sur son visage, avec ce regard dans le vide, qui traduisent son désarroi.

La séparation est brutale, l'émotion est vive : l'enfant est invité à se diriger vers l'inconnu, symbolisé par cette porte qui s'ouvre sur un fond noir, et qui renforce l'angoisse qui émane de cette scène, avec notamment le regard de l'enfant, apeuré et inquisiteur, se retournant vers son père, comme le suppliant de venir le reprendre. Il n'y aura dès lors plus de possibilité de communiquer, ni même au papa de rassurer son fils ou de le prendre une dernière fois dans ses bras pour lui dire au revoir.



Cette séparation est d'autant plus émouvante et poignante que l'on sait combien il était ensuite difficile pour les familles de venir rendre visite à leurs enfants. D'abord, nous l'avons vu, pour des questions matérielles évidentes et d'éloignement géographique, les visites n'étaient rendues possibles qu'au prix d'un sacrifice économique et d'un effort physique souvent énormes⁴¹, et puis ensuite, parce qu'elles n'étaient autorisées que deux dimanches par mois, comme l'indique sur la dernière case la femme au père, abattu; aussi, les perspectives de bonheur que représentaient les retrouvailles se faisaient-elles bien trop rares.

L'épisode « Tito⁴² », sans doute l'un des plus émouvants du premier album, évoque précisément les retrouvailles entre Carlines et son grand frère Toñin, qui a dû rouler à vélo pendant plus de trois heures sous un soleil de plomb pour pouvoir lui rendre visite au foyer. Cette scène nous offre un magnifique contrepoint à la violence exercée quotidiennement dans ces foyers, et met aussi en exergue le manque d'affection voire d'amour dont souffraient les enfants internés. Tout au long de l'histoire, la série de plans rapprochés sur les visages, combinés avec des gros plans sur les yeux des deux enfants et sur leurs regards qui se croisent sans oser vraiment se regarder, traduisent parfaitement l'émotion, très vive, qui transparait dans cette scène intimiste, ainsi que le besoin de se sentir aimé, si peu satisfait dans les foyers. Les dialogues sont réduits à un échange de questions/réponses laconiques, et les silences,

⁴¹ Voir à cet égard l'épisode intitulé « Domingo de visita », auquel il sera fait référence plus loin, *Paracuellos 2-Auxilio Social, Op. Cit.*, p.25.

⁴² À l'occasion d'un entretien personnel que nous avons eu avec l'auteur, Carlos GIMÉNEZ nous avouait lui-même avoir beaucoup pleuré en écrivant cette histoire, tant l'émotion au moment de dessiner avait été forte.

nombreux, renforcent l'angoisse qui s'empare peu à peu des protagonistes, et notamment de Carlines, qui sait combien la séparation, inéluctable, va être douloureuse. Le *travelling* arrière que l'on observe dans les dernières vignettes permet un changement de perspective et élargit le champ, jusqu'au point de ne quasiment plus distinguer le petit garçon, qui n'est plus qu'une minuscule silhouette dessinée en plongée, au milieu de cette immense et désertique cour de récréation qui ressemble à s'y méprendre à celle d'une prison. Terrible sentiment de vide, d'abandon et de solitude, partagé par le lecteur :



Face à cet isolement quasi carcéral, la seule évasion possible, en attendant de pouvoir quitter définitivement l'orphelinat, reste les bandes dessinées. En effet, plusieurs épisodes, et notamment à partir du second volume de *Paracuellos*, rendent hommage d'une certaine manière à la bande dessinée d'aventure, un genre dont les gamins étaient très friands à l'époque. Sa seule évocation les emplit d'émotion et permet de ponctuer les histoires de

moments de joie. La BD leur procure du bonheur, du rêve et de l'espoir, à défaut de recevoir de la visite ou quelque marque d'attention ou d'affection.

On peut citer ici comme exemple l'épisode où Pablo Giménez reçoit un paquet contenant « ¡¡La colección de *El Cachorro* !! », ce qui plonge le jeune garçon dans un état d'excitation sans précédent. En attestent la phrase exclamative, le lettrage en gras, ainsi que les symboles iconiques qui mettent en exergue l'expression de son visage qui s'illumine, en contrepoint total avec le visage fermé des surveillantes venues lui remettre el colis dans la vignette précédente. Enfin, nous découvrons nous aussi, à travers la vision subjective de Pablito, la couverture de *El Cachorro y Los buitres del Caribe*⁴³, qui occupe à elle seule trois voire quatre cases :



⁴³ « El Cachorro, el catecismo y la señorita de Castellón », *Paracuellos 2-Auxilio Social*, Op. Cit., p.60.

L'identification du jeune garçon à son héros d'aventure favori, nous plonge dans une vignette quasi onirique, comme s'il était seul au monde, littéralement « dans les nuages », avant qu'il ne soit rejoint par ses camarades, tous émerveillés devant la collection de *tebeos*. L'énumération laudative que l'on peut lire dans le récit⁴⁴ renvoie à toutes les sensations que peuvent procurer les bandes dessinées, tout à la fois tactiles, olfactives et visuelles : « nuevos, flamantes, oliendo a...ese olor... » Une sensation magique, qui va jusqu'à faire trembler de bonheur Pablito comme on peut le lire sur la dernière case : « Estoy tiritando...supongo ...que esto es la felicidad... », ce qui apparaît clairement en contrepoint avec le quotidien des foyers.

Ce quotidien est rythmé par les ordres militaires, les chansons et prières à la gloire de Dieu. La morale catholique est omniprésente dans les histoires de *Paracuellos*, en attestent la présence matérielle de la croix catholique dans les salles de classes ou le réfectoire, les rituels à respecter, les chansons à entonner en chœur, les leçons de catéchisme qui font partie intégrante de l'enseignement⁴⁵, ou encore les discours moralisateurs et menaçants des adultes. Ces discours, dans lesquels le champ lexical de la religion domine (*Dios, rezar, amén, la fe, el catecismo, Ave María...*⁴⁶), sont proférés à maintes reprises, et non sans une certaine violence, comme le montrent les nombreuses phrases exclamatives, souvent renforcées par le lettrage en gras dans le récit, et servent à exercer une pression morale sur les enfants. Cette bande, que l'on retrouve sur la dernière planche de *Paracuellos 2*⁴⁷ illustre parfaitement cela :

⁴⁴ Encadré rectangulaire contenant des éléments narratifs et descriptifs assumés par le narrateur, appelé également « cartouche » ou tout simplement « commentaires ».

⁴⁵ *Ibid.*, p.59.

⁴⁶ Voir par exemple à cet égard les épisodes : « Impuros », *Paracuellos, Op. Cit.*, p.33, et « ¡Rezad, rezad malditos! », *Paracuellos 2-Auxilio Social, Op. Cit.*, p.21.

⁴⁷ « Hombrecitos », *ibid.*, p.77.



D'ailleurs, l'éducation religieuse que reçoivent les enfants s'avère être le reflet d'une vision réductrice et manichéenne du monde que l'on veut leur inculquer, où le communisme est accusé de tous les maux de l'humanité⁴⁸, et où tout apparaît guidé par le Bien et le Mal, symbolisé dans le récit par l'emploi récurrent de vocables tels que *infierno*, *pecado*, ou *diablo*⁴⁹. Des mots qui resteront à jamais gravés dans la mémoire des enfants, et qui font écho, de manière bien ironique, aux paroles de certaines chansons : « Si te quieres divertir y pasarlo bien, vente al hogar y te alegrarás, aquí reirás y disfrutarás⁵⁰... »

Le plus pathétique reste les conséquences d'une telle éducation sur les enfants qui finissent par reproduire à leur échelle ce système coercitif dont ils sont victimes. D'ailleurs, c'est ce que n'hésite pas à montrer Giménez, dans sa volonté de dénoncer la perversion d'un système qui embrigade et avilit les plus jeunes. Ainsi, certaines histoires illustrent davantage ces relations horizontales, des enfants entre eux, que les relations verticales avec les adultes. Nous le voyons dans les comportements de certains enfants adoptent entre eux, et qui sont loin d'être toujours exemplaires. L'abus s'instaure comme forme de relation, et vivre dans le foyer consiste à intimider et humilier son prochain. Ce n'est pas un hasard si le jeu le plus fréquent consiste à exercer son pouvoir sur l'autre ou à lancer des défis quelque peu douteux

⁴⁸ L'importance accordée à la religion catholique et à l'unité de la Patrie donnaient parfois lieu à des problèmes mathématiques des plus absurdes et sans logique aucune, dans lesquels était mis en avant l'origine sociale du sujet du problème. Ainsi, on trouvait par exemple des énoncés tels que : « Un pordiosero recogió... », « Un señor caritativo vendió... »

Pour avoir une idée des fondements idéologiques de cette éducation, nous renvoyons à *El Florido Pensil, Memoria de la escuela nacionalcatólica*, de Andrés SOPEÑA MONSALVE, Edición Crítica, Madrid, 1994.

⁴⁹ [L'enfer, le pêché, le diable]

⁵⁰ « La enfermera », *Paracuellos 2-Auxilio Social, Op. Cit.*, p.52.

aux plus faibles. L'exemple de « Porterito⁵¹ » illustre parfaitement cette idée selon laquelle le plus fort dicte la loi et les autres se plient à ses ordres, sous peine de représailles. Antonio Diez, alias Porterito, prend un malin plaisir à faire de la vie de Gálvez, sur qui il a visiblement jeté son dévolu, un véritable enfer. Quand il ne lui arrache pas des mains la BD qu'il est en train de lire pour la lui déchirer méchamment, il lui vole son espadrille pour uriner dessus avant de la lui balancer en pleine figure. Devenu son bouc émissaire, le petit Gálvez se voit sans cesse importuné par cet *abusón*⁵² qu'est Porterito, qui agit toujours avec la même volonté de blesser, moralement mais aussi physiquement son « camarade », allant jusqu'à le rouer de coup et le mettre violemment à terre :



Les nombreux gros plans répétés sur le visage apeuré de Gálvez, au regard larmoyant et implorant sont émouvants et rendent ces scènes difficilement supportables. D'autant qu'il s'agit-là, une fois n'est pas coutume, d'une violence gratuite qui traduit le climat haineux dans

⁵¹ « Porterito », dernière histoire de *Paracuellos*, *Op. Cit.*, p.46.

⁵² [Un profiteur, un salaud], dont l'auteur nous dresse, parmi d'autres, le portrait dans un passage en prose qui se trouve intercalé au milieu de *Paracuellos 2-Auxilio Social*, « El abusón », reproduit en annexe.

lequel étaient élevés tous ces enfants et qui montre aussi l'hypocrisie d'une institution qui, si elle ne le cautionne peut-être pas, permet que ce genre de comportements puisse exister et perdurer... « ¡Porque se puede ! » lâchera d'ailleurs d'un air narquois Porterito un peu plus loin dans l'histoire. Mais la roue tourne toujours et c'est ainsi que Gálvez annonce un jour à Porterito que tous les deux seront bientôt transférés dans un autre foyer, *García Morato*, là où se trouve non seulement le grand frère de Gálvez, mais aussi bon nombre de ceux qu'il n'a cessé d'humilier jusque-là. Porterito devra donc payer pour ce qu'il a fait endurer à ses camarades, preuve qu'il y a toujours une justice quelque part.

Le dramatisme de la série est d'autant plus fort que l'on sait que cela a existé, que les situations qui y sont décrites ont été vécues, de près ou de loin, par l'auteur. Il s'agit donc là d'un témoignage poignant qui efface complètement les images idylliques que la propagande franquiste a voulu donner à ces foyers, comme on le voit sur les photos d'époque vantant les mérites de l'institution, et dont nous reproduisons une partie⁵³ en annexe.

On comprend dès lors mieux cette obsession qu'ont les enfants de vouloir partir et quitter cet enfer ; une obsession qui revient constamment au détour d'une conversation : Quand viendra-t-on les chercher ? Quand pourront-ils définitivement quitter le foyer ? L'unique solution pour en sortir et retrouver les siens est-elle de s'enfuir, comme réussira à le faire Adolfo dans le dernier épisode qui clôt le second album⁵⁴ ? Dans cette histoire, dont la lecture est une fois de plus poignante, le jeune Adolfo réussit à s'échapper grâce à l'aide de son meilleur ami Pablito qui va jusqu'à renoncer à sa collation de quatre heures pour pouvoir l'aider à « faire le mur ». Sur la dernière bande, on voit Pablito faire la courte échelle à son

⁵³ Ces photos sont tirées de l'ouvrage écrit par Ángela CENARRO, *Los niños del Auxilio Social*, que nous avons déjà mentionné.

D'autres sont celles extraites du prologue « La obra nacional de Auxilio Social » écrit par Antonio MARTÍN, à l'origine dans *Paracuellos 2-Auxilio Social, Op. Cit.*, p.13.

⁵⁴ « Hombrecitos », *Paracuellos 2-Auxilio Social, Op. Cit.*, p.66.

meilleur ami, et ainsi lui permettre de s'évader sans que personne le voie. Quant à la dernière vignette, elle laisse transparaître un terrible sentiment de solitude et de déarroi sur le visage du jeune garçon, resté immobile, les bras ballants, à fixer le haut du mur, qui symbolise le monde extérieur et la liberté dont il est privé.



En effet, il faudra à Pablito attendre encore quelques années avant de pouvoir quitter définitivement le foyer et retrouver les siens à Madrid. C'est là que débute *Barrio*.

2) *Barrio* : le quotidien de l'après-guerre vu par un adolescent

Alors qu'il poursuit sa série *Paracuellos*, Giménez entame *Barrio*, qu'il publie, histoire après histoire, dans *El Pápus*, entre octobre 1977 et mai 1978, et dont les premiers numéros sortiront juste après l'attentat dont avait été victime la revue satirique⁵⁵. *Barrio* constitue en quelque sorte une suite de *Paracuellos*, et retrace le retour de Carlines, *alter ego* de l'auteur, chez lui, dans ce quartier populaire de *Lavapiés* à Madrid, après ces années passées dans les foyers de l'*Auxilio Social*. Cet album peut être considéré comme une chronique de la réalité de l'après-Guerre Civile. Tout comme *Paracuellos*, il participe de cette volonté chez l'auteur de raconter ce qu'il a vécu et enduré étant enfant et adolescent.

⁵⁵ Voir 1^{ère} partie.

D'ailleurs, Carlos Giménez envisage au départ *Barrio* comme un seul album, dans lequel il souhaite concentrer tous ses souvenirs personnels de cette période. Ceci explique la densité du premier tome, composé de quarante-six pages, très chargées en texte, dont la mise en page reste très traditionnelle et n'est pas sans rappeler celle adoptée dans *Paracuellos*. La première histoire de *Barrio*, qui s'avère être une sorte de prélude, est exemplaire à cet égard : l'épisode, intitulé ironiquement « Hogar, dulce hogar⁵⁶ », résume dans un enchaînement d'images, à l'instar d'un *travelling* cinématographique, les neuf années d'internement subies par l'auteur, créant de fait un *continuum* entre les deux œuvres. La fin de l'histoire renvoie explicitement à la sortie de Pablito, rebaptisé ici Carlos García García.

Le retour à Madrid⁵⁷ s'apparente chez lui à retrouver une certaine forme de liberté ; commence alors en quelque sorte pour lui la vraie vie. Débutent ce que seront, tant d'un point de vue personnel que narratif, les années d'apprentissage de l'auteur, marquées par des moments douloureux mais aussi des moments de joie partagée avec les amis du quartier⁵⁸. « *Barrio* es esto, los niños, los hombres, las mujeres, que pueblan las calles; los amiguetes de Carlines, tiernos, tragicómicos, picarescos⁵⁹. » Carlines a survécu à l'enfer, et il va pouvoir enfin manger à sa faim ou presque : C'est le thème du deuxième épisode, « La primera comida en casa⁶⁰ », dans lequel Carlines découvre pour la première fois



⁵⁶ *Barrio*, Ediciones De la Torre, Colección « Papel Vivo », n°4, Madrid, 1978, p.3. [Foyer, oh mon doux foyer]

⁵⁷ Voir à cet égard l'histoire intitulée précisément « El regreso » au début de l'album, *ibid.*, p.5.

⁵⁸ Nous renvoyons aux épisodes tels que « La Pepi » ou « Los novios », *ibid.*, p.24 et p.26.

⁵⁹ Manuel G. QUINTANA, « Introducción », *ibid.*, p.2. [*Barrio*, c'est cela: les enfants, les femmes et les hommes qui peuplent les rues ; les amis de Carlines, tendres, tragicomiques, picaresques.]

⁶⁰ *Ibid.*, p.7.

sans doute le *chorizo* et *los huevos fritos*, qui lui paraissent des mets quasi exotiques⁶¹ :



Surtout, il ne sera désormais plus seul : la tendresse de sa mère et de ses frères, la complicité avec ses amis, les filles, font contrepoint avec l'absence totale d'amour et la brutalité vécue à l'orphelinat. Un certain nombre d'indices autobiographiques jalonnent le récit : il travaille dans l'atelier de porcelaine du *Señor Sarmiento*⁶², dont la proximité phonologique du nom de famille nous rappelle un certain *Señor Sarmentero*, évoqué en première partie, adore lire des bandes dessinées ou passe ses moments seul à recopier des pages de bandes dessinées, et en particulier celles de *El Capitán Trueno*⁶³, qui a remplacé *El Cachorro*, preuve aussi que le temps est passé et que Carlines a grandi :



⁶¹ Roselyne MOGIN-MARTIN, dans « De la historieta al cómic para adultos: la transición artística de Carlos Giménez », *Op.Cit.*, p.38.

⁶² « El señor Sarmiento », *Barrio*, *Op. Cit.*, p.11.

⁶³ La vignette reproduite ci-dessous est extraite de l'épisode « Juan, Ramiro y el Canario », *ibid.*, p.42.

Barrio reflète donc l'initiation d'un personnage en devenir qui se construit, qui récupère aussi le temps perdu pendant les huit années passées dans les foyers, et qui tente d'appréhender un environnement, celui de l'Espagne des années 50, qui lui est encore inconnu et qui s'avère plutôt hostile. Aussi l'auteur reconstruit-il pas à pas ce que Carlos adolescent a vécu, toujours via le prisme de Carlines, qui sert de fil rouge aux différentes histoires. Il revient sur ce passé avec une vision amère, désabusée et très critique qui ne laisse pas le lecteur indifférent, tant ces épisodes sont souvent touchants. De fait, l'album *Barrio* est constituée de beaucoup d'histoires, en apparence anodines, qui évoquent les péripéties d'un quotidien plutôt sombre et servent surtout à dénoncer la réalité de cette Espagne qui survit sous une chape de plomb. Carlos Giménez y dépeint avec une infinie justesse la société de cette Espagne de l'après-guerre, lorsqu'il existait encore une culture populaire de la rue et du quartier, et fait évoluer des personnages qui, au-delà des archétypes qu'ils incarnent, racontent la vie quotidienne des classes populaires. Il s'agit-là d'anecdotes qui, l'air de rien, font l'histoire silencieuse d'un pays. C'est d'ailleurs cette mise en scène du quotidien, ce côté pittoresque, *costumbrista*, qui permet d'adoucir quelque peu parfois la dénonciation. À titre d'exemple, nous pensons au magnifique épisode intitulé « Una mañana de domingo⁶⁴ » :



Mais, ne nous y méprenons pas, si le rythme de la série s'avère plutôt « modéré »,

⁶⁴ *Barrio, Op. Cit.*, p.30.

notamment comparé à *Paracuellos*, force est de constater que la dénonciation de la cruauté et de la répression du régime franquiste y est toujours présente. Les traces de la dictature dans le Madrid des années 50, avec la capitale comme métonymie de l'Espagne, et celles de la Guerre Civile, ne sont pas absentes de *Barrio*, comme viennent à le rappeler les maisons détruites par les bombardements, ou encore les façades marquées par la mitraille qui apparaissent de manière récurrente dans le récit dessiné. L'album nous offre « un portrait sociologique⁶⁵ » d'une époque bien grise : la misère et les difficultés matérielles liées à l'autarcie économique qui asphyxient une grande partie de la société espagnole sont largement palpables dans les histoires.

La grande misère sociale et en particulier le problème lié au logement, avec la construction en périphérie de la ville de ces maisons de fortune, appelées *chabolas*⁶⁶, titre précisément donné à un épisode en deux parties, qui met en scène deux familles réunies le temps d'une nuit pour construire une maison. Construire dans l'illégalité implique de faire vite, avec ce que l'on a pu trouver ici et là, et de faire face à l'adversité, entre autres braver les interdits et le froid glacial de l'hiver madrilène, caractéristique du climat continental dans le centre de l'Espagne. Le graphisme nous offre des clairs-obscurs saisissants, et les gros plans sur les visages sur lesquels on lit tantôt la détermination, tantôt la peur, tantôt la douleur, alternent avec des vignettes plus larges dans lesquelles sont représentées l'entraide et la solidarité entre les membres des deux familles⁶⁷. Cette histoire, emplie d'émotion montre aussi combien le travail mené tous ensemble a permis d'apaiser les tensions qui existaient à l'origine entre le frère et le beau-frère et de sceller leur réconciliation.

⁶⁵ « Un retrato sociológico de un tiempo concreto de nuestra historia », Antoni GUIRAL, *Homenaje a Carlos Giménez, Op. Cit.*, p.53.

⁶⁶ « La chabola », *Barrio, Op.Cit.*, p.19.

⁶⁷ *Ibid*, p.21



Dans les rues de Madrid règnent la famine, la pauvreté⁶⁸, le manque généralisé de tout ; des rues où les passants croisent vendeurs ambulants, mendiants, prostitués et autres mutilés de guerre en train de faire la manche. Et surtout, il y a la violence quotidienne, la peur, la répression de la *Guardia Civil*, et toujours ce poids des vainqueurs sur les vaincus qui pèse et qui reste latent. Si les murs du foyer-prison de *Paracuellos* sont désormais moins visibles, on les rencontre néanmoins assez facilement, les limites étant dorénavant idéologiques : « España entera es un internado⁶⁹. »

Ainsi, certaines histoires et certains événements viennent rompre cette apparente placidité et rappellent que le quotidien est de plus en plus influencé par le pouvoir et la force des vainqueurs de la Guerre Civile. La guerre est terminée, certes, mais la guerre des idées, la guerre sociale, elle, perdure dans une société divisée en deux. Le passage de l'enfance à l'âge adulte passe donc pour le jeune Carlines par la compréhension du monde brutal et cruel dans lequel il vit. En effet, il est des moments où les scènes de violence dont il est le témoin direct viennent rompre avec le rythme plutôt modéré de l'album. Il s'agit là de scènes qui sont difficilement compréhensibles pour un jeune adolescent et qui secouent sa sensibilité⁷⁰. Ainsi Carlines assiste-t-il un jour, alors qu'il est parti acheter du pain et quelques denrées pour sa

⁶⁸ Voir l'épisode cité plus haut « Una Mañana de Domingo ».

⁶⁹ « Ya no hay límites ni cercados, las barreras no son de cemento, sino ideológicas. », Manuel G. QUINTANA, « Introducción », *ibid.*, p.2. [Il n'y a plus de limites ni de clôtures, les barrières ne sont pas en béton, mais elles sont idéologiques. L'Espagne tout entière est un *internado*.]

⁷⁰ « Camisa azul », *ibid.*, p.17. Histoire complète reproduite en annexe.

mère, à l'altercation entre deux hommes aux idéaux politiques opposés : l'un est un ancien membre de la *División Azul*, ces Espagnols ayant participé aux côtés des nazis à la lutte contre la « menace rouge » en Union Soviétique, l'autre un ouvrier syndicaliste. Ce dernier n'hésite pas à critiquer ouvertement les conditions de travail des ouvriers et l'exploitation dont ils sont victimes auprès du patron du bistrot, qui l'écoute non sans une certaine appréhension d'ailleurs, craignant sans doute qu'on puisse l'entendre. Le vétéran de l'armée, qui écoutait la conversation, et fort du pouvoir et de la supériorité que lui confère son statut de « vainqueur », lui qui arbore non sans une certaine fierté sa carte de membre de la *División Azul*, s'en prend alors à l'ouvrier, d'abord verbalement, en le traitant à maintes reprises de « cochino rojo », de sale rouge, avant d'en venir rapidement aux mains. S'ensuivent quelques échanges de coups de poing de part et d'autre, à la faveur de l'ouvrier qui réussit à se débarrasser de celui qui l'avait après tout cherché...C'était sans compter sur le retour, quelques instants plus tard, de l'ancien militaire, cette fois-ci armé d'un pistolet. Ce dernier revient à la charge et s'en prend à son adversaire, déversant sur lui toute sa haine. Les coups portés sont d'une rare violence et finissent par tuer l'ouvrier.



Cette scène à laquelle vient d'assister le jeune Carlino, et qui n'est pas sans rappeler la cruauté des actions menées pendant la Guerre Civile, est évidemment traumatisante pour lui. La dernière vignette de l'histoire, bien plus large que les autres, nous offre en plongée un plan d'ensemble qui laisse entrevoir le corps de l'ouvrier gisant au milieu du bar dans un bain de sang, tandis que le patron est en train de vomir, après avoir aussi été menacé de mort et condamné à garder le silence. On devine Carlino, dans le fond de la salle, retranché derrière un fût de chêne, terrorisé, regardant avec effroi la scène d'horreur qui vient de se dérouler sous ses yeux. Cette histoire reste à n'en point douter la plus choquante de l'album, même si celui-ci sera ponctué d'autres épisodes qui illustreront combien la société de l'après-guerre s'est établie en terre de vainqueurs/vaincus.

L'épisode intitulé « Papá (que en gloria esté)⁷¹ », outre son caractère éminemment autobiographique, est à cet égard porteur de sens. On aperçoit dans quelques vignettes de l'histoire le portrait du père défunt de Carlino qui trône dans la salle à manger, et que le jeune adolescent aime admirer tout en écoutant les anecdotes que sa mère à l'habitude de lui raconter, et qui lui permettent d'apprendre à mieux connaître ce père de toute évidence parti trop tôt. Cette séquence est articulée autour d'une vignette, représentée à plusieurs reprises, sur laquelle on voit Carlino, dessiné de dos, en train de regarder une photo de son père encore jeune, prise à Barcelone, et s'adressant à lui, les bulles traduisant les pensées du personnage : « ¿Con que eras... ?⁷² » Le lecteur, qui se demande ce à quoi peut bien faire référence Carlino, va comprendre pourquoi dans les vignettes suivantes : un jour, comme il a l'habitude de le faire, il doit aller faire quelques commissions pour rendre service à sa mère qui a besoin de pommes de terre. Mais à peine est-il sorti dans la rue qu'un homme l'arrête et lui demande avec véhémence de rentrer chez lui et de cacher le sac qu'il tient dans la main. En réalité,

⁷¹ *Ibid.*, p.35.

⁷² [Alors comme ça tu étais... ?]

Pablito avait naïvement et innocemment pris le sac de son père, sans prêter plus d'attention que cela au fait qu'il était aux couleurs du drapeau Républicain, et sans véritablement avoir conscience des risques non plus qu'il aurait encourus s'il avait été dénoncé ! Aussi la réflexion que se fait l'adolescent dans la dernière vignette est-elle symbolique: « ¿Conque que eras rojo, eh ?⁷³ ». Carlines connaît mieux maintenant les sympathies politiques de son père et réalise qu'il est un « fils de rouge » :



Il sait aussi qu'il lui faudra être plus prudent à l'avenir s'il veut éviter de s'attirer des ennuis, et finir comme Bernardo, le protagoniste la dernière histoire de l'album⁷⁴ : Bernardo est un homme qui travaille avec Carlines dans l'atelier de porcelaine *del Señor Sarmiento*. Un jour, il se voit arrêté pour un motif somme toute anodin, alors qu'il est en train de remettre un paquet de livres à Carlines (des livres, apprendra-t-on à la fin de l'histoire, écrits par des auteurs russes de renoms tels que Tolstoï, Dostoïevski, et que le régime franquiste assimile avec le communisme, autrement dit avec l'ennemi juré qu'il faut combattre). En réalité, Bernardo était surveillé depuis quelque temps pour son activisme, et était soupçonné de collaborer dans une revue clandestine servant à la diffusion d'idées marxistes et anticapitalistes. Convoqué au commissariat de police, il devra y passer une bonne partie de la nuit pour « avouer » sous la torture, et donner les noms de ses supposés complices. Commence alors le cauchemar pour

⁷³ [Alors comme ça tu étais un rouge, hein ?]

⁷⁴ « Bernardo », *ibid.*, p.44. Il s'agit en fait d'une histoire construite en deux parties.

Carlines qui, assis sur un banc dans le couloir en attendant que son ami soit libéré, assiste indirectement au lynchage de Bernardo. Cette scène est d'autant plus insoutenable que la violence des coups qui sont portés à Bernardo n'est pas explicitement montrée dans le récit dessinée mais émane soit de derrière la porte, soit du hors-champ: autrement dit, le lecteur, à l'instar de Pablito, ne perçoit que les cris, terribles, poussés par Bernardo et ne peut qu'imaginer l'horreur de la scène qui se déroule dans la salle voisine, à chaque fois que ses bourreaux reviennent à la charge, exigeant de lui des noms : « ¡Quiero nombres ! », et proférant toutes sortes d'insultes à son égard : « cabrón », « cerdo⁷⁵ », jusqu'à le menacer de mort. Les onomatopées envahissent le champ de lecture et traduisent à la fois la brutalité et la souffrance qui émanent de cette scène et les nombreux gros plans sur le visage de Carlines, impuissant face au drame auquel il assiste malgré lui, laissent transparaître peur et effroi.



⁷⁵ [salaud, cochon]

Car au-delà de tout, il y a cette peur, une peur physique, tangible, qui est présente tout au long de la série et qui, à tout moment, vient figer l'action et les personnages et « fait replonger le personnage Carlines dans le cauchemar de l'*Auxilio Social*⁷⁶ », ainsi que le laisse entendre précisément la fin de cette histoire. Avant d'être libéré par la Police, Carlines a entraperçu le corps de son ami gisant sur le sol de la salle de torture, au milieu d'une marre de sang. Alors qu'il marche dans la rue totalement déserte pour rentrer chez lui, Carlines éclate en sanglots. Complètement anéanti par ce qu'il vient de voir et d'endurer, il ne peut s'empêcher, d'abord de vomir, puis d'uriner, contre un mur sur lequel est inscrit le slogan crié par les phalangistes, *¡Arriba España!* Si cette réaction de la part de jeune adolescent s'avère somme toute compréhensible, elle traduit bien entendu aussi la rage et le dégoût qui animent vraisemblablement Giménez au moment d'écrire ce passage, dans lequel la dénonciation du franquisme est on ne peut plus forte.



⁷⁶ Roselyne MOGIN-MARTIN, « Carlos Giménez, autobiographies d'une enfance en bandes dessinées », *Op. Cit.*, p.238.

À cette dénonciation d'un passé encore très proche, que l'auteur effectue rétrospectivement, va se superposer la dénonciation d'une actualité, celle de la Transition, que Carlos Giménez, en tant que dessinateur mais aussi en tant que citoyen, va vivre de plein fouet. C'est ce qu'il va retracer dans la trilogie *España Una, España Grande, España Libre !*, autre série emblématique de l'auteur, que nous nous proposons d'étudier à présent.

B) Dénoncer une actualité, celle de la transition démocratique

Carlos Giménez écrit, quasiment en parallèle avec *Paracuellos* et *Barrio*, ce qui va être une chronique journalistique d'une époque, celle de la Transition démocratique et qui bientôt constituera la trilogie au titre évocateur et non moins provocateur : *España Una, España Grande, España Libre !*⁷⁷ Trois albums édités dans un premier temps par De la Torre au début des années 80, puis repris sous la forme d'un seul tome chez Glénat en 1999. Il s'agit en fait d'une compilation d'histoires indépendantes parues à l'origine, et semaine après semaine, dans la revue satirique *El Papis* entre 1976⁷⁸ et 1977⁷⁹, et écrites en grande partie en collaboration avec Ramón Tosas, plus connu sous le pseudonyme de Ivà, un des meilleurs scénaristes espagnols du moment. Une vingtaine d'histoires, condensées sur deux pages chacune, composent chaque album, qui, malgré une fragmentation apparente, forment un ensemble très cohérent. Ce sont autant les évènements politiques que leurs acteurs qui sont au cœur de la trame narrative de cette BD à forte connotation sociopolitique, qui nous offre entre autre un regard très critique à l'égard du gouvernement. Il est évident que pour le lecteur

⁷⁷ [L'Espagne Une, Grande, Libre], slogan franquiste auquel nous avons déjà fait mention à plusieurs reprises. Une Espagne qui ne fut jamais *grande*, et encore moins *libre* (quel paradoxe eu regard de la situation dans laquelle vivaient alors les Espagnols !), et qui, si elle a pu être *una*, c'est parce qu'il était impossible qu'il y en eût une autre...

⁷⁸ « La citación », *España Una*, Ediciones De la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°1, Madrid, 1978, p.4.

⁷⁹ Cette chronique se verra interrompue après l'attentat perpétré à l'encontre de la revue *El Papis*, auquel nous avons fait référence dans la première partie.

d'aujourd'hui, qui n'a pas connu cette époque, certaines références sont parfois difficiles à remettre en contexte : « Es posible y es lógico, ocurre con cualquier escrito de prensa y no hay que olvidar que estos cómics cumplieron en su día una específica función periodística⁸⁰. » Mais malgré cela, cette trilogie constitue un témoignage précieux d'une période clef dans l'Histoire de l'Espagne, et nous aide sans aucun doute encore aujourd'hui à mieux l'appréhender : « El conjunto de *España Una, Grande, Libre !* constituye uno de los mejores documentos posibles sobre la marcha de la evolución política iniciada con la muerte de Franco. Como tal ha de quedar en el futuro⁸¹. »

Le point de départ de la série est l'arrivée d'Adolfo Suárez au pouvoir. D'ailleurs, la première histoire paraît peu de temps après l'investiture du nouveau chef du gouvernement le 3 juillet 1976, qui intervient après la démission d'Arias Navarro quelques jours auparavant, et met précisément en avant l'ambiguïté de ce nouvel exécutif, où ce sont les héritiers du franquisme qui continuent en fin de compte d'occuper le pouvoir.

Cette chronique peut être regroupée en trois grandes parties⁸², qui correspondent à grands traits à trois étapes clef de la Transition : une première étape qui va jusqu'au référendum sur la Loi pour la réforme politique de novembre 1976 ; puis, du référendum aux premières élections démocratiques, célébrées le 15 juin 1977 ; et enfin, une troisième et dernière étape, qui correspond à une sorte de panorama post-électoral.

En proposant une critique sociopolitique de cette actualité, et de la façon dont se fait la Transition, elle nous en offre une autre vision, érigée par certains comme un modèle, mais

⁸⁰ [Ce qui est tout à fait logique, et qui arrive avec n'importe quel article de presse ; il ne faut pas oublier qu'à l'époque ces bandes dessinées ont précisément rempli cette fonction journalistique.], Antonio MARTÍN, dans le prologue « Asaltar los cielos », *España una, Grande y Libre*, Ediciones Glénat, Barcelone, 1999, p.3.

⁸¹ Antonio MARTÍN, « España, crónica de la realidad », *España Una, Op. Cit.*, p.3. [L'ensemble des albums de *España Una, Grande y Libre* constitue un des meilleurs documents qui soit sur l'évolution politique amorcée avec la mort de Franco, et doivent être considérés comme tels dans le futur.]

⁸² Pepe GÁLVEZ, « La otra transición », dans *Flash-Back, Homenaje a Carlos Giménez, Op. Cit.*, p.39.

aussi synonyme de frustration et de désenchantement pour d'autres⁸³. Ainsi ces trois albums sont-ils le reflet du désenchantement provoqué par la lenteur et les imperfections du processus de démocratisation et qui ne répond pas aux attentes, alors très fortes, de changement de la part de la société espagnole, de « romper con el pasado », autrement dit de « tourner la page » avec ce sombre passé que représente la dictature franquiste⁸⁴. Un processus qui ne pourra satisfaire tout le monde, dans une société qui sort de quarante ans de dictature, et pour qui la mort de Franco a sonné le glas de quatre décennies de frustration, de répression en tout genre, et surtout d'attaques aux libertés individuelles.

1) Des histoires politiquement engagées

Ce sont ici des histoires politiquement engagées, à travers lesquelles Giménez nous livre le regard désabusé qu'il porte sur cette actualité pour le moins agitée. De fait, à travers cette bande dessinée, l'auteur dépeint avec cynisme et beaucoup de scepticisme cette époque décisive pour l'Espagne⁸⁵, qui certes est entrée dans un processus de démocratisation, mais où les incertitudes et les revendications demeurent très fortes. Giménez nous montre donc, souvent avec dureté d'ailleurs, une démocratie qui, malgré quelques avancées, n'a pas pour autant résolu tous les problèmes et ne construit guère une société idéale, et où la justice sociale n'est pas la préoccupation première. En outre, il n'hésite pas à dénoncer les faiblesses, « confusions et contradictions d'un post-franquisme qui se prétend démocratique mais où ce sont finalement toujours les mêmes qui tirent les ficelles⁸⁶ », ni à condamner la violence

⁸³ Ce que l'on a appelé le *desencanto cultural*, conséquence du contraste entre ce que l'on avait imaginé qu'allait être l'après-franquisme, et la réalité.

⁸⁴ Voir « La hora de la verdad », ou « Descolonización », qui feront l'objet d'une analyse un peu plus loin. *España Una, Op. Cit.*, respectivement p.30 et p.36.

⁸⁵ Antonio MARTÍN, prologue « Asaltar los cielos », *Op. Cit.*, p.3. « La historia apasionada de un tiempo decisivo en la vida diaria de la España contemporánea. » [L'histoire passionnante et passionnée d'une époque décisive de l'Espagne contemporaine.]

⁸⁶ Roselyne MOGIN-MARTIN, « De la historieta al cómic para adultos: la transición artística de Carlos Giménez », *Op. Cit.*, p.238.

institutionnelle, dans un contexte d'agitation politique marqué par la mort du dictateur.

Ainsi différents thèmes clefs sont-ils abordés dans la soixantaine d'histoires qui composent la trilogie et qui s'articulent autour de trois grands axes : politique d'abord, avec les élections, l'action du gouvernement d'Adolfo Suárez, la légalisation du PCE⁸⁷, l'amnistie des prisonniers politiques...; social, avec la lutte pour plus d'égalité, contre la censure et la corruption...; et enfin, économique, avec le chômage, la crise économique, ou encore l'inflation démesurée des prix. Et même si la structure des histoires peut parfois paraître répétitive, les thèmes abordés sont traités de manière approfondie, dans une synthèse réussie de textes très travaillés et d'« images chocs » qui trouvent facilement écho chez le lecteur, comme nous le montrerons plus avant. D'ailleurs, ce que le lecteur remarque en parcourant la trilogie, c'est la tension permanente qui émane des histoires, dans lesquelles la représentation de la violence est une constante. Les histoires sont souvent très sombres, très dures, faites d'assassinats, de scène de torture, de coups de feu tirés à bout portant, et de sang qui coule et finit par déborder le cadre des cases, et leur tonalité est souvent dramatique, et ne concourent qu'à un seul but : dénoncer la cruauté et la répression du post-franquisme, et les ambiguïtés de la démocratie en construction.

Cette violence, représentée de manière récurrente dans la trilogie, est d'ailleurs exacerbée sur les couvertures mêmes des albums, qui forment un triptyque et sont construites selon le principe du *continuará*⁸⁸, et sur lesquelles apparaissent un militaire et un paysan dos à dos :

⁸⁷ Parti Communiste Espagnol

⁸⁸ Technique du « A suivre » caractéristique en BD, et que l'on avait expliquée en première partie.



À la caricature du militaire, totalement disproportionné et armé jusqu'aux dents, digne descendant du franquisme, comme en témoignent les symboles phalangistes, nazis avec la croix gammée et autres têtes de mort qu'il arbore avec fierté, s'oppose celle du peuple, symbolisée de manière métonymique par ce pauvre paysan, qui n'arrive pas à la taille du militaire, et qui n'a comme seule arme pour se défendre une carotte à la main (possible référence à la crise économique qui ravageait alors l'Espagne, et qui avait des répercussions directes sur le peuple, qui en était la première victime⁸⁹). Sur les couvertures suivantes⁹⁰, on voit d'abord le militaire se retourner et prendre un malin plaisir (preuve en est l'expression de son visage, son sourire sadique et son regard vicieux) à décharger à bout portant son arme à feu sur le pauvre paysan, alors hors-champ. Quant au paysan, ce dernier n'apparaît que sur la couverture du troisième tome, dans un ultime sursaut, la tête littéralement déchiquetée, les yeux désorbités et la bouche grande ouverte, sur fond du bruit assourdissant de la mitraillette : « Tra-ta-ta-ta-ta... ! ».

⁸⁹ Voir à cet égard l'épisode intitulé « La ruta del tomate » dans le premier tome, et qui sera commenté plus loin. *España Una, Op. Cit.*, p.8.

⁹⁰ Ediciones Glénat, lors de la réédition en un seul volume de la trilogie, reprendra l'illustration de la couverture du premier album édité initialement par De la Torre. Le dessin y apparaît cette fois-ci sur un fond rouge et jaune, rappelant ici le drapeau espagnol et la « gloire à la Patrie » si chère au franquisme, renforçant bien entendu l'ironie déjà présente dans le titre de l'album.

L'esthétique des vignettes est très travaillée, à l'intérieur d'une mise en page imposée par le format même de la revue : « Una fuerte tendencia al esquematismo, a veces a medio camino entre el cómic y la caricatura, que se traduce a su vez en la brevedad de las historias, que incluso han llegado a limitarse a media página⁹¹. » Les textes ne sont pas en reste, le poids de chaque mot ou expression est réfléchi afin de renforcer leur impact sur le lecteur, les auteurs ayant en outre fréquemment recours à l'humour noir, caustique, au sarcasme, à l'ironie, au cynisme ou encore à la satire pour témoigner de leur colère face aux multiples problèmes que vit alors la société espagnole. En tout état de cause, la trilogie *España Una, España Grande, España Libre !*, est le reflet du regard que portent les auteurs sur l'actualité directe de l'époque, de leur indignation⁹² et s'avère un témoignage unique de la lutte du peuple contre la dictature, et en faveur du changement.

D'ailleurs, c'est bien le peuple espagnol qui est ici le véritable protagoniste de la série, et c'est lui qui s'exprime à travers ces vignettes :

Lo que predomina es un sujeto colectivo, perfectamente asimilable con « el pueblo español » que es quien protagoniza las historietas porque es en él, en su vida diaria, en quien están inspiradas las propias viñetas⁹³.

Parmi toutes les histoires permettant de comprendre les tensions sociales et politiques de l'époque, l'agitation et les conflits incessants qui rongent la société espagnole, l'on peut citer « Diccionario Básico elemental⁹⁴ » et « Declaración Universal de los Derechos Humanos⁹⁵ », dans lesquelles Ivà et Giménez nous offrent « una visión profunda y valiente

⁹¹ Armiche CARRILLO DELGADO, « La historieta como transmisora de ideología: *España Una, Grande y Libre* », *Espacio, tiempo y forma*, n°26, UNED, Madrid, 2014, p.297-314.[Une tendance forte à la schématisation, parfois à mi-chemin entre la BD et la caricature, ce qui se traduit à son tour dans la concision des histoires, qui ont même parfois été limitées à une demie-page.]

⁹² Toute proportion gardée, Carlos Giménez et Ivà peuvent être considérés comme des *indignados* avant l'heure.

⁹³ Armiche CARRILLO DELGADO, « La historieta como transmisora de ideología: *España Una, Grande y Libre* », *Op. Cit.* [C'est un sujet collectif qui prédomine, que l'on peut parfaitement associer au « peuple espagnol », qui s'avère être le protagoniste des histoires, étant donné que c'est de lui et de son quotidien dont s'inspirent les vignettes.]

⁹⁴ *España Una, Op. Cit.*, p.24.

⁹⁵ *Ibid.*, p.33, dont les deux pages sont reproduites en annexe.

del dramatismo de la etapa postfranquista⁹⁶. » En outre, ces deux histoires constituent à elles seules une déclaration de principes et de valeurs éthiques, reflet du militantisme et de l'engagement idéologique de Carlos Giménez.

« Diccionario Básico elemental » est construite sur un schéma binaire, autour d'une série de vignettes antagoniques. D'un point de vue rhétorique, les phrases insérées dans les récitatifs sont d'une concision implacable, et la valeur démonstrative des vignettes, qui mettent en parallèle des situations et paradoxes tout aussi inacceptables qu'honteux, se voit mise en exergue par l'anaphore de l'adjectif démonstratif « esto » sur chaque vignette. Chacune s'avère être le reflet de la triste réalité de l'époque : la crise, la spéculation immobilière, le chômage, l'évasion fiscale, la fuite de capitaux, la corruption, la démagogie des politiques, l'inflation démesurée, et toujours cette répression institutionnelle brutale, faite d'abus perpétrés continuellement par les forces de l'ordre, alors intouchables, et qui sont dénoncés à la fin de l'histoire à travers cette image choc représentant la mort d'un manifestant, tué d'une balle dans la tête, et baignant dans une marre de sang... qui coule jusqu'à remplir « un vaso que se colma⁹⁷ », point d'orgue de l'épisode. La fin de l'histoire est on ne peut plus pessimiste, avec une dernière case d'un noir absolu, représentation de la mort s'il en est, sur laquelle on peut lire cette affirmation laconique: « Esto, el futuro » :

⁹⁶ Francesca LLADÓ, *Los Comics de la Transición: el boom del cómic adulto 1975-84*, Ediciones Glénat, Barcelone, 2001, p.81. [un regard complet et courageux sur le dramatismo de l'étape post-franquiste]

⁹⁷ Subtil jeu de mot qui renvoie en français à l'expression : « C'est la goutte d'eau qui fait déborder le vase. »



Par la violence du message qu'elles veulent transmettre, ces planches ont d'ailleurs en partie été censurées par l'éditeur de la revue *El Popus* avant de paraître, sans doute par crainte de représailles. Ainsi, et comme le rappelle Antonio Martín dans le prologue du premier tome⁹⁸, trois vignettes furent supprimées et remplacées par un montage photo, sans que Giménez soit lui-même mis au courant... : l'une représentant un policier prototypique, armés jusqu'aux dents, sous laquelle on pouvait lire : « un mercenario armado » ; une autre où un ouvrier était mitraillé par la police, avec, en guise de note : « un asesinato » ; et enfin, une dernière vignette, intitulée « la solución », dans laquelle les auteurs présentaient différentes solutions d'actions (violentes) possibles pour le peuple, qui n'avait alors qu'à choisir l'arme adéquate à chaque situation rencontrée : de l'utilisation de la faux, au cocktail Molotov, en passant par le pistolet et autres armes blanches... autant de solutions pour se défendre et faire valoir ses droits.

⁹⁸ Antonio MARTÍN, « Crónica de una realidad », prologue de *España Una, Op. Cit.*, p.3.

Le scénario de « Declaración Universal de los Derechos Humanos » est élaboré à partir d'une construction très simple mais d'une efficacité non moins redoutable : dans chaque vignette, l'auteur oppose le dessin avec la Déclaration des Droits de l'Homme des Nations Unies de 1948, et a recours à la caricature pour mieux dénoncer les décalages qui existent entre ce qui est dit dans les promesses des programmes électoraux et les actes. Ainsi l'Espagne est-elle explicitement présentée ici comme étant un pays non démocratique, eu égard aux droits conférés aux citoyens et aux actions qui continuent d'y être perpétrées : inégalités face à la Loi, domination du capitalisme (souvent représentés par ces riches propriétaires terriens sur leur cheval et un cigare à la bouche), exploitation des plus pauvres, bavures policières étouffées, arrestations infondées, tortures en tout genre, ou pis, exécutions sommaires et arbitraires, censure, liberté d'expression bafouée...voilà ce que dénoncent et condamnent les auteurs, qui nous montrent rageusement la triste réalité de cette Espagne post-franquiste, où rien ne semble donc avoir finalement beaucoup changé : « Son los mismos perros pero con distintos collares⁹⁹ », pour reprendre l'expression consacrée en espagnol.



Et pourtant, c'est d'un changement radical dont l'Espagne a besoin, reflet des histoires aux titres évocateurs, comme « Descolonización¹⁰⁰ », ou « Derecho a voto¹⁰¹ », dans

⁹⁹ [C'est bonnet blanc et blanc bonnet]

¹⁰⁰ *España Una, Op. Cit.*, p.36.

lesquelles les auteurs revendiquent la nécessité urgente de mener à bien des réformes essentielles, d'aller plus loin dans le processus démocratique, et de permettre ainsi une rupture totale avec le régime antérieur. Un régime basé sur la domination à outrance des riches sur les pauvres, des plus puissants sur les plus faibles, sur la perpétuelle exploitation des ouvriers, considérés comme de véritables esclaves par leur maître : « ¡Tu trabajo es lo que me dé la gana ! ¡¡Yo soy el amo !! », que l'on peut lire sur la bande reproduite ci-dessous. Une rupture qui passe s'il le faut par l'élimination, au sens premier du terme, de ces derniers, comme le laisse entendre la morale à la fin de « Descolonización », qui est sans appel, avec l'onomatopée « Bang ! » qui envahit l'espace figuratif dans la dernière case et sature le champ de lecture :



Le changement requiert aussi une démocratisation plus large de la société, et la possibilité pour les jeunes de pouvoir s'exprimer librement à travers les urnes, et ce dès l'âge de 18 ans. C'est le thème de l'histoire « Derecho a voto ». Cette revendication, légitime, est mise en exergue ici par l'opposition, d'une part, entre ce grand-père gâteux, en fauteuil roulant, s'en allant voter accompagné par une bonne sœur qui est aussi accessoirement son aide-soignante, et d'autre part, ces jeunes qui manifestent aux abords des collèges électoraux.

¹⁰¹ *España Grande*, Ediciones De la Torre, « *Papel Vivo* », n°2, Madrid, 1978, p.32.

Ainsi, si le vieillard a pu remplir son devoir de citoyen, et a donc pu voter, selon les recommandations de la sœur qui avait procuration, « lo más de derecha posible »¹⁰², les jeunes, qui représentent pourtant l'avenir du pays comme ils aiment à le rappeler sur les banderoles qu'ils arborent fièrement et sur lesquelles on peut lire « El futuro es nuestro, el asilo es vuestro »¹⁰³, eux, en sont toujours privés. La société espagnole serait-elle vouée à l'immobilisme ? Comment la société peut-elle alors évoluer ? Veut-on d'ailleurs vraiment qu'elle change ? À voir comment les jeunes finissent par être chassés et poursuivis par la police, on peut malheureusement sérieusement en douter.

2) Dénoncer les limites du processus démocratique

Le pessimisme et la frustration des auteurs transparaissent très nettement dans la manière dont ils abordent l'actualité politique, qui reste au cœur de la trame narrative. Même si les auteurs savent reconnaître la nécessité de mener à bien le processus réformiste initié par le président du gouvernement Adolfo Suárez, ils n'hésitent pas néanmoins à en dénoncer les limites. Les autorités et les hommes politiques, et en particulier Suárez, connu pour son passé franquiste, sont clairement la cible des critiques, et la légitimité de leurs actions largement remise en question, de même que l'hypocrisie de leurs discours prétendument démocratiques. Dans « Juego de Reyes »¹⁰⁴, Giménez parodie une partie d'échec entre un monarque et son sujet. La construction binaire de cette histoire permet de mettre en parallèle les avancées obtenues par le peuple jusqu'aux élections (Amnistie des prisonniers politiques, PCE, référendum...) et les réponses apportées par le gouvernement. Alors que tout semble indiquer que c'est le peuple qui va gagner la partie après l'échec et mat, rendu possible grâce à

¹⁰² [le plus à droite possible]

¹⁰³ [le futur est à nous, l'asile est pour vous]

¹⁰⁴ « Juego de Reyes », *España Grande, Op. Cit.*, p.44.

l'avènement de nouvelles « règles du jeu » démocratiques, et l'organisation d'*Elecciones Generales*, il se produit alors un coup de théâtre et un renversement de situation, avec l'intervention de l'armée qui permet finalement au monarque de conserver le pouvoir.



Le message est clair : la lutte doit se poursuivre, dorénavant contre les héritiers du franquisme. Plusieurs autres histoires illustrent parfaitement ces idées, parmi lesquelles nous pouvons citer et commenter : « El principe valiente¹⁰⁵ » ou encore « Naranja Mecánica¹⁰⁶ ».

La première histoire parodie la bande dessinée d'aventure, et nous présente le Président du gouvernement Adolfo Suárez tel un chevalier errant qui réussit à tuer un terrible dragon sur lequel il est inscrit *Alianza Popular*, et présenté comme l'héritier du régime antérieur avec ses trois têtes, représentant chacune le Capital, l'Opus Dei et le franquisme. Notre héros est acclamé par le peuple après avoir pu se débarrasser du terrible ennemi ; mais, en

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.36.

¹⁰⁶ *España libre!*, Ediciones de la Torre, Madrid, 1978, p.6.

coulisse, nous découvrons que c'est le même Adolfo Suárez qui donne à manger au fameux monstre « Manolo » (vraisemblablement Manuel Fraga), lui-même financé par la CIA, et dont Suárez a besoin pour « montar el número del circo¹⁰⁷ » dans le texte, et ainsi perpétuer son image de sauveur.

Dans la seconde, Giménez et Ivà, en parodiant le film de Stanley Kubrick, nous dressent un portrait des plus sombres de Suárez.



Adolfus, le protagoniste, est ici une fois de plus accompagné de Manolo (Manuel Fraga), vulgairement appelé « el berraco » (*el cerdo*¹⁰⁸) et de Carlitos, Carlos Arias Navarro, « el espirituoso del 12 », que l'on peut lire comme une référence ironique « al espíritu del 12 de febrero¹⁰⁹ ». Dans la première partie de l'histoire, c'est leur passé d'extrémistes qui est clairement dénoncé : on les voit commettre toute forme d'exactions plus violentes les unes que les autres. Sur la seconde page, c'est surtout l'opportunisme de Suárez, la manière dont il a su retourner sa veste, voyant qu'il aurait tout intérêt à se ranger du côté des partisans de la démocratie et à s'éloigner de ses anciens « camarades », qui est la cible de la critique. Adolfus semble donc avoir réussi à gagner la confiance de ceux qui auparavant le craignaient, sans

¹⁰⁷ [faire son numéro]

¹⁰⁸ [le porc]

¹⁰⁹ Allusion au discours prononcé par le dernier Président du gouvernement de Franco, Carlos ARIAS NAVARRO, devant les *Cortes* le 12 février 1974.

pour autant avoir évidemment foncièrement changé, laissant entendre qu'il reste un personnage dangereux dont il faut au contraire se méfier.

À d'autres moments ce sont les insuffisances du processus démocratique qui sont soulignées, car elles sont alors à l'origine de frustrations terribles pour les Espagnols. Nous pouvons pour illustrer notre propos citer l'histoire intitulée « Pasado imperfecto de indicativo¹¹⁰ », qui revient sur les élections du 15 juin 1977.

Pour le protagoniste de l'histoire, homme engagé, résistant de la première heure qui a lutté pendant près de quarante ans au risque de sa vie, ces élections « [le] ha[n] sabido a poco¹¹¹ ». Autre histoire, dont le titre est une fois encore on ne peut plus ironique : « Somos un país democrático¹¹² », dans laquelle les auteurs soulignent la lenteur des



changements attendus par la société espagnole, qui tardent à se concrétiser, sans doute à cause de l'hypocrisie d'un gouvernement où ce sont toujours les mêmes qui sont au pouvoir, sans jamais être inquiétés : « los que estaban en el poder durante la dictadura siguen estando en el poder¹¹³ », « los que practican la corrupción son los beneficiarios y solo salen perjudicados aquellos que la denuncian¹¹⁴. » Autant de paradoxes qui finissent par amener le protagoniste de cette histoire à lancer un cri de désespoir à la fin : « ¡Hostias qué país ! »

¹¹⁰ *España Libre!*, Op. Cit., p.14.

¹¹¹ [lui ont paru bien fades]

¹¹² *Ibid.*, p.40.

¹¹³ [Ceux qui étaient au pouvoir pendant la dictature restent au pouvoir]

¹¹⁴ [Ceux qui profitent de la corruption sortent gagnant et ceux qui la dénoncent sont les perdants]

Un peu plus loin, dans « Viento en las velas¹¹⁵ », une histoire emplie de symboles, et écrite juste après les élections de 1977, Giménez et Ivà mettent en garde le lecteur sur l'incapacité d'Adolfo Suárez à diriger le pays et à résoudre la situation politique en Espagne, représentée ici de manière métaphorique comme un galion, à bord duquel se trouve le capitaine Adolfo. Ce dernier, après avoir dû se battre contre son second, digne représentant du fascisme, venu par la suite se ranger à ses côtés, a acquis la légitimité dont il avait besoin pour mener le bateau à bon port. Dorénavant seul chef à bord, il doit mettre tout le monde d'accord pour faire avancer son bateau dans la bonne direction. Aussi tente-t-il d'amadouer ses marins, métaphore du peuple, jusque-là tenus prisonniers par le vieux Batán, référence évidente à Franco, en leur faisant croire qu'ils sont dorénavant libres et maîtres de leur destin. Il leur promet même de les guider vers « las islas felices », une sorte d'utopie vers laquelle il faut mettre le cap. Les marins, après avoir écouté la voix de leur maître, se remettent à ramer plein d'enthousiasme... ignorant que cela ne les mènera malheureusement nulle part.

Et pour cause :



¹¹⁵ *Ibid.*, p.10.

Cette dernière vignette, qui occupe la moitié de la deuxième page, nous laisse entrevoir la triste réalité des choses : le bateau est en fait échoué entre deux rochers, l'ancre a été jetée, et sur le sol gisent des milliers de crânes, qui renvoient aux milliers de morts assassinés sous Franco et jetés dans des fosses communes. L'impossibilité de naviguer : « Es imposible ir a ninguna parte », représente donc l'immobilisme dont font preuve les autorités, et par là-même celui de la situation politique en Espagne, et laisse craindre que les changements attendus par l'avènement de la Démocratie ne sont encore que de l'ordre du mirage.

Autre thème qui a été abordé d'une façon remarquable par Giménez entre juin 1976 et août 1977 dans *El Pápus*, celui de l'Amnistie. Un thème central s'il en est, et qui transparaît dans plusieurs épisodes de la trilogie, parmi lesquels on peut citer : « Amnistía¹¹⁶ », « Un muerto, dos muertos, tres muertos¹¹⁷... », « Rehabilitación¹¹⁸ », ou encore « Esta noche...la libertad¹¹⁹ ». Il s'agit-là d'histoires non dénuées d'une certaine propagande, qui retracent la lutte du peuple qui s'est battu pour obtenir les libertés individuelles, l'amnistie totale des prisonniers et la légalisation de tous les partis politiques, et qui montrent en parallèle la résistance du gouvernement à les lui accorder.

Ainsi, dans « Amnistía », on voit comment la place occupée par le terme d' « amnistia total » envahit peu à peu l'espace figuratif, représentation imagée de l'importance acquise par ce thème dans la société espagnole : en effet ce qui n'est au départ qu'un simple graffiti timidement inscrit sur un mur, et dans la clandestinité, est peu à peu revendiqué haut et fort, d'abord dans la rue, au sein même des prisons, puis jusque dans les discours politiques¹²⁰,

¹¹⁶ *España Grande, Op. Cit.*, p.10.

¹¹⁷ *Ibid.*, p.18.

¹¹⁸ *Ibid.*, p.26.

¹¹⁹ *Ibid.*, p.28.

¹²⁰ Sur ce point, l'instrumentalisation des prisonniers par la « Gauche divine » est clairement dénoncée dans le premier volume. De fait, ces groupes d'intellectuels et d'artistes qui s'autoproclamaient de gauche, parmi

eux-mêmes relayés par les médias, jusqu'à enfin obtenir la libération des prisonniers. Néanmoins, les commentaires cyniques des policiers dans les deux dernières vignettes rappellent combien cette liberté ne sera vraisemblablement que de courte durée : « Ya verás cuando les traigan de nuevo mañana¹²¹. », et combien la lutte sera longue pour ces prisonniers, devenus des « luchadores por la libertad¹²² ».

Et quand bien même certains prisonniers politiques finissent par être définitivement libérés, comme ce fut le cas du Secrétaire général du PCE Santiago Carrillo, d'autres continuent de remplir les cellules des prisons, à l'instar de Santiago...Carmona, dont l'histoire éponyme, « Queda Carmona¹²³ », montre à quel point les révisions de peine n'étaient pas les mêmes pour tous les prisonniers. En effet, lorsque Suárez lance la Réforme Politique, Carrillo revient en Espagne en 1976 et se laisse arrêter dans le but de forcer le gouvernement à reconnaître l'existence du Parti Communiste Espagnol. S'ensuit immédiatement une campagne de soutien pour la libération du chef de file du PCE, au cours de laquelle d'autres militants sont arrêtés, parmi lesquels se trouve Santiago Carmona. Mais, ironie du sort, si Carrillo a été libéré, Carmona, lui, est au final toujours en prison...

La crise politique que traverse l'Espagne se voit à ce moment-là aggravée par une crise économique. L'épisode intitulé « La ruta del tomate¹²⁴ », en parodiant les histoires d'aventure, dénonce l'augmentation démesurée des prix qui n'avait d'autres conséquences que d'accroître encore davantage les inégalités déjà latentes. Cette histoire démontre comment les circuits de distribution économiques extrêmement complexes font qu'au final le paysan ne gagne presque rien, et que paradoxalement, le consommateur paie une fortune les produits

lesquels on retrouve Terenci Moix, Jaime Gil de Biedma, Félix de Azúa, Óscar Tusquets étaient certes animés par la défense des libertés individuelles en Espagne mais par forcément enclins à remettre pour autant en cause le capitalisme.

« Carne de amnistía », *España Una, Op. Cit.*, p.14.

¹²¹ [Tu vas voir demain, quand on les ramènera...]

¹²² [des combattants pour la liberté]

¹²³ *España Grande, Op. Cit.*, p.12.

¹²⁴ *España Una, Op. Cit.*, p.8.

qu'il achète. L'explication est simple : c'est qu'entre-temps, fournisseurs et autres intermédiaires, avec la complicité des forces de l'ordre et de l'Église, se remplissent les poches et engrangent des bénéfices abusifs.



Même dénonciation dans « Carburante¹²⁵ », dont un extrait est reproduit ci-dessus, dans laquelle on voit deux journalistes qui viennent interroger le Ministre de l'Economie sur la question de la flambée des prix des matières premières. Ce dernier insiste sur la gravité de la question, sans toutefois jamais mentionner le terme de « gasolina »!, et se pose en moralisateur, en invitant ses concitoyens à se responsabiliser et à faire des économies. Or, tout au long de l'histoire, on est surpris de voir défiler derrière lui ses enfants dans des véhicules disproportionnés et tous plus énergivores les uns que les autres. Il ne montre aucun état d'âme à les voir gaspiller honteusement l'essence qu'il faudrait, au contraire, économiser. Drôle d'exemplarité ! Mais là où Giménez fait preuve d'audace, c'est sur la dernière bande, où le lecteur se rend compte que l'histoire ne se passe pas dans le présent, mais dans un futur (proche ?) où la pénurie d'essence sera telle que le citoyen lambda aura été obligé de remplacer sa voiture par un âne, pour qui le « carburante » c'est « la alfalfa », la luzerne.. Les voitures du Ministre en sont d'autant plus scandaleuses, et il vit franchement sur une autre planète !

¹²⁵ *Ibid.*, p.20. Une référence nette à la crise pétrolière, longtemps cachée aux Espagnols, tant que Franco était vivant.

Cet épisode, comme tant d'autres, traduit donc bien l'hypocrisie des classes dominantes et des capitalistes, dont les discours ne sont évidemment pas sincères, et montre combien ils font semblant de s'occuper de problèmes dont eux-mêmes sont à l'origine.

En exprimant ainsi en bande dessinée la violence de l'actualité, l'auteur veut, comme à son habitude, dénoncer une Transition où les traces du franquisme se font plus discrètes, mais sont loin d'avoir disparues pour qui sait ouvrir les yeux ; il veut dénoncer toute forme d'autoritarisme et déconstruire finalement le mythe d'une Transition politique pacifique. Enfin, il s'agit pour Giménez de lutter contre une certaine forme d'amnésie que l'on serait tenté d'avoir face à ce passé honteux. En fait, il semble qu'à ce moment-là l'auteur a l'intuition du « pacte de l'oubli » qui est en train de se signer de manière insidieuse, et dont on parlera trente ans plus tard, et qu'il dénonce avant l'heure, et avant même que la notion n'existe. Dans des histoires comme « Recuerda » ou « El futuro es nuestro¹²⁶ » transparaît l'idée selon laquelle ceux qui se sont présentés comme de grands démocrates ont tous été mêlés de près ou de loin aux horreurs et aux exactions du franquisme, et c'est pourquoi la plus grande méfiance à leur égard doit être de mise. L'image que Giménez nous en donne fait perdre toute crédibilité à leurs discours. Rappelons d'ailleurs qu'aucun des responsables franquistes n'a été jugé, et qu'à l'époque cela ne serait venu à l'idée de personne que de le réclamer. Sans doute parce que l'on avait peur, et que l'on pensait que « passer l'éponge » était la seule voie possible pour construire une démocratie, ce qui n'était pas l'avis de Giménez. C'est ce qui ressort clairement de ces trois albums. Sauf qu'à l'époque, il était assez seul à le penser, ou tout du moins, à l'assumer complètement. C'est d'ailleurs aussi ce qui peut expliquer que ces albums n'aient pas rencontré le même succès que *Paracuellos* ou *Barrio* : il est toujours plus facile de « larmoyer » sur quelque chose de passé, de révolu, et

¹²⁶ Respectivement dans *España Grande, Op. Cit.*, p.46 et *España Libre!, Op. Cit.*, p.12.

qui plus est a peu de chance de se reproduire, car on ne se sent *a fortiori* pas responsable, plutôt que de le dénoncer. En revanche, le fait d'être mis face à ses responsabilités dans le présent, dans l'actualité, comme c'était le cas dans *España Una, España Grande, España Libre !*, heurte les consciences et blesse sans doute davantage.

La trilogie peut être considérée comme une sorte d'hommage à celles et ceux qui ont su jouer un rôle important dans la construction de la démocratie, et plus généralement dans l'évolution de la société espagnole. En même temps, Carlos Giménez semble vouloir nous dire qu'il ne faut pas les oublier, car c'est au prix du sang que tous ces gens ont versé et des atrocités auxquelles ils ont survécu que les choses ont pu changer, comme vient à le rappeler la vignette reproduite ci-dessous, volontairement *tremendista* : « Los hombres que hacen posible la democracia en España¹²⁷ », ce sont ces anonymes qui se sont sacrifiés pour une chose dont on peut jouir aujourd'hui, et que l'on a malheureusement parfois tendance à oublier : la liberté¹²⁸. »



Une série qui s'avère donc être le reflet de toute une époque, et qui, à plus de quarante

¹²⁷ : « Recuerda », *España Libre!*, *Op. Cit.*, p.12.

¹²⁸ [...los sacrificios de anónimos españoles que nos han dado lo que hoy tenemos por doquier y a veces olvidamos: la libertad.] Álvaro PONS, dans « Dossier Carlos Giménez », *9º arte*, número 7, Ed. 7 monos, 2000, p.37.

ans de distance, laisse encore une impression assez saisissante des évènements. La valeur testimoniale des vignettes qui composent la trilogie est indéniable. Aujourd’hui, en adoptant une lecture rétrospective de l’œuvre, et à la lumière des débats actuels sur la mémoire, cette trilogie constitue à n’en point douter une trace des plus importantes de cette période agitée de la fin du Franquisme. Il ne serait pas exagéré d’affirmer qu’elle fait partie de cette mémoire d’une Histoire collective de l’Espagne, qui nous aide à mieux comprendre la Transition, les attentes et les frustrations de la société espagnole à la fin des années 70, et nous permet peut-être aussi de trouver une explication à certaines insuffisances de la démocratie aujourd’hui. C’est aussi ce qui sans doute, au final, la rend très actuelle, pour qui veut la relire avec un certain esprit critique.

3) La force du dessin ou la dimension pédagogique

La trilogie est une œuvre caractéristique de l’artiste madrilène, tant sur le fond que sur la forme, et illustre parfaitement son engagement politique, pamphlétaire et militant, reflet de son idéologie clairement ancrée à gauche : « Y hay que señalar que éste es un libro político comprometido con unas ideas progresistas¹²⁹ ». Un auteur qui met pleinement son art au service du changement social, pour « la construcción de una sociedad más justa y racional¹³⁰ ». De fait Giménez « instrumentalizó [el cómic] como agente de cambio social, hizo del cómic un medio capaz de funcionar como un vehículo de conocimiento, de definición ideológica y de concienciación social, en definitiva, como un espacio de libertad », comme une forme « incisiva de luchar por el cambio de régimen político en su país¹³¹. »

¹²⁹ [Il faut préciser qu’il s’agit là d’un album politiquement engagé, qui est le reflet d’idées progressistes.] Antonio MARTÍN, prologue « Asaltar los cielos », *Op. Cit.*, p.3.

¹³⁰ [pour la construction d’une société plus juste et rationnelle], Antonio MARTÍN, *Ibid.*, p.105.

¹³¹ [Carlos Giménez a su se servir de la BD et l’instrumentaliser comme agent de changement social, il en a fait un média capable de fonctionner comme source d’information, un outil permettant à la fois définition idéologique et prise de conscience sociale ; qui est en fin de compte un espace de liberté.] Sergio

Cette volonté d'analyse critique qui l'anime alors, marquée par un discours parfois radical, du moins très différent de celui que les autorités tentent d'imposer¹³², passe par la ridiculisation de tout et de tous ceux qui font entrave aux libertés individuelles. L'engagement de Carlos Giménez est total, et s'avère à ce moment-là d'autant plus remarquable qu'il fait preuve de courage et ose. En effet, il doit d'abord lutter contre la censure, qui n'a pas complètement disparu, loin s'en faut, à un moment où la démocratie n'est pas encore consolidée¹³³. Ensuite, il publie (et continuera de le faire) ses histoires dans un climat de tension permanente, au risque de sa vie parfois, assumant les risques que pouvait supposer à ce moment-là le fait d'être un dessinateur engagé, « que dibuja e opina¹³⁴ », faisant fi des menaces d'intimidation proférées à plusieurs reprises à son encontre par des groupuscules fascistes, à une époque où ces derniers n'hésitaient pas à passer à l'action, comme cela a pu tristement se vérifier avec l'attentat au colis piégé visant la rédaction d'*El Papus*¹³⁵, auquel nous avons déjà fait référence.

La fin des années 70 correspond, nous l'avons vu¹³⁶, à une période d'effervescence, à un « boom » de la bande dessinée, qui devient alors un moyen d'expression privilégié et un instrument efficace pour diffuser un certain nombre d'idées. Les histoires que publient Giménez et Ivà dans la revue *El Papus*, l'une des plus diffusées à l'époque, sont donc *a fortiori* lues par le plus grand nombre, renforçant par là même l'impact important qu'elles ont

CASULLERAS, Thèse de doctorat : *El Aguijón del artista: las historietas de Carlos Giménez: el cómic como instrumento de lucha sociopolítica en la historia contemporánea española*, Université de Barcelone, 2000, p.433-440.

¹³² Marine LOPATA, « El Papus : una revista de humor políticamente comprometida durante la Transición democrática española », *Prensa cultura y sociedad*, PILAR, Octobre 2012, p.35-44.

¹³³ Contre la censure, les graffitis ou *pintadas* inscrits sur les murs de la voie publique deviennent le terrain d'expression privilégié d'une société espagnole trop longtemps privée de ses libertés individuelles.

Voir à cet égard l'épisode « Anarquista », *España Libre!*, *Op. Cit.*, p. 34.

¹³⁴ [qui dessine et donne son avis] Voir l'épisode intitulé « El hombre del teléfono », qui revient sur l'attentat dont a été victime *El Papus*. *España Libre!*, *Op. Cit.*, p.44-45.

¹³⁵ Cet évènement tragique sonnera d'ailleurs le glas de cette chronique journalistique, avec la publication d'une double page en réponse à l'attentat. Un fait divers qui montre combien il était difficile de faire changer les choses, et combien ce qui était dénoncé dans ces pages humoristiques était tellement vrai.

¹³⁶ Cf *infra*, 1^{ère} partie.

pu avoir sur la société.

Les histoires qui composent la série, au style non moins provocateur, s'inscrivent complètement dans la ligne éditoriale de la revue et révèlent le potentiel graphique et narratif de la bande dessinée¹³⁷, la validité représentative du médium graphique, et sa capacité pour porter une forte charge critique et délivrer un message engagé. Il y a aussi pour les auteurs la nécessité de faire en sorte que l'on comprenne facilement ces histoires, de « vulgariser la pensée, [et] la réflexion¹³⁸ ». D'ailleurs, il se dégage une intention pédagogique non moins évidente et largement palpable¹³⁹ dans les différentes histoires, qui se trouve toujours au service de la dénonciation : il s'agit de heurter le lecteur par des images crues¹⁴⁰, afin susciter la révolte, et lui faire prendre conscience de certaines choses.

La composante didactique des scénarios est porteuse de sens : « images chocs », concision et force du dessin, associés à un graphisme en noir et blanc si caractéristique chez lui, Giménez fait preuve d'une maturité créatrice et réussit à conférer à chaque vignette un impact émotif très fort : « El blanco y negro [...] se convierte en un recurso dramático. También Carlos Giménez maneja muchas veces los contrastes violentos¹⁴¹. » Leur force démonstrative permet de faire passer un message d'une efficacité remarquable auprès du lecteur : les histoires, condensées sur deux pages, comme l'imposait le format de la revue, abordent des problèmes d'une grande complexité et laissent entrevoir des mises en scènes souvent minimalistes, dans lesquelles le dessin fait la part belle à la caricature, à la satire, au

¹³⁷ « Una narración corta de significación muy inmediatamente política y movilizadora. », Ludolfo PARAMIO, prologue à *Los Profesionales II*, De la Torre, Madrid, 1983. [Une écriture concise immédiatement compréhensible, politique et mobilisatrice.]

¹³⁸ « Se trata aquí de vulgarizar el pensamiento, hacer que se entienda el mensaje », Roselyne MOGIN-MARTIN, dans « De la historieta al cómic para adultos: la transición artística de Carlos Giménez », *Op. Cit.*, p.44.

¹³⁹ Une caractéristique essentielle de l'œuvre de Giménez aujourd'hui.

¹⁴⁰ Comme l'a très justement remarqué Marine LOPATA, « la laideur esthétique, [peut être considérée] comme le reflet de la laideur d'une Espagne corrompue et sous l'emprise de l'autoritarisme. », *Op. Cit.*, p.35-44.

¹⁴¹ Roselyne MOGIN-MARTIN, « De la historieta al cómic para adultos: la transición artística de Carlos Giménez », *Op. Cit.*, p.44.

sarcasme, à l'ironie et à l'humour noir pour exprimer l'inconcevable :

Cargar de significado cada frase, cada expresión, cada dibujo y así poder resumir en el corto espacio de dos páginas problemas de gran complejidad que además vienen aliñados por el humor o la tragedia para facilitar su asimilación¹⁴².

En effet, toujours dans le but de faciliter l'accès au sens de chaque vignette, qui se doivent d'être immédiatement compréhensibles, les protagonistes de la série sont des « types » facilement identifiables, des personnages stéréotypés, et des représentants de divers courants idéologiques, ici caricaturés : « Unas claras familias de estereotipos, de personajes arquetípicos sometidos a representaciones icónicas características y muy estables a partir de rasgos peculiares que se convierten en sus señas permanentes de identidad¹⁴³ », tantôt caricatures du fasciste, tantôt du capitaliste, ou de l'ouvrier modeste, du militant communiste ou de l'anarchiste. Il y a aussi par exemple ceux que l'on pourrait nommer « les héritiers du franquisme » : ces vieux phalangistes à la moustache coupée à ras et aux petites lunettes noires, et vêtus d'un costume sombre ; des représentants d'un passé désagréable qui n'a plus sa place dans la société espagnole, comme quelque chose de nauséabond dont on ne veut plus. Et pour cause, ce sont des « reliquias del pasado¹⁴⁴ ». On les voit tout faire pour garder coûte que coûte le contrôle du pouvoir et conserver à tout prix leurs privilèges. Toute idée de changement les fait plonger dans d'affreux cauchemards, comme dans cette histoire au titre caldéronien : « Que los sueños, sueños son¹⁴⁵ », dans lequel Don Juan, ancien phalangiste reconverti dans le *Commando Orden Nuevo*, dont il semble être la tête pensante, a fait un horrible cauchemar dans lequel il imaginait que la Police venait faire une perquisition chez lui et l'arrêtait pour les crimes qu'il avait commis. Peu enclin à se laisser faire, l'homme se

¹⁴² « España una esperanza de futuro », Antonio MARTÍN, *España Libre!*, Op. Cit., p.2. [Donner du poids à chaque phrase, à chaque expression, à chaque dessin pour pouvoir ainsi rendre compte, sur deux pages, de problèmes d'une grande complexité, avec, pour en faciliter la compréhension, une pointe d'humour ou de tragédie.]

¹⁴³ Luis GASCA et Román GUBERN, *El discurso del cómic*, Madrid, Cátedra, 1988, p.32. [Différentes familles clairement identifiables de stéréotypes, de personnages types dessinés à partir de traits qui les caractérisent et deviennent leurs signes distinctifs d'identité.]

¹⁴⁴ « Reliquias del pasado », *España Libre!*, Op. Cit., p.20.

¹⁴⁵ « Que los sueños, sueños son », *España Una*, Op. Cit., p38.

voyait en train de menacer puis de tirer sur les deux agents des forces de l'ordre. Heureusement pour Don Juan, rien de tout cela n'était réel, et le voilà donc rassuré à son réveil : « No pasa nada... », en gras dans la bulle, comme pour bien mettre en exergue l'immobilisme dont rêve pour le coup tous ces « héritiers du franquisme ». Pourtant, les tirs qu'il avait cru entendre pendant son sommeil étaient tristement bien réels et trouvent leur explication dans la dernière bande :



Les représentants des classes aisées sont eux aussi caricaturés à l'extrême, à travers leurs vêtements, leur attitude et leur physique ingrat, ce qui les rend passablement antipathiques et crapuleux : ainsi, en plus du costume, de la cravate ou du nœud papillon, ces personnages arborent parfois un chapeau haut de forme ; en outre, ils sont souvent représentés en train de fumer un cigare et leur double menton les rend certes très laids mais symbolise aussi de toute évidence leur opulence exacerbée. Cette bourgeoisie, qui avait toujours connu une position dominante sous Franco, se trouvait malmenée pendant la Transition, dans un contexte de luttes ouvrières, d'essor du Parti Communiste Espagnol, et de revendications qui

allaient de toute évidence mettre à mal ses privilèges.

Très vite, elle trouve dans les groupes d'extrême droite, *los ultras*, des alliés de poids : entre 1976 et 1981, des organisations telles que *Fuerza Nueva*, *Guerrilleros de Cristo Rey*, ou encore *Triple A (Alianza Apostólica Anticomunista)* furent responsables de quarante-six assassinats¹⁴⁶ et à l'origine d'innombrables scènes de violence à l'encontre de dirigeants politiques de gauche, de syndicalistes et, en général, à l'encontre de tous ceux qui luttèrent pour plus d'égalité et davantage de démocratie. Le plus atroce reste la complicité des autorités avec ces groupes, qui est d'ailleurs explicitement dénoncée dans la série, les uns et les autres agissant souvent dans le même but et pour le compte des mêmes personnes, jusqu'à être confondus par leur victime. Pour Giménez, ce sont eux qui sont à l'origine du climat de criminalité et d'insécurité en Espagne. Entre autres exemples¹⁴⁷, les histoires « Ni son todos los que están...ni están todos los que son !¹⁴⁸ » ou « ¿No identificados ?¹⁴⁹ » mettent ainsi en évidence les infiltrations de la police dans ces groupuscules d'extrême droite et dénoncent la complaisance des autorités à leur égard, leurs actes restant bien souvent impunis. Une clémence dont ne jouit évidemment pas le peuple, tantôt représenté par l'ouvrier avec son béret et son bleu de travail, tantôt par le militant de gauche que l'on voit en train de manifester. Tous sans exception, hommes et femmes confondus d'ailleurs, sont victimes des autres groupes cités précédemment.

C'est donc ce contexte de répression et de brutalités policières que l'auteur retrace magistralement et qu'il dénonce et condamne sans ambages, dans des histoires souvent

¹⁴⁶ Voir « El hombre del teléfono », *Op. Cit.*, p.44.

Giménez fait référence à l'attentat perpétré à l'encontre d'*El Papus* et conclut en revendiquant une fois de plus son engagement, prêt à assumer ses idées, et ce au prix de sa vie.

¹⁴⁷ Nous pourrions aussi citer ici l'histoire « Por la boca muere el pez », qui reprend les déclarations provocatrices faites à la presse par Mariano Sánchez Covisa, dirigeant du groupe extrémiste *Guerrilleros de Cristo Rey*, représentant la frange la plus réactionnaire du régime franquiste, et qui ont choqué l'opinion publique, tant elles constituaient une incitation délibérée à la violence et à la haine. Sánchez Covisa y revendiquant, en les justifiant, les actes atroces perpétrés par son organisation. *España Grande, Op. Cit.*, p.26.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.9.

¹⁴⁹ *España Una, Op. Cit.*, p.40.

cruelles et d'un rare condensé de violence où le dessin parle de lui-même (et c'est là une des forces de la BD, sa capacité de représentation) pour tenter d'exprimer l'indicible et heurter la sensibilité du lecteur, le faire réagir et participer. L'épisode intitulé « País¹⁵⁰ » représente un exercice narratif des plus réussis. Il s'agit d'une histoire dans laquelle Giménez ne se sert justement que du dessin, sans jamais avoir recours aux bulles, (peut-être aussi parce qu'il y a pas de mots pour décrire l'extrême cruauté de la scène représentée...) pour nous retracer un fait divers paru dans la presse : l'assassinat d'un ouvrier qui, en rentrant chez lui un soir, est tombé nez à nez avec un groupe d'extrême droite et a été roué de coups puis brûlé vif.

Il s'agit bien là d'une scène d'horreur à laquelle assiste le lecteur. Nous évoquons plus haut les images crues, les « images chocs » ; en voici un bel exemple. La composition des deux pages, l'utilisation de différents plans, en particulier des gros plans sur le visage apeuré de cet homme, seul et sans défense face à ce groupe de pseudo nazis emplis de haine, l'alternance du champ-contre-champ lors de la « rencontre », les contrastes et les clairs obscurs associés aux indices iconiques renforcent la tension qui va *crescendo*, puis l'extrême violence qui émane de cette scène dont nous reproduisons ci-après quelques vignettes :



¹⁵⁰ *Ibid.*, p.34.



Avec *España Una*, *España Grande* et *España Libre !*, la bande dessinée devient un véritable outil de communication et un instrument de lutte idéologique et sociopolitique, qui sert non seulement à dénoncer une réalité mais aussi à interpeler le lecteur, à le faire réagir et à l'amener à une prise de conscience et à s'engager. Le langage de la BD permet aussi de rendre accessibles les messages que veulent faire passer les auteurs à travers leurs histoires : «La posibilidad de utilizar periodísticamente la historieta a nivel informativo para dirigirse al gran público¹⁵¹. » Car, comme l'a observé Antonio Martín, toutes conservent un double niveau de lecture : « detrás de un primer nivel de lectura recreativa¹⁵² » se cache une lecture plus subtile et métaphorique, dont la portée est lourde de sens.

De fait, par-delà les critiques proférées à l'encontre des autorités, derrière la colère, voire la rage qui imprègnent certaines histoires, conséquence d'épisodes violents ou d'évènements jugés injustes¹⁵³, ou encore de l'immobilisme et l'incapacité à sortir de l'impasse et à avancer, Giménez est porteur d'un message fort et, tout en restant conscient des limites que cela suppose, lance aussi un appel au peuple, à la « mayoría silenciosa¹⁵⁴ » comme on l'a appelée, à résister, à continuer la lutte pour davantage de libertés, pour une démocratie

¹⁵¹ Antonio MARTÍN, « Una esperanza de futuro », *España Libre!*, *Op. Cit.*, p.2. [La possibilité d'utiliser de manière journalistique la BD pour informer et s'adresser au grand public.]

¹⁵² Antonio MARTÍN, *ibid.*, p.2. [un premier niveau de lecture amusant et divertissant]

¹⁵³ Trop de manifestations sont encore réprimées de manière brutale par les forces de l'ordre, dont les réactions apparaissent bien souvent démesurées. On retrouve aussi cet aspect dans la série *Los Profesionales*, qui sera analysée un peu plus loin, ainsi que dans l'album *Rambla Arriba*, *Rambla Abajo*, même si la dénonciation dans ces albums y est bien moins forte et passe au second plan.

¹⁵⁴ [la majorité silencieuse]

plus large, pour que les choses évoluent rapidement.

À travers cette chronique passionnée, partagée entre scepticisme et lueurs d'espoir, Carlos Giménez démontre une fois de plus combien il use de ses talents de dessinateur engagé et les met au service de la critique politique. Lui et Ivà « posent un regard acéré et caustique sur les bouleversements suscités pas le passage à la démocratie¹⁵⁵ », et utilisent la bande dessinée comme un moyen de communication à part entière. Ils réussissent le pari de faire passer un message très fort par rapport à des problématiques complexes, tout en s'adressant à un large public, en utilisant les codes d'expression de la bande dessinée « classique ». Aussi, les auteurs, conscients que le lecteur sera à même de comprendre le métalangage utilisé, et de déchiffrer chaque vignette, établissent une certaine complicité idéologique pourrions-nous dire, et s'adressent à celles et ceux qui se sentent engagés dans la lutte politique, et aussi à celles et ceux qui, sans l'être encore tout à fait, peuvent (et doivent !) en être les acteurs. En ce sens, *España Una, Grande y Libre!* est un appel au combat, un cri contre toute forme de neutralité, une bande dessinée qui remplit son rôle de « catalyseur » de luttes sociales.

En tout état de cause, la fin des années 70/début des années 80 représentent une période faste pour Carlos Giménez qui entreprend plusieurs travaux de manière simultanée : en effet, en même temps qu'il critique le temps présent avec l'actualité de la Transition démocratique, à travers la trilogie que l'on vient d'analyser, il revient aussi sur le passé, et notamment sur ce qu'il a vécu pendant le franquisme. Aussi cette dénonciation du temps présent s'effectue-t-elle en parallèle avec la nécessité de continuer de dénoncer un passé traumatique, mais plus largement de reconstituer sa mémoire personnelle. C'est précisément l'objet du prochain chapitre, dans lequel nous reviendrons d'abord sur le deuxième tome de

¹⁵⁵ Danielle CORRADO, « La bande dessinée pour mémoire », dans *Lignes de front: bande dessinée et totalitarisme*, Georg éditeur, Genève, 2011, p.208.

Paracuellos, pour ensuite centrer notre analyse sur la série *Los Profesionales*, des albums qui s'inscrivent tous dans ce même cycle construit autour du souvenir autobiographique de l'auteur, mais qui, dans le cas de *Los Profesionales*, adoptent une tonalité bien différente.

CHAPITRE 2 :

DÉNONCER ET RECONSTITUER SA MÉMOIRE

PERSONNELLE

A) Dénoncer les atrocités commises, reflet d'une histoire collective

Giménez renoue un temps avec la bande dessinée de science-fiction et d'aventure. Il publie en 1979 *Koolau El Leproso*, adaptation du conte de Jack London, et *Érase una vez en el futuro*¹⁵⁶, deux albums dans lesquels la dénonciation reste très présente, mais elle est moins directe et est la clef d'interprétation d'un second niveau de lecture : dénonciation du racisme, de l'impérialisme et de toute forme de colonialisme, ces deux albums constituent tout à la fois un appel à la résistance et à la solidarité entre tous les opprimés. De la même manière, dans les deux tomes de *Tequila Bang !*, parus la même année, et auxquels Giménez participe, on retrouve derrière les aventures de l'héroïne éponyme Tequila Bang des revendications idéologiques : critique sociétale, critique de la démocratie naissante, dénonciation de la dictature, de la corruption ou encore de la torture¹⁵⁷. Par la suite, Carlos Giménez décide de reprendre la série *Paracuellos*, dont le deuxième volume, *Paracuellos, 2-Auxilio Social* paraît d'abord dans la revue *Comix Internacional* en 1981, avant d'être publié sous forme d'album par De la Torre un an plus tard, dans un numéro double de sa collection « *Papel Vivo* »¹⁵⁸.

¹⁵⁶ *Koolau El Leproso* sort dans la revue *Totem* en 1979, avant d'être repris sous forme d'album l'année suivante par De la Torre, ce que la maison d'édition madrilène fera aussi avec *Érase una vez en el futuro*, sorti un an plus tard, et à l'origine publié dans la revue *1984* de Toutain Editor.

¹⁵⁷ *Tequila Bang ! contra el Club Tenax I*, (Taller Premia 79 - Víctor Mora, Adolfo Usero, Alfonso Font), et *Huracán en Felicia II*, co-dessiné avec Alfonso FONT et Adolfo USERO (*Taller Premia 3* - Alfonso Font, Carlos Giménez, Víctor Mora). Albums publiés aux Editions De la Torre, *Colección « Papel Vivo »* n°11 et 15, Madrid, 1979 et 1980.

¹⁵⁸ *Paracuellos 2-Auxilio Social*, Ediciones De la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°25/26, Madrid, 1982.

Cette suite, qui ressemble fort à une espèce de *post scriptum*, correspond à ce que Carlos Giménez n'avait pas pu écrire dans le premier album. En effet, s'il a déjà pu raconter une partie de cette expérience douloureuse dans le premier album, il ne semble pas pour autant s'en être complètement libéré. Giménez, qui reste aux prises avec son passé, éprouvait-il donc sans doute le besoin de poursuivre son travail d'écriture, pour pouvoir retracer et développer d'autres aspects de son enfance. Une suite dans laquelle Giménez revient sur ce passé qui l'a traumatisé, et affiche la même volonté de dénoncer l'Histoire écrite par les vainqueurs, via le témoignage de ceux qui n'avaient pas la parole, mais il le fait déjà peut-être avec un peu plus de recul.

Si, sur la forme, la mise en page reste identique à celle du premier tome, toujours aussi oppressante, quoique légèrement plus aérée¹⁵⁹, le fond, quant à lui, diffère sensiblement. En effet, la dénonciation des atrocités commises dans ces foyers reste de mise, mais, à la différence du premier album, une seconde préoccupation semble prendre le pas sur la première : il s'agit maintenant pour l'auteur de chercher à reconstituer son souvenir personnel, à se souvenir de lui enfant, mais aussi de ses compagnons, dont certains sont devenus des amis, comme Adolfo, à la fois signataire du prologue et « héros » du premier épisode. « La dénonciation s'atténue au profit de la narration d'un vécu¹⁶⁰. » Ainsi, l'auteur ne va plus exclusivement se mettre en scène, mais plutôt s'inclure dans un groupe et retracer les péripéties de ses camarades qui ont vécu avec lui l'enfer de l'*Auxilio Social*. Cela se vérifie dans la construction de ce nouvel album. En effet, après avoir écrit le premier album en partant de sa propre expérience, le processus de création, d'écriture et d'élaboration des scénarios change à partir de ce deuxième tome : de fait, pour élaborer cette suite, Giménez a

¹⁵⁹ L'espace entre les différentes bandes des planches s'est quelque peu agrandi, mais cela ne saute pas aux yeux du lecteur.

¹⁶⁰ Roselyne MOGIN-MARTIN, « Carlos Giménez, autobiographies d'une enfance en bandes dessinées », *Op. Cit.*, p 239.

repris contact avec ceux qui ont connu le même sort et a fait appel aux souvenirs des amis. Autrement dit, il s'est nourri des témoignages et des anecdotes qu'il a vécues directement ou qui lui ont été racontées *a posteriori*. L'écriture de ce second album a donc constitué un véritable « exercice de mémoire », expression que nous formulons ici et qu'il conviendra de préciser lorsque nous étudierons les suites de la série, avec en particulier l'élaboration de *Paracuellos 3*, presque vingt ans plus tard. En tout cas, nous pouvons d'ores et déjà avancer l'idée selon laquelle les nombreux échanges que l'auteur a eus avec ses anciens camarades ont pu lui permettre une reconstruction des souvenirs :

Lorsque le hasard nous remet en présence de ceux qui ont participé aux mêmes événements, qui en ont été acteurs ou témoins en même temps que nous, lorsqu'on nous raconte ou que nous découvrons autrement ce qui se passait alors autour de nous, nous remplissons ces lacunes apparentes. Ces traces ressortent. Elles existaient donc, mais étaient plus marquées dans la mémoire des autres qu'en nous-mêmes¹⁶¹.

Des amis à qui il rend d'ailleurs hommage dans la « Dedicatoria¹⁶² », mais également aux adultes qui ont été bons pour lui, à ses compagnons d'infortune, caractérisés par un trait physique ou une manie, et qui sert aussi d'introduction à ce second volume : « Quiero dedicar este álbum a todos los que de una forma u otra me han ayudado a realizarlo [...] A todos los que, como yo, fueron alguna vez niños de Auxilio Social¹⁶³. »

C'est donc essentiellement à partir d'un hypotexte oral¹⁶⁴ que Carlos Giménez va élaborer les histoires qui composent ce second tome, ce qui va de la sorte en faire une œuvre « multiple », la part du collectif¹⁶⁵ prenant le pas sur la dimension personnelle, sans doute davantage que dans le premier album. Détail, mais qui est porteur de sens, l'auteur rappelle

¹⁶¹ Maurice HALBWACHS, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997, p.42.

¹⁶² Carlos GIMÉNEZ, « Dedicatoria », *Paracuellos 2-Auxilio Social, Op. Cit.*, p.3-9.

¹⁶³ *Ibid.* [Je veux dédier cet album à tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre, m'ont aidé à le réaliser. (...) À tous ceux qui, comme moi, ont été un jour des enfants de l'*Auxilio Social*.]

¹⁶⁴ « J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. » Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982, p.13.

¹⁶⁵ Une dimension d'autobiographie collective que l'on retrouvera d'ailleurs dans la série *Los Profesionales*, publiée peu après, et qui transparait assez nettement dans les paratextes des premières éditions, qui font la part belle aux témoignages divers de ses compagnons. Voir *infra*.

dans le prologue de l'édition-compilation Debolsillo que la série aurait dû s'appeler autrement :

Debería, con más propiedad, haber tenido el título al estilo de *Hogares de Auxilio Social* o *Historias de los Hogares*, o si no fuera porque resultaría demasiado largo y una pizca repelente, *Historias de los niños que vivieron en los Hogares del Auxilio Social durante la posguerra franquista*¹⁶⁶.

Il y a Carlos Giménez certes, mais il y a aussi les autres, ce qui ferait de cette œuvre une « autobiographie collective » en quelque sorte. *Paracuellos 2* « nace de una conciencia social más que individual¹⁶⁷ ». C'est là également un aspect sur lequel nous reviendrons dans la troisième partie, à l'heure des reprises des différentes séries, de *Paracuellos*, mais aussi de *Barrio*, et de *Los Profesionales*, au tournant du millénaire.

Ce deuxième album pose donc la question de l'autobiographie individuelle, selon les définitions proposées par Philippe Lejeune¹⁶⁸, qui s'avère au demeurant plus ou moins masquée. Les changements de patronyme du protagoniste et *alter ego* de l'auteur sont à cet égard assez révélateurs : il n'est plus Carlines, comme dans le premier album, mais devient Pablito (Giménez), qui est Carlos Giménez sans l'être complètement, l'auteur ayant beaucoup de mal à assumer son identité. En atteste cette vignette panoramique, extraite de la dernière histoire de l'album¹⁶⁹, où le protagoniste, qui vient de faire la connaissance d'un nouvel ami, se présente comme étant « Pablito Giménez García » :

¹⁶⁶ Carlos GIMÉNEZ, « Por si a alguien le interesa », prologue de *Todo Paracuellos*, *Op. Cit.*, p.15.

[Cet album aurait vraisemblablement dû s'appeler *Hogares de Auxilio Social* ou *Historias de los Hogares*, ou, si cela n'avait pas été aussi long et peu attractif, *Historias de los niños que vivieron en los Hogares del Auxilio Social durante la posguerra franquista*.]

¹⁶⁷ [...naît d'une prise de conscience collective plus qu'individuelle.] Antonio ALTARRIBA, *La España del tebeo, la historieta española de 1940 a 2000*, *Op. Cit.*, p.340.

¹⁶⁸ « Le récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. » Philippe Lejeune a, en outre, forgé un concept, le pacte autobiographique : « Pour qu'il y ait une autobiographie, il faut que l'auteur passe avec ses lecteurs un pacte, un contrat, qu'il leur raconte sa vie en détail, et rien que sa vie. »

Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Seuil, collection « Poétique », 1975, p.13-45.

¹⁶⁹ « Hombrecitos », *Paracuellos 2-Auxilio Social*, *Op. Cit.*, p. 77.



L'identité du narrateur ainsi que sa représentation dessinée au sein du groupe se voient donc quelque peu effacées, et le personnage s'avère davantage être un témoin, un observateur, qu'un acteur à proprement parler. La seule chose qui permettra de le reconnaître et de le distinguer de ses camarades sera sa vocation à devenir dessinateur de bande dessinée, comme nous le laisse l'entrevoir ce passage devenu célèbre, où le visage de Pablito s'illumine et passe de la déconvenue et la résignation, parce que contrairement à ses camarades personne n'est venu lui rendre visite ce dimanche, à la joie et à l'espoir de devenir plus tard dessinateur de bandes dessinées : « Cuando yo sea mayor... [...] Haré tebeos... ¡seré dibujante de tebeos !¹⁷⁰ » :



Il s'agit-là en outre d'une référence autobiographique des plus évidentes, et aussi un clin d'œil des plus réussis, quand on sait que Giménez a réalisé son rêve d'enfance, et de quelle manière !

¹⁷⁰ « Domingo de visita », *Paracuellos 2-Auxilio Social, Op. Cit.*, p.25.

Cette nécessité de reconstituer sa mémoire personnelle, qui anime alors Giménez au début des années 80, semble être un fil conducteur intéressant à suivre puisqu'on va le retrouver dans *Los Profesionales*, une autre série qu'il entreprend quasiment simultanément avec la réalisation de *Paracuellos 2* et qui s'inscrit dans le même cycle construit autour de ses souvenirs. Cette série, dans laquelle l'auteur va retracer une autre période de sa vie, celle de ses débuts en tant que professionnel de bande dessinée, marque aussi un changement de tonalité et une prise de distance par rapport à la lutte et à la dénonciation.

B) Le portrait de l'Espagne des *tebeos* : *Los Profesionales*

Les premières histoires de la série *Los Profesionales* sont publiées au départ dans la revue *Rambla* en 1982, avant de paraître, à l'instar des autres titres étudiés précédemment, sous forme d'album chez De la Torre¹⁷¹. *Los Profesionales* peut s'apparenter à une sorte de suite des albums *Paracuellos* et *Barrio*, mais la tonalité y est bien différente, et nous verrons que les souvenirs qui y sont retranscrits sont cette fois-ci plus heureux. La série s'articule autour de deux principaux axes de lecture : la dimension humaine d'abord, avec les péripéties vécues par tous ces « professionnels » de la BD ici représentés, et la dimension documentaire, avec la description du monde « bédéistique » ainsi que, plus largement, celle de la société dans l'Espagne du *desarrollo* des années 60.

Los Profesionales, ce sont trois albums composés d'histoires indépendantes mais qui gardent une grande cohérence entre elles : d'abord quant aux personnages, que l'on retrouve d'une histoire à l'autre, et à qui Giménez a su donner suffisamment de profondeur pour que le

¹⁷¹ *Los Profesionales I*, Ediciones De La Torre, Colección « *Papel Vivo* », n°33, Madrid, 1983.

lecteur s’y attache et finisse par les connaître ; ensuite, par rapport à l’espace diégétique, celui du studio de l’agence de dessinateur, au sein duquel se dérouleront la plupart des histoires qui composent la série, et qui offre aussi quelques repères au lecteur. Giménez revient donc sur ses débuts comme dessinateur à Barcelone dans un contexte un peu plus riant¹⁷², et nous dresse avec beaucoup d’humour un portrait de « l’Espagne des *tebeos* ». L’impact émotif de cette série n’en demeure pas moins très fort : il s’agit du souvenir, un brin nostalgique, de toute une époque. Une époque inoubliable et révolue qui a indéniablement marquée toute une génération de dessinateurs. Il y a là tous les copains, la bande d’amis qui tous formaient un groupe uni avec lequel Carlos Giménez a partagé tant d’expériences au sein de l’agence de dessinateur *Selecciones Ilustradas* de Josep Toutain, rebaptisée pour l’occasion *Creaciones Ilustradas*. Un document historique qui permet de découvrir le monde de la bande dessinée, vue depuis l’intérieur.

1) Changement de perspectives

Cette série marque sans doute aussi une transition : Carlos Giménez a vieilli, et prend de la distance par rapport à la lutte, sans doute moins nécessaire, ou plutôt différente, dans le contexte d’un pays devenu démocratique¹⁷³. L’auteur semble en outre mieux contrôler ses sentiments : « A partir de *Los Profesionales*, [Carlos Giménez] controla los sentimientos y, más aún, controla los sentimientos que desea provocar a través de la penosa y miserable etapa de nuestra historia que describe¹⁷⁴. » Et, même si le contexte de la fin du franquisme reste perceptible, la prise de conscience politique et la dénonciation n’apparaissent qu’en filigrane et ne sont pas représentées avec la même colère ni la même rage qui animaient Carlos

¹⁷² Pour être précis, la série revient sur des anecdotes vécues de près ou de loin par l’auteur, entre 1964 et 1968.

¹⁷³ *Los Profesionales* sont écrits à partir de 1983, et donc après l’arrivée au pouvoir des socialistes emmenés par Felipe GONZÁLEZ un an plus tôt, ce qui, d’un point de vue institutionnel, qui a marqué le terme symbolique du processus de Transition vers la démocratie et son avènement en Espagne.

¹⁷⁴ « Introducción », Ludolfo PARAMIO, *Los Profesionales II, Op. Cit.*, p.2. [À partir de *Los Profesionales*, [Carlos Giménez] contrôle ses sentiments et, plus encore, il contrôle les émotions qu’il souhaite provoquer en décrivant cette étape terrible et honteuse de notre histoire.]

Giménez lors de l'écriture de *Barrio* ou de *Paracuellos*. Il y a bien toujours un fond de révolte, mais la tonalité comique et humoristique semble largement l'emporter. La série offre donc à cet égard un contrepoint avec les autres albums autobiographiques de l'auteur, et pourrait être considérée comme « una especie de autoamnistía¹⁷⁵ », ou la fin d'une étape.

Cependant, elle s'avère aussi s'inscrire dans une continuité¹⁷⁶. D'abord, quant à la genèse de cette série : le processus de création, d'écriture et d'élaboration des scénarios des albums est en partie identique à ceux de *Paracuellos* ou de *Barrio*, et est le fruit d'heures d'enregistrements et de conversations que l'auteur a tenues avec ses amis dessinateurs¹⁷⁷. Nombreux seront ceux qui lui rendront d'ailleurs un vibrant hommage dans les prologues aux différents tomes, le paratexte n'étant constitué quasiment que de témoignages¹⁷⁸, parmi lesquels on retrouve ceux d'Adolfo Usero, de José González, de José María Beà, Luis García, Víctor Ramos ou encore d'Alfonso Font. De la même manière, à la fin de chaque album¹⁷⁹, Carlos Giménez rappelle le processus de création, analogue à celui qu'il utilisera plus tard lorsqu'il reprendra la série *Paracuellos*, en soulignant l'idée que ces albums sont avant tout le fruit d'un travail collectif, et il y remercie ses amis de l'avoir grandement aidé dans l'élaboration des histoires qui composent la série: « Quiero dar las gracias una vez más a

¹⁷⁵ Ludolfo PARAMIO, *ibid.*, p.2. [une espèce d'autoamnistie]

¹⁷⁶ « Se puede pensar que existe una discontinuidad profunda respecto a *Barrio* [y *Paracuellos*], pero esta discontinuidad es más real en la clave narrativa que en la propia historia narrada ; al fin y al cabo seguimos en ambos casos reconstruyendo la España reciente a través de los ojos de un mismo observador. »

Ludolfo PARAMIO, *ibid.*, p.2. [On peut penser qu'il existe une profonde rupture par rapport à *Barrio* et *Paracuellos*, mais cette rupture apparaît davantage dans la manière de narrer que dans l'histoire qui est racontée ; en fin de compte, il s'agit dans les deux cas de reconstruire l'Histoire récente de l'Espagne à travers les yeux d'un même observateur.]

¹⁷⁷ « Cuando hice *Los Profesionales*, pues lo mismo, no: gente que había estado conmigo en el estudio, que habíamos trabajado en las mismas épocas, pues « ¿tú te acuerdas de eso, tal...? » Bueno, pues con una botellita de Whisky o de Ginebra y unas almendras, pues, salían de allí todas las anécdotas. »

[Quand j'ai réalisé *Los Profesionales*, j'ai procédé de la même manière : des gens qui avaient été avec moi dans le studio, avec qui j'avais travaillé à l'époque, et à qui je demandais : Et toi, tu te souviens de telle ou telle chose ? Et, bien entendu, avec une bouteille de Whisky et quelques amandes à grignoter, toutes les anecdotes sortaient.]

Entretien personnel réalisé avec l'auteur chez lui, à Madrid, en juillet 2013.

¹⁷⁸ « Testimonios », *Los Profesionales I, II, et III*, Ediciones De la Torre, repris en partie dans les rééditions ultérieures parues chez Glénat, dans la « Colección Carlos Giménez » à partir de 1999. Voir la « Chronologie des œuvres de Carlos Giménez » en annexe.

¹⁷⁹ Note de l'auteur : « Gracias a... », *Los Profesionales I, II et III, Op. Cit.*, p.52.

Adolfo, Pepe, Beà, Luis, Víctor y Alfonso por su colaboración, auténticamente inestimable. Gracias amigos. » D'ailleurs, à la fin du troisième tome, qu'il considère être à ce moment-là le dernier de la série, Giménez dresse, en guise d'épilogue¹⁸⁰, le portrait de la bande de dessinateurs qu'il a mis en scène pour raconter ses histoires. Même si l'auteur se défend d'avoir voulu écrire la biographie de quiconque et insiste sur le caractère fictif de ses personnages, alléguant, non sans humour, que toute ressemblance ne serait que fortuite, les multiples indices font qu'il n'est pas difficile pour le lecteur averti de les « démasquer » et de deviner qui se cache derrière chaque pseudonyme, au demeurant parfois des plus explicites. D'ailleurs, en faisant la part de la distance introduite volontairement par l'humour, la biographie de Pablo García García représentée ci-après, dessinateur de *Pingo-Bang*¹⁸¹, *Partecuellos* et *Los amateurs*, correspond à celle de Carlos Giménez Giménez. Ainsi, chaque vignette nous les présente de manière caricaturale : d'abord tels qu'ils étaient dans les années 60 (autrement dit tels qu'ils apparaissent dans la série), et ensuite tels qu'ils sont devenus vingt-cinq ans plus tard, au moment où Giménez écrit *Los Profesionales*. Ces caricatures sont très drôles, souvent assorties de commentaires non moins hilarants, et faites de multiples clins d'œil et autres anecdotes non dénuées d'une certaine autodérision parfois. Sans doute devons-nous y voir là de la part de Carlos Giménez une façon, là encore, de témoigner sa gratitude à tous ses amis et anciens collègues de *Selecciones Ilustradas*, sans qui la série n'aurait pu exister.

¹⁸⁰ « Epílogo », *Los Profesionales III, Op. Cit.*, p.23. Les deux pages de l'épilogue sont reproduites en annexe.

¹⁸¹ Sans doute un clin d'œil à la BD de western *Gringo*, que Giménez dessine précisément chez *Selecciones Ilustradas* à partir de 1963.



L'écriture de *Los Profesionales* montre combien Giménez s'avère être un véritable conteur d'histoires et sait mettre en mots et en images les anecdotes à la fois personnelles et professionnelles que lui ont racontées ses amis dessinateurs : « Un trabajador de la imagen », « dibujantes capaces de narrar con sus imágenes, la verdad, hay muy pocos¹⁸² ». Il y décrit leur quotidien, fait d'un « amalgama de bohemia, profesionalidad, descaro, romanticismo, miseria e ingenio »¹⁸³, et donne une importance particulière aux valeurs que sont l'amitié et la solidarité, des thématiques qui lui sont chères et qu'il reprendra dans d'autres séries qu'il réalisera *a posteriori*¹⁸⁴. Souvent très drôles, les histoires font la part belle aux « blagues de potache », et les anecdotes qui y sont racontées sont rythmées par des gags à répétitions, ainsi que par des dialogues très travaillés, dans lesquels les jeux de mots en tout genre et autres expressions des plus familières sont légion. En outre, le trait du dessin devient plus réaliste et s'affine, et Giménez use, comme à son habitude, de la caricature pour nous offrir un portrait explosif de ses compagnons dessinateurs, dont l'image nous rappelle à bien des égards celle du *pícaro*, tant par leur manière d'être que de s'exprimer par exemple. Ces histoires hilarantes retracent en tout cas à merveille l'ambiance qui régnait dans l'agence de Josep Toutain, tantôt comparée à une maison de fous (« un manicomio », comparaison employée par Josep María

¹⁸² Antonio LARA, dans « Carlos Giménez o la invención de la memoria », prologue au premier tome, réédité chez Glénat, « Colección Carlos Giménez », Barcelone, 2003, p.5. [un orfèvre de l'image], [les dessinateurs capables de raconter quelque chose rien qu'à travers leurs dessins sont, il faut l'avouer, peu nombreux]

¹⁸³ Manuel YÁÑEZ SOLANA, *Los Profesionales I*, Op. Cit., p.3.

[un amalgame de bohème, de professionnalisme, d'effronterie, de romantisme, de misère et d'ingéniosité.]

¹⁸⁴ Nous pensons notamment à la tétralogie 36-39: *Malos Tiempos*, qui fera l'objet d'une analyse ultérieure, en troisième partie, mais ces valeurs apparaissent aussi dans *Paracuellos* et dans *Barrio*, comme nous avons pu l'évoquer.

Beà¹⁸⁵ !), où le rire était pour tous ces dessinateurs sans doute un salut nécessaire pour appréhender et faire face à la tristesse du monde extérieur qui les entourait. Bien entendu, toutes ces histoires, dont l'auteur a été le témoin ou le protagoniste, sont vraisemblablement passées par le filtre de la mémoire et ont donc parfois sans doute été écrites non sans une certaine exagération.

Il s'agit-là des années d'insouciance, « los años de inconciencia¹⁸⁶ », pour tous ces professionnels, devenus par la suite de grands dessinateurs. Des années qui, sur le plan humain, ont représenté une véritable étape d'initiation. En effet, cette période passée dans cette agence de dessinateurs a souvent coïncidé avec le passage à l'âge adulte pour bon nombre d'entre eux, et a représenté une étape décisive au regard de leurs évolutions tant personnelles que professionnelles, et qui au final se retrouvent d'ailleurs intimement liées. C'est bien entendu le cas pour Carlos Giménez, alors âgé d'une vingtaine d'années : « Su maduración humana e intelectual estará indisolublemente ligada a su maduración profesional como autor de historietas; historietas que fueron expresión de su propia personalidad¹⁸⁷. »

2) Le contexte de l'Espagne des années 60

Même si la plupart des histoires et anecdotes retranscrites dans *Los Profesionales* se déroulent dans un espace fermé, celui de l'*estudio*, d'autres viennent à rappeler le contexte extérieur, celui des *25 años de paz*, dans cette Espagne « grise » mais aussi en devenir. C'est le cas de la première histoire de la série, qui retrace l'arrivée de Pablo¹⁸⁸, *alter ego* de l'auteur, à Barcelone en 1964, et ses premiers pas dans l'Agence de dessinateurs *Selecciones*

¹⁸⁵ « Sendero de tinta china », prologue de *Todo Los Profesionales*, Debolsillo, Penguin Random House Mondadori, Barcelone, 2011, p.6.

¹⁸⁶ Susa PEÑA REGO, *Los Profesionales II, Op. Cit.*, p.3.

¹⁸⁷ Sergio CASULLERAS, *Op. Cit.*, p.431. [Sa maturité humaine et intellectuelle sera indissociable de sa maturité professionnelle, en tant qu'auteur de bandes dessinées ; des bandes dessinées qui sont l'expression de sa propre personnalité.]

¹⁸⁸ Le diminutif a disparu, preuve s'il en est que Pablito a grandi...

Ilustradas, où il va retrouver son ami de toujours Adolfo¹⁸⁹ (Usero), et pouvoir réaliser son rêve d'être dessinateur.

L'auteur se sert des deux premières planches¹⁹⁰ pour conditionner le lecteur, expliciter son propos et présenter la série : *Los Profesionales* prétend raconter les débuts de ces jeunes passionnés de BD qui, dans les années 60 à Barcelone, travaillaient pour le compte d'agences de dessinateurs, et qui étaient alors en passe de devenir des « professionnels » ; mais par-delà ce constat, c'est aussi une époque, une atmosphère, un style de vie et une manière d'appréhender la vie que l'auteur va nous donner à lire : « Es la historia de un tiempo, de una manera de vivir y de ver la vida¹⁹¹. » Dans sa brève introduction, l'auteur précise qu'il ne prétend pas faire ici un travail d'historien, mais il insiste en revanche sur la véracité des anecdotes qu'il a choisi de raconter.

Ces deux premières pages lui permettent également de contextualiser son histoire : ainsi, les nombreux plans d'ensemble qui composent cette page, l'alternance champ/contre-champ, combinés avec la vision subjective du personnage fraîchement arrivé de Madrid, qui découvre en arpentant les rues la ville de Barcelone, laissent au lecteur le temps de se plonger dans l'Espagne du *desarrollo* ; un pays empli de contradictions, un pays qui d'un côté s'ouvre vers l'extérieur, qui jouit d'une certaine libéralisation économique et sociale, mais qui par ailleurs reste toujours gouverné par un dictateur bien décidé à rester en place jusqu'à sa mort (même si la dictature semble moins rude, et nettement moins noire que dans les années 40 et 50 pour toute la société espagnole). Le discours officiel s'est alors radouci et « dépolitisé » et les campagnes visent donc à montrer aux Espagnols mais aussi aux étrangers que l'Espagne est devenu un pays fréquentable : pour preuve les nombreuses affiches de la propagande

¹⁸⁹ On se souvient de cet ami, rencontré dans les foyers de l'*Auxilio Social*, et mis en scène dans le dernier épisode de *Paracuellos 2-Auxilio Social*, « Hombrecitos », que l'on avait commenté plus haut.

¹⁹⁰ *Los Profesionales I, Op. Cit.*, p.5-6.

¹⁹¹ Manuel G. QUINTANA, *Los Profesionales III, Op. Cit.*, p.2. [C'est l'histoire d'une époque, d'une manière de vivre et d'appréhender la vie.]

franquiste qui sont omniprésentes sur les immenses panneaux publicitaires qui jalonnent les avenues, dont les slogans n'ont de cesse de rappeler les *25 años de Paz*¹⁹², ou combien *España es diferente* :



Les premières vignettes nous offrent un aperçu de l'ambiance qui régnait sur *la Rambla*¹⁹³, lieu éminemment emblématique de la capitale catalane, « Ciudad de ferias y congresos », véritable théâtre à ciel ouvert, où vont et viennent une multitude de personnages, de « types » parfois antinomiques, et nous donnent à voir une image stéréotypée de l'Espagne avec la *corrida* ou le football, une Espagne qui s'ouvre peu à peu aux touristes étrangers¹⁹⁴, comme le confirment les affiches sur lesquelles on peut lire : *Change, exchange, wechsel, souvenirs* et représentées ici et là dans le récit dessiné. Ainsi, passé, présent et futur se retrouvent-ils sur la *Rambla*, où les bourgeois, curés, bonnes sœurs et autres militaires, dignes représentants de la Dictature, se croisent avec des touristes étrangers, des marins de l'*US Navy* tout juste débarqués et déjà en quête d'exotisme (qu'ils pensent trouver auprès des prostituées), des soldats en permission prêts à séduire les jeunes Espagnoles, des vendeurs ambulants de la *ONCE*, ou encore des enfants *limpiabotas*¹⁹⁵, dont l'image quelque peu miséreuse fait d'une manière ironique contrepoint aux slogans affichés sur ces grandes

¹⁹² [25 ans de Paix] [l'Espagne est différente]

¹⁹³ Voir l'album *Rambla Arriba, Rambla abajo*, Ediciones De la Torre, « *Papel Vivo* », n° 36/37, Madrid, 1986, *infra*.

¹⁹⁴ 14 millions en 1964, selon les chiffres officiels.

¹⁹⁵ [Cireurs de chaussures]

affiches, et rappelle que les Espagnols continuent de vivre nettement moins bien que le reste des Européens, même si, comme dit un célèbre proverbe espagnol : « Los duelos con pan son menos¹⁹⁶. »

3) L'humour au cœur du récit dessiné

L'accueil qui est réservé à Pablo plonge directement le personnage, et le lecteur par la même occasion, dans l'ambiance festive et loufoque du studio de dessinateurs. La focalisation externe nous permet de suivre Pablo qui arrive, complètement exténué, à l'adresse qu'on lui avait indiquée. Après avoir dû essuyer les reproches de la concierge, il arrive enfin au huitième étage, là où se trouve l'agence *Creaciones Ilustradas*. Quelle n'est pas sa surprise lorsque la porte s'ouvre et qu'il découvre ce jeune homme, ou plutôt cet acteur tout droit sorti d'une pièce de théâtre devrions-nous dire !, aux cheveux blonds, arborant un large sourire, et vêtu dans une tenue, sinon décontractée, du moins des plus incongrues : caleçon à fleurs, lunettes de soleil sur le nez, cigarette à la bouche, sans oublier ses chaussettes étirées jusqu'aux mollets et sa cravate à pois nouée autour du coup, qui l'accueille à bras ouverts. Se serait-il trompé d'adresse ? Pas du tout ; sitôt le pas de la porte franchi, voilà Pablo monté sur les épaules de l'autre, qui l'emmène à la table de dessin où est en train de travailler Adolfo, que Pablo est venu rejoindre à Barcelone. Notre jeune protagoniste serait-il en train d'halluciner ?! Non, vraisemblablement, personne dans le studio ne semble étonné et l'on peut même imaginer qu'il s'agit en fait d'un rituel de bienvenue¹⁹⁷.

¹⁹⁶ L'idée de l'expression, c'est que, lorsqu'on mange à sa faim, on supporte mieux les chagrins, les ennuis etc... Ici ce serait tout à fait approprié, car la dictature avec de quoi manger est tout de même plus facile à supporter qu'avec le ventre vide, comme dans les années 40 !

¹⁹⁷ Un autre épisode fait écho à cette histoire, dans le tome III, « El guionista ». L'accueil réservé à Peribañez, qui débarque à son tour dans le studio barcelonais, sera aussi des plus extravagants. *Los Profesionales III, Op. Cit.*, p.15.



Ce premier épisode donne ainsi le ton de ce que seront la plupart des anecdotes racontées dans ce qui constitue un véritable temple du gag et de la blague, l'agence *Creaciones Ilustradas*. Contraste saisissant avec l'Espagne « grise » du dehors, que l'on verra très peu dans cette série, ce qui confirmerait l'idée que nous avons formulée précédemment, selon laquelle Carlos Giménez aurait pris un certain recul par rapport à ce passé douloureux : l'enfance dans des conditions sordides, c'est du passé, et c'est alors un jeune homme qui découvre la liberté.

Los años de la dictadura y del lento emerger del subdesarrollo no aparecen retratados con tintes de rencor o de ira, sino bajo un prisma de lucidez crítica que deja siempre un cierto margen para la ternura. [...] Esta serie es así una especie de autoamnistía, pues traduce la conciencia de que no podemos seguir agarrotados por los fantasmas de los años negros¹⁹⁸.

Il n'est pas une histoire qui n'ait son lot de farces ou de plaisanteries en tout genre. En atteste d'ailleurs le titre de l'épisode suivant, qui est à cet égard révélateur : « El chiste del jefe¹⁹⁹ ». Le chef en question n'est autre que Josep Toutain, alias Filstrup dans la série. Protagoniste dans bon nombre d'histoires, et reconnaissable par son pull sur lequel est imprimé le numéro 1, Filstrup est certes représenté avec humour mais aussi toujours avec respect par Giménez, qui le montre comme une figure paternelle en charge d'un groupe d'énergumènes qu'il doit faire travailler, quand la plupart d'entre eux préfèrent faire tout autre

¹⁹⁸ Ludolfo PARAMIO, *Los Profesionales II*, Op. Cit., p.2.

[Les années de la dictature et de la lente sortie du sous-développement ne sont pas représentées avec des pointes de rancœur ou de colère, mais à travers le prisme d'une lucidité critique qui laisse toujours une certaine place à la tendresse.[...] Cette série est une espèce d'autoamnistie, et cela traduit donc l'idée que l'on ne peut pas rester éternellement hanté par les fantômes des années noires.]

¹⁹⁹ « El chiste del jefe », *Los Profesionales I*, Op. Cit., p.13.

chose que de dessiner : « En el estudio de *Creaciones Ilustradas* la mayor parte de los días se trabajaba poco. Los dibujantes empleaban su tiempo y su talento en otras cosas²⁰⁰. » En effet, si certains se montrent sérieux et rigoureux dans leur travail, d'autres passent leur temps à imaginer quels tours ils pourraient bien jouer à leurs camarades; des farces qui pouvaient rendre complètement fous leurs « victimes », comme le pauvre Dani dans les épisodes « La calcadora » ou « La página maldita²⁰¹ » ou encore un certain José María Abé (Beà !) après avoir fait les frais d'un bizutage d'anthologie dans « La prueba²⁰² » :



Des blagues qui dégénérent même parfois à l'extrême, comme cette inoubliable et indescriptible bataille de crotte à la fin du deuxième tome²⁰³, dont Filstrup en personne en sera l'instigateur ! Ce dernier apparaît sur les couvertures des deuxième et troisième tomes, tel un maître d'école avec ses élèves, un professeur qui porte un regard bienveillant sur ses « apprenants », tantôt difficiles et récalcitrants, tantôt affables et attachants : « Gente tierna,

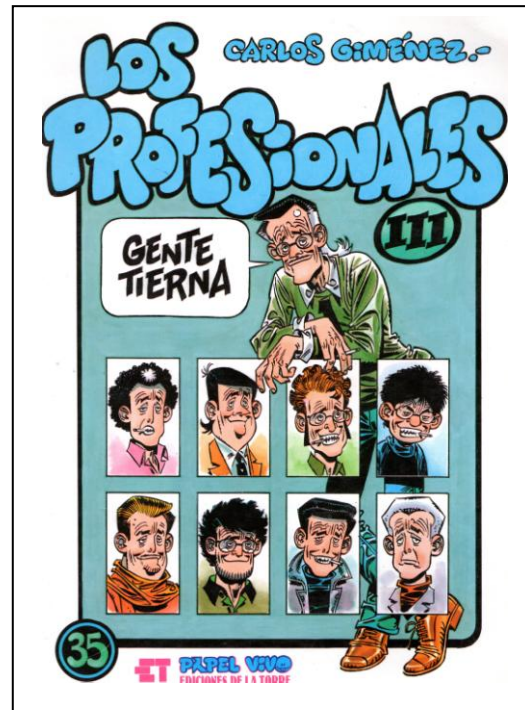
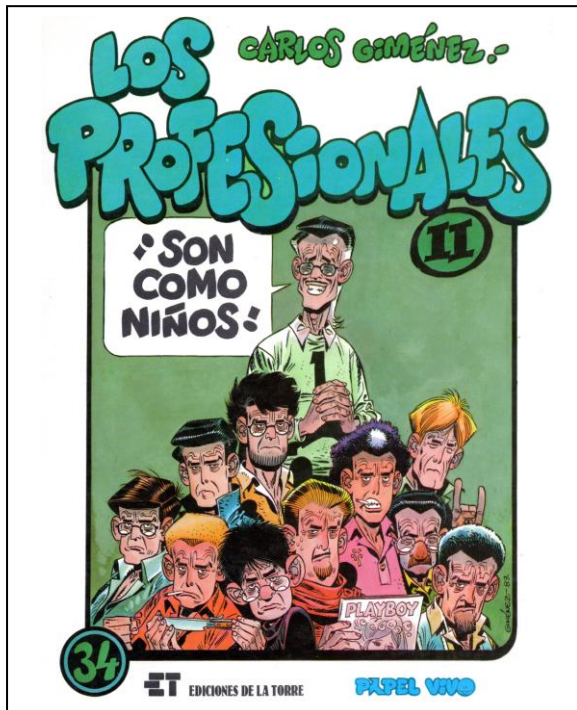
²⁰⁰ « La prueba », *ibid.*, p.26. [Dans le studio de *Creaciones Ilustradas* la plupart du temps on travaillait peu. Les dessinateurs utilisaient leur temps et leur talent à faire autre chose.]

²⁰¹ *Ibid.*, respectivement p. 24 et 32.

²⁰² « La prueba », *ibid.*, p.26.

²⁰³ « La gran noche », *Los Profesionales I, Op. Cit.*, p.46.

gente que ahora, en la distancia, Giménez ve con la ternura de la memoria²⁰⁴. » Sans doute est-ce là aussi le regard que porte alors Carlos Giménez sur son passé, ses souvenirs étant teintés d'un brin de nostalgie parfois.



Filstrup est certes à la tête de *Creaciones Ilustradas*, agence qu'il se doit évidemment de faire fonctionner, mais il est aussi l'ami, le confident, et même parfois le complice des mauvais tours, prêt à partager des moments de fou rire avec son équipe, comme dans l'épisode que nous avons cité plus haut, « El chiste del jefe », où il raconte une blague dont la chute est incompréhensible, mais qui fait pourtant rire tout le monde, sauf Pablo, le nouveau de l'équipe, qui n'y comprend rien. Pour ne pas vexer son nouveau chef, qui en est à répéter sa blague pour la troisième fois, Pablo se force à éclater de rire ; sauf que cette fois-ci, il est le seul... Les autres le regardent avec mépris, le pointant du doigt et le traitant de lèche botte et d'hypocrite : la blague était très mauvaise mais il a ri seulement pour faire plaisir au chef. Grand moment de solitude pour Pablo, qui réalise qu'il s'est bien « fait avoir », comme on

²⁰⁴ Manuel G. QUINTANA, « Introducción », *Los Profesionales III*, *Op.Cit.*, p.2. [Des personnes attachantes, des personnes que Giménez, avec la distance, voit à travers le prisme de la mémoire.]

peut le constater sur cette dernière vignette, très large, sur fond noir, dans laquelle il paraît seul et complètement dépité :



En tous les cas, l’humour dans la série est toujours bon enfant, il s’agit bien de blagues, pour reprendre l’expression au nous avons déjà employée « de potaches » et, si moqueries il y a parfois entre eux, elles ne sont jamais bien méchantes.

Mais, si les aspects positifs dominent dans les différentes histoires qui composent la série, la critique et la dénonciation n’y sont pas pour autant absentes : d’abord la dénonciation du contexte répressif des années 60 reste palpable, bien que passant au second plan ; ensuite la dénonciation de la triste réalité des conditions dans lesquelles, ne l’oublions pas (et Giménez ne l’oublie pas !), travaillaient tous ces jeunes gens employés dans les agences de dessinateurs²⁰⁵.

²⁰⁵ On peut entre autres citer, outre *Selecciones Ilustradas*, *Histograma* (Francisco de la Fuente), *Ibergarf* (Manuel López Blanco), ou encore *Creaciones Editoriales* (Editorial Bruguera), toutes basées à Barcelone, centre névralgique des agences de dessinateurs à ce moment-là.

4) Une dénonciation multiple

Le contexte sociopolitique de la dictature n'est pas totalement absent de la trame narrative et les années 60 marquent le début des manifestations contre le régime franquiste et le manque de liberté, toutes très durement réprimées par la police et les militaires, comme nous le laisse entrevoir la fin du premier album²⁰⁶, dans l'épisode intitulé « La cita », et que Giménez se remémore non sans amertume. Il raconte, comme son titre nous l'indique, le rendez-vous amoureux de Pablo avec la sœur de son collègue dessinateur Redaños, qui la lui a présentée la veille et dont il est tombé amoureux. Rendez-vous est pris, à cinq heures, près de la *Plaza Cataluña*. Mais la jeune fille ne semble pas très ponctuelle, et l'attente, qui se fait vite longue, permet au protagoniste de se remémorer l'épisode de la veille. S'opère alors un va-et-vient entre le présent de narration et le passé. L'analepse se traduit dans le récit dessiné par un gros plan sur le visage de Pablito et des bulles de pensées, qui, à l'instar du fondu au cinéma, permettent d'opérer la Transition et de plonger le lecteur dans les réflexions du personnage, tandis que d'un point de vue formel, le format des vignettes change aussi légèrement, celles-ci n'étant plus tout à fait rectangulaires mais dessinées avec des coins arrondis.

Peu à peu, le protagoniste perd patience et toutes ses illusions, d'autant que l'attente devient rapidement inconfortable : à plusieurs reprises, Pablito est ramené brutalement à la réalité : d'abord, c'est la police, qui, matraque à la main, l'oblige à « circuler », car le lieu de rendez-vous sur la *Rambla* est aussi celui du départ d'une manifestation contre la dictature, ce que Pablito semblait ignorer. Ensuite, ce sont les rencontres successives (et sans doute pas fortuites !) avec Redaños, puis, quelques minutes plus tard, avec deux autres amis dessinateurs, visiblement amusés, qui l'obligent à trouver des explications et à justifier

²⁰⁶ « La cita », *Los Profesionales I*, Op. Cit., p.44.

maladroitement ce qu'il fait là : « Eh...yo...pues...esto...esperando...esperando a...a un amigo. »

À la fin de l'histoire, le lecteur perçoit dans un premier temps la peine et la déception qui s'emparent du protagoniste qui comprend finalement que ses amis lui ont joué un mauvais tour et que la fille, dont il ne se souvient d'ailleurs plus du prénom, lui a posé un lapin. Pablito s'en va, résigné, consommer sa déconvenue, et finit par se retrouver mêlé à la foule des manifestants réunis sur la *Rambla*. La colère monte alors chez le personnage, qui finit par enrager après qu'un membre de la *Guardia Civil* lui ait crié dessus, lui demandant de jeter le tract qu'il venait de ramasser par terre tout en le menaçant avec sa mitraillette :



Les réflexions du personnage traduisent tout à la fois son énervement et son incompréhension face à cette situation: « ¡¡Pero qué mierda de país es éste que no te dejan siquiera recoger un papel del suelo!! », « ¡¡Te apuntan con una metralleta como si fueras un asesino!! ». Ses frustrations personnelles se confondent avec les frustrations politiques collectives de la société espagnole, venue crier ici, le poing levé, sa volonté de changement: « ¡Abajo la dictadura! ».

À peine la manifestation est-elle en marche que les forces de l'ordre interviennent : la répression des autorités ne se fait pas attendre, et les manifestants se voient rapidement dispersés à coups de matraques. La chute est éminemment amère, et emplie d'ironie : le contraste entre, au second plan, un panneau de propagande du régime vantant une fois encore

les *25 años de paz*, slogan écrit en lettres capitales blanches sur fond noir, et, au premier plan, les traces de la débandade, avec ces tracts jetés à la hâte et ces chaussures perdues au cours de la fuite qui jonchent le sol, est on ne peut plus saisissant, sans être pour autant dépeint avec dramatisme. D'ailleurs, ce qu'illustre aussi ici le récit dessiné, c'est aussi une certaine ironie sur l'engagement politique : si Pablito a participé à cette manifestation contre le régime, c'est surtout parce qu'une fille lui a fait faux bond.



De la même manière, derrière les blagues et les histoires drôles, Carlos Giménez nous livre aussi une réflexion sur ce qu'était le métier de dessinateur de bandes dessinées dans les années 60 en Espagne, qu'il sait analyser avec le sens critique qui le caractérise. Ainsi, tout au long de la série, l'auteur n'omet pas de retracer le quotidien de tous ces jeunes dessinateurs dont il faisait lui-même partie, et les difficultés auxquelles ils étaient confrontés à cette époque, et ce toujours avec humour. En effet, si tous ces jeunes gens sont des passionnés, et rêvent secrètement de connaître la gloire, à l'instar des Américains Milton Caniff, Alex Raymond et autres Dany Barry²⁰⁷, la réalité dans l'Espagne des années 60 est dure, et le travail de dessinateur de BD au sein des agences reste très ingrat tant d'un point de vue artistique que financier. Il s'agit d'un travail répétitif, bien souvent ennuyeux, qui n'apporte guère d'épanouissement personnel aux dessinateurs, comme le rappelle d'ailleurs Josep Maria

²⁰⁷ « Gente tierna », *Los profesionales III, Op. Cit.*, p.28.

Beà : « Se consiguió que lo más aburrido e insulso de la profesión de dibujante de cómics fuera, paradójicamente dibujar cómics²⁰⁸ ». De fait, les scénarios leur sont imposés par les maisons d'éditions étrangères, qui profitent des compétences et des bas salaires des dessinateurs espagnols et les exploitent pour répondre à la demande des marchés européens et américains. Les dessinateurs sont considérés à l'époque comme de véritables tâcherons, des *pintamonas*²⁰⁹ qui produisent au kilomètre : en effet, chaque dessinateur est payé à la page et doit donc en produire un certain nombre par jour pour pouvoir gagner sa vie, « entregar, terminar y cobrar²¹⁰ ». En outre les délais impartis sont souvent très courts ce qui explique parfois l'urgence de dernière minute la veille de la date limite, comme l'illustre cette vignette, tirée d'une histoire du premier tome²¹¹ :



C'est ce que retracent certains passages de la série, où on les voit passer leur nuit à dessiner sur un fond de musique d'Adamo, et ainsi pouvoir être payés²¹² le lendemain,

²⁰⁸ « Testimonios », *Los Profesionales II*, *Op. Cit.*, p.4. [On a réussi à faire que ce qui devint le plus ennuyant et le plus rébarbatif dans la profession de dessinateur de bande dessinée, fût, paradoxalement, le fait de dessiner des BD.]

²⁰⁹ « Pintor de poca habilidad. », selon la définition du DRAE.

²¹⁰ [rendre son travail, le terminer et être payé]

²¹¹ « Una gran familia », *Los Profesionales I*, *Op. Cit.*, p.17.

²¹² « Gente tierna », *Los Profesionales III*, *Op. Cit.*, p.34.

malheureusement très mal²¹³. D'ailleurs, nombreux sont ceux qui, dans les deux ou trois jours suivants, devaient déjà demander des avances au comptable, qui était aussi leur ami. Il faut dire aussi que tous ces jeunes dessinateurs, qui constituent une véritable bande de copains, « [u]na gran familia » pour reprendre le titre de l'épisode que l'on a cité plus haut, étaient visiblement peu gestionnaires : l'argent gagné était aussi vite dépensé, dans des sorties ensemble au cinéma, ou pour aller jouer une partie de mini-golf !



Les plans d'ensemble où on les voit affairés à leur table de dessin, souvent sans grand enthousiasme, sont récurrents. Abonde dans ces pages tout un champ lexical associé au dessin et à la technique de la mise en page en bande dessinée : « papel, lápiz, dibujar, viñeta, pasar a tinta, primer plano... » Des gros plans sur des vignettes tantôt extraites de BD d'aventure, et en particulier *del oeste*, de western, tantôt de BD sentimentales aux titres évocateurs tels que « Love Story Library » (les deux genres prédominant à l'époque), donnent un aperçu de ces productions destinées aux enfants qui connaissent alors une énorme popularité et beaucoup de succès en Europe. Le travail se voit parfois plus ardu lorsqu'il s'agit de se fournir la *documentación* adéquate, autrement dit de trouver des modèles à (re)copier pour dessiner certains objets peu banals ou réaliser les fonds des vignettes, afin de répondre le plus précisément au scénario, tâche qui pouvait s'avérer un véritable casse-tête. En atteste ce

²¹³ Ludolfo PARAMIO emploie même les termes d'exploitation et de travail vide de sens lorsqu'il évoque cette époque: « quienes sufrieron la sobreexplotación y el trabajo sin sentido de los años 60 ». « Introducción », *Los Profesionales II*, Op. Cit., p.2.

passage, où l'exagération est de mise, avec la description d'une seule vignette qui envahit quasiment tout l'espace figuratif !



Cependant, il semblerait qu'à la lecture de certaines histoires, tous n'ont pas tout à fait la même conscience professionnelle ni n'accordent la même importance au scénario. D'autres encore adoptent des stratégies parfois douteuses pour pouvoir être plus productifs : il n'est pas rare de les voir copier le voisin ou faire des collages avec d'anciennes planches déjà dessinées²¹⁴, voire de dessiner des planches identiques mais en ayant pris le soin de laisser les bulles vides ! Tout cela rappelle bien sûr au passage combien le travail de dessinateur de bandes dessinées était alors un travail très répétitif, et peu qualitatif, à l'instar des scénarios qui leur étaient envoyés.

Malgré tout, et heureusement, il transparaît dans ces passages une grande solidarité et une grande complicité entre chacun d'entre eux, indispensables pour surmonter les multiples déconvenues. De plus, même si certains montrent parfois des signes de découragement et de lassitude face à leur travail monotone, et quelque peu frustrant, aucun n'est disposé à baisser les bras et encore moins à tout abandonner. Au contraire, tous sont conscients de vivre leur passion, et tous font preuve de volonté pour apprendre, progresser et nouer des contacts,

²¹⁴ « Tony Tano », *Los Profesionales II*, Op. Cit., p.34.

seules et uniques conditions pour espérer se faire connaître et devenir de vrais professionnels de la bande dessinée. C'est ce message que ne manquera pas de transmettre clairement Adolfo à son ami Peribáñez²¹⁵, scénariste venu à Barcelone à la recherche d'un emploi. Celui-ci est, en plus d'être un peu maladroit (doux euphémisme), un éternel rêveur et ne semble pas savoir « se vendre » auprès des agences, qui toutes lui claquent la porte au nez. Un jour, un mois à peine après son arrivée à Barcelone, et face aux revers qu'il a dû essayer, il annonce à Adolfo, qui l'a hébergé et nourri jusque-là sans rien demander en retour, qu'il a décidé de tout laisser tomber. Il lui raconte ses déboires et n'arrête pas de se dévaloriser et de jouer la carte du victimisme auprès de son ami. Mais ce dernier ne voit pas les choses de la même manière et le manque de volonté de Peribáñez l'agace profondément, ce qu'il n'hésite pas à lui dire, dans une colère noire, en lui rappelant au passage que tout n'a pas non plus été si facile pour lui durant ces quatre années passées à Barcelone, mais qu'il ne s'est pas pour autant avoué vaincu :



Nous l'avons vu en première partie, les années 60 marquent un changement perceptible dans l'évolution de la société espagnole, et elles seront tout aussi décisives dans l'évolution de la perception que les artistes ont d'eux-mêmes, qui va de pair avec l'évolution du média, qui d'un « sous-genre » réservé aux enfants devient un art à part entière²¹⁶. Nous

²¹⁵ « El guionista », *Los Profesionales III, Op. Cit.*, p.20.

²¹⁶ Cf 1^{ère} partie.

nous souvenons également du rôle joué par Carlos Giménez, militant de la première heure et défenseur des droits des dessinateurs vis-à-vis des éditeurs. C'est ce qui transparaît dans l'échange entre Pablo et Filstrup sur les vignettes suivantes : si la maison d'édition avec laquelle travaille *Creaciones Ilustradas* semble très satisfaite du travail réalisé par Pablo, apprécie son style et trouve ses dessins très artistiques, elle exige cependant qu'il y apporte quelques « corrections ». En fait, ce passage traduit la mainmise de l'éditeur sur le dessinateur : l'éditeur impose sa vision et censure presque le travail du dessinateur. Pis, elle lui demande de n'envoyer que ses croquis crayonnés, avant même d'avoir fait l'encrage, pour pouvoir directement



faire les « corrections » jugées nécessaires ! La réaction de Pablo ne se fait pas attendre, et il s'oppose alors catégoriquement à Filstrup. Ses réponses sont laconiques et les négations sont sans appel²¹⁷ :



²¹⁷ « Gente tierna », *Los Profesionales III, Op. Cit.*, p.30.

La dénonciation de l'attitude des éditeurs est claire : en exigeant des corrections à outrance, ils remettent en cause la liberté créatrice du dessinateur, qui déjà bien souvent ne bénéficie d'aucun droit d'auteur et ne voit jamais le produit final de son travail. À travers la voix de son *alter ego* Pablo, Carlos Giménez revendique donc ici haut et fort son travail, et réaffirme son attachement à signer lui-même ses œuvres : « ¡Firmo **mi** trabajo y **yo** digo cómo tengo que hacer **mis** dibujos !²¹⁸ » Le lettrage en gras mettant en exergue ici la notion de propriété intellectuelle de l'auteur. La détermination et la force de l'argumentation de Pablo laissent un temps pantois Filstrup, qui finit par donner raison à Pablo, qu'il sait être dans le vrai : « ¡Bien hecho ! Yo en tu lugar hubiera hecho exactamente lo mismo que tú. »

Avec *Los Profesionales*, Carlos Giménez nous livre donc un témoignage historique et documentaire de grande valeur, tant sur le plan social et politique que sociologique et « bédéistique », s'agissant tout à la fois d'une période clef de l'histoire de l'Espagne, et de l'histoire de la bande dessinée espagnole. En ce sens, *Los Profesionales* peut être considérée, une fois encore, comme le reflet d'une mémoire à la fois individuelle et personnelle que l'auteur cherche à reconstituer, mais aussi et surtout collective, celle de tous les *compañeros de oficio*²¹⁹.

Les premiers albums marquent une sorte de Transition entre la dénonciation « pure et dure » et le souvenir, qui passe peu à peu du personnel au collectif. De fait, l'évolution quant à la dénonciation est perceptible ; celle-ci semble s'atténuer quelque peu au fil du temps pour devenir par la suite plus sociétale. De même que la dimension autobiographique, si elle ne disparaît pas complètement ensuite, devient beaucoup plus diffuse, ou apparaît tout du moins

²¹⁸ [Je signe mon travail et c'est moi qui dis comment je dois faire mes dessins !]

²¹⁹ [Les collègues dessinateurs]

de manière moins explicite, dans les albums que publie Carlos Giménez dans les années 90, et qui constituent, à leur tour, une nouvelle « étape » dans la production de l’auteur.

C) Les préoccupations sociétales des années 80-90

1) Comment transcrire graphiquement l’évolution de la société

En plus d’être un excellent narrateur, Carlos Giménez s’avère être un excellent observateur de la société qui l’entoure. C’est ce qui apparaissait déjà dans l’album *Rambla Arriba, Rambla Abajo*²²⁰, écrit au milieu des années 80, et qui constituait lors de sa première publication le quatrième tome de la série *Los Profesionales*²²¹. Il s’agit d’un album qui rompt un tant soit peu avec le reste de la série, tant sur le fond que sur la forme : la veine humoristique y est moins présente, les protagonistes sont en nombre plutôt réduit, et l’espace principalement ouvert sur l’extérieur ; en outre cet album a la particularité de n’être constitué que d’une seule histoire suivie, nous donnant à lire un album de près de quatre-vingt pages, chose tout à fait inédite chez Giménez. L’auteur utilise la célèbre *Rambla* de Barcelone comme théâtre de l’action²²² pour nous offrir un portrait de la société espagnole de cette époque qui précède la véritable Transition à venir : « Las Ramblas son [...] como el espejo que refleja la auténtica y a veces dolorosa imagen de lo que somos. Es el realismo crudo²²³. » De fait, cet album s’apparente à un véritable « tableau de mœurs » : l’œuvre d’art qui se veut un reflet fidèle des coutumes et usages sociaux, dans laquelle Giménez dépeint avec une

²²⁰ *Rambla arriba, Rambla abajo/ Los Profesionales IV*, Ediciones de la Torre, Colección « *Papel Vivo* », n°36/37, Madrid, 1986.

²²¹ Cet album redeviendra un album indépendant lors de sa réédition en 2001 chez Glénat. Il a en outre très récemment bénéficié d’une nouvelle édition, parue chez Reservoir Books, en 2017. Voir bibliographie.

²²² « El cauce narrativo », Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, prologue « Dibujar la memoria, dibujar el deseo », *Op. Cit.*, p.5.

²²³ [Las Ramblas s’apparentent au miroir qui reflète l’image authentique et parfois douloureuse de ce que nous sommes. C’est le réalisme à l’état pur.] *Ibid.*, p.59.

infinie justesse la société et la vie quotidienne, autant d'instantanés de la culture populaire²²⁴, et fait revivre la mémoire de ce passé marqué par tant d'ambiguïtés.

Pablo est au cœur de la trame narrative de cet album, et on le suit au gré de ses déambulations le long de la *Rambla*, de ses rencontres et autres émois amoureux, dont certains restent assez épiques, comme cette première nuit qu'il passe avec une jeune Américaine qu'il a rencontrée la veille, Marilyn. Alors que Pablo avait tout prévu pour cette nuit d'amour se passe pour le mieux, sa partenaire coupe court aux ébats qui venaient à peine de commencer, et l'on devine, grâce à un montage narratif exemplaire²²⁵ fait de deux planches composées uniquement de vignettes noires d'où seul émanent les bulles de la conversation, que quelque chose est arrivé à la jeune femme, complètement paniquée. Le lecteur assiste à une scène théâtrale au possible, avec une accélération de l'action : Pablito a rallumé la lumière, et lecteur le découvre tout nu, dans une posture inconfortable, et l'on se rend compte en même temps que lui qu'il y a du sang partout sur le lit et sur le sol; quant à Marilyn, honteuse et au bord de la crise de nerf, elle s'est réfugiée dans les toilettes et ne veut plus en sortir ; et pour couronner le tout, voilà que Mario, l'ami dessinateur qui avait gentiment prêté l'appartement à Pablo, non sans avoir insisté sur le fait qu'il devait faire attention à le rendre propre, qui sonne à la porte !

Un passage mémorable qui met le pauvre Pablo dans une position assez délicate, comme nous pouvons le constater sur la vignette reproduite ci-contre :

²²⁴ Ce qui n'est pas sans rappeler certains passages que l'auteur dépeindra plus tard dans l'album *Barrio 2*, que nous étudierons en 3^{ème} partie.

²²⁵ *Rambla Arriba, Rambla Abajo, Op. Cit.*, p.48-53.



Plus loin, les échanges qu'il aura avec une autre jeune fille permettront à Carlos Giménez de délivrer des messages subliminaux. Ainsi, dans le passage reproduit ci-dessous, on voit comment la fille l'invite à participer à *l'Asamblea permanente de intelectuales de Cataluña*²²⁶, à assumer son statut et à s'engager. Pablo se montre au départ très réticent et peu confiant car il ne voit pas bien ce que pourrait faire un simple dessinateur de bande dessinée dans une Assemblée constituée d'intellectuels en tout genre. Tout au long de la conversation, son interlocutrice va lui prouver qu'au contraire, sa place y est complètement légitime, qu'il est lui aussi pour le reste de la société un intellectuel à part entière, et que par conséquent il doit oser s'affirmer et prendre position. On comprend à la fin du passage qu'il ira à cette réunion, davantage guidé par l'amour qu'il porte à la jeune fille que par réelles convictions²²⁷.

²²⁶ Organisme réunissant des personnalités politiques catalanes, et issu d'un processus d'union des forces antifranquistes créé en novembre 1971.

²²⁷ Cela nous rappelle le dernier épisode de *Los Profesionales I*, lorsqu'il est mêlé malgré lui à une manifestation antifranquiste. Voir *supra*.



Avec *Rambla Arriba*, *Arriba Abajo* se referme, certes temporairement, un cycle que l'on a qualifié de « biographique », dans lequel Carlos Giménez est revenu sur son passé, et qui va laisser place à une nouvelle étape, avec toute une série de bandes dessinées que l'on pourrait qualifier de *cómics sociales*, que l'auteur madrilène réalise à partir de la fin des années 80.

En effet, fort de son esprit alerte, attentif à ce qui se passe autour de lui, et inquiet par ce qu'il vit et la réalité du monde qui l'entoure, l'auteur va dessiner des bandes dessinées qui sont en lien direct avec des thématiques sociales qui agitent les années 90, et sont le reflet de questionnements qui touche de près ou de loin l'auteur madrilène. De fait, convaincu du potentiel communicationnel de la bande dessinée en tant que support idéal pour permettre la réflexion et transmettre des idées, Carlos Giménez se propose précisément de raconter le quotidien, pour nous offrir ainsi une critique de la société à travers des histoires dans lesquelles de nombreux lecteurs peuvent s'identifier, et dans le but de leur faire prendre conscience et de les aider à déchiffrer les nombreux vices et autres maux de notre monde moderne. Si ces histoires, qui mélangent humour satirique et parodie, sont parfois drôles, leur

tonalité est globalement plutôt désabusée, et c'est précisément le *desengaño*²²⁸ qui domine. De fait, elles mettent avant tout en évidence les problèmes qui ravagent notre société et sont le reflet du regard critique que porte l'auteur, en tant que citoyen mais aussi en tant qu'artiste engagé, sur des choses qui ne peuvent le laisser indifférent et qu'il se doit de dénoncer. Nous savons que cet engagement, qui répond finalement à une position idéologique affirmée de la part de l'auteur, est une constante chez lui, quelque chose que l'on retrouve dans quasiment tout son œuvre. La cible de cette critique est multiple et revêt ici différentes facettes : de la critique sociale à la critique politique, en passant par une critique plus intimiste, centrée sur l'individu, avec ses forces et ses faiblesses.

2) Le portrait d'une génération frustrée

C'est tout cela que l'on retrouve dans la série *Historias de Sexo y Chapuzas*²²⁹, les albums *Romances de andar por casa*²³⁰, et certaines histoires de *Sabor a menta*²³¹. Autant d'albums qui nous dressent le portrait de toute une génération d'individus qui ont grandi pendant l'après-guerre, à une époque où la morale rigide du *nacionalcatolicismo* considérait le sexe comme un péché²³², « une génération qui a souffert de répressions et de frustrations dans sa vie sexuelle et affective²³³ » et qui cherche encore ses repères. Contrairement à *Paracuellos*, *Barrio* ou *Los Profesionales*, *Historias de Sexo y chapuzas* sont des histoires du

²²⁸ Qui peut être entendu ici comme la déception, le chagrin d'amour, le désenchantement.

²²⁹ Cinq albums parus entre 1989 et 1997 chez De la Torre, « *Papel Vivo* », n°39 à 47, Madrid.

Chapuzas, dans le sens ici d'un amour bâclé, « mal hecho y sin esmero » (DRAE)

Glénat publiera le 6^{ème} volume en 2000, intitulé *Historias de Sexo y chapuzas 6*, « *Talla especial* », dans la « *Colección Carlos Giménez* ».

²³⁰ *Romances de Andar por casa*, *Comix Internacional*, Toutain Editor, 1984. On y trouve des histoires datées de 1984 et 1985. L'album a été réédité en 1994 chez De la Torre.

²³¹ *Sabor a Menta*, Ediciones De la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°45, Madrid, 1994.

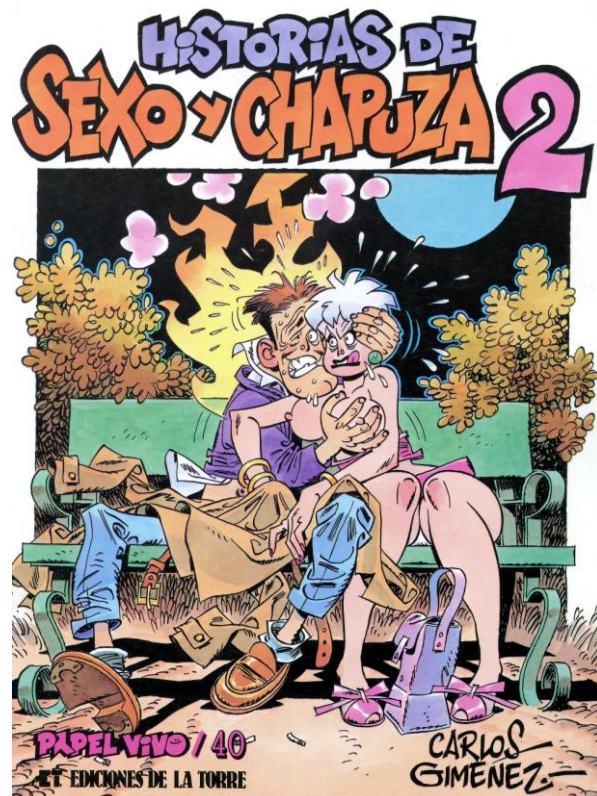
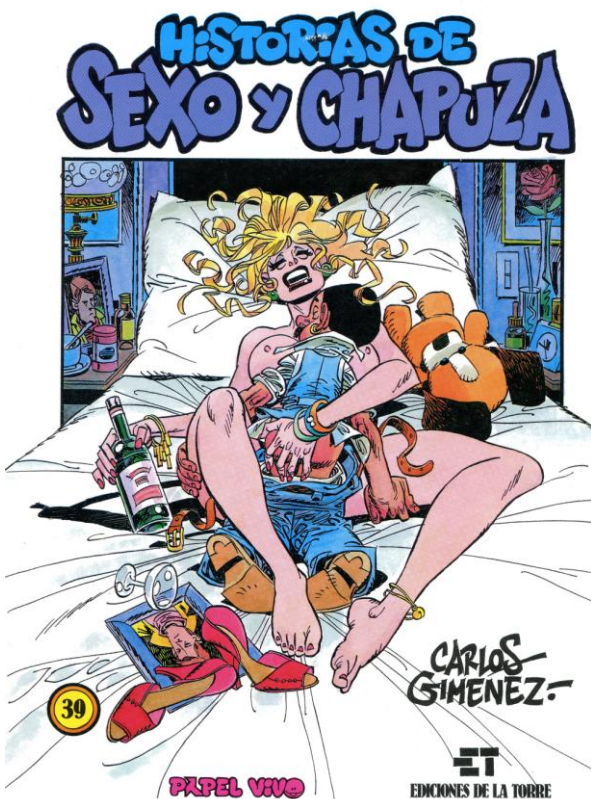
²³² Ce thème a déjà été abordé par l'auteur, preuve s'il en est qu'il s'agit-là de quelque chose qui l'a vraisemblablement marqué. Voir à cet égard les épisodes de *Paracuellos* « *Sexo* » et « *Adolfo el Conquistador* », ainsi que l'épisode intitulé « *El agujero* », première histoire de *Los Profesionales II*, qui fait en outre écho de manière encore plus explicite à *Historias de Sexo y Chapuzas*.

²³³ Roselyne MOGIN-MARTIN, « De la lutte au désenchantement : analyse de *Sexo y Chapuzas* », dans Anne GIMBERT, (ed.), *El desencanto/Le désenchantement*, Colloque ALMOREAL, Le Mans, 2008, p.174.

présent, même si celui-ci est quelque peu intemporel. Si le titre et les couvertures des albums, reproduites ci-après, peuvent prêter à confusion, le lecteur ne doit pas pour autant s’y méprendre, car il ne s’agit ni de BD érotique, ni de BD humoristique :

Las historias que se cuentan en este libro no solamente no suelen ser de demasiada risa sino que a veces, muchas veces, la sonrisa que nos provoca nos llega mezclada con una punzada de dolor y un regusto amargo²³⁴.

En réalité, Giménez raconte ici, comme il sait si bien le faire, la vie quotidienne, les comportements et les misères des êtres humains dans leur vie sentimentale, le sexe faisant partie intégrante de ce quotidien. Il nous offre une comédie à la fois sarcastique et féroce dans laquelle de nombreux lecteurs peuvent aisément se reconnaître, en même temps qu’il démythifie « la visión [que] el cómic y otros medios de comunicación habían dado a las relaciones amorosas²³⁵. »



²³⁴ Carlos GIMÉNEZ, « Como en un espejo », prologue de *Todo Sexo y Chapuza*, Debolsillo, Penguin Random House Mondadori, Barcelone, 2015, p.4. [Les histoires qui sont racontées dans cet album ne sont pour la plupart d’entre elles non seulement pas amusantes mais parfois, et même souvent, le rire qu’elles provoquent en nous se voit mêlé d’un sentiment de douleur et d’un arrière-gout amer.]

²³⁵ [La vision des relations amoureuses, souvent idéalisée par la BD et dans les médias, se voit donc ici complètement démythifiée.] Sergio CASULLERAS, *Op. Cit.*, p.413.

Ces albums sont la représentation d'un mal-être social généralisé que l'auteur chercherait à analyser et à comprendre. D'ailleurs, même si Carlos Giménez reste très pudique sur ce thème, on peut sans doute y voir là le reflet d'évènements vécus par l'artiste, qui l'auraient touché de près ou de loin²³⁶ et qui seraient en tous les cas le reflet de ses préoccupations personnelles : « Los romances tal y como los he visto. [...] Se trataba de contar lo que yo entiendo, lo que he sabido en mi vida, propia o ajena, o a veces mezclando cosas²³⁷. » Aussi, l'auteur représenterait-il cette génération qui a grandi sous le franquisme et a connu un tel bouleversement après la Movida, mais qui peine à trouver le véritable amour et reste à la recherche d'un bonheur encore utopique, comme le traduisent assez bien ces deux vignettes²³⁸ :



²³⁶ Les réminiscences avec les albums *Rambla Arriba*, *Rambla Abajo*, et *Romances de andar por casa* sont aisément repérables. Dans les deux albums apparaissent des personnages qui semblent fonctionner comme interprètes ou *alter egos* de l'auteur, Pablito dans l'un et l'écrivain Manuel Martín dans l'autre. Voir l'épisode : « El telefonador misterioso... ¡Ataca de nuevo! », *Historias de Sexo y chapuza*, *Op. Cit.*, p.33.

²³⁷ [Les histoires de cœur telles que je l'ai vues. Il s'agissait pour moi de raconter ce que j'ai vécu, ce que j'ai connu dans la vie, la mienne ou celle d'autrui, ou parfois en mélangeant les deux.] Entretien à Carlos GIMÉNEZ réalisé par Sergio CASULLERAS en 2000 et retranscrit à la fin de sa thèse doctorale. *Op. Cit.*, p.484.

²³⁸ « Decías que me querías », *Sexo y Chapuza 5*, *Op. Cit.*, p.40.

Plus que le sexe à proprement parler, ce qui prédomine dans les histoires qui composent ces albums, c'est la frustration, le désenchantement et la maladresse, symbolisés par ces *chapuzas erótico-sentimentales*, autrement dit par un amour qui manque de sincérité et d'enthousiasme, un amour « consommé » rapidement et qui parfois n'a même plus de sens tant il est dépourvu de sentiments, « [...] aunque nos duela y no queremos reconocerlo, en nuestras humanas vidas hay más sexo que amor y más chapuza que sexo²³⁹. »

Le couple devient une utopie, du moins un idéal difficile à atteindre pour tous les hommes et les femmes représentés dans la série, qui tous échouent dans leurs relations amoureuses et semblent finir par perdre toute illusion de bonheur. De là peut-être aussi cette tonalité quelque peu désabusée, face à un amour qu'il semble impossible à trouver ; comme si, finalement, les changements sociétaux importants qu'avait supposés la toute jeune démocratie en Espagne, synonyme de nouvelles libertés sexuelles, d'une société plus ouverte et plus tolérante, ainsi que d'une libération des mœurs et d'une libération de la femme en particulier, n'avaient pas résolu tous les problèmes, loin s'en faut, et qu'au contraire, ils avaient entraîné des comportements absurdes et parfois dégradants, comme s'il fallait récupérer le temps perdu, ce qui reste en suspens, « aprobar esta asignatura pendiente²⁴⁰ », comme nous le laisse d'ailleurs entendre le titre d'une des histoires de la série²⁴¹.

Les hommes et les femmes que Giménez met en scène dans les albums sont des caricatures : le dragueur (*el ligón*²⁴²), la célibataire enceinte, la femme aguicheuse (*la mujer bandera*²⁴³), le macho, ou encore le vieux pervers (*el viejo verde*²⁴⁴). Tous sont des

²³⁹ Carlos GIMÉNEZ, « Como en un espejo », *Todo Sexo y Chapuza*, *Op. Cit.*, p.4.

[même si cela nous blesse et que nous ne voulons pas le reconnaître, il y a dans nos vies humaines plus de sexe que d'amour, et plus d'amour bâclé que de sexe.]

²⁴⁰ Roselyne MOGIN-MARTIN, « De la lutte au désenchantement : analyse de *Sexo y Chapuza* », *Op. Cit.*, p.174.

²⁴¹ « Asignatura pendiente », *Historias de Sexo y Chapuza*, *Op. Cit.*, p.16.

²⁴² *Historias de Sexo y Chapuza* 5, « Pico de Oro », « Confidencias de madrugada », *Op. Cit.*, p.9.

²⁴³ « Una mujer bandera », *Historias de Sexo y Chapuza* 3, *Op. Cit.*, p.42.

représentants de cette génération frustrée dont les comportements sont pour le moins libertins. D'ailleurs, il suffit de lire quelques histoires pour se rendre compte que les protagonistes de la série n'ont pour autre désir que de « passer du bon temps » (en atteste la récurrence de l'expression « echar un polvo » dans le récit dessiné) plutôt que de « faire l'amour » à proprement parler. La recherche de nouvelles expériences qu'il faut accomplir coûte que coûte amène les hommes à voir les femmes comme de simples objets sexuels²⁴⁵ et à penser qu'elles seraient toujours consentantes et séduites par leur force virile. C'est le cas par exemple pour Félix le *Don Juan*, aux méthodes de drague infailibles :



Or, les choses semblent un peu plus compliquées. Sûr de lui et de ses attributs sexuels, Felix propose à ses trois maîtresses une *cama redonda*²⁴⁶. Mais au moment où il décide d'entrer en jeu, il découvre hébété que les trois filles l'ignorent complètement et semblent au contraire s'amuser davantage sans lui. Pis, elles finissent même par le renvoyer de la chambre, « ce qui rabaisse brutalement son orgueil de mâle²⁴⁷ » !

²⁴⁴ À cet égard, le personnage de Manuel est la caricature même du célibataire frustré et vulgaire, qui suscite dégoût et pitié chez le lecteur. À l'inverse, Edu, qui apparaît à plusieurs reprises dans le dernier album, est un jeune homme romantique mais maladroit avec les filles. *Historias de Sexo y Chapuza 6*, « Talla especial », *Op. Cit.*, « Hoy es un buen día para morir », p.9, ou « Esta vez sí que sí », p.31.

²⁴⁵ « Félix, ¿qué les das? », *Historias de Sexo y Chapuza 3*, *Op. Cit.*, p.36.

²⁴⁶ Disons poliment qu'il s'agit d'ébats sexuels à plusieurs.

²⁴⁷ Roselyne MOGIN-MARTIN, « De la lutte au désenchantement : analyse de *Sexo y Chapuza* », *Op. Cit.*, p.178.

Egoïsme exacerbé, mensonges et tromperies en tout genre, voilà ce qu'illustrent deux histoires, parmi d'autres, et qui s'avèrent intéressantes pour illustrer notre propos: « La mano en el fuego²⁴⁸ » et « Vivir sin mentiras²⁴⁹ ».

Dans la première, Juan Carlos doute de la fidélité de sa femme Inmaculada et la soupçonne de l'avoir déjà trompé avec Casto, son meilleur ami. Pour en avoir le cœur net, il va jusqu'à demander à Casto en personne de faire des avances à son épouse (« que le meta mano ») afin de voir comment elle réagit :



Le moment tant attendu arrive, et lorsqu'Inmaculada sonne à la porte, Juan Carlos disparaît et va assister à la scène « hors-champ ». Après avoir été discrètement informée par Casto, Inmaculada fait semblant d'être offensée et crie sur son amant, pour bien laisser entendre à Juan Carlos qu'elle n'est pas disposée à accepter les avances de Casto, tandis que les vignettes suivantes nous montrent Casto et Inmaculada en train de planifier à voix basse leur prochaine rencontre et de s'embrasser.

Comme au théâtre, le lecteur se retrouve complice de la scène qui se déroule devant ses yeux, et comprend qu'en réalité, tous les deux ont une relation adultère depuis de nombreuses

²⁴⁸ *Historias de Sexo y Chapuza, Op. Cit.*, p.7.

²⁴⁹ *Historias de Sexo y Chapuza 2, Op. Cit.*, p.26.

années. Mais l'histoire ne s'arrête pas là et la fin est on ne peut plus cynique : Inmaculada sort rejoindre la femme de Casto, qui l'attend dans la voiture, et qui lui demande à son tour si elle pense que son mari lui est fidèle. La pauvre est sans doute bien loin d'imaginer qu'il la trompe justement avec sa meilleure amie... Inmaculada !

Le héros de la seconde histoire se prénomme Rafa. Ce dernier est marié avec Paloma, qu'il trompe avec Lola, non sans une certaine mauvaise conscience. Craignant que sa femme finisse par se rendre compte qu'il a une maîtresse, il ne voit d'autres solutions que de rompre avec Lola, pour pouvoir enfin « vivre sin mentiras », titre donné à l'épisode. Cruel dilemme et décision difficile car Lola semble dotée de tous les superlatifs... Pour son ami Esteban, il n'y a pas d'autre issue que celle de se faire une raison. Aussi lui conseille-t-il de la quitter une bonne fois pour toute, même si cela suppose pour lui un déchirement terrible. Conseil que va suivre Rafa, malgré le peu d'élégance avec laquelle son ami l'oblige à le faire :



Mais un soir, enfin libéré de ce poids qui le culpabilisait, et alors qu'il rentre chez lui bien décidé à reconquérir son épouse envers qui il avait manqué d'attention ces derniers temps, quelle n'est pas sa surprise lorsqu'il la découvre toute nue dans leur lit avec un autre homme !

Le pire reste une fois de plus à venir : Rafa, dépité, s'en va sans mot dire noyer son chagrin dans l'alcool, et essaye désespérément de joindre Esteban, dont le téléphone n'arrête pas de sonner occupé. Nous en comprenons la raison dans la dernière vignette, dans laquelle on voit que son « ami » est en train de « consoler » Lola...

Mais cet amour sans restriction, rendu possible grâce à ces nouvelles libertés récemment acquises, se voit réfréné par la menace du SIDA, nouveau fléau en cette fin de XX^e siècle. Une menace qui plane sur chaque couple, et que Giménez n'hésite pas à montrer dans toute sa crudité²⁵⁰. L'auteur adopte d'ailleurs une position engagée et socialement responsable, clairement définie à la lecture des albums. Ainsi, dans plusieurs épisodes, apparaît le message « Póntelo, pónselo²⁵¹ », en référence à la campagne réalisée à cette époque (1991) par le *Ministerio de Sanidad y Asuntos Sociales* pour sensibiliser et stimuler l'utilisation du préservatif, notamment auprès des jeunes.



Un message répété à maintes reprises, telle une information pédagogique adressée au lecteur : utiliser le préservatif est devenu une obligation, et ne pas s'en servir équivaut à

²⁵⁰ Voir à cet égard les histoires « Adivina quién te dio », *Historias de Sexo y Chapuza*, Op. Cit., p.12, ou « Póntelo, Póntelo, Póntelo », *Historias de Sexo y Chapuza 4*, « Póntelo, Póntelo », Op. Cit., p.10.

²⁵¹ Voir la couverture du tome 4, reproduite en annexe.

prendre d'énormes risques²⁵².

À cet égard, il n'est qu'à lire la fin de l'histoire racontée par Juan Manuel pour comprendre les ravages causés par l'infection du VIH. Dans un état déjà très avancé de la maladie, Juan Manuel nous retrace son histoire d'amour avec une telle Raquel Snifer, « la mujer más deseada de este fin de siglo », et qui a été aussi celle qui lui a transmis le SIDA. Les gros plans sur son visage amaigri et rempli de plaies suppurées traduisent son amoindrissement physique et font froid dans le dos, en même temps que son discours, laconique et fataliste, émeut le lecteur.



Un autre exemple, tout aussi cynique, celui de Domingo, l' « ami » de Marcial²⁵³ : ce dernier n'a pas arrêté de lui gâcher sa vie, personnelle d'abord, en lui volant sa fiancée, Marisol, puis professionnelle, en le remplaçant au poste qu'il occupait. Domingo lui en veut terriblement pour tout le mal qu'il lui a fait ; il le déteste au plus haut point, jusqu'à éveiller en lui une soif de vengeance... Marcial meurt subitement, et pour Domingo, le moment est venu de prendre sa revanche : il couche avec Marisol, qu'il n'avait cessé d'aimer durant toutes ces années de frustration insupportable, avant de réaliser à la fin que Marcial était vraisemblablement mort du SIDA...et que lui aussi venait donc d'être potentiellement contaminé. Cruel ironie, car en fin de compte, c'est bien Marcial « el más grande » qui aura le dernier mot.

²⁵² « La chica del DIU », *Historias de Sexo y Chapuza 3, Op. Cit.*, p.32.

²⁵³ « Marcial, eres el más grande », *Historias de Sexo y Chapuza, Op. Cit.*, p.28.

Le SIDA est donc un couperet terrible, qui parfois peut être utilisé à des fins les plus perverses. « Violador²⁵⁴ » est à ce titre l'une des histoires les plus sombres de la série, dans laquelle Giménez met en scène une scène de viol des plus sordides :



Dès la première planche, les clairs obscurs saisissants, faits de contrastes entre la blancheur de la peau et le noir de la nuit, le physique et le comportement du violeur, ainsi que l'attitude de la fille, qui bien qu'elle vienne d'être frappée, semble prendre du plaisir avec son agresseur et va jusqu'à en redemander, mettent mal à l'aise le lecteur. Ce dernier ne comprend qu'à la fin qu'il s'agissait-là d'une stratégie macabre : en réalité, la fille a fait preuve d'un sang froid exemplaire, car si elle a joué le rôle de la victime consentante, c'était dans le but d'obtenir le plus d'indices possibles pour pouvoir ensuite dénoncer son agresseur à la Police ; et, si elle a accepté d'être violée à plusieurs reprises, c'était pour maximiser les chances de le voir contaminé du virus du SIDA dont elle était porteuse...

À l'aube du troisième millénaire, le portrait de la société n'est donc guère flatteur. Même si la société actuelle est plus tolérante que celle du franquisme, elle n'a pas empêché l'échec individuel, d'où le désenchantement qui préside à ces albums : « Le désenchantement

²⁵⁴ *Historias de Sexo y Chapuza 3, Op. Cit., p.17.*

naît de la confrontation entre la liberté sexuelle dont on rêvait lors des *chapuzas* d'antan et les tristes réalités présentes²⁵⁵. » Aussi, en parodiant ces pseudos histoires d'amour, Giménez prétend certes amuser le lecteur et le faire sourire, mais il veut aussi le faire réfléchir :

Esta vez mi intención ha sido poner un espejo delante de mí mismo y de los demás hombres y mujeres que, como yo, buscan, encuentran y consumen el sexo a escondidas... [...] tampoco estaría mal y sería un buen ejercicio de higiene mental mirarnos por una vez al espejo, reconocernos y aceptar que, aunque nos duela y no nos aprobemos, somos justamente lo que la imagen del espejo nos revela²⁵⁶.

En outre, ces albums mettent surtout en avant la vision amère et pessimiste que l'auteur porte sur le sexe et les relations amoureuses en général. Une vision qu'il nous transmet avec humour mais surtout sarcasme et ironie pour, comme à son habitude, que le lecteur réfléchisse à sa propre pratique et se responsabilise.

3) Une critique sociale et politique

L'engagement de l'auteur et ses « préoccupations sociétales » sont largement perceptibles dans d'autres albums qu'il publie par la suite, par exemple dans *Cuentos del 2000 y pico*, sorti en 2001²⁵⁷. Il faut rappeler ici que Carlos Giménez n'a jamais vraiment abandonné l'écriture pour enfants²⁵⁸ et cela transparaît nettement dans cet album, qui regroupe des histoires courtes qu'il avait réalisées à l'origine pour la revue française *Fluide Glacial*²⁵⁹.

²⁵⁵ Roselyne MOGIN-MARTIN, « De la lutte au désenchantement : analyse de *Sexo y Chapuza* », *Op. Cit.*, p.182.

²⁵⁶ Carlos GIMÉNEZ, « Como en un espejo », prologue de *Todo Sexo y Chapuza*, *Op. Cit.*, p.4.

[Cette fois-ci mon intention a été de mettre un miroir devant moi et les autres hommes et femmes qui, comme moi, cherchent, trouvent et consomment le sexe en cachette. [...] ce ne serait pas mauvais et cela constituerait même un bon exercice d'hygiène mentale que de nous regarder pour une fois dans le miroir, nous reconnaître et accepter que, et même si cela nous fait mal et que nous ne nous aimons pas, nous sommes justement l'image que le miroir nous renvoie.]

²⁵⁷ *Cuentos del 2000 y pico*, Ediciones Glénat, « Colección Carlos Giménez », Barcelone, 2001.

Nous pourrions aussi citer ici *Los cuentos del tío Pablo*, compilation d'histoires réalisées entre 1995 et 2005, qui rejoint à bien des égards les thématiques abordées dans *Cuentos del 2000 y pico*, bien que les modalités d'écriture soient différentes.

²⁵⁸ On pense par exemple à l'album *Jonás, la isla que nunca existió*, Ediciones Glénat, 2003.

²⁵⁹ *Les contes de l'an 2000 et quelque*, des histoires réalisées entre 1999 y 2000.

Il s'agit là d'une bande dessinée proche du conte de fées moderne mais non moins accusateur. En effet, à partir de schémas de contes classiques pour enfants, Carlos Giménez écrit à son tour des contes mais qui s'adressent cette fois aux adultes, voire aussi peut-être aux adolescents, et qui lui servent à représenter le côté obscur de la société d'aujourd'hui. De fait, comme toujours chez lui, ces histoires deviennent un prodigieux instrument au service de la critique sociale et politique d'une société contemporaine que l'artiste n'arrête pas de décrier, à travers des histoires riches en symboles et en enseignements, et dont la morale invite à chaque fois le lecteur à réfléchir sur des aspects et des problématiques socioculturelles concrètes : « Una crítica mordaz que pone al descubierto los comportamientos de los seres humanos, así como los vicios y corrupciones en la sociedad²⁶⁰. » Des thématiques récurrentes dans son œuvre sont ici ouvertement la cible des critiques de l'auteur : l'Église, le fascisme, les inégalités économiques et les injustices sociales, le racisme, le capitalisme mais aussi les nouvelles technologies, la télévision ou encore la pollution. Son goût prononcé pour la caricature, dont l'auteur use à l'envi, et son efficacité dénonciatrice, ainsi que l'humour caustique et l'ironie dont sont empreintes les histoires, ne sont d'ailleurs pas sans nous rappeler le Carlos Giménez d'*El Papus*²⁶¹.

La dénonciation s'effectue depuis une position idéologique assumée et défendue ; preuve en est la critique qu'il profère à l'encontre des hommes politiques, présentés comme des démagogues, des corrompus et des hypocrites, et font l'objet de moqueries acerbes de la part de l'auteur, qui n'hésite pas non plus à dénoncer le comportement des gens en général qui, par leur stupidité, leur crédulité et leur ignorance, contribuent à perpétuer ces comportements inadmissibles et ces abus.

²⁶⁰ [Une critique acerbe qui met à nu les comportements humains, ainsi que les vices et les maux de la société.] Salvador VÁZQUEZ DE PARGA, prologue de l'album *Cuentos del 2000 y pico*, *Op. Cit.*, p.4.

²⁶¹ Voir 1^{ère} partie.

Deux contes revisités peuvent illustrer notre propos: le premier, intitulé « El mando a distancia de Yesca²⁶² », met en scène un homme, qui après avoir vécu dans l'opulence, a tout perdu et se retrouve à vivre dans la rue comme un mendiant. Un soir, alors qu'il est en train de fouiller les poubelles, il trouve au milieu des débris une vieille télécommande, qui va s'avérer être magique : en effet, une simple pression sur l'un des boutons va lui permettre de connaître le passé de bon nombre de personnages publics, de décrypter leurs pensées et la finalité de leurs actes ; une télécommande dont il se servira pour les faire chanter et qui lui permettra à son tour d'arriver à ses fins : redevenir riche et puissant. Parmi les personnages publics mis en scène se trouve l'ancien Président du Gouvernement espagnol, José María Aznar²⁶³. Giménez prend un malin plaisir à se moquer ouvertement de lui : il est ici représenté comme le maire d'une ville fictive, Villacastaña, et apparaît comme un digne représentant de ces politiques crapuleux. Aznar y est complètement ridiculisé : d'abord par son discours, on ne peut plus hypocrite, que la télécommande magique permet de décoder ; ensuite par son passé fascisant et les méthodes hors-la-loi et peu démocratiques, auxquelles il a eu recours pour détourner l'argent public, ainsi que nous le voyons sur cette vignette²⁶⁴ :



²⁶² *Cuentos del 2000 y pico, Op. Cit., p.55.*

²⁶³ Membre du *Partido Popular*, il a été Président du Gouvernement de 1996 à 2004.

²⁶⁴ « El mando a distancia de Yesca », *Op. Cit., p.57.*

Toutes les instances de pouvoir en prennent pour leur grade et la télécommande permet de dévoiler : tantôt la corruption des juges, les liens étroits entre la Police et la mafia, les abus de confiance des banquiers, la collaboration de certains intellectuels avec le régime nazi et franquiste (Camilo José Cela pour ne pas le citer), tantôt les abus sexuels au sein de l'Église. Mais, indirectement, Giménez rejette la faute sur les gens en général, qui sont en partie responsables de ces dérives, car ils se laissent envoûter par les discours des politiques ou adoptent des comportements grotesques et absurdes, qui au final font le jeu de tous ces opportunistes et hors-la-loi.

Dans le second épisode, rebaptisé pour l'occasion « La bella durmiente radiactiva²⁶⁵ », le maire d'une ville aux allures futuristes, dont la représentation dessinée n'est pas sans rappeler les albums de science-fiction de Giménez, est présenté tel un petit Roi mièvre et niais qui ignore complètement les problèmes de pauvreté dont souffre une grande partie de ses concitoyens. Enfermé dans sa cage de verre, son « palacio de alcalde » comme il aime à le rappeler, ce maire ne semble par conséquent guère disposé à entreprendre quoi que ce soit pour y remédier. Sa seule préoccupation est d'avoir un fils qui puisse assurer sa descendance et hériter au passage de son poste, laissant sous-entendre que le suffrage universel n'est pas la règle admise pour tout le monde. La suite du conte est une mise en garde contre les dangers du nucléaire sur l'environnement et la santé, autre question déjà abordée on s'en souvient dans d'autres albums plus anciens²⁶⁶ mais qui reste d'actualité, et sur laquelle Giménez prend position et laisse entrevoir son pessimisme quant au devenir de notre planète. C'est le message qu'il semble adresser au lecteur. De fait, le miracle voulut que la reine, avec l'aide du secrétaire général de la mairie..., donnât naissance à une fille, qui, comme dans le conte original, se voit jeter un sort. Mais cette fois ce sont tous les habitants qui sont plongés dans

²⁶⁵ *Cuentos del 2000 y pico, Op. Cit.*, p.31.

²⁶⁶ Voir les préoccupations environnementales déjà perceptibles dans les histoires de *Dani Futuro*, auxquelles nous avons fait allusion en première partie.

un sommeil léthargique de cent ans, ce qui permet au passage à la « Belle au bois dormant » d'éviter de se faire violer ! Cent ans malheur au cours desquels la radioactivité a complètement détruit la ville, qui a disparu des cartes et n'est plus qu'un tas de déchets ultra toxiques, une décharge à ciel ouvert en somme. La vision que nous offre sur cette vignette Giménez serait-elle une vision prémonitoire de notre propre futur ?



Dans d'autres contes, Giménez continue de questionner le bien fondé du monde dans lequel nous vivons, un monde devenu fou et dominé par l'idéologie capitaliste, et qu'il dénonce encore une fois sans ambages. La toute première histoire de l'album est de ce point de vue intéressante. Elle parodie le fameux conte populaire d'*Hansel et Gretel* des frères Grimm, rebaptisé pour l'occasion « Hansel y Gretel McDowell²⁶⁷ », titre on ne peut plus ironique, ni plus explicite, et référence évidente à la fameuse multinationale américaine, qui par métonymie devient l'emblème d'un capitalisme jugé comme responsable de bien des maux de notre société moderne. Une société dans laquelle le pouvoir de l'argent est tel qu'il

²⁶⁷ *Cuentos del 2000 y pico, Op. Cit., p.7.*

contrôle tout, et pousse les gens à agir en faisant fi de toute moralité, dans le seul but de s'enrichir.

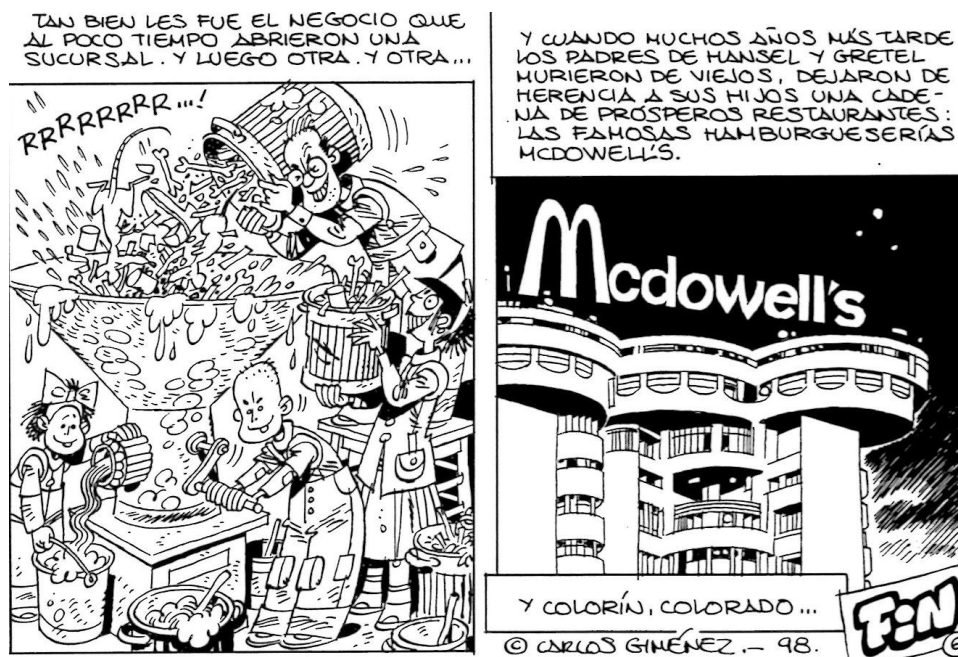
C'est ce qui va arriver à la famille Mc Dowell. Comme dans le conte original, l'extrême pauvreté dans laquelle vit cette famille pousse les parents Mc Dowell à devoir abandonner leurs deux enfants (sans grands remords il est vrai ici, si ce n'est qu'ils espèrent que ces derniers ne soient pas recueillis par « alguna institución del Estado para niños pobres, de ésas de curas²⁶⁸ » !). Hansel et Gretel se retrouvent donc à attendre, en vain, le retour de leurs parents, à côté d'une affiche électorale sur laquelle on peut lire : « El país va bien. Vota a sinvergocín », critique une fois de plus adressée à J.M. Aznar, connu pour répéter à l'envi que « l'Espagne [va] bien », alors qu'elle traversait une crise politique et économique sans précédent. Seuls dans la grande ville, démunis et affamés, ils sont hébergés chez une vieille dame qui ne voit en eux qu'une main d'œuvre gratuite lui permettant d'augmenter la productivité de son *fast-food* qui rencontre énormément de succès, et fait donc travailler les deux enfants comme des esclaves. Difficile de ne pas voir là encore une dénonciation implicite de la pénibilité des conditions de travail des employés dans ce type de restaurant.

Les enfants finissent par réussir à échapper cette vieille « ciega y estrafalaria²⁶⁹ », non sans en avoir pris auparavant soin d'en faire de la viande hachée. Et surtout, ils ont, pendant leur captivité, appris à faire des sandwiches et ont hérité de la fameuse recette des hamburgers faits maisons, ce qui leur a permis d'accumuler des sommes astronomiques d'argent, qu'ils sont fiers de rapporter à leurs parents. D'ailleurs, c'est là leur seul salut lorsqu'ils sont de retour dans leur bidonville : l'argent valant bien plus que le peu d'amour qu'ils portent à leurs progénitures, les parents, d'abord très contrariés de les revoir, changent vite d'avis à la vue des sacs emplies de pièces et de liasses de billets.

²⁶⁸ Carlos GIMÉNEZ joue ici avec son lecteur et lui adresse un clin d'œil des plus ironiques en faisant référence de manière implicite aux foyers de l'*Auxilio Social*.

²⁶⁹ [aveugle et folle]

« Y colorín colorado... », en vendant des hamburgers, la famille a non seulement réussi à se tirer d'affaire, mais elle peut à son tour profiter de la crédulité des gens pour s'enrichir sur leur dos. En effet, les clients ne semblent pas se rendre compte que ce qu'ils achètent sont des produits de piètre qualité. Il n'est qu'à voir cette vignette mettant en scène le processus de production pour s'en rendre compte et comprendre que Giménez s'en prend au passage à la « malbouffe » :



On voit donc à la fin du conte les McDowell, qui finissent par mettre au point une stratégie de développement sans précédent, et se voient très vite à la tête d'un véritable empire, la fameuse chaîne de restaurants Mcdowell's²⁷⁰.

On retrouve cette critique de l'argent et de la société capitaliste dans deux autres contes : « Alí Babá y los cuarenta banqueros²⁷¹ », qui reprend le conte des *Mille et une nuits*, et dans « Jack y las judías biónicas²⁷² », parodie du conte homonyme de Joseph Jacobs²⁷³.

²⁷⁰ « Hansel y Gretel McDowell », *Los cuentos del 2000 y pico*, Op. Cit., p.12.

²⁷¹ *Cuentos del 2000 y pico*, Op. Cit., p.47.

²⁷² *Ibid.*, p.23.

²⁷³ [Ali Baba et les quarante voleurs], [Jack et le haricot magique]

Dans le premier conte, les quarante voleurs et l'ogre ont été remplacés par des banquiers. Ces derniers apparaissent complètement uniformisés, représentés tantôt comme des vampires, assoiffés de richesses sans limites, tantôt comme des escrocs crapuleux, voire même comme des criminels prêts à tout pour assouvir leur cupidité. À cet égard, le banquier Don Mario n'est pas sans rappeler Dracula, celui qui suce le sang des pauvres, « el que chupa la sangre a los pobres²⁷⁴ » tel qu'il est caractérisé dans le texte, et pourrait aussi être une allusion à Mario Conde, ex-



dirigeant de la banque Banesto, qui a défrayé la chronique pour ses malversations dans les années 90²⁷⁵.

Ils ont beau être « de distintas nacionalidades y razas²⁷⁶ », force est de constater qu'ils sont tous des caricatures de l'Oncle Sam²⁷⁷, accrochés à leurs privilèges financiers, symbolisés ici à travers la métaphore du trésor, et peu enclins à le partager. Dans le conte revisité de Giménez, le pauvre Kásem, frère d'Alí Babá, en fera les frais : à vouloir s'approprier une part du trésor, il sera assassiné à bout portant. Pour venger son frère, Alí Babá empoisonne les quarante voleurs, et les remords qu'il éprouvera à la fin d'avoir commis tel crime disparaîtront bien vite au égard des bénéfices que lui rapportera le trésor dont il a « hérité » : en effet, le fait de devenir riche lui a non seulement permis de séduire la jolie Zulema, mais il a aussi changé

²⁷⁴ *Ibid.*, p.25.

²⁷⁵ Une affaire qui a encore des retentissements dans l'actualité, avec sa comparution devant la *Audiencia Nacional* fin janvier 2018.

²⁷⁶ [de nationalités et de races différentes]

²⁷⁷ *Ibid.*, p.48.



le regard que les gens avaient sur lui : il n'est plus le « puñetero moro », ou « extranjero de mierda²⁷⁸ » du début du conte, mais est devenu « un [respectable] turista árabe ».

Carlos Giménez nous offre donc au passage une dénonciation très claire du racisme²⁷⁹, des discriminations ainsi que des nombreux préjugés dont sont victimes les minorités dans les pays développés, et cela encore aujourd'hui, ce qui renforce évidemment l'ironie de la formule d'ouverture du conte : « Érase una vez, hace muchísimo tiempo... ».

Conscient du potentiel communicationnel de la bande dessinée, Giménez poursuit depuis toujours un engagement idéologique : dénoncer et responsabiliser le lecteur, en l'invitant à une prise de conscience citoyenne. Sensible, anticonformiste et engagé, Giménez est un témoin de son temps qui « radiographie » le quotidien, fait face à la réalité humaine et nous invite à partager son regard sur ce monde qui est aussi le nôtre. Un monde dégradé, trop souvent régi par la stupidité, l'arbitraire et les injustices. *Cuentos del 2000 y pico* reflète donc l'énorme indignation d'un auteur face à la médiocrité qui l'entoure, exprimée ici avec un humour non dénué de *mala leche*²⁸⁰ dirait-on spontanément en espagnol. N'oublions pas enfin la valeur pédagogique des questionnements posés par ces contes, tels qu'ils sont racontés par Giménez : en utilisant ces contes originaux connus de tous, et en mélangeant humour et enseignements plus profonds, mais facilement accessibles grâce notamment à l'emploi d'un style caricatural et d'un langage métaphorique et symbolique immédiatement compréhensible,

²⁷⁸ [sale arabe], [étranger de merde]

²⁷⁹ Un thème traité de manière encore plus explicite dans « Pulgarcito negro », *Op. Cit.*, p.15.

²⁸⁰ [de la mauvaise humeur]

l'auteur réussit à impacter davantage le lecteur et par là même à accroître la portée de son message. Ainsi, comme dans le conte de *Jack et le haricot magique*, Giménez sème les graines de haricots dans l'espoir qu'elles poussent dans la conscience collective et qu'elles puissent ainsi avoir une incidence sur la transformation de la société.

À partir du moment où il a pu dessiner une œuvre véritablement personnelle, qui ne soit plus conditionnée par les commandes éditoriales, Carlos Giménez a mis son art au service de ses idées et est resté fidèle à une ligne de création claire, engagée et idéologiquement assumée ; celle d'un auteur total capable de retranscrire ses propres expériences, ou celles vécues par d'autres, dans des bandes dessinées « à message », à fort contenu social et politique, qui, nous l'avons vu, entre les mains de Carlos Giménez, deviennent un instrument de lutte sociopolitique de tout premier ordre.

Même s'il y a d'un point de vue chronologique des « étapes » dans la production de Giménez, son œuvre s'organisant en cycles, comme nous avons pu le constater, il y a surtout des continuités : en autres dénoncer et chercher à comprendre. En effet, comme nous venons de le démontrer avec tous ces albums « critiques », la démarche dénonciatrice existe toujours, elle est dans l'« ADN » de Giménez, et après le passé elle porte aussi sur le présent.

Carlos Giménez peut continuer de dénoncer le présent de façon plus ou moins identique au fur et à mesure qu'il se produit, mais la dénonciation du passé ne peut plus rester la même à mesure que l'auteur vieillit, que le temps passe, et qu'il s'éloigne de ce passé. La démarche semble donc évoluer au fil du temps et les préoccupations ne plus tout à fait être les

mêmes qu'au départ, ce qui explique en outre que les reprises des séries emblématiques, vingt ans plus tard, n'aient pas la même tonalité que les premiers albums, comme nous le verrons plus avant.

Mais Giménez ressent néanmoins le besoin de reprendre cette dénonciation du passé, car, le temps s'écoulant, ce passé est de plus en plus oublié, et ses témoins disparaissent. Il doit donc faire en sorte d'en transmettre la mémoire à ceux qui ne l'ont pas connu, cela étant différent du fait de le rappeler à ceux qui l'ont vécu et ont voulu l'oublier. C'est tout l'enjeu de la bande dessinée de Carlos Giménez, et cette question de la mémoire sera au cœur de notre troisième partie.

PARTIE 3 :

LA QUESTION DE LA MÉMOIRE ET DES

SOUVENIRS

Cette troisième partie va être l'objet d'une étude approfondie de l'évolution des stratégies mémorielles chez Carlos Giménez, et nous étudierons plus précisément dans un premier temps la problématique liée à la place du souvenir personnel et du souvenir collectif dans les derniers albums de l'auteur, ou comment ces souvenirs ont-ils été amenés à se transformer, et comment ont-ils été reconstruits collectivement dans et par une mise en récit. Cela nous invitera à analyser les suites des séries *Paracuellos*, *Barrio* et, dans une moindre mesure et à un niveau différent des autres, celles de *Los Profesionales*, car c'est aussi une mémoire, mais plus riante et plus apaisée, comme nous avons au demeurant déjà pu le constater avec l'étude des premiers tomes.

Nous montrerons dans un second temps que le statut du souvenir évolue encore par la suite chez l'auteur madrilène, qui semble mettre de plus en plus l'accent sur l'héritage de la mémoire, et qui va aller pour ce faire jusqu'à s'approprier des souvenirs qui ne sont pas les siens. C'est en tous les cas ce qui nous semble transparaître dans la tétralogie 36-39 : *Malos Tiempos* qui, de fait, s'avère être une plongée en-deçà de l'expérience autobiographique, et qui s'accompagne chez Carlos Giménez d'une finalité peut-être alors plus assumée, celle de transmettre et éduquer ; c'est du moins l'hypothèse que nous formulons.

Enfin, nous étudierons comment cette idée de transmission de la mémoire demeure dans les derniers albums en date, le besoin de se souvenir restant un des fils conducteur majeurs de la production de Carlos Giménez. Avec *Pepe*, ou *Crisálida*, il s'agit d'un souvenir plus personnel; d'une part, l'hommage *post-mortem* à l'artiste et ami disparu José González, de l'autre, une réflexion plus intime, quasi ontologique, teintée d'une certaine nostalgie du passé, à un moment où l'auteur semble faire un bilan de sa vie, mais sans toutefois l'assumer complètement, usant, comme à son habitude, de la figure du double ou de l'*alter ego*.

CHAPITRE 1 :

UN NOUVEAU *CORPUS* AU TOURNANT DU MILLÉNAIRE

A) La reprise des albums emblématiques

Si, comme nous l'avons vu en deuxième partie, Giménez n'a jamais cessé d'écrire ni de produire des albums tout au long des années 90, les thématiques abordées par l'auteur à ce moment-là avaient davantage trait à des problématiques plus contemporaines et sociétales, ce qui semblait correspondre à une évolution de la pensée créatrice de l'artiste. En outre, rien ne laissait présager un quelconque « retour en arrière », entendu ici comme une reprise des thèmes à forte dimension autobiographique qu'il avait abordés vingt ans plus tôt dans *Paracuellos* ou *Barrio*. Du reste, ce long silence autour de ce passé plus ou moins douloureux (selon qu'il s'agisse des années d'après-guerre dans *Paracuellos* et *Barrio* ou de souvenirs plus heureux dans *Los Profesionales*) et dorénavant lointain, laissait entendre qu'il semblait avoir fait le deuil de ce qu'il avait vécu dans les foyers de l'*Auxilio Social* et à son retour dans le Madrid des années 50 ; et l'on pouvait aussi vraisemblablement penser qu'il avait tout dit de ses débuts en tant que dessinateur professionnel à Barcelone dans les années 60.

Pourtant, en 1999 sort *Paracuellos 3*, le troisième volume de ce qui va dès lors devenir une série. Il en sera de même d'ailleurs pour d'autres albums emblématiques, qui s'étofferont de quelques suites entre 1999 et 2007. Ainsi, *Paracuellos* comptait jusque très récemment six volumes¹. Tout laissait pourtant croire que la série semblait terminée avec le 6^e tome sorti en 2003 : « Con *Paracuellos 6* di por terminada la serie. », écrit d'ailleurs Carlos Giménez dans

¹ Nous renvoyons pour plus de précisions à la chronologie des œuvres en annexe.

le prologue de l'édition compilation, *Todo Paracuellos*². L'auteur a donc surpris bon nombre de lecteurs avec la sortie en novembre 2016 d'un 7^e volume, intitulé *Paracuellos, Hombres del mañana*, soit près de quarante ans après la parution de *Paracuellos* chez Amaika !, puis d'un 8^e tome, fin 2017, *Paracuellos, Las madres no tienen la culpa*, chez Reservoir Books, dans lesquels il creuse un certain nombre de pistes qu'il avait déjà effleurées. Par contre, *Los Profesionales* et *Barrio* semblent achevés, avec respectivement 5 et 4 volumes.

Dès lors, on peut légitimement formuler des hypothèses sur les raisons pour lesquelles Carlos Giménez décide vingt ans plus tard de reparler de ce passé, pour le coup très lointain. Pour des raisons personnelles, comme si l'auteur n'avait pas tout dit et que la charge affective pesait encore, comme s'il avait besoin de combler certains vides ? Il semble en effet plus que probable que l'auteur avait cette suite en tête. Pour preuve, il suffit de lire les portraits d'enfants écrits en prose et illustrés d'un croquis du personnage dans les prologues et les épilogues de *Paracuellos* 2³ pour comprendre qu'ils constituent autant d'ébauches à de futurs scénarios que Giménez avait alors sans doute déjà pour idée de mettre en bandes dessinées⁴. Peut-on penser également à des motivations de type économique ? Comme nous l'avons vu, la carrière de Carlos Giménez a connu un creux, et sans doute désirait-il la relancer avec la reprise de thèmes qui ont assuré sa notoriété. On peut aussi raisonnablement penser qu'il y a chez lui une volonté d'inscrire son œuvre dans l'air du temps, à un moment où la société espagnole semble précisément remettre en question le « pacte de l'oubli » hérité de la Transition et où les questions de mémoire du passé liées au franquisme semblent poindre⁵. Ou alors, veut-il toucher une nouvelle génération de lecteurs qui n'était pas nés à l'époque, et leur

² *Todo Paracuellos*, *Op. Cit.*, p.18.

³ Voir en annexe le portrait de « Porterito », auquel il a été fait référence dans la 2^e partie.

⁴ Il est intéressant de remarquer aussi que ces portraits sont reproduits à la fin de la réédition du premier tome par Glénat, alors qu'ils n'apparaissent pas dans l'édition originale publiée par De la Torre.

⁵ L'Association pour la Récupération de la Mémoire Historique, *Asociación para la Recuperación y la Memoria Histórica* (A.R.M.H) voit en effet le jour à la fin de l'année 2000, suite à l'exhumation d'une fosse commune dans la localité de Priaranza del Bierzo (Léon) où sont découverts les restes de 13 civils Républicains assassinés par un groupe de Phalangiste en octobre 1936, et à la publication par l'écrivain Emilio Silva de son article « Mi abuelo también fue un desaparecido ». Ce sera le point de départ de ce qui deviendra plus tard le Mouvement pour la récupération de la Mémoire Historique en Espagne.

transmettre ces nouvelles histoires? Est-ce tout cela à la fois ? C'est sans doute là l'hypothèse la plus plausible.

Quoi qu'il en soit, la sortie de *Paracuellos 3*⁶ va marquer une nouvelle étape caractérisée par plusieurs changements dans la carrière de Giménez : il s'agit d'abord d'un changement d'un point de vue éditorial, comme nous l'avons développé en première partie, mais c'est aussi un changement du rythme créatif avec, au tournant du millénaire, une quantité de nouveaux albums qui vont se succéder en très peu de temps, à raison d'un tome par an⁷, à l'instar de ce que l'on avait pu observer lors de la « première étape » à la fin des années 70/début des années 80, où il écrivait quasi simultanément plusieurs albums. Autre changement enfin quant à la genèse de ces nouveaux titres et à la problématique du souvenir, par définition de plus en plus lointain : l'auteur va faire appel à d'autres sources que les siennes pour élaborer ses nouveaux albums, et nous étudierons la nature de ce que nous qualifions comme étant des « actes de mémoire⁸ ». Autre point, si la distance temporelle avec les souvenirs d'enfance s'est considérablement agrandie, pour lui et pour les témoins auxquels il a eu recours, cela en a-t-il modifié la vision ?

Sur le plan éditorial, la sortie de ce nouveau tome coïncide avec un changement d'éditeur. Lorsque paraît *Paracuellos 3*, Carlos Giménez est un auteur connu et reconnu. L'ensemble des albums publiés jusque-là l'avaient été chez l'éditeur madrilène De la Torre. Or, ce n'est pas ce dernier qui va publier *Paracuellos 3* mais une maison d'édition prestigieuse et importante : Glénat Espagne⁹. C'est le point de départ d'une collaboration qui va durer près de dix ans entre Giménez et le directeur général de la maison d'édition

⁶ Ediciones Glénat, « Colección Carlos Giménez », Barcelone, 1999.

⁷ Pour plus de précision, voir la chronologie des œuvres en annexe.

⁸ C'est là quelque chose qu'il avait commencé à faire dès *Paracuellos 2*.

⁹ Pour rappel, Ediciones Glénat España est de fait une filiale de l'éditeur français historique Glénat, fondé en 1969 par Jacques Glénat.

barcelonaise, Joan Navarro, sans doute attiré par un auteur alors largement confirmé et susceptible de lui assurer prestige et ventes. Outre la publication de nouveaux albums, Navarro s'engage à rééditer toute l'œuvre de Giménez parue chez De la Torre, qui cède au passage les droits d'auteur à Glénat et abandonne le marché de la bande dessinée. L'engagement par un grand éditeur international qui bénéficie d'un réseau de distribution étendu va évidemment apporter à l'auteur madrilène une visibilité et une audience accrues, et va lui permettre *a fortiori* de rencontrer un public plus large, ce qui va alors complètement relancer sa carrière, qui s'était quelque peu tarie au milieu des années 90. De plus, ces nouvelles parutions se font à un autre niveau : elles ne se font plus dans de petites revues, ni chez un petit éditeur, mais au contraire chez un éditeur de renom, avec de beaux albums cartonnés, et plus chers ! Ainsi, les albums au succès commercial garanti, tels que *Paracuellos*, dont le troisième tome obtient le *Premio a la Mejor Obra y Mejor Guión*¹⁰ à l'occasion du *Salón del Cómic* de Barcelone (2000), *Los Profesionales* (2004), ou encore les trois volumes de *España Una, España Grande et España Libre !*, réunis pour l'occasion en un seul tome (1999), se voient réédités dans ce qui devient la « *Colección Carlos Giménez* ». On retrouve également sous ce sceau éditorial certaines histoires qui n'avaient jamais été publiées jusque-là sous forme d'album¹¹.

Ce qui nous interpelle également lorsque l'on ouvre et découvre ces suites, c'est l'importance du paratexte : les prologues deviennent une constante et sont tantôt écrits par de grands noms de la bande dessinée (tel que le théoricien de la BD Jesús Cuadrado, qui signe le prologue de *Paracuellos 3*, ou l'incontournable Antonio Martín, éditeur¹² et spécialiste de la bande dessinée, pour les trois albums de *Barrio*), ou de la littérature (comme l'écrivain

¹⁰ Prix attribué au meilleur album et meilleur scénario.

¹¹ C'est par exemple le cas de *Los cuentos del tío Pablo*, que nous avons évoqué en fin de 2^e partie.

¹² Antonio Martín travaillait à l'époque chez Ediciones Glénat et c'est même lui qui s'est chargé de l'édition de *Barrio 2, 3 et 4*.

mexicain Paco Ignacio Taibo II, pour *Paracuellos 5*¹³ par exemple). Ces paratextes sont tout à la fois un gage de « réputation », de légitimité et de sérieux, et vont de pair avec l'évolution des contenus, qui s'adaptent à un public éclectique et aux exigences parfois différentes des « premiers » lecteurs, qui étaient sans doute de simples amateurs de BD, jeunes et pas très fortunés. Aujourd'hui, sans pour autant écarter le premier public, on observe une tendance à vouloir donner une caution littéraire à la bande dessinée pour attirer un public sans doute plus âgé, et plus cultivé. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard que le terme de « roman graphique » soit de plus en plus usité pour qualifier certains albums de bande dessinée¹⁴.

B) Une dénonciation qui s'entremêle avec la nécessité de reconstituer la mémoire personnelle

1) Des changements du point de vue de la création artistique

Ces reprises impliquent un changement également du point de vue de la création artistique, de la genèse des albums et de la relation au(x) souvenir(s). Rappelons-nous, la « première étape » de création émanait d'une volonté personnelle très forte de la part de Carlos Giménez de mettre en mots et en images ce qu'il avait vécu sous le franquisme afin d'en dénoncer les atrocités. Aussi les albums étaient-ils alors le reflet de ses souvenirs personnels avant tout, l'écriture devant permettre de soulager quelque peu un auteur aux prises avec son passé, encore très proche à ce moment-là¹⁵. Vraisemblablement, vingt ans plus

¹³ « Los territorios de la memoria », *Paracuellos 5*, *Op. Cit.*, p.5.

¹⁴ Terme généralement utilisé pour caractériser des bandes dessinées longues, plutôt sérieuses et ambitieuses, destinées à un lectorat adulte, et publiées sous forme d'albums vendus en librairie.

¹⁵ « La serie *Paracuellos* es un claro ejemplo de ese necesario y liberador testimonio », Juan MARSÉ,

tard, Giménez semble encore éprouver le besoin de combler des vides narratifs et de raconter ce qui avait pu « rester dans l'encrier » en quelque sorte. Peut-être y a-t-il alors aussi chez lui une nécessité de reconstituer une mémoire personnelle jugée incomplète.

Si la reprise des albums emblématiques, de *Paracuellos* en 1999, puis de *Barrio* en 2005, laisse à penser que ce traumatisme restait latent et que la charge émotionnelle et affective était toujours présente, elle n'en reste pas moins problématique : de fait, la distance temporelle avec les souvenirs d'enfance les rend *de facto* plus lointains qu'ils ne l'étaient vingt ans plus tôt, et donc aussi plus difficiles à convoquer ; sans compter que le nombre d'anecdotes qu'avait vécues l'auteur n'était sans doute pas non plus illimité. En outre, nous montrerons comment nous assistons vraisemblablement à une évolution des stratégies mémorielles au fil du temps. En effet, le passé ne se conserve pas vraiment dans notre mémoire, il n'y laisse que des traces, des débris, qu'il s'agit de reconstruire avec l'aide du collectif et du social. C'est ce qui expliquerait par ailleurs que ces nouveaux albums soient construits certes autour des propres souvenirs de l'auteur, mais aussi et surtout à partir de ceux des autres. Lorsqu'en 1925, le sociologue Maurice Halbwachs, disciple d'Émile Durkheim et de Henri Bergson, publie *Les cadres sociaux de la mémoire*¹⁶, dans lequel il veut montrer l'importance du rôle de la société dans le travail de la mémoire, il ouvre un champ d'étude intéressant dans la formation de la mémoire. Pour lui, la mémoire collective se crée de manière particulière au sein de groupes plus ou moins nombreux, tels que la famille, les communautés religieuses et les classes sociales, tous étant des agents essentiels de la mémoire collective. C'est au sein de ces groupes qu'opère la mémoire sociale, et l'on retrouve un statut fondamental accordé au cadre spatial et temporel dans la remémoration individuelle et collective. La relation qu'établit Halbwachs entre la mémoire collective et l'espace joue un

«*Paracuellos. Aventuras y testimonio* », prologue de l'édition *Todo Paracuellos, Op. Cit.*, p.5.

¹⁶ *Les cadres sociaux de la mémoire*, rééditée chez Albin Michel, Paris, 1994.

rôle fondamental car la mémoire collective d'un groupe s'appuie sur des représentations spatiales : les souvenirs de ce groupe s'appuient bien sûr sur des cadres précis, spatiaux et temporels, en l'occurrence ici les foyers et le contexte de l'après-guerre. « C'est dans la mesure où notre pensée individuelle se replace dans ces cadres et participe à cette mémoire qu'elle serait capable de se souvenir¹⁷. »

En outre, Maurice Halbwachs insiste sur l'idée que « la mémoire individuelle n'est pas entièrement isolée et fermée. Un homme, pour évoquer son propre passé, a souvent besoin de faire appel aux souvenirs des autres¹⁸. » En fait, Giménez n'a jamais perdu de vue ses camarades d'infortune, ceux-là qui ont partagé cette terrible expérience et échangé par la suite avec lui. Autant de camarades qu'il aimait voir réunis chez lui pour les écouter raconter leurs anecdotes, qu'il enregistrerait sur cassette, non sans leur avoir servi au préalable le traditionnel *cubata*, si cher à l'auteur ! C'est ainsi que Carlos Giménez a pu accumuler des heures d'enregistrements, et c'est en s'appuyant sur ces témoignages qu'il a construit ses histoires, retranscrites ensuite en bande dessinée, comme lui-même aime le rappeler à l'envi¹⁹ :

He vuelto a retomar *Paracuellos*, porque en el espacio que va entre las últimas historias que hice, en el segundo álbum, hasta el momento actual, me he encontrado con amigos, con viejos compañeros del colegio, con gente que me ha contado cosas, con la que he grabado muchas cintas. Entonces te das cuenta de que tienes cientos de anécdotas que están sin contar²⁰.

¹⁷ *Ibid.* p.6.

¹⁸ Maurice HALBWACHS, *La mémoire collective*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950, réédition Albin Michel, 1997, p.65.

¹⁹ C'est ce qu'il avait déjà écrit dans le prologue de *Paracuellos 6*, « Por si alguien le interesa » : « El procedimiento más habitual de recogida de datos, anécdotas e historias ha consistido en reunirnos en número de tres o cuatro alrededor de una grabadora, (...) contando cada uno, yo también, las historias que va recordando tal y como llegan a la mente. », *Op. Cit.* p.7.

[Le procédé le plus habituel pour recueillir des données, des anecdotes et des histoires a consisté à nous réunir en groupes de trois ou quatre autour d'un magnétophone (...) pour raconter, moi aussi, les histoires telles qu'elles nous reviennent en mémoire.]

²⁰ Interview parue dans *U, el hijo de Urich*, numéro 9, Camaleón Ediciones, 1998, et réalisée par David MUÑOZ et Antonio TRASHORRAS avant la sortie de *Paracuellos 3*.

[J'ai repris *Paracuellos*, parce qu'entre le moment où j'ai écrit les dernières histoires, dans le second tome, et aujourd'hui, j'ai rencontré des amis, retrouvé d'anciens camarades de classe, des gens qui m'ont raconté un tas de choses, et que j'ai enregistrées sur des cassettes. Tu te rends compte alors qu'il y a là des centaines d'anecdotes qui n'ont pas été racontées.]

Le fait de faire appel en partie aux souvenirs des autres pour compléter les siens sera dès lors une constante chez l'auteur madrilène, et cela nous amènera à réfléchir à la notion de mémoire collective, définie par Pierre Nora comme « ce qui reste du passé dans le vécu des groupes, ou ce que ces groupes font du passé²¹ », ou encore comme « certaines formes de conscience du passé apparemment partagée par un ensemble d'individus²² ». Une mémoire qui renvoie, de manière générale, à une mémoire commune, aux souvenirs partagés au sein d'une collectivité ou aux représentations du passé d'un groupe partagées au sein de celui-ci, à « un système d'interrelations de mémoires individuelles²³. » Ceci pose évidemment la question du rapport entre mémoire collective et mémoire individuelle et celle du libre arbitre de chacun, auteur ou lecteur. « On ne se souvient qu'à la condition de se placer au point de vue d'un ou plusieurs groupes et de se replacer dans un ou plusieurs groupes de pensée. », écrit Maurice Halbwachs²⁴. « Notre mémoire ne nous appartient pas en propre, c'est aussi celle de nos proches, celles des collectivités auxquelles nous nous rattachons²⁵. » Mais il affirme également que chaque mémoire individuelle est un point de vue particulier sur la mémoire collective, qui dépend de la place que chacun occupe et des relations qu'il entretient avec d'autres milieux. L'homme ne se souvient que parce que son entourage le lui suggère et l'y aide :

On nous accordera, peut-être, qu'un grand nombre de souvenirs reparaissent parce que les autres hommes nous les rappellent ; on nous accordera même, lorsque ces hommes ne sont point matériellement présents, qu'on peut parler de mémoire collective quand nous évoquons un événement qui tenait une place dans la vie de notre groupe et que nous avons envisagé, que nous envisageons maintenant encore au moment où nous nous le rappelons, du point de vue de ce groupe²⁶.

²¹ Pierre NORA, « La mémoire collective », dans R. Chartier, J. Le Goff et J. Revel (dir.), *La Nouvelle histoire*, Paris, 1978.

²² Joël CANDAU, *Anthropologie de la mémoire*, Armand Colin, Collection Cursus Sociologie, Paris, 2005, p.69.

²³ Roger BASTIDE, « Mémoire collective et sociologie du bricolage », *L'Année sociologique*, n°21, 1970, pp. 65-108.

²⁴ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, *Op. Cit.*, p.26.

²⁵ *Ibid.*, p.69.

²⁶ *Ibid.*, p.14.

2) Des évolutions sur le fond et sur la forme

Ces nouveaux albums laisseront apparaître des différences notables, tant sur le fond que sur la forme. D'abord, à la différence des premiers albums, ces nouvelles parutions ne sont plus conçues comme un recueil d'épisodes isolés mais correspondent à un projet d'un seul tenant, leur conception étant planifiée dès le début. Giménez dispose dorénavant de toute latitude et de tout l'espace nécessaire pour créer des albums, et contrairement aux premiers, les histoires peuvent être plus longues et construites de façon plus complexe, avec des épisodes imbriqués, même si sa technique narrative, héritée des exigences passées de l'histoire courte en revue, donne toujours à lire des histoires qui restent structurées en épisodes de quelques pages. Cette liberté lui permet entre autres de développer certains thèmes, d'en ajouter de nouveaux, d'apporter davantage de dialogues au récit et surtout de nuancer son propos :

Y luego, cuando dejas de trabajar en una revista, y que en vez de tener 2 páginas, pasas a tener 4, o 6, ya es muy diferente, ya puedes matizar más. Y te das cuenta de que te falta contar otros aspectos, te falta contar con más matices, ya que las cosas no son blancas ni negras. Y entonces la forma narrativa es más realista, por lo que requiere un dibujo menos exagerado, porque también la situación es menos crispada, más reflexionada, más de diálogo²⁷.

Chaque nouvel album se compose ainsi d'une cinquantaine de pages, et est construit autour de thèmes recteurs et variés²⁸, et les scénarios ne sont plus, si l'on prend l'exemple de la série *Paracuellos*, uniquement centrés sur les seuls châtiments et rituels avilissants infligés aux enfants lors de leur séjour dans les foyers. Citons entre autres exemples : les jeux, les liens qui existaient entre les orphelins et leurs familles, les relations qu'avaient les enfants

²⁷ Entretien personnel avec l'auteur réalisé chez lui, à Madrid, en juillet 2013.

[Ensuite, lorsque tu arrêtes de travailler pour le compte d'une revue, et qu'au lieu d'avoir 2 pages, tu en as 4 ou 6, cela n'a plus rien à voir, tu peux nuancer davantage. Et tu te rends compte qu'il te faut raconter d'autres aspects, qu'il te faut raconter en apportant d'autres nuances, parce que tout n'est pas tout noir ou tout blanc. À ce moment là la manière de raconter les choses devient plus réaliste, et requiert un dessin moins exagéré, parce que la situation est moins crispée, plus réfléchie, plus propice au dialogue.]

²⁸ Danielle CORRADO, « Carlos Giménez y el pacto autobiográfico », en *Historietas, cómics y tebeos españoles* (ed. Viviane ALARY), collection Hespérides, PUM (Presses Universitaires de Toulouse), Toulouse, 2002.

entre eux, ou encore la place importante de la bande dessinée dans le quotidien de ces enfants, comme cela apparaissait déjà dans le deuxième volume de *Paracuellos*, mais qui se trouve nettement renforcée à partir du troisième tome.

En fait, cette pluralité des thématiques abordées dans les derniers albums, si elle n'efface pas complètement la violence, qui reste très présente dans les pages dessinées, l'atténue tout de même quelque peu. En outre, force est de constater que la tonalité des histoires est moins sombre, les épisodes peut-être parfois moins durs : elles ne sont pas pour autant vraiment comiques, même s'il y a une place pour des épisodes joyeux, ou moins tristes. Et Giménez de déclarer à cet égard, à l'occasion de la sortie de *Paracuellos 7, Hombres del mañana* :

Las cosas y anécdotas más duras las conté al principio de la serie. Al no saber cuántos episodios podría publicar sobre este tema, me apresuré a contar primero lo que me pareció más necesario que quedara: la brutalidad, el hambre, la sed, la religión... En estos últimos libros, que recientemente he escrito y dibujado, este que ha aparecido ahora y el que se publicará a continuación, me he centrado en hablar más de las relaciones y sentimientos de los niños entre ellos y las de estos con sus familias²⁹.

Cette idée se retrouve d'ailleurs dans la mise en page, qui elle aussi diffère et devient moins dense, un peu plus aérée, avec une augmentation de l'espace figuratif ; le dessin évolue également, et on s'aperçoit que Giménez prend davantage de liberté, allant même jusqu'à rompre avec le formalisme classique de la bande dessinée, comme nous le verrons notamment lorsque nous reviendrons sur les suites de *Barrio*.

²⁹Carlos GIMÉNEZ, « Un *Paracuellos* menos mísero », *El País*, 23 novembre 2016.
http://cultura.elpais.com/cultura/2016/11/23/actualidad/1479926041_303684.html.

[Les histoires et les anecdotes les plus dures, je les ai racontées au début de la série. Étant donné qu'à ce moment-là je ne savais pas combien d'épisodes je pourrais publier sur le thème, je me suis empressé de raconter en premier tout ce dont je voulais absolument laisser une trace : la brutalité, la faim, la soif, la religion... Dans les derniers albums que j'ai récemment écrits et dessinés, celui qui vient de paraître et celui à venir, je me suis davantage concentré sur les relations et les sentiments qu'avaient les enfants entre eux et avec leurs familles.]

Autrement dit, la distance temporelle à laquelle nous faisons référence plus haut a sans doute modifié la vision personnelle que l'auteur pouvait avoir sur son passé : si le traumatisme lié à ce qu'il a enduré pendant son enfance passée dans les foyers reste latent, l'écriture a pu jouer son rôle de thérapie psychanalytique, un moyen pour l'auteur d'exorciser ses douleurs, et qui l'a aidé à surmonter, tout du moins en partie, ce trauma. La charge affective demeure entière, mais l'on assiste à une mise à distance de la dénonciation, qui s'adoucit quelque peu et s'effectue avec la nécessité de reconstituer la mémoire personnelle, comme nous le verrons avec 36-39 : *Malos Tiempos*.

C) Un élément nouveau, le souvenir d'avant sa naissance : 36-39 :

Malos Tiempos

Après avoir publié sans relâche les suites de *Paracuellos* et de *Barrio* entre 1999 et 2007, Carlos Giménez se lance dans la rédaction de ce qui constitue à ce jour une œuvre majeure dans la production bédéistique autour de la Guerre Civile espagnole, la tétralogie 36-39 : *Malos Tiempos*. Constituée de quatre tomes publiés entre 2006 et 2009, cette série sort à une époque qui est alors marquée par les débats autour de la mémoire historique et les projets de lois³⁰ visant à la réhabilitation morale et politique des victimes du franquisme.

Cette série représente à la fois « une continuité et un tournant³¹ » dans l'œuvre de l'auteur madrilène. Continuité d'abord sur la forme : la parenté avec ses bandes dessinées à succès et

³⁰ La Loi dite de la Mémoire Historique 52/2007 fut votée par le gouvernement José Luis Rodríguez Zapatero en 2006 pour finalement être adoptée, après maintes controverses, par les Cortes le 31 octobre 2007. Cette Loi vise, entre autres, à reconnaître les victimes de la Guerre Civile et de la dictature franquiste : « [...] *de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra civil y la Dictadura* » (Art.1).

³¹ Roselyne MOGIN-MARTIN, « Expliquer la Guerre Civile en bandes dessinées : 36-39 : *Malos Tiempos* de Carlos Giménez », dans Les cahiers du GRIMH n° 7, *Image et éducation*, Université Lumière-Lyon II, Lyon 2012, p. 421-430.

qui ont fait sa renommée internationale est nette et les analogies formelles nombreuses. Le style, la composition des planches et la mise en page reste très traditionnelle, le découpage en une série d'anecdotes courtes, ou encore bien évidemment le graphisme en noir et blanc, une des caractéristiques de l'auteur, se reconnaissent au premier coup d'œil. En outre, les personnages ont une ressemblance certaine avec ceux qui peuplent les pages des deux séries citées précédemment.

Continuité dans les thématiques traitées : que ce soit dans les mal nommés foyers³² de l'assistance publique espagnole ou dans le Madrid populaire des années 50, l'enfance et l'adolescence de Giménez, comme celles de bien d'autres Espagnols du même âge, ont été très dures, et il était important pour lui de dénoncer le système franquiste. Or, c'est la Guerre Civile qui est à l'origine du franquisme. Mais, si Giménez peut se souvenir de son enfance et de son adolescence, il ne peut bien évidemment pas se souvenir de la période 1936-1939, puisqu'il est né en 1941, ce qui change passablement la perspective et fait de la tétralogie un « récit de mémoire » dont les modalités d'écriture sont particulières, et différentes de celles de ses albums à forte connotation autobiographique. En renvoyant à une période que l'auteur n'a pas pu connaître, 36-39 : *Malos Tiempos* interroge de ce fait le rapport au souvenir, puisqu'il s'agit là d'un souvenir d'avant sa naissance. Aussi, pour écrire cette tétralogie, l'auteur s'est approprié des souvenirs qui ne sont pas les siens, ceux des derniers témoins en train de disparaître, qui étaient enfants ou adolescents³³ à l'époque du conflit, qui lui ont raconté ce qu'ils avaient vécu. Carlos Giménez comble donc son inexpérience de la guerre en s'appropriant la mémoire des autres, car il semble alors éprouver un besoin de la vivre, de la « réexpérimenter » par l'imagination créatrice, pour mieux la dénoncer et ainsi « pouvoir

³² *Los Hogares del Auxilio Social*.

³³ « *Malos Tiempos, los desastres de la Guerra* », prologue que signe Antonio MARTÍN au premier tome. 36-39: *Malos Tiempos I*, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone, 2006.

tourner une page et compléter le testament qu'il va transmettre aux jeunes générations³⁴. » En ce sens, et nous le verrons plus avant, il s'agit d'un récit de mémoire particulier à travers lequel il nous offre sa propre vision de la guerre avant tout.

³⁴ Roselyne MOGIN-MARTIN, *Op. Cit.*, p. 421.

CHAPITRE 2 :

LA PROBLÉMATIQUE LIÉE À LA PLACE DU SOUVENIR PERSONNEL ET DU SOUVENIR COLLECTIF

A) *Paracuellos* ou la génération des « enfants de l'*Auxilio Social* »³⁵

1) Le caractère collectif de la série

Avec la parution de *Paracuellos 3* en 1999, Giménez va relancer la série qui lui avait permis de rencontrer un succès certain (même si, nous l'avions vu³⁶, celui-ci n'avait pas été immédiat) et d'accroître sa notoriété en Espagne, mais aussi au-delà des Pyrénées, et en France notamment, où l'auteur s'est vu récompensé du Prix du Patrimoine en 2010³⁷. *Paracuellos 3*, tout comme un peu plus tard *Barrio 2*, *Los Profesionales 4*, et les albums qui viendront ensuite étoffer ces séries, ne sont pas des suites à proprement parler mais s'apparentent plutôt à des prolongations thématiques. Le troisième tome de *Paracuellos* va, comme chaque nouvel album, venir compléter les souvenirs personnels de Carlos Giménez par ceux qui lui sont parvenus après la lecture de ses deux premiers ouvrages. L'auteur va ainsi publier les derniers tomes de *Paracuellos* à raison d'un par an³⁸, en s'appuyant sur des témoignages qu'il a recueillis auprès d'autres personnes qui sont passées comme lui par l'Assistance publique espagnole. Ainsi, plus encore que pour *Paracuellos 2*, pour lequel il avait déjà commencé à le faire, la plupart des anecdotes racontées dans ce troisième tome

³⁵ Formulation empruntée à Ángela CENARRO, qui a précisément intitulé ainsi son livre, auquel nous avons fait et ferons de nouveau référence : *Los niños del Auxilio Social*, Madrid, Espasa, 2009.

³⁶ Voir 1^{ère} partie, et le sous-chapitre consacré à l'importance du marché français dans l'édition de l'œuvre de GIMÉNEZ.

³⁷ Prix qui récompense une œuvre appartenant à l'histoire mondiale de la bande dessinée.

³⁸ Voir chronologie en annexe.

n'ont pas été directement vécues par l'auteur. D'ailleurs, lui-même insiste sur le caractère collectif de ces anecdotes :

El material del que he partido a la hora de escribir los guiones ha sido, por un lado mi propia memoria, mis recuerdos, mis documentos, y por otro lado, y sobre todo, los documentos que me han aportado un buen número de personas que fueron alumnos de estos « hogares » y compañeros míos de colegio³⁹.

Les deux premiers albums de *Paracuellos* et le premier album de *Barrio* étaient un concentré de plusieurs années, les albums suivants reprendront des événements isolés du passé pour les approfondir. Comme nous avons déjà pu l'évoquer, les séries *Paracuellos* et *Barrio* cristallisent les souvenirs d'enfance et les péripéties vécues par l'enfant de l'après-guerre qu'a été Giménez, mais, très vite, elles vont englober ceux d'autres personnes, amis et proches, ayant vécu les mêmes expériences, en même temps.

Le premier témoin auquel nous pouvons faire appel, c'est nous-mêmes. Nous faisons appel aux témoignages pour fortifier ou infirmer, mais aussi pour compléter ce que nous savons d'un événement dont nous sommes déjà informés de quelque manière. [...] D'autres hommes ont eu ces souvenirs en commun avec moi. Bien plus, ils m'aident à me rappeler : pour mieux me souvenir, je me tourne vers eux, j'adopte momentanément leur point de vue, je rentre dans leur groupe⁴⁰.

D'ailleurs, à la fin du cinquième album de *Paracuellos*, Giménez adresse un clin d'œil en forme d'hommage à tous ceux qui l'ont aidé à se souvenir, et sans qui la série n'aurait pu exister (quelque chose qu'il avait déjà fait, souvenons-nous, en guise d'introduction au deuxième tome) : « Ellos me ayudaron con su memoria y su talento. Sin su ayuda, lo reconozco, yo no hubiera sabido hacer este trabajo⁴¹. »

En outre, l'auteur n'imaginait sans doute pas à l'époque l'impact qu'aurait cette série, fondée au départ sur une démarche très personnelle, et bâtie sur sa propre biographie : de fait,

³⁹ GIMÉNEZ Carlos, « Por si a alguien le interesa », *Paracuellos 6, Op. Cit.*, p.6.

[Ce sur quoi je me suis appuyé au moment d'écrire les scénarios, c'est d'une part, sur ma propre mémoire, mes souvenirs, mes documents, et d'autre part, et c'est surtout cela qui m'a aidé, sur les documents que m'ont apportés un grand nombre de personnes qui ont été élèves de ces foyers, et ont été mes camarades de classe.]

⁴⁰ Maurice HALBWACHS, *La mémoire collective, Op. Cit.*, p.5.

⁴¹ *Paracuellos 5, Op. cit*, p.55. [Ils m'ont aidé grâce à leur mémoire et à leur talent. Sans leur aide, je l'avoue, je n'aurais pas su faire ce travail.]

nombre de lecteurs avouent avoir lu avec émotion la bande dessinée et s'être reconnus dans les personnages de fiction représentés, et dans les situations décrites dans les histoires souvent terribles des premiers albums, et « ont [ainsi] pris conscience de partager une identité commune⁴² ». Ces lecteurs ont par la suite pu échanger avec Carlos Giménez ; certains sont même venus lui raconter leurs histoires. C'est la raison pour laquelle les derniers albums de *Paracuellos* font la part belle aux souvenirs pluriels et collectifs de cette génération dite « innocente⁴³ », dont fait partie l'auteur. C'est cette histoire qu'ils ont en commun qui leur permet de faire plus facilement acte de mémoire :

Pour que notre mémoire s'aide de celle des autres, il ne suffit pas que ceux-ci nous apportent leurs témoignages : il faut encore qu'elle n'ait cessé de s'accorder avec leurs mémoires et qu'il y ait assez de points de contact entre les unes et les autres pour que le souvenir qu'ils nous rappellent soit reconstruit sur un fondement commun. Il faut que cette reconstruction s'opère à partir de données ou de notions communes⁴⁴.

Ainsi, Giménez poursuivrait-il donc l'objectif de répondre à une prise de conscience entendue comme responsabilité envers toutes ces personnes qui ont, comme lui, beaucoup souffert étant enfants, et ont vu leur jeunesse hypothéquée par le régime franquiste.

En tous les cas, les suites données aux deux premiers albums de la série au début des années 2000 posent un certain nombre de questions quant à cette prise de conscience collective : en décidant de reprendre la série près de vingt ans après, l'auteur madrilène se sentirait-il alors responsable d'une dette envers tous ceux de sa génération, et, par conséquent, n'y-aurait-il pas alors chez lui la volonté de voir cette génération enfin reconnue⁴⁵, de restaurer la justice pour lui et les autres? Il semble qu'il y ait une certaine forme de solidarité envers tous ceux de sa

⁴² Ángela CENARRO, *Los niños del Auxilio Social*, *Op. Cit.*, p.267-268.

« Muchas viñetas son exactamente lo que he vivido », « todas [las historias contadas] las he vivido: [...] el infierno, la cárcel, los miedos, recuerdo algo de las cosas de Carlos Giménez que son exactamente iguales ». [De nombreuses vignettes reflètent exactement ce que j'ai vécu. Toutes les histoires, je les ai vécues : l'enfer, la prison, les peurs, je me souviens de certaines anecdotes que Carlos Giménez raconte qui sont exactement les mêmes.]

⁴³ Expression de Jean TENA déjà employée en introduction. *Op. Cit.*

⁴⁴ Maurice HALBWACHS, *La mémoire collective*, *Op. Cit.*, p.12.

⁴⁵ À l'instar de la *Generación de los niños de la guerra*, ou *Generación del 50*, qui regroupe tous les écrivains et poètes espagnols qui sont nés dans les années 20, et ont commencé à publier dans les années 50, une fois la Guerre Civile terminée.

génération, comme si celui qui avait commencé à prendre la parole dans les années 80 continuait de le faire aujourd'hui au nom de l'ensemble de ses contemporains, « redevable de la mémoire collective d'un groupe qu'il cherche à reconstituer⁴⁶ ». Et Giménez de déclarer à cet égard :

Me gustaría que estos relatos que se cuentan en los seis álbumes de la serie *Paracuellos* fueran considerados, no solamente como la historia de unos colegios raros y perversos, sino además, también, como una pequeña parte de la historia de la posguerra española. Quizá una parte no muy importante en términos generales, pero en términos particulares, para los que nos tocó vivirla y para nuestros familiares, suficientemente importante como para querer dejar constancia de ella⁴⁷.

L'emploi de la première personne du pluriel n'est pas fortuit : l'histoire de l'auteur est aussi l'histoire de bon nombre d'Espagnols du même âge qui ont malheureusement vécu les mêmes choses et le même traumatisme, et les souvenirs racontés dans *Paracuellos* sont les siens mais aussi ceux des autres, de toute une génération, d'une « génération sacrifiée⁴⁸ ». À tel point que l'on pourrait qualifier cette série d'autobiographie collective, même si l'auteur s'en défend quelque peu : « Nadie pretende ver en estas páginas la biografía de nadie, pero sepan que detrás de cada niño dibujado con un nombre inventado se halla la historia de un niño real⁴⁹. » Dès lors, comment ce mélange de souvenirs (ou de mémoires⁵⁰), les siens mais aussi ceux des autres, se traduit-il dans le récit dessiné ? Dans quelle mesure les albums ont-ils évolué ? Leur tonalité, tout autant que leur finalité, sont-elles les mêmes que vingt ans plus

⁴⁶ Roselyne MOGIN-MARTIN, « Carlos Giménez : autobiographie d'une enfance en bande dessinée », *Op. Cit.*, p.244.

⁴⁷ GIMÉNEZ Carlos, *Paracuellos 6*, Ediciones Glénat, « Colección Carlos Giménez », Barcelone, 2003, quatrième de couverture.

[J'aimerais que l'on ne considère pas les histoires qui sont racontées dans les six albums de la série *Paracuellos* uniquement comme l'histoire de ces collèges bizarres et pervers mais aussi comme l'histoire, une petite partie de l'histoire de l'après-guerre espagnole. Peut-être est-ce là une partie peu importante au regard de l'Histoire générale, mais, pour ceux qui l'ont vécue et pour leurs familles, elle est suffisamment importante et mérite d'être racontée.]

⁴⁸ Saïlo MERCADER, *Les champs de l'ombre*, *Op. Cit.*, p.123.

⁴⁹ GIMÉNEZ Carlos, « Por si alguien le interesa », *Paracuellos 6*, *Op. Cit.*, p.6. [Même si personne ne doit prétendre voir dans ces pages la biographie de quelqu'un, mais il faut savoir que derrière chaque enfant dessiné avec un prénom inventé il y a l'histoire d'un enfant réel.]

⁵⁰ HALBWACHS distingue deux mémoires : « l'une intérieure ou interne, l'autre extérieure, ou bien l'une mémoire personnelle, l'autre mémoire sociale. Nous dirions plus exactement encore : mémoire autobiographique et mémoire historique. », *La mémoire collective*, *Op. Cit.*, p.26.

tôt ? Quelle est la position adoptée par l'auteur ? Qu'en est-il de sa représentation et de la dimension autobiographique ?

D'abord, ce qui est particulièrement palpable au fil des albums et à mesure que la série s'allonge, c'est cette part croissante du collectif, qui semble finalement l'emporter sur le personnel. Ceci peut se démontrer à partir de plusieurs pistes de réflexion : il nous faudra commenter la place qu'occupe le « je » dans le récit dessiné, car l'auteur, nous le verrons, tend à s'effacer dans les histoires, qui ne sont pas centrées sur un seul personnage, mais mettent davantage en scène un groupe d'enfants, ses camarades d'infortune.

La question de l'identité du narrateur sera également à analyser car elle apparaît ambiguë, codifiée, par l'emploi de différents pseudonymes, ou de patronymes non assumés. Ambiguïté qui est liée avec cette même idée d'effacement, au profit d'une représentation plus collective des événements.

Enfin, il nous faudra bien sûr nous intéresser au changement de tonalité des albums, qui semblent quelque peu s'adoucir, même si la dénonciation reste présente, et va de pair avec une finalité qui elle aussi évolue : c'est l'hypothèse de départ que nous avons formulée. De fait, il y aurait, par-delà la dénonciation initiale, sans doute aussi chez Giménez la volonté de raconter et de transmettre tout un pan de l'Histoire aux générations futures, qui n'ont pas connu cette époque, afin qu'elles puissent la connaître, et ainsi hériter de la mémoire.

Souvenons-nous, le point de départ de la série s'avère bien son expérience personnelle, et ces huit années passées dans les foyers de l'*Auxilio Social*. Carlos Giménez part de sa propre biographie et, même s'il avoue son intention fictionnelle au moment d'écrire les histoires :

« Los hechos que se narran, naturalmente, están novelados⁵¹ », il insiste bien davantage sur l'authenticité des histoires narrées dans la série : « Todo lo que he contado sucedió en la realidad⁵². » On se souvient aussi de la volonté de la part de l'auteur de conférer à cette série, selon l'expression employée par l'auteur lui-même, « visos de documento⁵³ », c'est-à-dire une vision documentaire de ce qu'avaient été les foyers de l'*Auxilio Social*. De là la fonction importante jouée par le paratexte, avec toutes ces photos, et autres indications spatiotemporelles sur lesdits foyers que l'on retrouvait dans les prologues des premiers tomes : « He realizado estas historias con la pretensión de dejar un documento veraz de sobre cómo se vivió en los Hogares de Auxilio Social⁵⁴ ». Au fil du temps et des albums (et notamment à partir du quatrième tome), on s'aperçoit que cet aspect, sans disparaître complètement, passe à un second plan, car plus autant nécessaire ; ce qui est somme toute logique : l'auteur n'a plus besoin de préciser autant qu'il ne l'avait fait dans les premières fois le contexte, ce dernier étant connu du lecteur qui a a priori lu les albums antérieurs, et est devenu presque familier des personnages qui peuplent la série. Pour preuve, les deuxième et troisième de couvertures de *Paracuellos 5* et *6* sont des portraits de tous ces personnages, enfants, « instructeurs », religieuses...et l'on s'étonne de ne pas y voir représenté davantage Pablito, dessiné en retrait ou fondu dans un ensemble plus vaste.

Justement, sur cette question, si le point de départ est de toute évidence autobiographique, il semble que la série acquiert une autre dimension et va au-delà du simple récit personnel et rétrospectif. En ce sens, la série *Paracuellos* peut être considérée comme une œuvre hybride, mélange d'autoportrait et de portrait collectif, nous autorisant à la qualifier d'autobiographie

⁵¹ Carlos GIMÉNEZ, « Por si alguien le interesa », *Todo Paracuellos, Op. Cit.*, p.19. [Les faits qui sont racontés sont naturellement romancés.]

⁵² Carlos GIMÉNEZ, *ibid.*, p.18. [une dimension documentaire]

⁵³ Carlos GIMÉNEZ, *ibid.*, p.16. [j'ai réalisé ces histoires dans le but de laisser un document véritable sur les conditions de vie dans les foyers de l'*Auxilio Social*.]

⁵⁴ Carlos GIMÉNEZ, « Por si alguien le interesa », *Paracuellos 6, Op. Cit.*, p.6.

collective, expression que nous avons employée pour *Paracuellos 2*. Cela se reflète au demeurant dans la manière dont sont écrites les histoires qui composent la série et est d'ailleurs particulièrement palpable dans les derniers albums : à mesure que la série s'allonge, le collectif semble l'emporter sur le personnel.

Aussi, s'il ne fait aucun doute que Carlos Giménez a écrit *Paracuellos* en partant de sa propre expérience et de son propre vécu dans les foyers de l'*Auxilio Social*, la série se lit-elle pour autant comme une simple autobiographie individuelle ? Les histoires qui la composent ne mettent-elles en scène qu'un seul et unique personnage ? En effet, au regard des modalités d'écriture, et en particulier de la place qu'occupe le « je » dans la série, il semblerait que la voix qui s'élève dans les histoires soit certes celle de l'auteur madrilène, mais pas uniquement. D'abord, il n'y a qu'à lire quelques histoires de *Paracuellos* pour se rendre compte qu'elles ne sont pas centrées sur un seul personnage, mais qu'elles mettent davantage en scène un groupe d'enfants, les camarades d'infortune de l'auteur, dans lequel il est difficile de distinguer parfois qui est le jeune Carlos Giménez, si tant est qu'il apparaisse dans chaque histoire. Les aventures ne sont donc pas celles d'un enfant en particulier, et chaque épisode est construit autour des rituels avilissants, vexatoires et humiliants dont étaient victimes tous les enfants. En outre, le protagoniste et *alter ego* de l'auteur ne se retrouve que très rarement au centre du récit et s'avère être, au contraire, souvent en retrait. Plus occupé à lire ou à dessiner des bandes dessinées, il n'est pas au cœur de l'action. Pour preuve le nombre de fois où ses camarades viennent l'appeler pour qu'il aille voir ce qui se passe, comme sur cet exemple⁵⁵ :

⁵⁵ « El desafío », *Paracuellos 4, Op. Cit.*, p.20.

On peut en outre trouver d'autres exemples dans ce quatrième tome « El vengador », p.36 ; « El quincenal », *Paracuellos 4, Op. Cit.*, p.44.



D'ailleurs, dans les vignettes, rares sont les gros plans qui représentent son visage. Sa présence se fait donc plutôt discrète, et il agit comme personnage secondaire dans beaucoup d'histoires. En fait, il semble de plus doté d'une personnalité « menos definida, menos caracterizada⁵⁶ » que celle d'autres enfants ; seules ses qualités de dessinateur sont mises en exergue, comme dans cet épisode où chaque case sert à présenter différents protagonistes selon ses qualités respectives⁵⁷. Pablito y est présenté comme « el que mejor dibujaba », mais n'est pas plus mis en avant que les autres ; il n'est tout simplement qu'un autre personnage parmi les autres qui forment le groupe, ni plus ni moins.

En outre, son identité apparaît quelque peu codifiée par l'emploi de pseudonymes : nous l'avions observé avec le changement de patronyme dès le second album, dans lequel il n'est plus Carlines mais Pablito, lequel est souvent associé à un nom de famille qui, lorsqu'il est mentionné, est mal orthographié, avec un J et non un G par exemple⁵⁸, ce qui sans aucun doute va de pair avec cette pression qui régnait à l'intérieur de cette institution de l'*Auxilio*

⁵⁶ ⁵⁶ Antonio ALTARRIBA, *La España del tebeo, la historieta española de 1940 a 2000*, Op. Cit., p.341.

⁵⁷ « Tebeos y queso », *Paracuellos 3*, Op. Cit., p.49.

⁵⁸ « Cartas », *ibid.*, p.9.

Social, dont le système visait précisément à nier l'identité des enfants et à briser toute individualité...

Cela n'empêchera pas Giménez de revendiquer la sienne haut et fort un peu plus loin, dans quelques passages dessinés où l'analogie avec l'auteur se fait plus explicite, comme cette réponse qu'il apporte au Père Pedro, qui lui a demandé son nom : « Pablito Giménez Giménez con G⁵⁹ », qui fait bien sûr écho à l'épisode cité précédemment.

Par ailleurs, sa représentation graphique dans le récit dessiné est quant à elle tout aussi singulière. En effet, l'auteur madrilène, pour représenter les enfants, utilise un trait réaliste, plutôt simple, et presque minimaliste parfois, les rendant presque tous identiques. Il y a une volonté délibérée de la part de l'auteur de ne pas trop les différencier : tous sont représentés de manière plus ou moins similaire, déshumanisés, réduits au simple rang de prisonniers, et cela se traduit aussi par un dessin qui est très répétitif. Il est intéressant d'observer que cette indéfinition des enfants a aussi pu

faciliter l'identification d'un certain nombre de lecteurs avec les personnages de fiction représentés dans la série, mais également une certaine proximité affective avec l'auteur. Nous reviendrons sur ce point plus avant. Quant à Pablito, il



s'agit d'une représentation plutôt réaliste et vraisemblable, et les quelques traits physiques qui le singularisent un peu, et qui frôlent parfois la caricature, comme ses dents ou sa coupe de cheveux avec cette mèche qui retombe sur le front, ne le différencient au final pas tant que

⁵⁹ « Pitos », *Paracuellos 3*, *Op. Cit.*, p.25.

cela des autres enfants. De plus, malgré les huit années passées dans ces foyers, force est de constater qu'il ne semble pas beaucoup changer au fil des albums, son évolution graphique n'étant guère perceptible. La seule chose qui permettra de le reconnaître et de le distinguer de ses camarades sera sa vocation à devenir dessinateur de bande dessinée, symbolisée par une représentation récurrente, notamment à partir du troisième album⁶⁰, avec un livre sous le bras, de toute évidence un album de BD, et parfois un crayon à la main. « Cuántas veces de niño he soñado como el Pablito de la serie. », écrira l'auteur dans le prologue de *Todo Paracuellos*⁶¹. Cette représentation pourrait alors être interprétée à la fois comme une mise en abyme du travail de dessinateur et un hommage rendu à la bande dessinée et à sa fonction sociale pourrait-on dire ici, qui consiste précisément pour l'auteur à raconter cette expérience qui a été traumatisante, pour lui, mais aussi pour les autres, et qu'il souhaite de toute évidence dénoncer. Ainsi, dans nombre d'histoires, on le verra lire ou dessiner, et réaffirmer son rêve de devenir dessinateur :



L'identité du narrateur ainsi que sa représentation dessinée au sein du groupe se voient donc quelque peu effacées, et le personnage s'avère davantage être un témoin, un observateur,

⁶⁰ Nous reviendrons sur cette importance croissante de la bande dessinée un peu plus loin.

⁶¹ Carlos GIMÉNEZ, *Todo Paracuellos*, Op. Cit., p.23. [Combien de fois j'ai rêvé étant enfant comme le Pablito de la série.]

qu'un acteur à proprement parler. Cette réflexion nous amènerait alors à le définir comme un « mémorialiste », selon la définition proposée par Jacques Lecarme : « Les mémoires sont centrifuges. En effet, le mémorialiste s'occupe davantage des autres que de lui-même⁶². » Dans les récits de mémoire, le « je » de l'écrivain n'est pas ce qui est le plus important, mais plutôt le contexte dans lequel l'histoire se déroule. En ce sens, le « mémorialiste » raconte plus une histoire collective qu'une histoire personnelle.

En outre, la voix du narrateur qui s'exprime dans les récitatifs est celle d'un narrateur là encore bien discret, dont le récit rétrospectif n'est jamais fait à la première personne : il préfère utiliser la première personne du pluriel dans le premier volume, et même la troisième personne du pluriel dans les albums suivants, ce qui peut s'interpréter comme une « distance pudique »⁶³ de la part de l'auteur, mais qui, en tout état de cause, montre bien qu'il ne s'agit pas de l'histoire d'un individu en particulier, mais bien de celles de plusieurs individus qui ont une histoire en commun. C'est un « je » collectif, faisant par conséquent de *Paracuellos* « una obra coral, en la que el protagonista es a la vez uno y muchos⁶⁴. » Finalement, le projet de Giménez, tout en étant à l'origine éminemment autobiographique, « naît d'une conscience sociale plus qu'individuelle⁶⁵. » La voix qui s'élève alors contre les atrocités d'un régime est par conséquent une « voix collective », celle de toute une génération d'enfants ayant été victimes de cette éducation cruelle et de ce système terrible et pervers au possible. Comment tout cela se traduit-il sur le fond comme sur la forme ? L'analyse détaillée de certains épisodes choisis devrait permettre d'éclairer notre propos.

⁶² Jacques LECARME, « Fictions romanes et autobiographie », dans *Universalia 1984, Encyclopedía Universalis*, Paris, 2003.

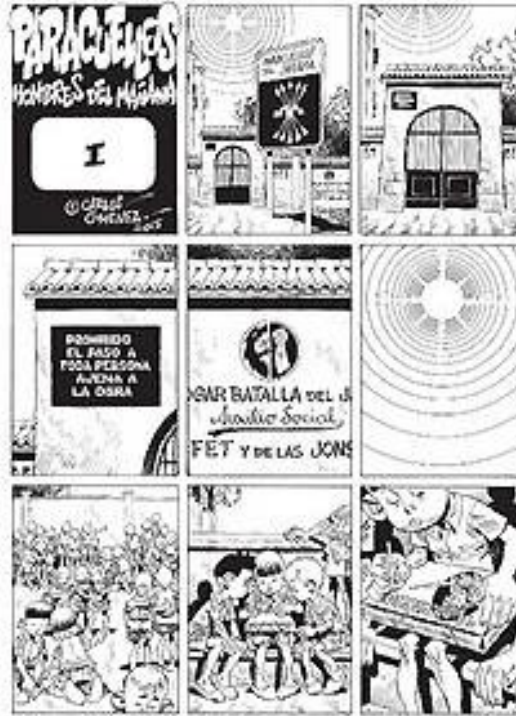
⁶³ Roselyne MOGIN-MARTIN, « Carlos Giménez : autobiographie d'une enfance en bande dessinée », *Op. Cit.*, p.242.

⁶⁴ Antonio MARTÍN, « Barrio, una historieta autobiográfica », *Barrio, Op. Cit.*, p.3.

⁶⁵ Antonio ALTARRIBA, *La España del tebeo, la historieta española de 1940 a 2000, Op. Cit.*, p.340.

2) Une évolution sur le fond et sur la forme

Sans disparaître complètement, la dénonciation virulente à l'égard de l'encadrement franquiste de l'*Auxilio social* va quelque peu s'estomper au fil des albums, au profit de la description du « microcosme infantile⁶⁶ », et certaines histoires ne seront pas exemptes d'émotion, d'humour ou de tendresse, voire même moments de joie, comme nous aurons l'occasion de le montrer plus en loin. En outre, les scènes de violence extrême, les châtiments et autres brutalités endurés par les enfants, telles que celles que l'on avait pu les lire dans *Paracuellos 1* et *2*, sont moins fréquentes par la



suite. Sans pour autant être totalement absentes, notamment dans *Paracuellos 3*, elles le sont peut-être déjà dans une moindre mesure.

Ce changement sur le fond s'observera également sur la forme, avec, à partir du troisième album, une mise en page plus aérée et des planches moins oppressantes que celles des deux premiers volumes : l'espace intericonique semble quelque peu s'agrandir, et les cases en elles-mêmes parfois s'élargir, même si les albums de la série gardent toutefois globalement la composition initiale « quadrillée » des premiers tomes. C'est encore plus flagrant dans les deux derniers tomes, les planches de *Paracuellos 7* et *8* n'étant en général constituées que de

⁶⁶ Michel MATLY, « Bande dessinée et Guerre Civile espagnole: représentations et clés d'analyse », Thèse de Doctorat, Université Blaise-Pascal de Clermont-Ferrand II, 2016, p.296.

seulement neuf cases, et non plus vingt !, comme on peut le constater sur la planche ci-dessus⁶⁷.

Au passage, on peut voir dans cette mise en page que Giménez s'est en quelque sorte imposé depuis le départ, un (autre) indice révélateur de la dimension autobiographique de *Paracuellos*⁶⁸ :

De alguna manera esa cárcel y ese sistema de restricciones autoimpuestas mediante el cual Giménez organiza sus páginas es la zona en que subraya la existencia de un productor, y por lo tanto el momento en que el texto construye un "yo". No necesito insistir en el hecho de que nunca esos "yoes" contruidos por los textos se corresponden con el autor, pero de esas ambigüedades y tensiones están contruidos los discursos autobiográficos y todas las construcciones de la memoria.

De plus, les épisodes sont plus longs, comme par exemple celui intitulé « Mañana, Mañana »⁶⁹ qui s'étire sur huit pages, et il apparaît en outre une certaine forme de continuité entre les différents albums, que ce soit dans les anecdotes ou entre les personnages. Ainsi peut-on observer certains parallélismes et symétries dans la construction de chaque histoire qui obéit à un même schéma circulaire : chacune est numérotée « *Paracuellos* I, II, III... », et est assortie d'un titre, le tout sur fond noir. Au début et à la fin de chaque histoire, une ou deux vignettes servent à contextualiser le récit par un plan d'ensemble du mur ou de la grille d'entrée des foyers, et lui confèrent par là-même un aspect circulaire : métaphore d'un espace clos dont il est difficile de s'échapper tant il n'existe aucune issue. Même si l'on peut voir une certaine forme de redondance dans les histoires, impression sans doute renforcée par un dessin répétitif et une mise en page figée, l'intérêt de la série ne diminue pas pour autant pour qui a lu l'ensemble des albums de *Paracuellos*. En effet, les jeux d'intertextualité et la

⁶⁷ « Hombres del mañana », *Paracuellos* 7, *Op. Cit.*, p.6.

⁶⁸ Federico REGGIANI, « La grilla y la cárcel : las tradiciones de la puesta en página en historieta y el *Paracuellos* de Carlos Giménez », dans *Guerra y posguerra: la retaguardia y el testimonio silencioso. Fragmentos de la vida cotidiana española desde la literatura y el fenómeno intermediario*, Volumen III, Néstor Bórquez (Ed.), 2014.

[D'une certaine manière, cette « prison » et ce système de restrictions auquel Giménez a recours pour organiser ses planches, et qu'il s'impose lui-même, représente la zone qui marque l'existence d'un producteur, et par conséquent le moment où le texte construit un « je ». Je ne dis pas que ces différents « je » construits par les textes correspondent nécessairement à leur auteur, mais, c'est à partir de ces ambiguïtés et de ces tensions que se construisent les discours autobiographiques et, plus largement, toutes les constructions de la mémoire.]

⁶⁹ *Paracuellos* 6, *Op. Cit.*, p.38.

continuité entre les anecdotes et les personnages que l'on a évoqués plus haut, donnent à lire des épisodes imbriqués qui se font écho, et peuvent apparaître comme autant de clins d'œil discrets adressés au lecteur par Giménez. Nous pensons par exemple les péripéties du jeune Peribáñez dans les épisodes intitulés « Vengador I, II, IV⁷⁰ » de *Paracuellos 6*. Dans d'autres histoires, ce sont des échos qui renvoient parfois à des épisodes antérieurs, dont le lecteur n'aura aucun mal à se souvenir, et qui le font généralement sourire. C'est le cas par exemple du personnage d'Adolfo dont on nous rappelle dans le quatrième tome, par un flash-back synthétisé en quelques cases, la fuite de l'orphelinat grâce à l'aide de son meilleur ami Pablito, qui avait été relatée à la fin de *Paracuellos 2*⁷¹. Autre illustration avec cet épisode⁷², intitulé « Paquete » dont certaines vignettes sont des calques de celles que l'on avait pu lire dans le deuxième tome, dans « Domingo de visita⁷³ » ; à une différence près, c'est que cette fois, lorsque Pablito amorce cette réplique culte à laquelle on avait fait mention : « Cuando sea mayor... », l'auteur ne juge pas nécessaire de la terminer, car il sait que le lecteur qui a lu les autres tomes n'aura aucun mal à le faire, créant par la même occasion une certaine complicité avec lui.

On remarque que dans les suites, les adultes sont moins présents dans le récit dessiné, au profit d'anecdotes centrées sur les enfants, sur le groupe, et sur leurs relations. Ainsi, les histoires font la part belle aux dialogues et aux conversations que les enfants avaient entre eux, souvent ponctués de blagues en tout genre, et desquelles il ressort parfois des confidences, des preuves de solidarité et une amitié forte. Certains passages donnent ainsi à lire des scènes plutôt drôles, preuve qu'il y a la place pour des épisodes joyeux, étant entendu que le rire était aussi la seule chose qu'il restait aux enfants pour faire face à la douleur...

⁷⁰ *Ibid.*, p.9, 17 et 31.

⁷¹ Voir *supra*.

⁷² « Paquete », *Paracuellos 4, Op. Cit.*, p.48.

⁷³ *Paracuellos 2-Auxilio Social, Op. Cit.*, p.25.

Un exemple intéressant pour illustrer cette idée se trouve dans l'histoire intitulée « Teatro⁷⁴ », qui retrace l'envie des enfants de monter une pièce de théâtre inspirée du titre d'une bande dessinée à succès *El Libertador* de Manuel Gago⁷⁵. Très contents à l'idée de jouer sur scène, leur enthousiasme et leur vitalité se voient vite contrecarrés par les réflexions des adultes qui, bien qu'ayant accepté leur projet, n'en restent pas moins méprisants à leur égard. Ainsi l'une des instructrices n'aura de cesse de critiquer la qualité de leur pièce de théâtre, qualifiée de « mamarrachada⁷⁶ », et de rabaisser les enfants, tantôt traités de « pasmarotes⁷⁷ », tantôt d'« artistas », ce dernier étant dans le texte entre guillemets ce qui traduit bien l'ironie largement perceptible de son propos. Lors de la représentation, le contraste est subtilement mis en exergue par la construction juxtaposée de ces deux cases dessinées sur une même bande, sur laquelle l'opposition des visages emplis de joie des enfants, qui rient aux éclats, contraste nettement avec ceux des adultes, figés, fermés, et de toute évidence insensibles au spectacle qui leur est offert :



L'épisode que nous venons de commenter illustre aussi parfaitement bien le fait que ces moments de joie ne sont malheureusement que bien éphémères, et alternent en permanence avec des scènes de violence verbale et physique. Violence des adultes envers les

⁷⁴ *Paracuellos 3, Op. Cit.*, p.21.

⁷⁵ L'importance et l'influence de la bande dessinée dans le quotidien des enfants ont déjà été commentées et feront l'objet d'une analyse détaillée ultérieurement.

⁷⁶ [ânerie]

⁷⁷ [imbéciles, niais]

enfants, mais pas seulement. Ainsi, certaines histoires illustrent davantage ces relations horizontales, des enfants entre eux, que les relations verticales entre les adultes et les enfants, idée que nous avons évoquée lors de l'analyse de *Paracuellos 1* et *2*. Nous le voyons dans les comportements qu'ils adoptent entre eux, loin d'être toujours exemplaires : bagarres, lynchages, moqueries diverses rythment les histoires et sont récurrentes. En fait, Giménez veut montrer et dénoncer la perversion d'un système qui embrigade et avilit les plus jeunes, les enfants finissant par singer le comportement des adultes. Une violence qui malheureusement était le reflet de l'Espagne franquiste, car « fuera de las tapias de estos Hogares, la España normal, la España de posguerra era igual de fea⁷⁸. » L'abus s'instaure comme forme de relation, et en plus de la figure de l'*abusón*, que l'on retrouvait dans les premiers tomes, il y a celle du traître, *el chivato*. Tous les deux sont sans doute ceux que l'on craint le plus, mais le traître est le plus représentatif du système pervers mis en place dans les foyers. Parfois, certains réunissent toutes les qualités,

à l'instar du prénommé Higo⁷⁹ : tout à la fois sournois, hypocrite, fayot, *pelota*, il est apprécié des adultes, qui lui confient toutes sortes de missions de surveillance, et finit par adopter par mimétisme le même comportement que celui de ses aînés. C'est à lui qu'incombe la mission de dénoncer ses camarades lorsqu'ils commettent des fautes par exemple, en échange de quoi il voit son sort quelque peu amélioré. Higo est l'un des bras droit d'Antonio,



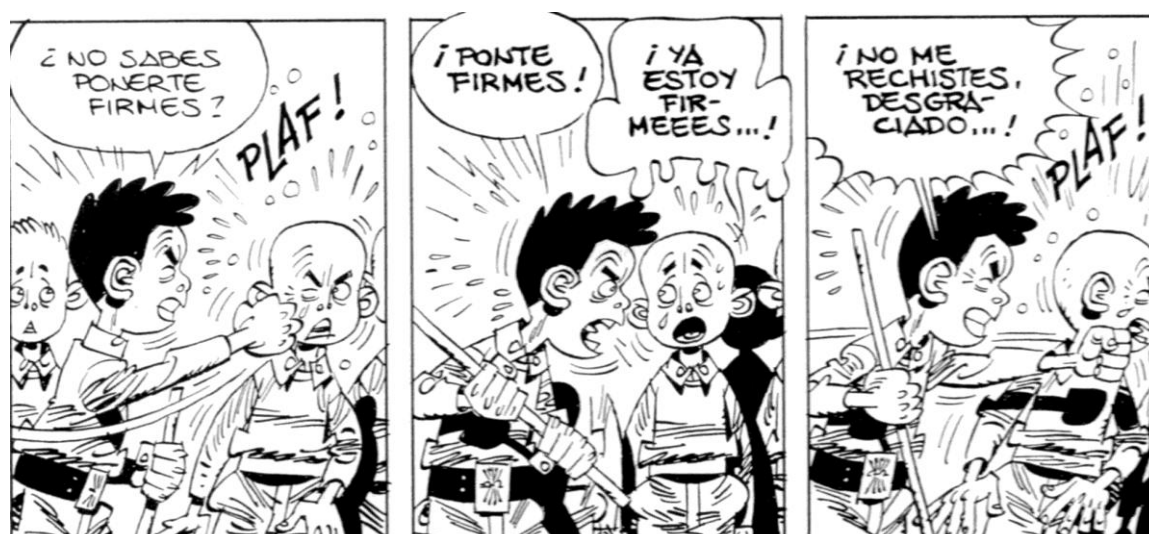
« l'instructeur », et en devient son clone, en plus petit. Car Antonio incarne la caricature même du Phalangiste : petite moustache, cheveux plaqués en arrière à l'aide de brillantine,

⁷⁸ Carlos GIMÉNEZ, « Por si alguien le interesa », *Paracuellos 6, Op. Cit.*, p.7.

[En dehors des murs de ces foyers, l'Espagne normale, l'Espagne de l'après-guerre était tout aussi laide.]

⁷⁹ « El desafío », *Paracuellos 4*, p.17.

regard méprisant et inquisiteur, cigarette à la main, il apparaît toujours vêtu du même costume, et revendique fièrement son appartenance à la Phalange, dont les signes sont inscrits sur sa chemise noire ainsi que sur sa boucle de ceinture, dont on sait l'usage qu'il en fait... Le *chivato* arborera les mêmes signes distinctifs et, à l'image de son maître, saura hurler sur ses camarades afin qu'ils se mettent en rang et leur taper dessus s'il le faut, la brutalité sauvage et la violence étant entendues comme quelque chose de normal dans les foyers, comme nous le constatons sur les quelques vignettes ci-dessous :



Car l'acharnement des adultes sur les enfants s'apparente parfois à de la torture, et les gros plans sur les visages défigurés viennent à rappeler la cruauté des châtiments infligés. Dans l'épisode « La llave⁸⁰ », Mercader y Moratalla auront droit à une double peine : non seulement ils se font brutaliser par plusieurs adultes à la fois, tous épris d'une volonté féroce de frapper, mais la méchanceté atteint son paroxysme lorsque l'on apprend à la fin qu'ils seront en plus privés de repas. La justification avancée par la *Señorita* Sagrario s'apparente à un jeu de mot d'un cynisme les plus cruels : « Ya comieron bastante », autrement dit, et vulgairement, « ils en ont assez mangé (des gifles) »...

⁸⁰ *Paracuellos 3, Op. Cit.*, p.41.



Pis, punir en frappant le plus fort possible devient parfois un jeu des plus douteux comme dans « La bofetada de Mistrol » ou « Nueve de golpe⁸¹ », deux épisodes qui illustrent le comble du sadisme et de la méchanceté gratuite. Les enfants y sont chosifiés tels des quilles de bowling qu'il s'agit de faire tomber en leur infligeant la gifle la plus forte possible. À ce jeu là, Mistrol⁸², expert en la matière, a réussi à en faire tomber huit d'un coup. Lorsqu'Antonio apprend cela, il est piqué au vif. Atteint jusque dans son orgueil et sa virilité de mâle, l'instructeur de la Falange y voit là un nouveau défi à relever : réussir à en faire tomber neuf d'un coup pour prouver qu'il n'y a qu'un seul et unique « tío chulo⁸³ » dans le foyer. S'ensuit une litanie de vignettes qui montrent la succession rapide des gifles assénées aux pauvres retardataires qui sont arrivés les derniers dans les rangs, et « cobran⁸⁴ ». L'alternance champ/contre-champ donne à voir tantôt la fureur fanatique de l'instructeur, la main en l'air, tantôt les visages crispés des enfants en train d'encaisser les coups sans mot dire. Les cases sont saturées de symboles iconiques et d'onomatopées, qui attestent une fois de plus la violence des coups portés aux enfants. Le plus cynique reste la réaction de l'instructeur après avoir gagné son pari, qui ne se montre pas peu fier de lui :

⁸¹ Respectivement le premier et troisième épisode de *Paracuellos 5*, *Op. Cit.* p.7 et 14.

⁸² On se souvient de cet instructeur de la Falange, devenu tristement célèbre après avoir administré pas moins de 72 gifles au jeune Antonio Sánchez. Une violence indicible, qui dépasse tellement l'entendement que Giménez ne la montre pas, la signifiant simplement par deux vignettes : la première sur laquelle on voit le visage apeuré des camarades spectateurs de la scène, hors-champ ; la seconde, sur laquelle on peut simplement lire : « El instructor de la Falange Mistrol pegó 72 bofetadas al niño Antonio Sánchez. Esto ocurrió en 1948 en el Hogar General Mola de Madrid. Antonio Sánchez tenía siete años y se meó de la paliza ». Première histoire de *Paracuellos 2-Auxilio Social*, « Los Nuevos », *Op. Cit.*, p.18.

⁸³ [un homme, un vrai]

⁸⁴ [paient]



On le voit donc, le ton reste encore agressif et la dénonciation est encore très forte dans ce troisième tome, et notamment à l'égard de l'Église. Quasiment absente des deux premiers tomes de la série⁸⁵, elle y occupe une place importante et y est présentée d'une façon extrêmement négative. Personnifiée par plusieurs ecclésiastiques des plus antipathiques, parmi lesquels se trouvent Don Máximo et surtout le Père Rodríguez, Directeur de l'institution. Placé tout en haut de la hiérarchie, le Père Rodríguez a un rôle de superviseur et fait partie de ceux qui ne visitent les orphelinats que quelques jours par an, mais dont le passage ne laisse jamais personne indifférent et est toujours redouté, par les « éducateurs » qui craignent les remarques de l'inspecteur, mais aussi et surtout par les enfants, qui connaissent la folie et la violence dont il peut faire preuve. Personnage d'une méchanceté extrême, quasi diabolique, il incarne à lui seul la pression morale exercée sur les enfants dans les foyers de l'*Auxilio Social* par la toute puissante Église, et s'avère « encore plus sadique avec eux que ses comparses laïcs⁸⁶. » On le voit à plusieurs reprises prenant un malin plaisir à distribuer son lot de violentes raclées aux enfants, les tristement célèbres « dobles bofetadas⁸⁷ », dont il s'enorgueillit auprès des autres adultes, se permettant au passage de leur donner des leçons en matière d'éducation :

⁸⁵ Le premier volume nous offre une satire cruelle de l'encadrement des foyers, à travers ces éducatrices issues de la *Sección femenina*, et le second de la figure du phalangiste. L'Église est bien entendu présente dans l'éducation fondée sur la religion catholique. En attestent les occurrences des situations où l'on voit les enfants prier et chanter les cantiques. (Voir l'analyse faite en seconde partie, et notamment la référence à l'épisode « ¡Rezad, rezad, malditos ! », *Paracuellos 2-Auxilio Social*, *Op. Cit.*, p.21.) Mais force est de constater qu'elle n'est pas autant personnifiée qu'elle ne le sera dans *Paracuellos 3*.

⁸⁶ Michel MATLY, *Op. Cit.*, p.431.

⁸⁷ [doubles râclés]



« Même si Giménez aura le souci de nuancer son propos anticlérical avec le gentil père Pedro⁸⁸, grand footballeur devant l'Éternel⁸⁹ », la représentation qui est faite de l'Église dans ce troisième volume montre combien le traumatisme a dû être important chez Giménez et ses camarades, et laisse transparaître la haine qu'éprouve encore l'auteur envers l'institution religieuse, et ce des années après. Mais sans doute la distance qui le sépare des faits lui permet-elle de prendre du recul, ce qui expliquerait que la critique soit toujours empreinte de dérision.

Le Père Rodríguez apparaîtra dans pas moins de quatre histoires, mais c'est peut-être dans celle intitulée « Píscursos⁹⁰ » qu'il nous est dépeint de la manière la plus répugnante qui soit, avec une scène d'une extrême violence. Épris d'une vive colère après avoir découvert que les enfants faisaient des réserves de nourriture qu'ils allaient ensuite cacher⁹¹, il entame une fouille minutieuse de tous les recoins et autres éventuelles cachettes pour trouver quelque trace de nourriture. La rapidité d'exécution de l'action, l'insistance, et la folie avec laquelle il mène son enquête sont soulignées par une succession de cases saturées d'onomatopées qui renvoient aux coups portés, à l'angoisse et la douleur : « ¡Aaaahh ! ¡Zash ! », de phrases

⁸⁸ « Pitos », *Paracuellos 3, Op. Cit.*, p.23.

⁸⁹ Michel MATLY, *Op. Cit.*, p.292.

⁹⁰ *Ibid.*, p.29.

⁹¹ À l'instar de l'épisode du premier tome que nous avons déjà commenté en deuxième partie, « La visita », il s'agissait là d'un affront suprême pour l'Institution, puisque cela laissait entendre que les enfants ne mangeaient pas à leur faim.

exclamatives et de répétitions : « todas, todas ». Et le lecteur d'éprouver autant de dégoût à son égard qu'il en avait eu envers les *guardadoras* du tome 1.



Néanmoins, à chaque fois que l'un ou plusieurs d'entre eux seront brutalisés, c'est le groupe tout entier qui se réunira autour de lui/d'eux pour le/les soutenir. Car « face aux brutalités, l'amitié, [la fraternité] et la solidarité peuvent exister, et elles permettent de s'évader, au sens figuré mais aussi au sens propre⁹². » L'entraide devient une valeur incontournable pour ces enfants qui cherchent par tous les moyens à adoucir leurs conditions de séjour.

3) L'hommage rendu à la BD

La place accordée au jeu, aux divertissements et à l'imaginaire est capitale, et prend également plus d'importance dans les suites de *Paracuellos* : on y voit les enfants jouer au foot bien sûr, comme nous venons de l'évoquer avec les matchs arbitrés par le père Rodríguez ; on les voit aussi s'amuser avec les jeux de l'époque tels que *las quinielas*⁹³, ou les petits-soldats en métal⁹⁴...mais surtout, lorsque l'on évoque les jeux et les divertissements, on ne peut passer outre la place qu'occupe la bande dessinée dans le quotidien de ces enfants. Et cela se vérifie dans le récit dessiné. L'évasion au sens figuré, par la fiction, et en l'occurrence

⁹² Roselyne MOGIN-MARTIN, « Carlos Giménez, autobiographies d'une enfance en bandes dessinées », *Op. Cit.*, p. 239.

⁹³ « Mañana, mañana », *Paracuellos 6*, *Op. Cit.*, p.39.

⁹⁴ Voir l'histoire cruelle et émouvante, précisément intitulée « Soldaditos » qui relate les mésaventures du jeune Hormiga avec son père, un phalangiste qui, après s'être visiblement remarié à une autre femme ayant déjà des enfants, s'est débarrassé de son fils et l'a placé dans un foyer. Le temps d'un dimanche après-midi, Hormiga va pouvoir sortir de l'orphelinat et jouer aux petits soldats avec son demi-frère. Trop heureux d'avoir enfin de quoi jouer, il en ramènera deux en cachette au foyer. Le lendemain, son père, furieux, vient les lui reprendre, le traitant de voleur. Sans un regard, sans une once de compassion envers son fils, il s'en empare froidement et laisse le garçonnet désemparé, seul dans le froid et la neige de la cour déserte... *Paracuellos 6*, *Op. Cit.*, p.51.

par la bande dessinée, que l'on avait déjà perçue dans le second tome, revêt une importance grandissante au fil des albums.

La bande dessinée déchaîne les passions : « En le Hogar se había desatado la fiebre de dibujar tebeos⁹⁵ »: lire, dessiner, inventer des scénarios, l'univers de la bande dessinée devient la seule source d'évasion pour nombre d'enfants. Nous avons vu, dans le cas de Pablito, que la BD était un élément distinctif. Elle apparaît aussi comme un élément fédérateur, et l'on peut voir les camarades se regrouper autour de Pablito, « el que mejor dibujaba⁹⁶ » :



Pour Pablito, et par extension, pour Carlos Giménez, la bande dessinée est un instrument pour insuffler un peu de gaieté dans la dure réalité de tous les jours. Tant que l'heure de la libération n'a pas sonné, la bande dessinée constitue un des rares moments où les enfants peuvent se rencontrer, se réunir et échanger autour d'une activité créative et « de un proyecto [...] limitado tan sólo por las posibilidades de la imaginación⁹⁷. » De fait, beaucoup lisent des bandes dessinées, et certains d'entre eux se prennent même de passion pour le dessin. C'est le

⁹⁵ « Tebeos y queso », *Paracuellos 3, Op. Cit.*, p.47. [La fièvre de la bande dessinée s'était déchaînée dans le foyer.]

⁹⁶ *Ibid.*, p.47.

⁹⁷ Antonio ALTARRIBA, *La España del tebeo...*, *Op. Cit.*, p.351. [un projet qui n'a de limites que celles de leur imagination.]

cas bien sûr de Pablito qui, nous l'avons vu, est systématiquement représenté avec un album sous le bras, mais aussi de Gálvez ou encore d'Adolfo⁹⁸. L'impact de la BD est tel qu'elle influence le comportement des enfants, qui imitent leurs héros de papier, connaissent par cœur certaines répliques qu'ils ont lues, ce qui les amène parfois à confondre réalité et fiction⁹⁹.

La passion que Carlos Giménez voue à la BD est telle qu'il en fait même un personnage à part entière, comme le souligne l'auteur dans l'introduction qu'il signe à l'avant-dernier tome :

Un personaje más, los tebeos. Los tebeos de la época, aquellos cuadernillos apaisados de 1'25 pesetas y continuará, eran tan importantes en los hogares, fueron tan importantes para mí, que me sería difícil hablar de mi infancia sin mencionarlos¹⁰⁰.

Cette présence accrue dans la série peut s'expliquer par le fait que Giménez, et sans doute les autres camarades avec qui il partage ses souvenirs, au moment de se remémorer cette époque, se souvient de tous ces *tebeos* dont il était si friand, non sans une pointe de nostalgie. De là peut-être l'idée selon laquelle l'auteur veut ici rendre hommage aux publications et aux héros de son enfance, comme *SuperPulgarcito* ou *El Guerrero del Antifaz*. *Las aventuras del FBI*, *Coyote*... et réaffirmer tout au long de la série sa volonté farouche de défendre le 9^e art, ce qu'il fait d'ailleurs parfois avec humour, comme dans ce passage, où Pablito se montre furieux envers son camarade Peribáñez¹⁰¹. Ce dernier poursuit le rêve de devenir écrivain, et qui mieux que lui sait que pour devenir écrivain, il faut lire des livres! Or, à cette époque, les livres étaient interdits dans les foyers. Aussi, pour assouvir sa soif de lectures Peribáñez en était rendu à voler à ses camarades tous les livres qu'il pouvait trouver cachés ici ou là. Mais, lorsqu'il tombait sur des bandes dessinées, auxquelles il portait nettement moins d'intérêt, il n'avait en revanche aucun scrupule à les déchirer. Et Pablito,

⁹⁸ Voir la première planche de l'épisode « El desafío », *Paracuellos 4*, *Op. Cit.*, p.21.

⁹⁹ « El vengador », *Paracuellos 6*, *Op. Cit.*, p.11.

¹⁰⁰ *Paracuellos 7*, *Hombres del mañana*, *Op. Cit.*, p.10. [Un personnage de plus, les bandes dessinées. Les bandes dessinées de l'époque, ces petits cahiers brochés au format oblong à 1,25 pesètes, et construites sur la technique du « à suivre », étaient si importantes dans les foyers ; elles l'ont tellement été pour moi qu'il me serait difficile de parler de mon enfance sans y faire référence.]

¹⁰¹ Personnage que Giménez met également en scène dans *Los Profesionales 4*, notamment dans l'histoire intitulée « La noche de los lápices », *Op. Cit.*, p.25.

Il lui rendra hommage dans l'épigraphe de *Paracuellos 3* : « Peribáñez sí fue escritor. [...] A su memoria », p.2.

d'habitude si calme, de piquer une colère insoupçonnée à son rencontre¹⁰² comme on le voit sur la vignette reproduite ci-contre, ce qui peut faire sourire le lecteur, qui a lu les différents tomes de la série.

4) Une finalité différente



Plus de vingt ans après la fin de la Dictature, la démarche semble donc avoir évolué, et les préoccupations ne plus tout à fait être les mêmes : à la dénonciation initiale du franquisme, très forte dans les deux premiers albums, et toujours présente dans le troisième, mais que l'on sent déjà évoluer, semble s'être substituée « une volonté de ne pas oublier, et de reconstruire, plus que de véritablement dénoncer¹⁰³. » L'analyse des contenus nous a permis de voir que la série avait par la suite tendance à se distendre, tant sur le fond que sur la forme, reflet d'un auteur qui a su se libérer du traumatisme qu'avaient représenté ces huit années passées dans les foyers de l'*Auxilio Social*. La tonalité devient globalement plus légère, et les objectifs de Carlos Giménez sont dorénavant autres :

Me he centrado en hablar más de las relaciones y sentimientos de los niños entre ellos y las de estos con sus familias, en lugar de volver a contar los castigos y las crueldades que ya han sido narradas. Ya sé que la violencia, y máxima la ejercida sobre los niños, produce más emociones y por lo tanto es más comercial, pero no está en mi ánimo insistir en este tema, por eso no me paro en los detalles de la paliza que recibe Pablito. El lector ya conoce, por haber sido contados con anterioridad, cómo son estos castigos¹⁰⁴.

¹⁰² « El fin del vengador », *Paracuellos 6*, *Op. Cit.*, p.34.

¹⁰³ Roselyne MOGIN-MARTIN, « Carlos Giménez : autobiographie d'une enfance en bande dessinée », *Op. Cit.*, p.242.

¹⁰⁴ [Je me suis concentré davantage sur les relations qu'avaient les enfants entre eux et avec leurs familles, plutôt que de raconter une énième fois les châtimts et tous ces aspects cruels qui ont déjà été commentés. Je suis bien conscient que la violence, qui plus est lorsqu'elle est perpétrée sur des enfants, produit davantage d'émotions et est par conséquent plus commerciale, mais ce n'est pas dans mes intentions que d'insister là-dessus, c'est pour cela que je passe sans détailler sur la gifle que reçoit Pablito. Le lecteur sait déjà, parce que cela lui a été déjà raconté, comment se passent ces punitions.] Déclaration de Giménez au journal *El País* à l'occasion de la sortie de *Paracuellos 7, Hombres del mañana*, *Op. Cit.*

En los seis libros anteriores se ha hecho hincapié en los hechos: en cómo se vivía en aquellos internados, en cómo era la existencia diaria, la disciplina, la religión, los castigos, el frío, el calor... Ahora, en este álbum número siete y en el próximo, quiero contar un poco más de cerca de lo que hasta he hecho los sentimientos¹⁰⁵.

« [L]e point de perspective¹⁰⁶ » a donc changé. Ce qui est somme toute normal, la mémoire étant un vécu, comme telle elle change ; elle est subjective, altérée par le temps et filtrée par les expériences cumulées : des souvenirs peuvent être refoulés, d'autres sélectionnés¹⁰⁷, et tous sont reconstruits en fonction des préoccupations présentes. Elle est donc une représentation du passé qui se construit dans le présent. Ainsi, la distance temporelle entre le vécu et son récit s'est accompagnée d'une sorte de résilience chez l'auteur madrilène, chez qui ce qui semble prévaloir, c'est la transmission de ces différentes expériences vécues, « que l'action éditoriale s'efforce de rassembler et de rendre audible, visible et accessible¹⁰⁸. » Car s'il est un autre aspect fondamental de cette série, c'est la valeur testimoniale de ses histoires, et l'idée de raconter pour transmettre aux générations futures, qui n'ont pas connu cette époque, afin qu'elles puissent hériter de la mémoire. À ce titre, *Paracuellos* est représentatif à la fois d'une « mémoire horizontale et verticale » dont parle Halbwachs dans *Les cadres sociaux de la mémoire*¹⁰⁹ : elle est horizontale en ce qu'elle unit des acteurs et membres d'une même communauté ; elle est verticale, en ce qu'elle passe de générations en générations.

El talento de Giménez como dibujante se manifiesta en la intención testimonial por encima de cualquier otra consideración. Por supuesto hay fantasía e imaginación, pero ambas están al servicio de la crónica, del documento que, además de entretener y conmover, ha de constituir un testimonio más, una pieza más

http://cultura.elpais.com/cultura/2016/11/23/actualidad/1479926041_303684.html

¹⁰⁵ *Paracuellos 7, Hombres del mañana, Op. Cit.*, p.10. [Dans les six albums précédents, l'accent a été mis sur les faits: comment on vivait dans ces internats, comment était le quotidien, la discipline, la religion, les punitions, le froid, la chaleur... Dans ce septième album et dans le prochain, je veux me centrer sur les sentiments, plus encore que je n'ai pu le faire jusqu'à présent.]

¹⁰⁶ Maurice HALBWACHS, *La mémoire collective, Op. Cit.*, p.37.

¹⁰⁷ « La mémoire est forcément une sélection », Tzvetan TODOROV, *Les abus de la mémoire*, Arléa, Paris, 1998, p.14.

¹⁰⁸ Danielle CORRADO, « Récits d'enfance et discours identitaires », dans *Témoigner entre Histoire et Mémoire*, n°112 : « Les enfants de la Guerre d'Espagne. Expériences et représentations culturelles », Paris, Éditions du Centre d'Études et de Documentation Mémoire d'Auschwitz et Éditions Kimé, 2012, p.10.

¹⁰⁹ Maurice HALBWACHS, *Op. Cit.*

en ese gran tapiz que la memoria colectiva está viendo de recuperar, pese a quien pese, para un mejor entendimiento en esta España de secular desmemoria¹¹⁰.

Aujourd'hui, force est de constater que *Paracuellos*, trente ans après les premières publications, continue de rencontrer du succès auprès du public. En atteste la sortie en 2007 d'une édition-compilation chez Debolsillo, qui a déjà bénéficié de plusieurs rééditions¹¹¹ et qui a sans doute facilité l'accès à ce document exceptionnel pour connaître l'histoire de l'*Auxilio Social*, vue depuis l'intérieur. Et si certaines anecdotes, par leur extrême cruauté, peuvent être difficiles à croire pour le lecteur d'aujourd'hui, elles sont pourtant bien basées sur des faits réels, sur des expériences vécues, et c'est précisément ce que se propose Giménez de transmettre à la société en général, car, comme il le répète à l'envi : « Gracias a que estuve allí dentro, no ha quedado impune, lo he contado, y al que le sirva, ahí está¹¹². » Et à cet égard, la bande dessinée, média accessible et destiné au plus grand nombre, est à même de toucher un large public, et ce faisant, s'avère ici un instrument adéquat et efficace pour aider à mieux comprendre et faire connaître ce passé, aussi cruel soit-il, notamment auprès des nouvelles générations.

« À la croisée du singulier et du multiple¹¹³ », *Paracuellos* ne raconte pas l'histoire d'un individu en particulier, mais bien plusieurs histoires de différents individus ayant une passé en commun. Aussi la série répond-elle à une dette personnelle et collective : Carlos

¹¹⁰ Juan MARSÉ, Prologue de *Todo Paracuellos*, *Op. Cit.*, p.14.

[Le talent de Giménez en tant que dessinateur se manifeste dans son intention de témoigner, par-delà tout autre considération. Bien sûr que la fiction et l'imagination ne sont pas absentes dans ce qu'il raconte, mais toutes les deux sont au service de la chronique, du document qui, en plus d'être plaisant à lire, permet d'émouvoir, et constitue un témoignage de plus, une pièce de plus de ce grand puzzle que la mémoire collective est en train de récupérer ; un témoignage qui, et n'en déplaise à certains, aide à mieux connaître l'Histoire de cette Espagne qui depuis des siècles a été marquée par l'absence de mémoire.]

¹¹¹ María CASAS, directrice littéraire chez Debolsillo, m'indiquait lors d'un échange par voie électronique en janvier 2018 que l'album *Todo Paracuellos* en était à sa 8^e réédition, ce qui portait à près de 35 000 le nombre d'exemplaires vendus, faisant par la même de cet album le titre le plus diffusé de l'artiste madrilène.

En outre, cette compilation a même bénéficié d'une édition commémorative spéciale 40^e anniversaire, sortie fin 2016, éditée à 5000 exemplaires.

¹¹² Propos de Carlos GIMÉNEZ rapportés dans le livre de Ángela CENARRO, *Los niños del Auxilio Social*, *Op. Cit.*, p. 289. [Cette histoire n'est pas restée impunie, car j'y étais, et je l'ai racontée, et c'est là, pour celui que ça intéresse.]

¹¹³ Danielle CORRADO, « Récits d'enfance et discours identitaires », *Op. Cit.*, p.6.

Giménez serait alors le symbole et le porte-parole de tant d'autres petits Espagnols, « ses souvenirs personnels sont aussi ceux des autres, il est redevable de la mémoire collective¹¹⁴ », comme l'attestent les paratextes de *Paracuellos* 2 à 5¹¹⁵. Dès lors, la démarche de Giménez se fonde sur « une appropriation individuelle des souvenirs d'une conscience collective assumée comme socle identitaire¹¹⁶ », selon l'expression employée par l'historienne espagnole Ángela Cenarro. Son important travail sur l'*Auxilio Social* n'aurait vraisemblablement pas été aussi approfondi sans l'existence de la BD de Giménez. En effet, en parcourant son ouvrage, il est intéressant de voir comment elle l'a utilisée pour faire parler les gens qu'elle interroge. *Paracuellos* a été le point de départ de nombreuses rencontres et a représenté un véritable déclencheur de parole, et a été une source capitale de témoignages. Elle a en outre pu retrouver la trace d'anciens pensionnaires de ces orphelinats, entre autres *via* le forum du site Internet de Carlos Giménez¹¹⁷, et est allée à leur rencontre pour recueillir leur témoignage¹¹⁸. En même temps, la série a su réactiver la mémoire collective de nombreux Espagnols, reflet d'un groupe hétérogène d'enfants qui a pris conscience de faire partie d'une génération méconnue, et qui aujourd'hui ose prendre la parole.

Cette proximité s'est vue renforcée par le processus même de création des albums, qui a d'ailleurs favorisé cette émergence d'une identité commune. L'hypotexte oral des témoignages recueillis a constitué un véritable exercice de mémoire, et a fait de *Paracuellos* une œuvre « multiple », non plus seulement du point de vue de sa réception, comme nous

¹¹⁴ Roselyne MOGIN-MARTIN, *Op. Cit.*, p. 244.

¹¹⁵ Cette idée va de pair avec l'impossibilité d'oublier ; en attestent les titres donnés à certains prologues, et qui sont porteurs de sens : « El infierno de la memoria », par Jesús CUADRADO, *Paracuellos* 3, « La huella infinita », par José María Beà, *Paracuellos* 4, *Op.Cit.*

¹¹⁶ Ángela CENARRO, *Los niños del Auxilio Social*, *Op. Cit.*, p.267.

¹¹⁷ <http://www.carlosgimenez.com/menu.htm>

Parmi les personnes interviewées, l'on retrouve deux anciens compagnons d'infortune et amis de Carlos Giménez : Rafael Gálvez et Adolfo Usero.

Ángela CENARRO, *Op. Cit.*, p.28.

¹¹⁸ Voir aussi à ce sujet le livre d'Eduardo PONS, *Los niños republicanos en la guerra de España*, Editorial Oberón, Madrid, 2004.

avons pu le voir à travers l'identification du lecteur avec le protagoniste, mais bien cette fois du point de vue de son élaboration même : la série constitue bien la récupération d'une histoire personnelle et plurielle à la fois, de personnes qui ont des souvenirs en commun ; et la mémoire doit être entendue ici comme « un lieu de rencontre¹¹⁹ ». Carlos Giménez a à cet égard en quelque sorte joué le rôle d'« agent de mémoires », au pluriel, dans la mesure où ce sont des histoires personnelles avant tout, compilées ici à travers les témoignages qu'il a recueillis.

La série *Paracuellos* a donc non seulement opéré comme le catalyseur du surgissement de cette identité commune mais elle a permis de libérer la parole et de forger une sorte de mémoire collective d'« enfant de l'*Auxilio Social*¹²⁰ ». Sans doute a-t-elle donc aussi permis de dépasser les difficultés que renferme la verbalisation du traumatisme pour toute une génération qui aujourd'hui n'a plus peur de s'exprimer sur ce sujet encore douloureux. De fait, pour beaucoup d'entre eux, ce passé représente encore une blessure dont ils ont du mal à se remettre, et pour lequel ils n'ont pu bénéficier d'aucune reconnaissance. En effet, leurs récits et leurs souvenirs n'ont pas été une priorité pour le Mouvement de récupération de la Mémoire Historique, l'assistance publique franquiste ayant été négligée, car considérée comme le visage aimable d'un régime sanguinaire :

Una de las paradojas de esta historia es que *Auxilio Social* puso la cara amable del régimen de Franco y constituyó una de las señas de identidad de Falange, pero buena parte de esos falangistas conectados con el entorno de José Antonio, o antiguos conservadores, procuraron marginar a los jonsistas y controlar el *Auxilio Social*, como plataforma de proyección pública que era para aquéllos¹²¹.

¹¹⁹ Roger BASTIDE, « Mémoire collective et sociologie du bricolage », *Op. Cit.*

¹²⁰ Ángela CENARRO, « Mémoires de l'après-guerre : les enfants de l'*Auxilio Social* », dans *Témoigner entre Histoire et Mémoire*, n°112 : « Les enfants de la Guerre d'Espagne. Expériences et représentations culturelles », Éditions du Centre d'Études et de Documentation Mémoire d'Auschwitz et Éditions Kimé, 2012, p.5.
http://www.enfance-violence-exil.net/fichiers_sgc/Cenarro2.pdf

¹²¹ [Un des paradoxes de cette histoire est que l'*Auxilio Social* a offert au régime de Franco un visage aimable et a constitué un des traits identitaires de la Phalange, mais une bonne partie des phalangistes liés à l'entourage de José Antonio, ou d'anciens conservateurs, ont fait en sorte d'écarter les partisans des *Jons* et de contrôler l'*Auxilio Social*, car il représentait une sorte de vitrine pour eux.]

Réponse apportée par Ángela CENARRO lors de la présentation de son livre à la FNAC de Madrid. Interview complète disponible à l'adresse suivante:

<http://antoncastro.blogia.com/2009/121702-angel-cenarro-una-entrevista.php>

D'ailleurs, on peut constater qu'il n'existe encore aucune association, ni aucun groupe clairement constitué et identifié en tant que tel, ni aucune organisation qui ne revendique cette mémoire commune. Absence qui est sans doute le résultat des méthodes répressives utilisées dans ces centres et de la dispersion postérieure des enfants parvenus à l'âge adulte.

Enfin, la valeur testimoniale et édifiante des histoires qui composent la série participe de la reconnaissance de toute une génération sacrifiée qui aujourd'hui est aux prises avec la mémoire historique de l'Espagne ; une reconnaissance que le média bande dessinée, par son accessibilité¹²², peut faciliter, notamment auprès des jeunes générations qui n'ont pas connu cette époque. Ainsi, la bande dessinée s'avère un instrument adéquat et efficace pour aider à mieux comprendre et faire connaître ce passé et transmettre une certaine mémoire, en bâtissant de la sorte un véritable pont entre plusieurs générations, celle des témoins et celle de leurs enfants, ou plutôt maintenant, de leurs petits-enfants. « Los lectores han cambiado. Son otros, menos politizados y más inocentes, más libres. [...] Los tiempos han cambiado. Pero la historia permanece¹²³. »

Après avoir repris la série *Paracuellos*, Carlos Giménez entreprend quelques années après la suite de *Barrio*. Comme pour *Paracuellos*, plus de vingt ans se sont écoulés entre le premier et le deuxième tome, et, peut-être plus encore que pour *Paracuellos*, les évolutions sont notoires et méritent d'être commentées.

Sur cette même idée, le travail de Conxita MIR apporte quelques détails éclairants : *Pobreza, marginación, delincuencia y políticas sociales bajo el franquismo*, Université de Lleida p.101 et 111.

¹²² On entend par là à la fois la plus grande facilité d'accès au sens, mais aussi l'accessibilité économique : par exemple, les albums-compilations parues chez Debolsillo, sont vendues entre 15 et 20 €, ce qui correspond peu ou prou au prix d'un seul tome chez l'éditeur original, Glénat Espagne. Cela peut de ce fait faciliter aussi la diffusion des messages que prétend transmettre Carlos Giménez.

¹²³ « Los territorios de la memoria », Paco Ignacio TAIBO II, prologue de *Paracuellos 5, Op. Cit.*, p.6.

B) *Barrio* ou la volonté de récupérer son passé¹²⁴

L'album que Giménez avait imaginée au départ comme une suite de *Paracuellos*, va elle aussi s'étoffer de trois nouveaux tomes entre 2005 et 2007¹²⁵. Même si, et cela reste très subjectif, la série aura tendance à « s'étirer » en perdant quelque peu de son intérêt, notamment dans les deux derniers albums¹²⁶, il n'en reste pas moins que cette série est intéressante à plus d'un titre. En particulier, le deuxième tome, de part son contenu et sa mise page, très réussie, contrastent énormément avec le premier, paru...vingt-six ans plus tôt ! Antonio Martín, qui était responsable éditorial chez Glénat au moment où sont publiés les trois nouveaux tomes corrobore cette idée :

El segundo volumen de *Barrio* es muy original, Giménez lo ha escrito y dibujado sin fijarse un límite de páginas, con una intención diferente, más costumbrista, con una visión diaria del Madrid que él vivió, con el deseo consciente de recuperar el *argot* madrileño de aquellos años. Por razones muy diferentes al primer libro, creo que este es también una auténtica obra maestra en el conjunto de la producción de Carlos Giménez¹²⁷.

1) Des changements sur le fond et sur la forme

Intéressons-nous à la forme tout d'abord. De ce point de vue, les différences sont notoires, et ce dès les premières planches de l'album : en témoigne l'évolution du dessin, du graphisme, avec une augmentation de l'espace figuratif ainsi qu'une mise en page beaucoup

¹²⁴ « Recuperar su pasado », expression employée par Antonio MARTÍN, dans le prologue de la réédition de *Barrio*, chez Glénat, en 2001.

¹²⁵ *Barrio 2* sort en 2005, *Barrio 3* un an plus tard et *Barrio 4* en 2007, tous publiés chez Glénat Espagne, dans la « Colección Carlos Giménez ». Voir chronologie en annexe.

¹²⁶ Un exemple avec la dernière histoire en particulier de *Barrio 4*, « El mozo », est sans doute exagérément longue, avec des descriptions redondantes qui s'étirent sur plus de dix pages. *Barrio 4, Op. Cit.*, p.20-46.

¹²⁷ Propos recueillis lors d'un entretien personnel avec Antonio MARTÍN, réalisé chez lui à Barcelone, en juillet 2013.

[Le second volume de *Barrio* est très original, car Giménez l'a écrit et dessiné sans se fixer de limites quant au nombre de pages, avec une intention différente, plus *costumbrista*, et en nous offrant une vision du quotidien du Madrid dans lequel il a vécu, et en ayant envie de récupérer l'argot madrilène de ces années-là. Certes pour des raisons bien différentes de celles du premier album, je crois que ce deuxième tome n'en est pas moins un authentique chef d'œuvre dans l'ensemble de la production de Carlos Giménez.]

plus aérée, qui n'a plus guère de parenté graphique avec le premier volume, et les vingt vignettes scrupuleusement alignées du premier *Barrio*. Giménez fait preuve ici d'une liberté créatrice¹²⁸, et réussit à créer une dynamique nouvelle :

Giménez se siente aquí perfecto dueño de sus recursos gráficos y ello le da una libertad desde la que rompe con las convenciones del lenguaje de la historieta, manipula la viñeta y la convierte en un espacio abierto, realiza montajes secuenciales que no siguen las reglas al uso, mueve sus personajes con una dinámica nueva.

Pour illustrer notre propos, nous reproduisons ci-après deux planches qui ont comme point commun de mettre en scène la famille de Carlines : l'une, intitulée « Los Hermanos¹²⁹ », est située au début du premier *Barrio*, et l'autre, « Mamá¹³⁰ », est tirée du second volume :



¹²⁸ « una libertad creativa », Antonio MARTÍN, prologue de *Barrio 2*, *Op. Cit.*, p.5.

[Giménez se sent ici parfaitement maître de ses moyens artistiques et cela lui donne une liberté qui lui permet de rompre avec les normes classiques du langage de la BD ; il travaille la vignette et la transforme en un espace ouvert, réalise des montages séquentiels qui ne suivent pas les règles habituelles, fait évoluer ses personnages dans une dynamique nouvelle.]

¹²⁹ *Barrio*, Ediciones De la Torre, *Op. Cit.*, p.9.

¹³⁰ *Barrio 2*, Ediciones Glénat, « Colección Carlos Giménez », Barcelone, 2005, p.25.



De plus, Giménez dispose de plus de liberté pour écrire ses scénarios, qui sont au demeurant plus longs, avec des histoires et construites de façon plus complexe, ne se limitant plus à deux pages mais se déroulant parfois sur quatre, six, voire même douze pages. Le trait des dessins se fait moins dense, le traumatisme semble peser de manière moins tragique, comme si l'écriture jouait son rôle de thérapie psychanalytique :

Ésta puede ser precisamente la función mejor del texto autobiográfico o de la historieta que vuelve sobre los años perdidos, que recupera los recuerdos, lo que equivale a recuperar la infancia... sin que ello sea necesariamente nostalgia, sino, muchas veces, una sana terapia a través de la reflexión sobre nuestro pasado¹³¹.

Quant au style adopté, il évolue également, et oscille entre réalisme et caricature, et les personnages que l'on retrouve dans quelques histoires des différents albums de *Barrio* ne sont pas non plus sans rappeler ceux que l'on retrouvera plus tard dans la tétralogie 36-39 *Malos*

¹³¹ [C'est justement tout l'intérêt du texte autobiographique ou de la bande dessinée qui revient sur les années perdues, qui récupère les souvenirs, ce qui au final équivaut à récupérer l'enfance...sans que cela soit nécessairement synonyme de nostalgie, mais qui au contraire s'avère très souvent une saine thérapie, rendue possible par cette réflexion sur notre propre passé.] Antonio MARTÍN, « *Barrio*, una historieta autobiográfica », *Barrio*, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* ». Barcelone, 2001, p.7.

Tiempos, comme nous aurons l'occasion de le voir plus loin ; ce qui est somme toute logique, Giménez ayant dessiné tous ces albums sur une période très rapprochée.

À la description de la vie de son quartier madrilène, connu du lecteur qui a lu le premier tome, l'auteur superpose la sienne en filigrane. Giménez a écrit *Barrio* comme un chroniqueur et biographe de sa propre vie d'adolescent, un homme en devenir qui est à la fois protagoniste, témoin et narrateur de son propre passé. Autant dans le premier album il s'agissait principalement de souvenirs autobiographiques, autant dans les trois albums suivants, Giménez essaie de faire de son travail une chronique de la réalité de l'après-Guerre Civile, même si malgré tout le personnage Carlines sert toujours de fil rouge aux différents albums. Il apparaît dans de nombreux épisodes, dont les titres font pour certains référence de manière explicite à la vie de l'auteur et mettent en exergue la dimension autobiographique de la série :



Carlines¹³² n'est plus le Pablito de *Paracuellos*, c'est un enfant qui a grandi et qui est maintenant un adolescent qui travaille, mais qui n'a pas pour autant perdu sa passion pour les

¹³² *Barrio 2, Op. Cit.*, p.24.

bandes dessinées. Comme dans la série *Paracuellos*, la bande dessinée acquiert une importance particulière, dans *Barrio 2* notamment, comme on le découvre dès la première histoire de l'album, où on le voit déambuler¹³³, absorbé par l'histoire qu'il est en train de lire. Des bandes dessinées auxquelles il prêtera une utilité des plus surprenantes, comme lorsqu'il s'en sert pour séduire la jeune Amapola, dont il est tombé sous le charme. En effet, à la différence des parents de la jeune fille, ceux de Carlines (ou plutôt sa mère, puisque son père est mort) ne sont pas très riches. Mais Carlines a un argument de choix : il a beaucoup de BD, et peut lui en prêter... ce qui nous donne à lire une séquence emplie de tendresse :



En outre, d'autres indices autobiographiques jalonneront le récit, comme l'apparition discrète de sa mère, Lina, dans « la Madrina¹³⁴ » ou encore dans « Mamá » dont nous avons montré un extrait plus haut. Sans doute devons-nous y là voir le besoin qu'éprouve l'auteur de rendre hommage à sa mère, à laquelle il n'avait jamais fait référence jusque-là, même s'il la représentera toujours, sans doute par pudeur, à travers la métonymie des mains, et la fera toujours s'exprimer depuis le hors-champ.

¹³³ « Amapola », *ibid.*, p.11.

¹³⁴ *Ibid.*, p.24.

Yo nunca he dibujado a la madre de Pablito, ¡y mira que ha salido muchas veces en las historias! No sé hacerlo y no quiero dibujarla porque esa señora nunca va a ser la madre de Pablito en mis sentimientos. Por eso utilizo el recurso gráfico que es dibujar las manos de la madre y ya está¹³⁵.

2) Un kaléidoscope de la vie quotidienne

D'un point de vue de la construction à proprement parler, *Barrio 2* offre une alternance d'histoires courtes et d'autres plus longues, qui forment un kaléidoscope de la vie quotidienne dans le Madrid des années 50, « Madrid, años 50 » étant un sous-titre/chapeau qui revient d'ailleurs fréquemment dans les récitatifs. La capitale espagnole ainsi recomposée permet à l'auteur de faire revivre une histoire qui n'est pas si lointaine. C'est sa propre histoire mais c'est aussi celle des Espagnols au sens large. Les histoires sont le fruit d'une mémoire collective de tous ces enfants de la Guerre, mais pas seulement, car, à la différence de *Paracuellos*, les protagonistes ne sont plus exclusivement des enfants ; il y a aussi des adultes, qui aujourd'hui sont vraisemblablement très vieux, ou même morts : ce sont donc plusieurs générations entières d'Espagnols qui peuvent se retrouver dans *Barrio*.

N'oublions pas que nous ne sommes plus dans un internat de l'*Auxilio Social* mais dans un milieu « normal », pour reprendre l'adjectif employé par Giménez lui-même¹³⁶. Dans les rues de Madrid, se côtoient hommes et femmes, jeunes ou moins jeunes. C'est donc plus largement aussi leur mémoire que Giménez transmet dans *Barrio*. En tout état de cause, il s'agit d'une mémoire qui, dans le cas précis de l'auteur, a sans doute été déformée au fil du temps, car tributaire des souvenirs d'enfance qui sont par définition fugaces et qui parfois sont empreints

¹³⁵ Entretien personnel réalisé avec l'auteur, en juillet 2013, chez lui, à Madrid, et retranscrit dans son intégralité en annexe.

[Je n'ai jamais dessiné la mère de Pablito, et pourtant, Dieu sait qu'elle apparaît à de nombreuses reprises dans les histoires ! [...] Je ne sais pas le faire et je ne veux pas le faire parce que cette femme ne sera jamais la mère de Pablito telle qu'elle l'est pour moi, telle que je la perçois sentimentalement. C'est pour cela que j'ai recours à cette « béquille artistique » qui consiste à la représenter en dessinant ses mains.]

¹³⁶ Voir le prologue de *Paracuellos 6*, « Por si alguien le interesa », auquel nous avons déjà fait référence.

d'une certaine nostalgie, comme nous l'avons vu par exemple dans l'histoire qui relate les premiers émois amoureux entre Carlines de Amapola¹³⁷. Ceci étant, Carlos Giménez s'efforce à faire revivre la mémoire de ce passé récent, par-delà la simple anecdote, et il nous offre en quelque sorte une chronique de la réalité de ce quartier où il a grandi avec ses traditions et ses coutumes.

Il est également intéressant de remarquer comment Giménez fait s'exprimer ses personnages, et notamment les jeunes dans la rue, qui utilisent un argot madrilène aujourd'hui inusité, mais dont la retranscription dans le récit dessiné participe de la volonté de l'auteur de plonger le lecteur dans une époque révolue et, de manière plus personnelle sans doute aussi, lui sert à récupérer son passé.

Les expressions sont nombreuses et ont été référencées par Antonio Martín, qui en a dressé une liste à la fin de l'album dans son « Glosario de algunas palabras, expresiones y dichos utilizados por Carlos Giménez en el libro *Barrio 2*¹³⁸. »

L'auteur y dépeint avec une infinie justesse la société de cette Espagne de l'après-guerre, lorsqu'il existait encore une culture populaire de la rue et du quartier. Il réinvente la ville aujourd'hui disparue, des quartiers qui ont été radicalement transformés, des rues perdues où il fait évoluer des personnages qui, par delà des archétypes qu'ils incarnent (l'ouvrier modèle, la mère au foyer...) racontent la vie quotidienne des gens « normaux », *de a pie* dirait-on en espagnol. Il s'agit-la d'illustrations en pleine page qui viennent ponctuer les histoires plus longues qui composent les albums.

¹³⁷ Voir *supra*.

¹³⁸ « Glosario de algunas palabras... », *Barrio 2, Op. Cit.*, p.85.

Ainsi, il suffit de parcourir le second album et d'apprécier le graphisme, la mise en page et le dessin dans des passages, nombreux, mettant en scène des petits métiers aujourd'hui disparus, tels que « El fotógrafo callejero », « El trapero¹³⁹ » ou encore les illustrations que l'on retrouve dans le troisième volume : « El barquillero », ou « El voceador de periódicos¹⁴⁰ », pour se replonger dans l'ambiance qui régnait alors dans la rue. La rue qui acquiert une importance capitale dans cette série, et se retrouve même dans le titre donné à l'une des premières histoires du deuxième tome¹⁴¹. Autant d'instantanés de la culture populaire du milieu du XX^e siècle, avec leur lot de moments de bonheur et de misères quotidiennes.



3) Une dénonciation plus « modérée »

En effet, par-delà cet aspect folklorique, il est aisé de se rendre compte que c'est une impression de misère et de pauvreté qui domine dans ces scènes de rue¹⁴², sans être toutefois être aussi criante que dans le premier tome, comme l'illustre parfaitement la comparaison

¹³⁹ *Barrio 2, Op. Cit.*, respectivement p.45 et 61.

¹⁴⁰ *Barrio 3, Op. Cit.*, p.22 et 32.

¹⁴¹ « La calle », *Barrio 2, Op. Cit.*, p.15.

¹⁴² Nous le verrons, la rue ne sera pas absente des pages des suites de *Los Profesionales*, mais l'impression de misère y sera bien moindre. Nous commenterons cet aspect plus loin.

entre ces trois vignettes ; celle de droite et celle du milieu sont tirées du premier *Barrio*¹⁴³, l'autre de *Barrio 2* :



Le côté miséreux ne disparaît donc pas complètement des suites de *Barrio*, et est précisément mis en avant dans l'histoire intitulée « La pobre¹⁴⁴ », qui relate un évènement qui a vraisemblablement marqué le jeune adolescent : un soir, alors que Carlines et sa mère sont attablés, une vieille femme sonne à la porte et vient mendier quelque nourriture. Comme pour légitimer sa demande et susciter la compassion de son interlocutrice, la vieille femme ôte ses vêtements. La vision de ce corps squelettique est difficilement soutenable¹⁴⁵, et plonge la mère de Carlines dans un profond désarroi, et elle ne peut s'empêcher d'éclater en sanglots à la fin de l'épisode, avant de donner quelques explications à son fils :

¹⁴³ « El regreso », *Barrio*, *Op. Cit.*, p.6.

¹⁴⁴ *Barrio 2*, *Op. Cit.*, p.59.

¹⁴⁵ Ce passage n'est pas non plus sans rappeler ce que Giménez dessinera plus tard dans 36-39 : *Malos Tiempos*, dans l'épisode « Sito », auquel nous ferons référence plus loin.



On apprend d'ailleurs que cette dernière, pour fait vivre sa famille, accepte des pensionnaires chez elle, qui lui louent une des pièces de l'appartement, situé près du métro *Embajadores*. La première histoire de *Barrio 4*, intitulée « El escribiente¹⁴⁶ » nous rappelle ce que nous avons déjà lu dans plusieurs histoires du premier tome, dans lesquelles on voyait défiler des individus de passage, qui ne restaient en général que quelques jours. Des individus qui étaient en outre souvent des plus louches et mystérieux, ce qui donnait à lire des histoires parfois assez sordides¹⁴⁷. Ici, la tonalité est bien plus drôle et l'anecdote racontée, celle d'une scène de ménage entre deux amis, Rafa et Gregorio, qui en plus de partager la même chambre partagent la même petite amie, atténuée largement la triste réalité que sous-tend cette histoire, celle d'être obligé de devoir cohabiter avec des inconnus pour palier des difficultés économiques persistantes.

EN CASA DE CARLINES, SU MADRE HABÍA METIDO HUESPEDES. CUANDO HABÍA UNA CAMA LIBRE SE ANUNCIABA CON UN LETRERO EN EL ESTANCO.



¹⁴⁶ *Barrio 4*, *Op. Cit.*, p.5.

¹⁴⁷ Voir en particulier l'histoire intitulée « Don Herminio », *Barrio*, *Op. Cit.*, p.40.

Au final, on s'aperçoit d'ailleurs que les passages dessinés mettant en avant ces aspects là ne sont pas non plus les plus fréquents, et que leur tonalité est bien moins dramatique. En fait, force est de constater que la série, à mesure que temps passe, se distend. De fait, si dans *Barrio 2* la dénonciation du franquisme est toujours présente, elle a évolué au fil du temps et semble passer à un second plan, en tout cas ne plus être autant une nécessité :

Cuando retoma estos libros en los años 1990 y 2000, su vida personal y profesional es muy diferente, prácticamente se ha reinventado, si cabe decirlo así. Y es entonces cuando en momentos concretos y por razones específicas decide continuar alguna de sus obras anteriores. Ya no hay el fuego inicial que le movía en los años 70, de alguna forma aquellas obras son su pasado y ahora sus intereses son otros¹⁴⁸.

Ainsi, la dénonciation très forte que l'on trouvait dans le premier tome devient ainsi plus modérée, à l'instar de ce que l'on a pu observer dans *Paracuellos*, avec des histoires qui sont moins sombres et qui adoptent une tonalité quelque peu différente. Ce sont tous ces épisodes qui retracent les occupations et autres jeux des enfants du quartier qui grandissent dans cette Espagne de l'après-guerre, avec la rue¹⁴⁹ comme terrain de jeu de prédilection. Des enfants qui tentent malgré tout de se distraire et d'échapper au marasme ambiant, en s'inventant des aventures, (qui bien souvent finissaient en grosses bêtises, comme nous le verrons plus loin), en allant au cinéma, ou bien sûr en lisant des BD qu'ils pouvaient même louer, comme cela était possible à l'époque. C'est ce qu'illustre la vignette reproduite ci-dessous, extraite d'une planche du troisième album¹⁵⁰, qui, comme d'autres planches dans la série, sert en quelque sorte d'interlude entre les différentes histoires :

¹⁴⁸ Propos recueillis lors d'un entretien personnel avec Antonio MARTÍN, réalisé chez lui à Barcelone, en juillet 2013.

[Lorsqu'il reprend ces suites dans les années 90 et 2000, sa vie personnelle et professionnelle est très différente, Giménez s'est quasiment réinventé, si l'on peut dire ainsi. C'est à ce moment-là, et pour des raisons particulières qu'il décide de continuer quelques unes de ses premières œuvres. Il n'y a plus la rage des débuts, qui l'animait dans les années 70, et d'une certaine façon, ces œuvres-là font partie de son passé. Ses motivations sont dorénavant tout autres.]

¹⁴⁹ Voir justement la première vignette de l'épisode « La calle », *Barrio 2, Op. Cit.*, p.15.

¹⁵⁰ *Barrio 3, Op. Cit.*, p.9.



Ainsi, la vitalité de l'enfance, l'imagination débordante à cet âge, donnent à lire des scènes parfois drôles, comme « Paja¹⁵¹ » où, n'ayant trouvé de mieux à faire, les gamins décident de mettre le feu à un camion transportant de la paille sans en avoir bien entendu anticipé les conséquences fâcheuses, ou encore l'épisode intitulé « La drea¹⁵² », qui retrace une bataille d'œufs pourris mémorable entre bandes rivales du quartier. Cette histoire est très drôle et raconte comment le jeune Ugeñin, après avoir été lâchement abandonné par ses camarades au milieu de la décharge où les enfants préparaient leurs munitions, se fait littéralement asperger d'œufs pourris et revient chez lui tout penaud, non sans avoir auparavant empesté tout le quartier. Mais pourtant, par-delà l'anecdote, on voit que dans cette décharge à ciel ouvert, les traces d'un quotidien marqué par le manque ou la mauvaise qualité de la nourriture sont latentes, en même temps qu'elles sont le reflet d'un paradoxe notoire : on laisse pourrir des œufs, qui sont une nourriture appréciable, alors que les gens ont faim...l'irrationalité et l'inefficacité des circuits de distribution étant ici indirectement dénoncées. Quant aux traces du passé et de la Guerre Civile, elles sont également visibles, même si elles sont moins évidentes, et ne sont pas forcément connues de tous, comme le

¹⁵¹ « Paja », *Barrio 2*, *Op. Cit.*, p.31.

¹⁵² *Ibid.*, p.47.

démontre parfaitement le passage ci-dessous. Les traces de mitrailles sur le mur éveillent la curiosité de deux enfants, de retour chez eux après la bataille, mais seul l'un d'entre eux sait vraiment à quoi elles correspondent, car sa mère le lui a expliqué, tandis que l'autre a visiblement du mal à le croire :



Mais à l'instar de ce que l'on avait pu observer dans le premier album, Giménez rompt de temps en temps le rythme globalement plus « modéré » de la série. À plusieurs reprises, le lecteur assiste à des courses-poursuites et arrestations violentes conduites par les agents de la *Guardia Civil*, qui vouent une haine ostensible aux trafiquants au marché noir¹⁵³, aux petits délinquants¹⁵⁴ ou aux prétendus opposants au régime. Sur ce point, l'histoire intitulée « Espadas de madera¹⁵⁵ » n'est pas sans rappeler l'épisode que nous avons analysé dans le premier tome, « Bernardo¹⁵⁶ », quoique certes en beaucoup moins violent tout de même. Eugenio, le père du jeune Ugeñín, le « héros » de l'épisode que nous avons commenté plus

¹⁵³ Voir à cet égard « La estraperlista », *ibid.*, p.43.

¹⁵⁴ « La bofetada », *ibid.*, p.77.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.65.

¹⁵⁶ Voir 2^e partie.

haut, est charpentier, et fort de ses compétences, aime fabriquer des épées en bois aux enfants du quartier. Un jour, alors qu'il est justement en train d'en tailler une pour Carlines, on frappe à la porte. Deux policiers viennent le chercher pour l'emmener « a gobernación¹⁵⁷ », dont la seule prononciation vient figer l'expression des visages d'Eugenio et de sa femme, soudain pris de panique. Malgré les arguments qu'il avance et ses supplications, Eugenio n'aura d'autre choix que de se plier aux ordres des policiers. À la fin de l'histoire, les enfants se sont arrêtés de jouer, et ils regardent, intrigués, Eugenio s'en aller menoté vers un au-delà des plus angoissants, mis en exergue par ce fond d'un noir absolu, et laissant sa femme, seule, criant au désespoir sur le perron de la porte : « ¡Por Dios, no me lo maten !¹⁵⁸ »



Et Carlines, une fois rentré chez lui, de demander à sa mère ce que signifie « gobernación »... Le jeune adolescent ne connaît pas tout du monde qui l'entoure, et ces années constituent aussi ses années d'apprentissage : apprentissage de la dureté de l'après-guerre et plus largement apprentissage de la vie.

Plus subtile, mais non moins terrible, est l'évocation du père fusillé pendant la Guerre Civile¹⁵⁹, au détour d'une conversation entre Pablito et son ami Ugeñín. Ce dernier lui raconte l'histoire transmise à voix basse dans sa famille, et nous rappelle le déchirement qu'a entraîné la Guerre Civile pour bon nombre de familles républicaines et les conséquences dramatiques pour tous ces jeunes Espagnols nés à cette époque, victimes innocentes et indirectes du conflit

¹⁵⁷ [le poste]

¹⁵⁸ Il y a là une réminiscence évidente avec la tétralogie 36-39 : *Malos Tiempos*, et notamment avec la couverture du premier tome de la tétralogie, qui nous rappelle la même scène. Voir *infra*.

¹⁵⁹ « El fusilado », *ibid.*, p.62.

belliqueux. L'alternance champ/contre-champ, les gros plans sur leurs visages attristés, le regard fuyant d'Ugeñín, les réponses parfois laconiques de Pablito, ponctuées de silences, pesants, donnent à lire une scène des plus émouvantes :



Finally, as we have been able to comment on during the analysis of the sequel *Paracuellos*, Carlos Giménez provides us here with his personal memories but also more globally those of an entire generation that has lived the *posguerra*. A sort of fusion of the individual with the collective. And this fusion of the individual and the collective is what characterizes the last albums of the series. In fact, it clearly appears that the notion of the group is stronger: there is me, Carlos Giménez/Carlín but also my comrades, and those who live around me: the neighbors, the other inhabitants of the neighborhood. In other words, the author's place in the drawn narrative is dissimulated in a wider ensemble that he transcends. Without doubt also because it is about events that he has not directly lived but that he has been told, and that he reports in turn in the drawn scenes. Moreover, one notices that the author chooses to develop his stories around a typical family, which is not necessarily his own, but which crosses his own experiences lived by the author during his childhood.



Nous pensons par exemple à l'histoire qui relate les vicissitudes de la famille du petit Angelito¹⁶⁰, dont la famille nous est présentée ci-dessus : le père, Dionisio, est « maquinista », chauffeur de locomotive, et avec sa femme Almudena, ils ont quatre enfants, dont un nouveau né, le petit Luisito. Tous vivent en harmonie, jusqu'au jour où Dionisio est accusé d'avoir volé dans un wagon quelques marchandises destinées au Gouvernement. C'est son fils aîné Bernardo qui ira se dénoncer afin de protéger son père, dont le travail est indispensable pour faire vivre le reste de la famille, et qui écoperà de trois ans de prison. Au même moment, la mère tombe gravement malade de tuberculose (comme ce qui est arrivé à la mère de Carlos Giménez). Le petit Angelito, alors âgé d'une dizaine d'années tout au plus, est témoin de tout cela. Nous le voyons donc tout au long de l'histoire assister impuissant, d'abord à l'arrestation de son grand frère, puis à la mort de sa mère, et à celle de son petit-frère, survenue quinze jours après. Il devra ensuite accepter l'hospitalisation de son père, lui aussi atteint de tuberculose, et l'on comprend à la fin qu'il n'aura d'autre choix, comme ce fut le cas pour Carlos Giménez, que d'intégrer un « colegio interno », car sa sœur Isabelita a décidé de suivre son futur mari à Cordoue, et son frère Bernardo, qui vient tout juste de sortir de prison, a bien

¹⁶⁰ « Malos tiempos », *Barrio 3*, *Op. Cit.*, p 11-21. Là encore, le titre, comme la vignette reproduite ici en exemple, ont des réminiscences certaines avec la tétralogie à venir, 36-39 : *Malos Tiempos*, dans laquelle Giménez mettra en scène la famille de Marcelino. Voir *infra*.

changé et « veut vivre sa vie » librement. La famille, autrefois unie, se voit définitivement déchirée.

On peut donc dire que ces histoires sont le fruit d'une mémoire collective de tous ces enfants de la guerre, une mémoire sans doute aussi déformée au fil du temps et tributaire des souvenirs d'enfance, par définition fugaces, mais que Giménez s'efforce à faire revivre, par-delà la simple anecdote. Enfin, n'oublions pas que toute une génération s'est reconnue dans une expérience qui était au départ personnelle, même si par pudeur elle n'était pas à la première personne. Celui qui a commencé à parler se présenterait comme le porte-parole des autres, et se sentirait quelque part redevable de tant d'autres petits Espagnols ayant grandi comme lui dans un pays marqué par la peur. C'est d'ailleurs ce que pressentait déjà Manuel Quintana lorsqu'il écrivait le prologue de la première édition de *Paracuellos* :

[C]ontra lo que se pueda pensar, la memoria vive y permanece y aflora a veces, y a veces nos liberamos de ella como tú has liberado la tuya. La tuya, que es nuestra, la de toda una generación más o menos naufragada¹⁶¹.

Aussi les bandes dessinées de Carlos Giménez contribuent-elles à la récupération de la mémoire d'une génération de vaincus. Ce n'est peut-être pas de l'Histoire avec un grand H, mais cela n'a au demeurant jamais été la vocation de Giménez. Ces bandes dessinées sont plutôt à considérer comme un condensé d'histoires inédites : « [Historias que] no se han recogido en los libros de historia. Documentos de interés histórico para aquellos que no vivieron aquella época¹⁶². » Il s'agit alors de transmettre une mémoire de la *posguerra*. Giménez ressentirait alors une inquiétude majeure quant à l'avenir et s'interrogerait précisément sur cette question de mémoire, ou comment un témoin de l'Histoire, du passé, se

¹⁶¹ *Paracuellos, Op. Cit.*, p. 13. [Contrairement à ce que l'on pourrait penser, la mémoire vit, demeure, et ressurgit parfois ; et parfois nous nous en libérons, comme toi tu t'es libéré de la tienne. La tienne, qui est la nôtre, celle de toute une génération plus ou moins perdue.]

¹⁶² Álvaro PONS, prologue de *Barrio 4*, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », 2007. [Des histoires que l'on ne retrouve pas dans les livres d'Histoire. Des documents qui sont d'un grand intérêt d'un point de vue historique pour ceux qui n'ont pas connu cette époque-là.]

doit de laisser une trace afin que ne soit pas perdue la mémoire des événements. C'est une hypothèse que nous formulons ici pour *Barrio* mais qui peut être pertinente pour l'ensemble de ses albums mémoriels de Giménez. Une hypothèse qui en outre prendra toute son ampleur dans une œuvre majeure de l'auteur madrilène, qui constitue en quelque sorte, nous le verrons, une « somme » des diverses tendances de son œuvre : 36-39 : *Malos Tiempos*.

Mais entre-temps, Carlos Giménez a aussi repris *Los Profesionales*, série qui au moment de sa réédition, comportait trois tomes¹⁶³, auxquels il donnera deux suites, *Los Profesionales 4* et *5*, toutes les deux sorties en 2004, dans lesquels la question de la mémoire n'est pas absente même si ces albums, nous allons le voir, constituent déjà en quelque sorte le début de l'apaisement de la mémoire chez l'auteur madrilène.

C) *Los Profesionales* ou le début de l'apaisement de la mémoire

Bien que les albums de la série *Los Profesionales* peuvent apparaître comme étant moins fondamentaux que d'autres œuvres dans la perspective de notre sujet, ils ont aussi leur place dans la construction de la mémoire, et peuvent être considérés, comme l'écrit si joliment Josep María Beà « como retazos de memoria comprimida », « una interpretación magistral de unos hechos lejanos y sumidos en la bruma del pasado¹⁶⁴. » De fait, ces albums constituent la suite logique des mémoires de Carlos Giménez qui, après avoir évoqué son enfance dans *Paracuellos* et son adolescence dans *Barrio*, y aborde sa vie de jeune homme à Barcelone

¹⁶³ Voir 2^e partie.

¹⁶⁴ [Un condensé de bribes de mémoire, une interprétation magistrale d'événements lointains et plongés dans la brume du passé.], Josep MARÍA BEÀ, « De tinta china », *Todo Los Profesionales*, Debolsillo, Penguin Random House Mondadori, Barcelone, 2011, p.16.

dans les années 60. Mais ces mémoires sont, nous l'avons évoqué dans l'étude des premiers tomes¹⁶⁵ publiés après les premiers *Paracuellos* et *Barrio*, beaucoup plus joyeuses. Elles sont aussi beaucoup plus collectives : Giménez met avant tout en scène ses anciens collègues dessinateurs, son *alter ego* Pablito apparaissant ici ou là mais n'intervenant que de manière très anecdotique, à l'instar de ce que l'on avait déjà pu observer lors de l'étude de *Paracuellos* d'ailleurs. Les souvenirs personnels y sont, là encore, largement mêlés à ceux du groupe, ce qui se verra renforcé dans les quatrième et cinquième tomes. Pour preuve, la très longue dédicace de Pablo à tous ces amis dessinateurs¹⁶⁶ reproduite ci-contre, telle une épigraphe servant à éclairer les intentions de l'auteur, en l'occurrence ici son souhait de leur rendre hommage.

Même si la toile de fond n'est pas toujours si rose que cela, l'anecdote humoristique a nettement pris le pas sur la critique et la dénonciation que l'on pouvait percevoir en filigrane dans les premiers albums : de fait, ce qui prédomine nettement dans ces



suites, c'est bien l'humour, le gag et les blagues en tout genre, « bromas soeces y disparatadas¹⁶⁷ », nous autorisant à penser que ces histoires marquent véritablement ce que l'on pourrait qualifier un début d'apaisement chez lui. *Los Profesionales* constituent une

¹⁶⁵ *Los Profesionales*, Ediciones De la Torre, Madrid, 1982. Nous renvoyons aussi ici à l'analyse des premiers tomes proposée en deuxième partie.

Pour la chronologie détaillée des tomes suivants, voir en annexe.

¹⁶⁶ *Los Profesionales 4, Op. Cit.*, p.5.

¹⁶⁷ Antonio LARA, « La construcción de la memoria », *Los Profesionales 5, Op. Cit.*, p.4. [des blagues grossières et déjantées]

transition dans l'œuvre de Carlos Giménez : la mémoire est devenue moins dramatique après les épisodes terribles du début. Cette évolution est somme toute logique, car *Los Profesionales* retracent aussi la partie la plus heureuse de la vie de l'auteur : lui et ses amis sont alors jeunes, ils s'amuse, et ont qui plus est réalisé leur rêve, celui de devenir dessinateur de BD.

D'ailleurs, une des rares photos prises sur le vif dans le studio de *Selecciones Ilustradas*, et qui est reproduite dans le prologue du quatrième tome¹⁶⁸, laisse bien transparaître cette idée, laquelle se voit corroborée par les souvenirs que garde de cette époque Josep María Beà, qu'il retranscrit dans le prologue de l'édition *Todo Los Profesionales* :

La felicidad definía mi estado de ánimo cuando cruzaba la puerta de *Selecciones Ilustradas*. El colectivo de empleados de la joven empresa estaba formado en su inicio de quince individuos de edad inferior a veinte años que amaban los tebeos (no importaba otra cosa) casi al límite del baneo. El lugar parecía un auténtico manicomio¹⁶⁹.

1) *La década prodigiosa*

Il ne faut pas non plus oublier l'importance du contexte dans lequel se déroulent toutes ces histoires : c'est celui du « second franquisme¹⁷⁰ », marqué par une certaine ouverture de l'Espagne, et des conditions de vie qui s'améliorent quelque peu, même si les Espagnols tarderont à voir le miracle économique qu'on leur avait promis, car pour la grande majorité «

¹⁶⁸ *Los Profesionales 4, Op. Cit.*, p.4.

¹⁶⁹ [Le bonheur était ce qui définissait le mieux mon état d'esprit lorsque je passais le pas de la porte de *Selecciones Ilustradas*. La toute jeune entreprise était formée au départ d'une quinzaine d'individus âgés d'à peine vingt ans qui aimaient tellement les BD (rien n'était pour eux plus important) qu'ils en étaient béats d'admiration. L'endroit ressemblait à un véritable asile de fous.] Josep MARÍA BEÀ, « De tinta china », *Todo Los Profesionales, Op. Cit.*, p.11.

¹⁷⁰ Parmi les spécialistes du franquisme, il existe une quasi-unanimité pour considérer que l'ensemble de la dictature peut se diviser en deux étapes bien distinctes. Une phase initiale, souvent appelée « premier franquisme », qui s'étend de 1939 à 1959. 1959 étant considérée comme une date charnière avec la promulgation du « plan de estabilización ». Elle est caractérisée par les séquelles de la guerre, la répression induite par l'idéologie franquiste, mais aussi par des politiques assez aberrantes en matière économique et sociale (isolement international, autarcie économique) qui seront un obstacle au redressement du pays. C'est ce que retrace Giménez dans *Barrio*, et *Paracuellos*.

Enrique MORADIELLOS, *La España de Franco (1939-1975)*, Política y sociedad, Colección Síntesis, Madrid, 2000, p.25.

el ambiente escolar y la vida en general (gracias al nacional catolicismo y demás aberraciones de la dictadura franquista) estaban capturados por el ABURRIMIENTO más recalcitrante¹⁷¹.»

On comprend dès lors mieux le côté salvateur que représentait *Selecciones Ilustradas*, « un ámbito inconexo de la realidad¹⁷² », et la bande dessinée pour tous ces jeunes dessinateurs : « Inventar realidades paralelas utilizando a personajes de los tebeos me resultaba muy fácil y sumamente terapéutico¹⁷³. » Et si l'évocation du passé, surtout lorsqu'il est plus lointain, entraîne parfois ici une certaine forme de nostalgie, Giménez ne tombe jamais dans la mélancolie, préférant, comme à son habitude user de dérision et de sens critique pour retracer ce qu'il aime appeler, non sans une pointe d'ironie, « la década prodigiosa¹⁷⁴ ».

Quant à la question de l'autobiographie à proprement parler, souvent indissociable des bandes dessinées de Carlos Giménez, la lecture des histoires de ces deux derniers albums nous laisse à penser qu'elle devient encore moins évidente que dans les trois premiers tomes. Certes Giménez s'est inspiré de choses que lui ou d'autres de ses amis ont vécues, et les a retranscrites en s'appuyant sur une base documentaire très détaillée, mais il a vraisemblablement aussi pu en inventer une partie, laissant libre cours à son imagination créatrice. C'est en outre ce que laisse entendre Antonio Lara dans le prologue qu'il signe au dernier tome :

Podríamos pensar que se trata de otro capítulo de sus memorias, como los restantes tomos de *Los Profesionales*, sin más, pero yo no estoy tan seguro de que sea así. Varios especialistas han destacado el carácter biográfico de sus trabajos, y siendo esto cierto, no es toda la verdad. [...] Carlos no solo escribe lo que vivió él y sus amigos de entonces, sino que se remonta a los hechos indiscutibles, recreando y reinventándolos sin cesar. El resultado es complejo, formado por ese sustrato casi documental, que acaba siendo indistinguible de lo que pudo ser y no fue. [...] Yo creo que esa vida vivida es un pretexto para la recreación y la construcción de sus relatos imaginarios¹⁷⁵.

¹⁷¹ [Le climat scolaire et la vie en général (grâce au national-catholicisme et autres aberrations de la dictature franquiste) se traduisaient par un ENNUI des plus pesant.] Josep MARÍA BEÀ, *Op. Cit.*, p.8.

¹⁷² Josep MARÍA BEÀ, *ibid.*, p.8. [un espace déconnectée de la réalité]

¹⁷³ Josep MARÍA BEÀ, *ibid.*, p.8. [Il m'était très facile d'inventer des vies parallèles en utilisant les personnages de BD, et cela s'avrait être une très bonne thérapie.]

¹⁷⁴ C'est ainsi qu'il clôt le tome 4 : « Repito : a estos años se les llamó "la década prodigiosa". »

¹⁷⁵ [On pourrait penser qu'il s'agit tout simplement d'un autre chapitre de ses mémoires, à l'instar des autres

BARCELONA. AÑOS SESENTA.
CREACIONES ILUSTRADAS,
AGENCIA INTERNACIONAL DE
HISTORIETAS.



Évolution des souvenirs, mise à distance des aspects les plus sombres, ce qui frappe le lecteur, et qui s'avère non moins révélateur de ces changements, c'est la quasi absence dans ces suites de représentations des espaces extérieurs, et entre autres de la rue. Certes, ces représentations n'étaient déjà pas forcément très nombreuses dans les premiers albums mais les vignettes y étaient dessinées de manière suffisamment détaillée¹⁷⁶ pour

rendre compte de la morosité ambiante des années 60, et l'on pouvait y voir les traces d'une dictature encore perceptible. Dans les suites, les bribes que l'on peut apercevoir de l'extérieur ne sont pas vraiment porteuses de sens. Il reste bien sûr à chaque début d'épisode quelques plans d'ensemble qui servent à contextualiser les histoires dans la Barcelone des années 60, représentant tantôt les toits ondulés qui rappellent les monuments les plus emblématiques de Gaudí, tantôt le bâtiment de l'agence *Creaciones Ilustradas*, rebaptisée pompeusement et avec une pointe de malice « Agencia Internacional », dessiné en contre-plongée, mais l'auteur en a volontairement évacué toute dimension sociopolitique.

En fait, les histoires des deux derniers albums se déroulent, à quelques exceptions près, presque toutes dans l'espace clos du studio de l'agence de dessinateurs. Et c'est donc dans cet espace que Giménez fait évoluer ses personnages ; des personnages que le lecteur

albums de *Los Profesionales*, mais je ne suis pas si sûr que cela le soit tout à fait. Plusieurs spécialistes ont mis en avant le caractère autobiographique de ses travaux, ce qui est juste, mais en même temps, ne reflète pas complètement toute la vérité. Carlos écrit non seulement ce qu'ont vécu lui et ses amis de l'époque, mais il s'appuie sur des situations tangibles qu'il recrée et réinvente en permanence. Le résultat est complexe, construit sur cette base quasi documentaire, mais dont on a du mal à distinguer le vrai du faux. (...) Je crois que cette expérience vécue est un prétexte pour la recréation et la construction de ses histoires imaginaires.]

Antonio LARA, « La construcción de la memoria », *Los Profesionales 5, Op. Cit.*, p.3.

¹⁷⁶ On se souvient en particulier de l'importance accordée à « La Rambla » dans l'album original *Los Profesionales 4/Rambla arriba, Rambla abajo*.

ayant lu les premiers albums connaît déjà en grande partie, ce qui renforce au passage l'idée de continuité et de cohérence entre les premiers albums et ces suites.

2) Inquiétudes et frustrations

Pourtant, nous l'annonçons plus haut, la dénonciation n'est pas absente des histoires, et on la retrouve dans le comportement des dessinateurs. Sur le fond, la critique des conditions très difficiles dans lesquelles ils travaillaient tous sans exception¹⁷⁷ reste palpable, et José María Beà le rappelle dans le prologue de *Todo Los Profesionales* :

Aprendimos el oficio. En el trayecto hubo llanto y alegría, así como momentos de gloria entre compañeros, pero en general, la experiencia de la profesionalización resultó hartó agotadora por culpa de la imposición de unas directrices que yugularon nuestra identidad como dibujantes¹⁷⁸.

Mais encore une fois, cette dénonciation se voit adoucie car elle s'effectue de manière indirecte et surtout sans grande animosité. On le voit par exemple sur cette vignette¹⁷⁹, qui traduit évidemment le rythme de travail effréné auquel les dessinateurs devaient produire, mais qui le fait avec humour :



¹⁷⁷ Aspect que l'on a déjà commenté dans la deuxième partie.

¹⁷⁸ José María BEÀ, *Todo Los Profesionales*, Op. Cit., p.16.

[Nous avons appris le métier. Le chemin parcouru, tantôt marqué par les pleurs, tantôt par la joie, a aussi été marqué par des moments de gloire partagés avec les amis. Mais en général, l'expérience de la professionnalisation s'est avérée vraiment épuisante car les directives que l'on nous imposait asphyxiaient notre identité de dessinateur.]

¹⁷⁹ *Los Profesionales 4*, Op. Cit., p.14.

On perçoit par ailleurs combien ces jeunes gens étaient rongés par un autre type d'inquiétudes, non plus tant cette fois professionnelles, mais plutôt personnelles, et notamment sur le plan affectif et sexuel, symbole d'une société encore soumise à la morale puritaine et catholique du franquisme, pour qui le sexe était considéré comme un péché¹⁸⁰. Ces frustrations sont néanmoins ici montrées de manière distanciée et l'humour qu'emploie Giménez permet de tourner en dérision certains comportements, ce qui au final donne à lire des scènes très drôles. On peut facilement illustrer cette idée, qui apparaît par exemple dans la première histoire du tome quatre¹⁸¹ : le protagoniste, un jeune dessinateur en quête de travail, qui a entendu parler de l'agence de dessinateur *Creaciones Ilustradas*, arrive à Barcelone pour montrer ses dessins à Filstrup, dans l'espoir d'être embauché. Bien mal lui en a pris... puisqu'il va faire les frais de sa naïveté et essayer une succession de blagues toutes plus drôles les unes que les autres, qui iront jusqu'à lui faire perdre littéralement la tête, et notamment ne plus savoir où sont passées les planches de dessins qu'il avait apportées ! En outre, le jeune dessinateur avait déjà commencé à « perdre les pédales », d'abord après avoir croisé la secrétaire de l'agence, dont l'apparition à plusieurs reprises est tout à fait théâtrale, puis après avoir échangé quelques mots avec deux autres jeunes femmes, dotées d'attributs qui ne pouvaient le laisser indifférent... En outre, le dessin, quelque peu caricatural, mettant en exergue leurs formes généreuses, renforce bien sûr



la représentation que pouvaient avoir les hommes de la femme, comme objet de désir, comme objet sexuel, ainsi que leurs frustrations. En atteste la vignette reproduite ci-dessus.

¹⁸⁰ Cette idée est exemplifiée dans l'épisode intitulé « El beso en la España de Franco », dans *Los cuentos del tío Pablo*, Ediciones Glénat, « Colección Carlos Giménez » 2007, p.65.

¹⁸¹ *Los Profesionales 4*, Ediciones Glénat, Barcelone, 2004, p.11. C'est aussi la couverture de l'album.

D'autres passages, hilarants, souligneront cette même idée. « La última sesión¹⁸² » fait partie de ceux-là. Les collègues de Román lui font croire qu'après la projection du dernier film au cinéma le Capitole, il est possible de voir des films pornographiques, ce qui éveille en lui toutes sortes de fantasmes. Son excitation est telle qu'il va en perdre toute lucidité, et tomber dans le piège que lui ont tendu ses copains.



Car bien évidemment, tout cela est totalement faux, et il aurait dû s'en rendre compte... mais le désir était plus fort et Román ne comprendra qu'on s'est moqué de lui qu'après avoir été jeté dehors comme un malpropre par le surveillant du cinéma.

Mais par delà ces aspects, humoristiques d'abord, plus critiques ensuite, ce qui semble prédominer chez Giménez dans ses deux derniers albums, c'est la nostalgie de la jeunesse perdue. Il s'agit-là de moments qu'il a sans doute cristallisés au fil du temps, telle une « evocación proustiana y sentimental » pour reprendre les termes employés par Antonio Lara¹⁸³, et qu'il a aussi plaisir à raconter et à dessiner, comme s'il ne ressentait plus l'amertume éprouvée par le passé, comme s'il avait définitivement tourné la page et ne souhaitait retenir que les bons moments, comme si la mémoire était enfin apaisée et qu'il regrettait presque cette époque somme toute heureuse de sa vie. Mais tout cela est, répétons-

¹⁸² *Los Profesionales 5, Op. Cit.*, p.18.

¹⁸³ Antonio LARA, *ibid.*, p.5.

le, tout à fait normal. Les quatre premiers tomes parus en leur temps chez De la Torre marquaient déjà un apaisement de la mémoire. Il est donc logique qu'il n'y ait pas, comme nous venons de le voir, énormément de différences avec les premiers ; juste une accentuation de ce que l'on avait déjà pu observer.

Et pourtant, quelques années après avoir terminé les deux albums de *Los Profesionales*, Carlos Giménez va renouer avec son passé traumatique, à travers une série qui va même dépasser les limites de la chronologie et s'avérer une plongée en-deçà de son expérience autobiographique, puisqu'il va revenir sur une période qu'il n'a pas vécue directement, celle de la Guerre Civile espagnole. Aussi, au regard de notre problématique, cette série introduit une nouvelle perspective et interroge un nouveau rapport à la mémoire, tout à fait singulier, et qu'il nous faut aborder à présent.

CHAPITRE 3 :

UNE PLONGÉE EN-DEÇÀ DE L'EXPÉRIENCE

AUTOBIOGRAPHIQUE : 36-39 : *MALOS TIEMPOS*

A) Un contexte de production favorable à l'émergence d'une BD sur la guerre civile

36-39 : *Malos Tiempos*, constituée de quatre tomes parus entre 2006 et 2009¹⁸⁴, peut être considérée comme l'œuvre de maturité d'un auteur qui, après une représentation « en creux » de la Guerre Civile avec la série *Paracuellos*, puis une évocation mémorielle du conflit et de la répression de la *posguerra* dans *Barrio*, opère un recul dans le temps et nous donne à lire cette fois un traitement direct du conflit belliqueux. Il s'agit pourtant d'une guerre qu'il n'a pas vécue, ce qui soulève d'abord un paradoxe au regard du statut différent du souvenir, ce qui, nous le verrons, n'est pas non plus sans poser un certain nombre de questions quant à la construction du récit dessiné et au rapport à la mémoire, cette « énigme de la présence de l'absence »¹⁸⁵, comme la définit Paul Ricœur. Et puis l'on peut raisonnablement se demander pourquoi Carlos Giménez décide-t-il de s'y intéresser, 70 ans après le soulèvement militaire¹⁸⁶, et alors qu'il semblait être libéré du traumatisme lié à son enfance douloureuse.

¹⁸⁴ Les quatre tomes de la série 36-39: *Malos Tiempos*, I, II, III et IV sont édités par Glénat Espagne, Barcelone, entre 2007 et 2009. Voir chronologie en annexe.

En France, l'édition en seul tome *Les temps Mauvais* est parue chez Audie-Fluide Glacial en 2012.

Pour plus de détails, voir en annexe : « Traductions françaises de l'œuvre de Carlos Giménez ».

¹⁸⁵ Paul RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Op.Cit., p.557.

¹⁸⁶ L'échec du coup d'État militaire des nationalistes emmenés par el Général Franco les 17 et 18 juillet 1936

Les raisons de ce retour en arrière peuvent tout d’abord trouver une explication dans le contexte des années 2000. Elles peuvent aussi s’expliquer par le parcours personnel de Carlos Giménez : ce dernier prend conscience du fait que la Guerre Civile est à l’origine du franquisme qui lui a gâché ses jeunes années.

Le contexte, ou temps de production, dans lequel est paru *36-39* est une première piste intéressante. En effet, le début des années 2000 peut être considéré comme une « période de crispation¹⁸⁷ », avec le retour de la Guerre Civile espagnole sur le devant de la scène en Espagne. Une guerre qui, parce qu’elle porte encore en elle une part de blessures non refermées, reste un thème toujours controversé et sensible :

Parece ser que le tema de la Guerra civil española es un asunto que, a pesar de los más de setenta años transcurridos desde que finalizó, a pesar de los treinta y cinco que se han cumplido de la muerte del dictador que la originó, y, a pesar de los treinta y tres que llevamos de democracia, es un tema que todavía no hemos digerido y al que no hemos puesto fecha de caducidad¹⁸⁸.

Lorsque paraît *36-39 : Malos Tiempos*, l’actualité politique en Espagne est dominée les débats autour de la Loi de la mémoire historique. Votée par le gouvernement socialiste Zapatero le 31 octobre 2007¹⁸⁹, elle symbolise l’évolution de la société espagnole, tout du moins une partie, peut-être alors plus réceptive pour reparler, à soixante ans d’écart, du conflit fratricide qui opposa pendant trois ans les Espagnols entre eux. En outre, elle va de pair avec

contre le gouvernement de la Seconde République espagnole marque le début d’une guerre fratricide qui durera près de trois ans. La fin de la guerre, officiellement déclarée par Franco le 1^{er} avril 1939, solde définitivement l’échec des Républicains, et marque le début de près de 40 ans de dictature en Espagne.

¹⁸⁷ La période de la crispation autour de la mémoire historique correspond aux années 2000, et est appelée ainsi en raison de la dégradation du climat politique et de la violence des attaques faites à l’encontre du gouvernement socialiste de José Luis RODRÍGUEZ ZAPATERO par l’opposition du *Partido Popular*.

¹⁸⁸ Carlos GIMÉNEZ, « Puntualizaciones y reconocimientos del autor », *36-39: Malos tiempos III, Op. Cit.*, et *Todo 36-39: Malos Tiempos*, Debolsillo, Penguin Random House Mondadori, Barcelone, 2011, p.15.

[Il semblerait que le thème de la Guerre Civile espagnole soit, malgré les plus de 70 ans qui se sont écoulés depuis la fin de la guerre, malgré les 35 ans passés depuis la mort du dictateur, malgré les 33 ans de démocratie en Espagne, un sujet que nous n’avons pas encore « digéré » et auquel nous n’avons pas mis de date de péremption.]

¹⁸⁹ La Loi dite de Mémoire Historique 52/2007 fut votée par le gouvernement de José Luis RODRÍGUEZ ZAPATERO en 2006 pour finalement être adoptée par les *Cortes* le 31 octobre 2007. Cette Loi vise à reconnaître toutes les victimes de la Guerre Civile et de la Dictature franquiste.

« l'un des grands défis que la société espagnole se donne depuis la dernière décennie du XX^e siècle, [celui] de reconstruire la mémoire de son histoire récente¹⁹⁰. » À cet égard, des organismes institutionnels comme la *Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica* ont vu le jour dans ces années-là, preuve s'il en est que le contexte mémoriel évoluait¹⁹¹ et que la parole se libérait. En ce sens, *36-39 : Malos Tiempos* s'avère donc, au moment où elle paraît, en phase avec une société espagnole qui « veut savoir », et qui est avide de témoignages, à la faveur de ce que l'on a pu précisément appeler « l'ère du témoin »¹⁹². En saisissant le moment où une partie de la société admettait de libérer des vérités tenues jusque-là secrètes, et en inscrivant pleinement son récit dans cette reconnaissance des victimes du franquisme et de leurs souffrances, Giménez apportait en quelque sorte lui aussi sa pierre à l'édifice. De plus, il comblait ce qui pouvait s'apparenter alors à un vide narratif, du moins en BD, ce thème n'ayant jusque-là été que très peu abordé par le médium graphique.

Mais Giménez n'est pas le seul à s'intéresser à ce thème porteur, et *36-39 : Malos Tiempos* s'inscrit dans cette tendance que l'on a pu observer dans l'univers de la bande dessinée depuis les années 2000, avec des productions bédéistiques qui élargissent leurs horizons génériques et qui s'intensifient à ce moment-là. On s'aperçoit que l'époque est en effet marquée par une augmentation assez significative du nombre de bandes dessinées consacrées à la Guerre Civile espagnole et surtout par l'émergence de nouveaux auteurs¹⁹³,

¹⁹⁰ Christine RIVALAN-GUEGO, « À la recherche des voix perdues : l'exemple de romanciers espagnols », dans *La mémoire historique : interroger, construire, transmettre*, Roselyne Mogin-Martin, Raúl Caplán, Christophe Dumas, Erich Fisbach (Coord.), Presses de l'Université d'Angers, 2006, p.51.

¹⁹¹ Selon Julio ARÓSTEGUI, la mémoire de la guerre passe dans les années 90 de celle de réconciliation à celle de réparation au début des années 2000. *España en la memoria de tres generaciones: de la esperanza a la reparación*, Editorial Complutense, 2007.

¹⁹² C'est le titre du roman d'Annette WIEVIORKA, spécialiste de l'histoire du génocide et de la construction de la mémoire, dans lequel elle développe les relations entre le témoignage et l'histoire. *L'ère du témoin*, Plon, 1998, rééd. Fayard, collection « Pluriel », Paris, 2013.

¹⁹³ Quelques exemples de bandes dessinées de la mémoire sont cités en annexe. Mentionnons ici les deux romans graphiques à succès coréalisés par Antonio ALTARRIBA et KIM: *El arte de volar* et *El ala rota*, publiés chez

intéressés par le thème et tous ces aspects liés à la mémoire. Un phénomène d'une ampleur suffisante pour que l'on ait pu parler d'un « boom de la *historieta de la memoria*¹⁹⁴ ». Un regain d'intérêt pour le thème de la Guerre Civile et de la mémoire qui doit s'appréhender dans un ensemble artistique plus large, et que l'on se doit de rattacher aux préoccupations du présent, qui ont sans aucun doute pu influencer les dessinateurs de bande dessinée¹⁹⁵ : de fait, une intense production cinématographique et littéraire¹⁹⁶ était déjà apparue quelques années plus tôt en Espagne sur cette question. Une véritable vague de témoignages et de mémoires émanant des deux camps s'abat alors littéralement sur la vie culturelle des Espagnols. Il est évident que le regard que la BD porte sur le conflit, tout comme celui des romans ou des films, « est modelé par une culture collective, celle de la société et du temps auxquels il appartient¹⁹⁷ », et est donc lié à ce contexte sociopolitique nouveau qui marque l'ensemble de la société civile en ce début de XXI^e siècle. Et l'on peut raisonnablement penser que le poids du contexte de la production de *36-39 : Malos Tiempos* a eu une incidence sur le choix des thématiques et le discours adopté par Giménez, comme nous aurons l'occasion de le démontrer plus loin.

Edicions de Ponent respectivement en 2009 et 2016, ainsi que celui de Paco ROCA, *Los surcos del azar*, édité chez Astiberri en 2013.

¹⁹⁴ Néstor BÓRQUEZ, « La historieta de la memoria: la Guerra civil y el franquismo en viñetas », *Diablotexto digital* 1, XX, 2016, p.26-55.

¹⁹⁵ Viviane ALARY, « La historieta española en Europa y en el mundo », *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, CLXXXVII, Extra II, Antonio Altarriba (coord.) *La historieta española, 1857 – 2010. Historia, sociología y estética de la narrativa gráfica en España*, Madrid: CSIC, 2011, pp. 239-253.

¹⁹⁶ *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, *La voz dormida* de Dulce Chacón sont quelques exemples des romans analysés par Christine RIVALAN-RUEGO dans son article précédemment cité.

Egalement très précieux, le livre d'Elvire DIAZ, dans lequel elle recense environ 70 romans. *Oubli et mémoire. La résistance au Franquisme dans le roman espagnol depuis la transition.*, Col. Mondes hispanophones n°36, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2011.

Il ne faudrait pas non plus oublier les documentaires et autres expositions qui ont vu le jour au même moment.

¹⁹⁷ Michel MATLY, *Op. Cit.*, p.45.

Ce *boom* coïncidait aussi avec une certaine forme de maturité dans la bande dessinée espagnole, « la madurez de la historieta española¹⁹⁸ » pour reprendre l'expression employée par Antonio Martín, éditeur et spécialiste de la bande dessinée¹⁹⁹:

Esta obra se dirige deliberada y definitivamente, a un público maduro mentalmente, a unos lectores que no leen por simple entretenimiento, con una historia que tiene la dimensión y la textura de una novela. No importa si se encuentra escrita según un código literario hecho de signos escritos o, como es el caso, con el código propio de la historieta.

En effet, en abordant des thématiques « sérieuses » et en se dotant d'une consistance tout à la fois historique et narrative, la bande dessinée s'adressait à un public plus averti, plus cultivé peut-être, en tout les cas faisant preuve certainement de curiosité, et acquérait en même temps davantage de prestige, sous l'étiquette de « roman graphique ». Et, à l'instar du « roman de la mémoire », la bande dessinée devenait à son tour « le lieu de la reconstruction d'un passé lacunaire²⁰⁰ ». Cela se traduisait par « une production importante de bande dessinées réflexives beaucoup plus destinées à faire réagir le lecteur qu'à raconter la guerre²⁰¹ », à susciter la réflexion, à faire partager l'émotion, à transmettre des opinions et par là même, à inciter à l'action. C'est le cas de la tétralogie de Carlos Giménez, dont la valeur explicative et « éducative » n'est pas non plus à négliger : il ne s'agit pas tant de montrer des faits hautement historiques ou des personnages célèbres, mais plutôt de se référer au conflit pour transmettre autre chose.

Carlos Giménez est un auteur de bandes dessinées qui emploie un média encore inhabituel pour aborder ce genre de thèmes, mais c'est aussi ce qui fait son originalité. En

¹⁹⁸ Antonio MARTÍN, Prologue de *El arte de volar*, *Op. Cit.*, p.10.

[Cet album s'adresse délibérément et définitivement à un public qui est mentalement mûr, à des lecteurs qui ne lisent pas simplement pour se divertir, avec une histoire qui possède la dimension et la matière d'un roman. Peu importe si elle a été écrite en prose, ou, comme c'est le cas ici, avec les procédés qui sont propres à la bande dessinée.]

¹⁹⁹ Voir à cet égard l'ouvrage consacré à Carlos Giménez qu'il a coordonné, et auquel nous avons déjà fait référence : *Carlos Giménez, Un Hombre/Mil Imágenes*, n°1, Norma Editorial, Barcelone, 1982, ainsi que les nombreux prologues qu'il a écrits pour les albums de Giménez. Voir bibliographie en annexe.

²⁰⁰ Christine RIVALAN-RUEGO, *Op. Cit.*, p.59.

²⁰¹ Michel MATLY, *Op. Cit.*, p.195.

faisant le choix de la BD, l'auteur utilise une forme d'expression accessible et destinée au plus grand nombre, et dont on suppose qu'elle lui permet de toucher un public destinataire plus large²⁰², ou tout du moins un autre public, différent des lecteurs de romans, et différent parfois même du lecteur habituel de bande dessinée. D'ailleurs, il semblerait que la réception de l'œuvre soit double : ces albums s'adressent d'abord aux amateurs de bande dessinée bien sûr, qui découvrent à travers ces œuvres des thématiques différentes et auxquelles ils n'étaient pas habitués ; mais ces bandes dessinées réussissent aussi à toucher un public nouveau, plus généraliste, qui va s'y intéresser plus pour le sujet qui y est traité que pour le support BD en lui-même. En outre, une des caractéristiques que l'on peut facilement observer et qui peut servir à démontrer ce phénomène, c'est la distribution de ces albums dans les grandes librairies²⁰³, et plus seulement dans les réseaux spécialisés et confidentiels, et qui plus est par de grandes maisons d'édition, qui adoptent une nouvelle vision et « ven ahora en el cómic un nicho de expansión de interés, expresado en la inclusión de colecciones de novela gráfica en su catálogo »²⁰⁴. Un média qui nous le pensons peut être à même d'attirer et intéresser de nouveaux lecteurs, plus jeunes peut-être, pour qui l'Histoire n'est en général qu'une succession de dates et de noms à apprendre par cœur.

En outre, la guerre est présentée ici sous l'angle de la vie quotidienne, des adultes mais aussi des enfants, ce qui permet à chaque lecteur de s'identifier davantage aux personnages et à leurs émotions. Il se dégage des histoires un profond humanisme en vertu duquel s'effectue

²⁰² Au demeurant, il est toujours très difficile de savoir avec certitude qui sont vraiment les lecteurs de Carlos Giménez. En revanche, les divers entretiens menés avec María Casas, directrice éditoriale chez Debolsillo ont permis de rendre compte que l'intégrale *Todo Malos Tiempos*, sortie en 2011, avait déjà bénéficié d'une seconde réédition, ce qui porterait à 13 500 le nombre d'exemplaires vendus (juin 2016).

²⁰³ On pense tout de suite en Espagne à la chaîne de librairies généralistes, comme *La Casa del Libro*, mais aussi au rayon livres du *Corte Inglés*, sans oublier bien sûr les magasins spécialisés dans la vente de produits culturels tels que la FNAC. Tous disposent non seulement de nombreux points de vente répartis dans toute la péninsule ibérique, mais proposent également un site dédié à la vente en ligne.

²⁰⁴ [des maisons d'édition qui montent un regain d'intérêt pour la bande dessinée, ce qui se traduit par l'introduction de romans graphiques dans leur catalogue.] Álvaro PONS, « Un cambio radical », *El País*, Babelia, 29/07/2017.

la reconnaissance de la figure du vaincu par l'écriture. De plus, la spécificité de la bande dessinée, mélange hybride de texte et d'images, lui procure une grande capacité de représentation, et s'avère par là même un instrument commode pour diffuser un certain nombre d'idées, une forme d'expression capable de porter une forte charge critique ou de raconter des choses sérieuses, et qui s'avère donc un instrument adéquat et efficace pour transmettre des messages, expliquer et aider à mieux comprendre et faire connaître le passé. Autre aspect non négligeable : le lecteur de bande dessinée choisit le rythme de lecture entre dessin et texte, entre vision d'ensemble de la planche et déchiffrement des vignettes :

Es lo que tiene el cómic, el tema del dibujo que hace que todo sea muy didáctico, muy accesible a todo el mundo, como que no requiere demasiado esfuerzo meterte en la historia y además aporta cosas que difícilmente pueden aportar otros medios. Tienes la parte visual de un documental o de una película y el tiempo reposado de un libro, la posibilidad de volver para atrás, de ver los detalles²⁰⁵.

Aussi la dimension didactico-pédagogique que présentent ces quatre albums n'est-elle pas à négliger et une des finalités de cette tétralogie est précisément sa finalité éducative : il y a aujourd'hui une jeune génération en Espagne qui doit connaître ce passé, et l'on peut supposer que c'est à elle que s'adresse en partie Giménez, même si la tétralogie peut être considérée comme une œuvre « transgénérationnelle », l'auteur ne se posant sans doute plus la question de savoir s'il écrit spécifiquement pour un jeune public ou non. Mais cette jeunesse doit savoir ce qui s'est passé et il est important de lui rappeler un certain nombre d'idéaux et de valeurs citoyennes, républicaines et humanistes, dans l'espoir que les erreurs commises par le passé ne se reproduisent jamais plus. Avec l'âge et la distance des événements, Giménez assume sans doute donc plus directement une finalité qu'il a au demeurant toujours eue, celle de transmettre et d'éduquer.

²⁰⁵ Néstor BORQUEZ, « La épica del exiliado en viñetas: el comic y los matices de la historia », *Olivar, Revista de Literatura y Cultura españolas*, Vol. 15, n° 22, 2014.

<http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2014v15n22a12/6773>

[C'est l'avantage de la BD, avec le dessin qui rend tout très didactique, très accessible à tous, car il n'y a pas besoin de faire beaucoup d'efforts pour se plonger dans l'histoire, et en plus, le dessin apporte quelque chose que d'autres médias peuvent difficilement apporter. Il combine la partie visuelle d'un documentaire ou d'un film et permet de prendre le temps, comme lorsqu'on lit un livre, avec la possibilité de revenir en arrière, de se centrer sur certains détails par exemple.]

Enfin, si l'auteur décide de revenir sur la Guerre Civile, c'est aussi parce que, bien que libéré du traumatisme lié à son enfance vécue dans les foyers de l'*Auxilio Social*, il n'en reste pas moins aux prises avec son passé, et la Guerre Civile est à l'origine de ses maux personnels. Une bande dessinée sur la Guerre Civile était donc le « chaînon manquant » dans l'œuvre de l'auteur madrilène, et permettait d'expliquer l'après-guerre, que Giménez avait déjà abordée en partie dans *Barrio*. Dans ce contexte, et conscient d'une mémoire collective tronquée et injuste de la guerre et de la dictature, il éprouve sans doute le besoin de la vivre, par l'imagination créatrice, « pour pouvoir tourner une page, et accessoirement compléter le testament qu'il va transmettre aux jeunes générations²⁰⁶ ». L'écriture de la tétralogie constituerait donc, une fois de plus, une catharsis nécessaire, mais serait surtout à rattacher aux questions mémorielles, avec un auteur qui met de plus en plus l'accent sur l'héritage de la mémoire, que l'on pourrait alors à juste titre considérer ici comme une mémoire libératrice.

Comme nous l'avions déjà perçu dans *Paracuellos* ou *Barrio*, l'auteur, alors âgé de plus de 75 ans, se sentirait peut-être le porte-parole de sa génération, qu'il sait amenée tôt ou tard à disparaître, et, à cet égard, il se sentirait aussi tenu de rendre justice à tous ceux qui ont subi le conflit, en redonnant une voix aux vaincus de la guerre, dont la parole a été trop longtemps empêchée, et de transmettre leur mémoire ; une mémoire dont il a quelque part « hérité » et qu'il ne souhaite pas voir tomber dans l'oubli. En outre, cette crainte de l'effacement²⁰⁷ d'une mémoire est à n'en pas douter à l'origine du processus de création de la tétralogie : il y a vraisemblablement chez l'auteur non seulement la volonté de témoigner,

²⁰⁶ Roselyne MOGIN-MARTIN, « Expliquer la Guerre Civile en bandes dessinées : 36-39 : *Malos Tiempos* de Carlos Giménez », dans Les cahiers du GRIMH n° 7, *Image et éducation*, Université Lumière-Lyon II, Lyon, 2012, p. 421-430.

²⁰⁷ « Les deux termes qui forment un contraste sont l'*effacement* (l'oubli) et la *conservation* ; la mémoire est, toujours et nécessairement, une interaction des deux. » Tzvetan TODOROV, *Les abus de la mémoire*, Arléa, Paris, p.14.

mais la nécessité, qui devient urgente, de transmettre la mémoire des derniers témoins afin de laisser une trace aux générations futures²⁰⁸. Autrement dit, l'enjeu n'est plus seulement de retranscrire ce qu'a été le conflit mais plutôt une certaine mémoire de la guerre. 36-39 : *Malos Tiempos* est en ce sens « une lecture de la Guerre Civile et un condensé des enjeux de la mémoire²⁰⁹. », problématique centrale de cette partie, qui fera bien entendu l'objet d'une analyse détaillée ultérieurement.

B) L'évolution de stratégies mémorielles

1) Des modalités d'écriture différentes

Le paradoxe que l'on évoquait plus haut quant aux souvenirs convoqués pour réaliser la tétralogie n'est pas un vain mot : si Giménez peut se souvenir de son enfance, de son adolescence et de ses débuts en tant que dessinateur, comme nous avons pu l'étudier dans *Paracuellos*, *Barrio* et *Los Profesionales*, il ne peut bien évidemment pas se souvenir de la période 36-39, puisqu'il est né en 1941. Les modalités d'écriture de la tétralogie sont donc différentes de celles de ses albums à forte connotation autobiographique. Ce n'est pas ici sa propre expérience en tant qu'acteur ou témoin de l'Histoire qu'il entend livrer à ses lecteurs, mais bien plutôt le récit reçu de la bouche d'autrui. Autrement dit, Carlos Giménez comble son inexpérience de la guerre en s'appropriant la mémoire des autres. Mais, comme l'explique Antonio Martín, « no puede dibujar lo que no conoce, ya sea por conocimiento directo o a través de personas interpuestas²¹⁰. » Aussi, Giménez agit comme le ferait un chroniqueur, ce

²⁰⁸ On retrouve là l'importance du lien transgénérationnel mis en avant par Paul Ricoeur lorsqu'il revient sur le chapitre que Maurice Halbwachs consacre à la mémoire historique dans *La mémoire collective*.

²⁰⁹ Danielle CORRADO, « Carlos Giménez: la bande dessinée pour mémoire. », dans *Lignes de front: bande dessinée et totalitarisme*, Georg éditeur, Genève, 2011, p.208.

²¹⁰ Antonio MARTÍN, « Arde Madrid », 36-39 *Malos tiempos III*, *Op. Cit.*, p.5.

qui l'amène à faire siens les thèmes qu'il expose et à transformer toute matière narrative en matière biographique. Ainsi, pour écrire la tétralogie, il s'est approprié des souvenirs de témoins des faits, qui étaient enfants ou adolescents²¹¹ à l'époque du conflit, et dont il revendique le nécessaire travail mémoriel.

De ce point de vue, il s'agit ici d'une sorte de mémoire indirecte, l'auteur s'insérant dans la chaîne de transmission d'une mémoire collective qu'il ne souhaite pas voir tomber dans l'oubli. Cette reconstruction mémorielle du témoignage interroge par là même « les possibilités de la transmission de l'expérience traumatique²¹² » de la guerre. Les notions de *posmemoria*, ou de *memorias adquiridas*, prennent dès lors tout leur sens :

El término posmemoria sirve para denominar la memoria de segunda generación acerca de una experiencia colectiva traumática. Es decir que el sujeto de la posmemoria no vivió personalmente la experiencia o el acontecimiento recordado, anterior a su nacimiento, y tiene acceso a él mediante el recuerdo de otra persona. Esto implica inevitablemente una transformación de dicha memoria, ya que el receptor la completa y la elabora mediante la imaginación y sus conocimientos históricos procedentes de otras fuentes. Sin embargo, la posmemoria se diferencia de la historia debido al fuerte lazo emocional que aún une al sujeto de la memoria con el objeto de ésta²¹³.

D'ailleurs, la genèse de la tétralogie confirmerait cette hypothèse selon laquelle Giménez jouerait un rôle de passeur de mémoire : pour réaliser la série, il s'est principalement nourri

[Il ne peut pas dessiner ce qu'il ne connaît pas, et se base soit sur ce qu'il a vécu directement, ou sur ce que d'autres personnes lui ont rapporté.]

²¹¹ Des « témoins passifs », en raison de leur jeunesse.

Antonio MARTÍN, 36-39: *Malos Tiempos I, Op. Cit.*, p. 4.

²¹² Isabelle TOUTON, « La bande dessinée de témoignage sur la Guerre Civile et ses prolongements en Espagne : de l'enfermement traumatique à la construction de l'évènement », dans *Clôtures et mondes clos dans les espaces ibériques et ibéro-américains*, Dominique Breton y Gomez-Vidal Bernard, Elvire [Dir.], PUB, 2011, p. 377.

²¹³ Elina LIIKANEN, « Novelas para recordar: la posmemoria de la Guerra civil y el franquismo en la novela española de la democracia. » Actas del congreso de la Guerra civil Española 1936-1939, Fundación Dialnet, Universidad de la Rioja, 2006.

http://www.academia.edu/2980006/Novelar_para_recordar_la_posmemoria_de_la_Guerra_Civil_y_el_franquismo_en_la_novela_espa%C3%B1ola_de_la_democracia._Cuatro_Casos

[Le terme de *posmemoria* sert à caractériser la mémoire de seconde génération d'un évènement collectif traumatique. En ce sens, le sujet de la *posmemoria* n'a pas vécu personnellement l'expérience ou l'évènement convoqué, qui date d'avant sa naissance, et auquel il a accès par l'intermédiaire de tierces personnes. Cela implique inévitablement une transformation de la mémoire en question, puisque le récepteur la complète et l'élabore avec l'aide de son imagination et de ses connaissances historiques issues d'autres sources. Cependant, la *posmemoria* se différencie de l'histoire grâce au lien émotionnel très fort qui unit encore le sujet de la mémoire avec l'objet de celle-ci.]

des souvenirs d'un ami proche, âgé d'une dizaine d'années lorsque la guerre a éclaté, comme il le rappelle lui-même :

En primer lugar, y con un agradecimiento especial, debo citar a mi buen amigo Timoteo. Sin él no hubieran existido estos álbumes, ya que es él quien me ha contado con mucha paciencia y detalle, prácticamente todas las historias que contienen estos cuatro libros. Timoteo padeció la guerra siendo niño, y lo que él recuerda, lo que él vivió, lo que él vio y sintió es lo que he procurado contar en estos relatos²¹⁴.

Un hypotexte oral que l'auteur a complété par différentes lectures, elles-mêmes enrichies par des anecdotes que sont venus lui apporter d'autres témoins de l'Histoire²¹⁵, la description du passé étant une construction qui obéit à l'interprétation de traces d'ordres divers : documents, archives, témoignages...etc.

Des événements qui occupent une place dans la mémoire de la nation. Mais je n'y ai pas assisté moi-même. Quand je les évoque, je suis obligé de m'en remettre entièrement à la mémoire des autres, qui ne vient pas ici compléter ou fortifier la mienne, mais qui est la source unique de ce que je veux en répéter. Des événements qui se sont produits avant ma naissance. Des souvenirs historiques que je peux augmenter par la conversation ou par la lecture. C'est là une mémoire empruntée qui n'est pas la mienne²¹⁶.

2) Un désir d'objectivité

Si Carlos Giménez se sent investi d'un devoir de mémoire, il souhaite aussi pouvoir le faire de la manière la plus claire et objective possible. Sans prétendre « expliquer la guerre » en bande dessinée, il va s'efforcer d'apporter suffisamment de nuances nécessaires, à commencer par un refus d'écrire l'Histoire en noir et blanc, de manière trop manichéenne, dans un souci permanent d'objectivité, et en essayant de conserver l'impartialité du chroniqueur.

²¹⁴ Carlos GIMÉNEZ, « Puntualizaciones y reconocimientos del autor », *Todo 36-39: Malos Tiempos, Op. Cit.*, p.18. [D'abord, je dois remercier du fond du cœur mon ami Timoteo. Sans lui, ces histoires n'auraient pas existé, car c'est lui qui m'a raconté avec beaucoup de patience et de détails pratiquement toutes les histoires que contiennent ces quatre albums. Timoteo a souffert de la guerre quand il était enfant, et c'est ce dont lui se souvient, ce qu'il a vécu, ce qu'il a vu, et ce qu'il a ressenti, que j'ai essayé de retranscrire dans ces histoires.]

²¹⁵ Parmi lesquels on retrouve Adolfo Usero, que Giménez avait rencontré dans les foyers de l'*Auxilio Social*, et qui est depuis devenu le grand ami de l'auteur, et José María Beà, autre fidèle ami, dessinateur de bande dessinée, et accessoirement protagoniste de nombreuses histoires de *Los Profesionales*.

²¹⁶ Maurice HALBSWACH, *La Mémoire collective, Op.Cit.*, p.14.

Mais cette question relative à la notion d'« histoire objective » reste entière puisque la vision du conflit qui lui a été transmise ne pouvait être que partielle. D'une part parce que la guerre vue, et vécue par un enfant, n'est pas le même que celle vue et endurée par un adulte : « Lo que vio ese señor, lo vio con ojos de niño. »²¹⁷ Il ne s'agit donc qu'une petite partie de l'histoire. Les enfants n'étaient pas des combattants, et ne vivaient que leur quotidien d'enfants sur lequel ils n'avaient pas de recul. C'est d'ailleurs ce qui explique sans doute l'absence de combats, et le fait qu'aucun discours officiel ne soit reproduit dans le récit dessiné, ni qu'aucune figure héroïque, connue ou célèbre, politique, ou militaire, n'y soit représentée, car les enfants ne se souciaient guère de ce qui pouvait se passer en dehors de leur quartier. Et quand bien même, les combats aériens qu'ils voyaient depuis la *Puerta del Sol* n'étaient pour eux qu'un spectacle, identique à un match de football qu'il ne fallait surtout pas rater, comme l'illustre bien l'extrait reproduit ci-dessous, non dénué d'un certain humour : « Era como contemplar un partido de fútbol : los « nuestros » contra los de « ellos »²¹⁸ » :



Et puis d'autre part, parce que l'on sait que « le souvenir est très largement une reconstruction du passé à l'aide de données empruntées au présent²¹⁹ » et la mémoire est subjective,

²¹⁷ [Ce qu'a pu voir cet homme, il l'a vu à travers des yeux d'enfants] Entretien personnel avec Antonio MARTÍN, Barcelone, juillet 2013.

²¹⁸ « El canario », 36-39: *Malos tiempos III*, Op. Cit., p.45.

²¹⁹ Maurice HALBWACHS, Op. Cit., p.38.

particulière et partielle. Aussi, elle relève de l'ordre de l'affection et du sensible. De plus, les témoins ne disposent que de leur propre expérience, et leurs souvenirs sont le reflet de la trace que l'évènement a laissée en eux, dans leur esprit. Libre à eux de les interpréter à la lumière qui leur convient aussi. Or, la distance temporelle avec les faits est énorme, leur mémoire a forcément été altérée par le temps, et leur témoignage conditionné par ces années qui les séparent de l'évènement, leur mémoire ayant exercé au cours du temps un rôle de filtre. Les souvenirs ont été triés, et certaines choses ont pu être oubliées ou explicitement passées sous silence.

Tout cela pose donc la question de la représentation du passé, cette « énigme d'une image [...] qui se donne comme présence d'une chose absente marquée par le sceau de l'antérieur »²²⁰, et nous renvoie au traditionnel débat qui oppose réalité et fiction lors de la mise en récit d'évènements passés : y-a-t-il dans 36-39 : *Malos Tiempos* une « fictionnalisation de l'histoire » ou une « historicisation de la fiction »²²¹ ? Autrement dit, quelles sont les limites entre la fiction et le récit historique ? Quels sont les compromis que Giménez a dû faire, entre les faits historiques et les besoins d'une trame narrative attrayante pour le grand public en général et le public de la bande dessinée en particulier ? La mémoire, subjective, s'oppose-t-elle ici à l'« Histoire », qualifiée d'objective²²² ? Ces questions peuvent être posées mais finalement dépassent la tétralogie qui doit se lire différemment car, de fait, elle ne peut ni ne veut être un livre d'Histoire. Et Giménez de le réaffirmer très clairement dans le prologue qu'il signe au troisième tome :

²²⁰ Paul RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Op. Cit., « Avertissement au lecteur », p.6.

²²¹ Paul RICOEUR, « Temps et récit, 3 », *Le temps raconté*, XX, p.208.

²²² « La mémoire a pour objectif la fidélité. L'histoire la vérité », *La mémoire contre l'histoire*, François BÉDARIDA, Esprit, n°193, 1993, p.7-13.

Sur la dialectique histoire et mémoire, et leur rapport à la vérité, l'ouvrage de Tzvetan TODOROV, *La mémoire devant l'histoire*, sur lequel nous nous appuyons plus loin, est éclairant.

« La mémoire révèle le sens des évènements au moins aussi efficacement que les formulations abstraites des historiens. », p.11.

Está claro que esta historieta 36-39: *Malos tiempos* no es el cómic que algunos esperaban. El historiador o el recopilador de datos confiaba encontrar una lección de historia llena de nombres y fechas; el documentalista, una meticulosa recreación de ambientes, tipos y lugares; el analista, un trabajo pormenorizado de detalles, testimonios y documentos; y el lector tradicional, episodios de acción y heroísmo con un toque de aventura, al clásico estilo de los tebeos de toda la vida²²³.

Néanmoins, Giménez tient à réaffirmer la véracité des faits qu'il va raconter. À ce titre, les quatre tomes sont dotés d'un appareil paratextuel conséquent, qui va intégrer la singularité du récit dessiné dans une intentionnalité (légitimation, authentification, revendication idéologique ...) tout en lui prêtant une visée sérieuse.

Ainsi, les prologues²²⁴ qui accompagnent les albums, tous signés Antonio Martín, permettent de reconstituer quelques repères qui n'apparaissent volontairement pas dans la BD. Ils constituent autant de « compléments historiographiques [...] qui inscrivent le contexte de création²²⁵ », en apportant des précisions historiques quant aux événements et aux thèmes narrés dans les différents albums²²⁶, dont ils partagent la même tonalité, à la fois engagée et fortement critique envers les responsables de la guerre, qui sont incriminés sans équivoque. Ces prologues n'en restent pas moins pédagogiques, étant le plus souvent accompagnés de références utiles : dates, données chiffrées, documents historiques (citations, extraits de discours prononcés par Franco, mais aussi de vers écrits par de grands poètes, engagés pour la

²²³ Carlos GIMÉNEZ, « Puntualizaciones y reconocimientos del autor », *Todo 36-39: Malos Tiempos, Op. Cit.*, p.16. [Il est évident que cette BD 36-39 : *Malos tiempos* n'est pas la bande dessinée que certains attendaient. L'historien ou le spécialiste espéraient y trouver une leçon d'histoire faite de noms et de dates; le documentaliste, une méticuleuse récréation d'ambiances, de types et de lieux; l'analyste, un travail empli de détails, de témoignages et de documents; et le lecteur habituel, des épisodes d'action et d'actes héroïques saupoudrés d'une touche d'aventure, comme dans les bonnes vieilles BD.]

²²⁴ Antonio MARTÍN, « Malos Tiempos, los desastres de la Guerra », « Sin pan, sin pan, los estragos del hambre », « Arde Madrid », « El tiempo de los asesinos », introductions respectives des quatre albums 36-39: *Malos Tiempos, I, II, III et IV*.

²²⁵ Danielle CORRADO, *Op. Cit.*, p.217.

²²⁶ « Fue por ello que, con el visto bueno de Carlos Giménez, escribí un prólogo para cada tomo con el que intentaba situar la historieta en un contexto, para que se pudiera profundizar más y mejor en los hechos narrados por el autor. » Entretien personnel avec Antonio MARTÍN, réalisé chez lui à Barcelone en juillet 2013, et reproduite dans son intégralité en annexe.

[C'est pour cette raison, et avec l'accord de Carlos Giménez, que j'ai écrit un prologue pour chaque tome dans lequel j'essaie de contextualiser la bande dessinée, pour que l'on puisse approfondir davantage les faits narrés par l'auteur.]

cause républicaine²²⁷ ou encore de photos d'époque) qui semblent par là même attester la véracité des faits qui apparaissent dans la série et apportent un surcroît de scientificité à l'écrit. Ainsi, le va-et-vient entre le paratexte et le récit dessiné permet d'établir un « pacte de véridité²²⁸ » comme si ce média minoritaire qu'est en Espagne la bande dessinée ne pouvait se suffire à lui-même pour traiter des thèmes aussi « sérieux ». En outre, ces données et documents authentiques restituent quelques repères nécessaires à la compréhension des albums, tout en donnant peut-être aussi plus de poids à ce que l'auteur veut transmettre. Ainsi, « [p]aratextes et narration graphique font dialoguer histoire et mémoire²²⁹. »

Dans 36-39, il s'agit avant tout pour Carlos Giménez de reformuler l'Histoire et de transmettre une vision de la guerre ; sa vision de la guerre. Or, nous l'avons déjà dit, cette guerre est à l'origine de bien de ses blessures et il en a été indirectement une victime. Il est donc en quelque sorte un héritier du conflit. C'est par conséquent un thème qui comporte plus que jamais une part d'intime, et son traitement n'est jamais indifférent, d'autant qu'il s'agit ici d'une guerre représentée, dans laquelle l'auteur investit une charge personnelle importante, une orientation idéologique forte, destinée à rencontrer un public. L'émotion, qui part évidemment de l'auteur, pèse sur les conditions de transmission au lecteur. « [Elle] est productrice de sens, et comme telle permet au lecteur de juger de l'opinion de l'auteur vis-à-vis d'un événement, d'une action, d'une idée, et de pressentir ses intentions de transmission²³⁰. » Et c'est précisément ce que l'auteur cherche à transmettre : de l'émotion, de la réflexion, plus que la dimension purement historique.

²²⁷ « Me llamarán, me llamarán a todos », *Ángel fieramente humano*, Blas DE OTERO, 1955; « Piedra de sol », Octavio PAZ, 1957.

²²⁸ Danielle CORRADO, *Op. Cit.*, p. 218.

²²⁹ Danielle CORRADO, *ibid.*, p.220

²³⁰ Michel MATLY, *Op. Cit.*, p.80.

Pour autant, le discours tenu par Carlos Giménez n'est jamais innocent et, s'il dit vouloir offrir au lecteur une vision de la guerre qui soit objective, il réaffirme aussi sa fervente volonté de ne pas rester neutre. Dès lors, en tant qu'artiste engagé, l'auteur renonce d'avance à la neutralité, et souhaite transmettre une vision politiquement assumée. C'est ce qui transparaît nettement dans l'épilogue qu'il signe à la fin du troisième tome, sorte de mise au point adressée au lecteur après les réactions qu'ont pu susciter chez certains lecteurs les deux premiers albums, et repris, cette fois en introduction, pour que les choses soient bien claires dès le départ sans doute, dans l'édition intégrale *Todo 36-39: Malos tiempos* :

El autor también tiene sus gustos y criterios. [...] Yo no soy neutral, repito, no soy neutral [...] no lo he sido en mi vida. [...] he hecho tremendo esfuerzos por ser objetivo, ¡objetivo! Que nadie me pida que sea neutral ante el fascismo²³¹.

En fait, on s'aperçoit que Giménez oscille entre deux attitudes : d'un côté il veut éviter tout manichéisme et souhaite apporter quelques nuances nécessaires dans son récit dessiné, mais de l'autre, il lui semble impossible de traiter les républicains et les franquistes de manière identique. Et c'est là que l'on voit les limites de l'objectivité, qui reste donc très discutable, qui plus est lorsqu'il s'agit de « porter le témoignage du vécu, du ressenti, de la trace des événements²³² » laissée dans l'esprit des individus. Et puis, comment aurait-il pu en être différemment ? Les sympathies idéologiques de Carlos Giménez étant bien connues des lecteurs, cela n'était guère envisageable. Mais surtout, « constater cela comport[er]ait le risque de dire que toutes les idéologies se valent, et que la guerre est une espèce de fatalité²³³ », et c'est cette espèce de « consensus mou » que Giménez refuse. Pour autant, Carlos Giménez ne fait pas de *36-39 : Malos Tiempos* une œuvre militante. Ainsi que nous le verrons lors de l'analyse de certains passages, l'auteur vide la Guerre Civile d'une partie de son sens

²³¹ Carlos GIMÉNEZ, « Puntualizaciones y reconocimientos del autor », *36-39: Malos tiempos III, Op. Cit.*, p. 61-62 et repris dans *Todo 36-39 : Malos tiempos, Op. Cit.*, 2011, p. 17. [L'auteur a bien sûr lui aussi ses propres affinités et points de vue. [...] Je ne suis pas neutre, je le répète : non, je ne suis pas neutre. Je ne l'ai jamais été de toute ma vie. J'ai fait d'énormes efforts pour être objectif ; objectif ! Que personne ne me demande de rester neutre face au fascisme.]

²³² Danielle CORRADO, *Op. Cit.*, p.219.

²³³ Roselyne MOGIN-MARTIN, *Op. Cit.*, p.427.

politique, pour nous donner à voir le quotidien de la guerre. Il s'agit bien ici de traiter la mémoire autrement, en révisant celle que les vainqueurs avaient imposée. Giménez nous offre en quelque sorte un contre-discours, un point de vue nouveau, inédit, et complémentaire car dévoilant des faits passés jusque-là sous silence en ce sens qu'ils reposent, selon les termes de Jean Tena, sur « une mémoire plus ou moins clandestine²³⁴. »

C) La guerre au ras de la vie quotidienne

1) Le siège de Madrid, au cœur de la trame narrative

36-39 : Malos Tiempos nous donne à voir la guerre au ras de la vie quotidienne, telle que l'ont vécue beaucoup de ses protagonistes, les Espagnols de tout âge et de toute condition sociale qui ne portaient pas les armes, pendant le siège de Madrid, au cœur de la trame narrative. Car, à la différence de *Barrio* ou de *Paracuellos*, la guerre n'est plus ici une simple toile de fond mais est le sujet même des quatre tomes et des cinquante-trois histoires qui composent la tétralogie. Il s'agit d'histoires relativement courtes et construites sur des scénarios simples et faciles à mémoriser. Si les épisodes sont indépendants, ils ont tout de même des rapports, et Carlos Giménez joue également avec la notion de « à suivre », ce qui incite le lecteur à en lire d'autres, et chaque nouvel album est annoncé en fin du volume précédent, ce qui en fait une suite implicite. L'auteur ne prétend pas faire là œuvre d'historien mais il nous livre plutôt ce qui s'apparenterait à une chronique du quotidien, à l'écart mais aussi à côté des champs de bataille.

²³⁴ Jean TENA, « Cuatro novelas de maquis », *Quimera*, n°236, nov. 2003, p.22.

En outre, il ne s'agit pas d'une vision d'ensemble du conflit mais plutôt de bribes d'épisodes de la vie quotidienne, vue depuis l'arrière-garde, par les Madrilènes, pendant le siège de la capitale espagnole, théâtre de violents affrontements militaires, Madrid ayant passé toute la guerre avec un front à sa porte. D'ailleurs, le choix de Madrid comme espace diégétique de la tétralogie n'est sans doute pas fortuit : d'abord parce que la capitale espagnole incarne sans doute le mieux cette symbolique de la résistance pendant le conflit, et ensuite parce que Giménez y est né et y vit toujours ; et puis enfin, il a bâti ses histoires après avoir rencontré des témoins directs des faits, et qui ont précisément enduré la guerre à Madrid. Pour raconter cette « Histoire au ras de la vie quotidienne²³⁵ », l'auteur madrilène met en scène une famille d'Espagnols moyens, Marcelino ouvrier modèle et Républicain dans l'âme, sa femme Lucía et leurs quatre enfants, Paula, Sole, Carmen et Marcelinito, habitants d'un quartier modeste de la classe ouvrière, qui constituent le fil rouge des histoires qui composent la série et en sont les protagonistes²³⁶.



C'est leur vie quotidienne et leur point de vue que Carlos Giménez choisit de nous faire partager, laissant de côté les héros, les batailles et les défaites, « privilégie[ant ainsi] la radiographie du quotidien aux combats, qui, à quelques vignettes près, demeurent hors-champ²³⁷ ». Ainsi, les histoires mettent en scène leurs expériences, plutôt que les événements d'importance historique, et s'attachent au destin des individus. 36-

²³⁵ J'emprunte ici le titre d'une sous-partie de l'article écrit par Roselyne MOGIN-MARTIN, *Op. Cit.*, p.422.

²³⁶ Vignette tirée de la toute première histoire du premier tome : « Prólogo », 36-39 : *Malos Tiempos I*, *Op. Cit.*, p.7

²³⁷ Danielle CORRADO, *Op. Cit.*, p.208.

39 : *Malos Tiempos* se veut donc « une chronique des années de Guerre Civile²³⁸ », où l'aspect humain prend l'ascendant sur le côté purement historique, une chronique qui illustre « el ambiente y el sentir de las gentes de a pie, los eternos sufridores que padecen las guerras²³⁹. »

2) Une chronologie diffuse

Ce choix opéré par l'auteur explique sans doute l'usage particulier qui est fait de la chronologie : la tétralogie s'organise selon une chronologie diffuse et confuse, qui certes respecte à grands traits la chronologie de l'Histoire (Guerre Civile puis après-guerre), mais ne fait pas mention de dates précises. Rappelons que du point de vue de l'histoire événementielle, les nationalistes lancent une offensive contre la capitale espagnole en novembre 1936, qui se voit freinée par la résistance des Madrilènes, aidés des Brigades Internationales. La bataille de Madrid se transforme en un siège de plus de deux ans qui ne s'achèvera qu'avec la chute de la capitale, en mars 1939, scellant la victoire de Franco. C'est ce que l'on retrouve dans les quatre tomes. Ainsi, le premier tome revient-il sur les prémices de la guerre et sur le coup d'état manqué des militaires en juillet 1936, tandis que les deuxième et troisième volumes sont davantage centrés sur la réalité du conflit, le quotidien, la survie et la résistance des Madrilènes. Quant au dernier album, il s'intéresse à « l'année de la Victoire », avec la fin de la guerre, marquée par l'entrée des troupes nationalistes dans Madrid en mars 1939, et aux premiers mois de l'après-guerre, synonymes pour les vaincus d'une répression féroce. « Traduction de l'architecture tragique de la défaite républicaine, les couvertures à dominante bleue [qui traduit l'assaut et la victoire des nationalistes du premier

²³⁸ Viviane ALARY, Danielle CORRADO, « L'autobiographie dessinée en terres ibériques », dans *Auto-biographismes*, Bande dessinée et représentation de soi, Georg éditeur, coll. « L'Equinoxe », Genève, 2015, p.89.

²³⁹ [Le ressenti et les sentiments des civils, les éternels victimes de la guerre] Antonio MARTÍN, « Sin Pan, Sin Pan, los estragos del hambre », 36-39 : *Malos tiempos II*, *Op. Cit.*, p.4

et dernier tomes] enserrent les tomes deux et trois à dominante rouge²⁴⁰. » Nous en reproduisons deux ci-contre :



Mais l'auteur n'est volontairement pas très clair dans sa datation, et pis, on s'étonnera de voir parfois la chronologie bousculée de façon flagrante : c'est le cas avec l'épisode qui relate l'assaut du « Cuartel de la Montaña²⁴¹ », que l'on retrouve étrangement dans le deuxième tome, alors que le texte situe explicitement cet évènement dans les premiers jours de la guerre, et aurait donc logiquement dû apparaître dans le premier tome. Sans doute l'épisode est mentionné car il s'avère prémonitoire de certaines caractéristiques de cette guerre : la détermination des partisans de la République pour la défendre, mais aussi les moyens dérisoires dont ils disposent dans un pays désorganisé ; ils ont des fusils, mais ceux-ci ne peuvent fonctionner sans les munitions qui se trouvent précisément dans le « Cuartel de la Montaña ». Les Républicains sont braves, mais l'ennemi ne respecte aucune règle, et la guerre

²⁴⁰ Danielle CORRADO, *Op. Cit.*, p.208.

²⁴¹ « El cuartel de la Montaña », *36-39: Malos tiempos II*, *Op. Cit.*, p.20.

ne sera pas un jeu, malgré ce que croient les enfants dans leur insouciance et leur enthousiasme ; ce sera une boucherie, comme celle qui a permis la « victoire » sur les insurgés du « Cuartel de la Montaña ». Lucía a peur, et Marcelino a une vision prophétique²⁴² :



Le cauchemar de la guerre ne fait que commencer ; un long cauchemar dont on ne sait quand on va en sortir.

D'ailleurs, cette idée se voit renforcée par la datation qui, mis à part dans le prologue et le premier épisode où il est fait mention de la date de 1936, devient on ne peut plus vague ensuite avec cette simple mention : « Madrid, la guerra », comme si celle-ci n'était qu'une « longue période indivisible [et] indéterminée²⁴³ », où il n'y a plus de repères, où l'ordre des événements importait peu, ce qui donne cette impression d'un temps figé, « suspendu et répétitif²⁴⁴. » Ce n'est qu'à la dernière page du tome III qu'il est renoué avec la chronologie, sans toutefois qu'une date précise ne soit mentionnée : l'entrée des franquistes est imminente, et elle est vue par les yeux des Madrilènes qui ont tellement attendu l'événement qu'ils ne

²⁴² *Ibid.*, p.23.

²⁴³ Roselyne MOGIN-MARTIN, *Op. Cit.*, p. 421.

²⁴⁴ Danielle CORRADO, *Op. Cit.*, p. 210.

savent plus exactement quand il s'est produit. Une chose est certaine: « No se podía hacer nada contra esta verdad evidente : Madrid sería tomada muy pronto²⁴⁵. »

Entre le début et la fin de la guerre, il semble donc y avoir une série d'épisode hors du temps, tout simplement parce que, bien qu'ils soient singuliers dans leur déroulement précis, ces évènements « sont répétitifs et interchangeable dans le vécu des protagonistes²⁴⁶ ». Des scènes semblables se reproduisent tout au long des albums : déménager, descendre en pleine nuit dans les refuges, partir à la recherche de nourriture, trouver des médicaments pour pouvoir se soigner, faire des queues interminables pour obtenir quelques denrées... Des évènements dont le caractère récurrent et douloureux est d'ailleurs mis en exergue par l'usage très fréquent de l'imparfait de l'indicatif dans les récitatifs. De fait, les épisodes s'accumulent, et ils peuvent survenir à n'importe quel moment de la guerre, puisque la vie quotidienne y est toujours semblable, dans ses difficultés sans cesse renouvelées : le jour, la faim ; la nuit, les bombardements : « Por el día, el hambre... Por la noche, el miedo...²⁴⁷ » :



²⁴⁵ « Alfonsito », 36-39: *Malos tiempos III*, Op. Cit., p.60.

²⁴⁶ Roselyne MOGIN-MARTIN, *Op. Cit.*, p. 421.

²⁴⁷ « Madrid, día y noche », 36-39: *Malos Tiempos III*, Op. Cit., p. 7.

Tout au plus quelques événements plus singuliers se font-ils écho : par exemple, lorsque Marcelino et sa femme apprennent que l'argent Républicain²⁴⁸ n'a plus cours dans l'Espagne franquiste, ils se rappelleront du jour où ils sont allés donner naïvement leurs maigres économies à la République. De même, en voyant le cadavre du *Señor* Eugenio, assassiné par les vainqueurs²⁴⁹, Marcelinito se rappellera le jour où il avait brûlé solennellement, dans une cour d'immeuble « el pan de Franco²⁵⁰ », ce pain dont l'ennemi bombardait parfois la capitale pour saper le moral de la population civile.

3) Héroïser la figure du vaincu

En choisissant de mettre en scène cette famille républicaine « ordinaire », et qui autrement dit fait partie du camp des futurs vaincus, l'auteur nous donne donc à voir le côté le moins héroïque de la guerre. Et pourtant, toutes les victimes de la guerre n'en demeurent pas moins des « héros », des « héros du quotidien » pourrait-on dire : s'ils ne se battent pas à proprement parler avec des armes, ils n'en sont pas moins des combattants à part entière qui luttent pour survivre. Leur combat est autre mais tout aussi périlleux : il faut se loger, échapper aux bombardements, et surtout trouver de quoi manger pour vivre ou plutôt survivre au jour le jour²⁵¹. Car le manque de tout, la faim, la maladie²⁵², la peur permanente de la mort, voilà l'effet qu'a la guerre sur les populations civiles.

²⁴⁸ 36-39: *Malos Tiempos IV, Op. Cit.*, p. 23.

²⁴⁹ « El pan de Franco », 36-39: *Malos Tiempos II, Op. Cit.*, p. 28, et « Los amos », 36-39 : *Malos Tiempos IV, Op. Cit.*, p.17.

²⁵⁰ 36-39 : *Malos Tiempos II, Op. Cit.*, p.28.

²⁵¹ À cet égard, le livre de Jorge MARTÍNEZ REVERTE, *La Batalla de Madrid* offre une vision très complète de la bataille et du siège de Madrid, et constitue une étude de référence, sur laquelle Carlos Giménez s'est d'ailleurs appuyée pour l'élaboration de la série. (Ed. Crítica, Madrid, 2004)

²⁵² « Las puertas de la muerte », 36-39: *Malos tiempos III, Op. Cit.*, p.34.

À travers les six membres de cette famille, Giménez va « démultiplier les points de vue pour rendre compte de façon polyphonique²⁵³ » du quotidien à la fois ordinaire et extraordinaire des habitants d'une ville assiégée et bombardée pendant près de trois ans. Chaque membre de la famille aura sa fonction narrative et permettra de faire découvrir au lecteur une pluralité de situations, selon qu'il évolue dans des espaces intérieurs, fermés, relevant de la sphère privée (la maison, par exemple, et en particulier la cuisine), ou publique (les refuges), ou au contraire dans des espaces extérieurs, ouverts (la rue notamment, ou l'atelier où travaille Marcelino). La guerre, ainsi présentée sous l'angle de la vie quotidienne, permet au lecteur de partager les sentiments et les sensations qu'éprouvent les protagonistes, d'autant que chacun d'entre eux, réussit à sa manière à susciter l'empathie du lecteur.

À ce sujet, on ne peut qu'admirer le personnage de Lucía : son courage, sa force de caractère et sa détermination face à l'adversité font d'elle une héroïne à part entière. Lucía symbolise finalement le rôle déterminant que les femmes ont joué pendant le conflit. Véritable trait d'union entre les membres de la famille, elle apparaît continuellement guidée par ses valeurs que sont la tolérance, la justice et la solidarité, ainsi que par l'amour qu'elle éprouve pour les siens, et pour ses enfants notamment, qu'elle souhaite, autant que faire se peut, protéger des malheurs de la guerre. En effet, cette mère essaie de garder sérénité et sens de l'humour, bien que ce soit souvent difficile. Elle fait preuve d'une ingéniosité remarquable pour nourrir sa famille et préparer à manger avec ce qu'elle peut trouver et accessoirement apporter un peu de bonheur et de plaisir à l'heure du repas, souvent pris en commun autour de la table de la cuisine.

²⁵³ Benoît MITAINE, « Une guerre sans héros ? La Guerre Civile dans la bande dessinée espagnole (1977-2009) » [en ligne], *Cahiers de la Méditerranée*, n° 83, 2011. <http://cdlm.revues.org/index6256.html>



On le voit dans différents épisodes, par exemple lorsqu'elle part, bravant les intempéries et accompagnée de sa fille Sole, ramasser des herbes qu'en temps normal on donnait à manger aux lapins, mais qui seront cette fois la base du dîner. Après tout, si les lapins en mangent et s'en portent bien, ça ne peut

pas être mauvais. Et lorsque le soir venu, quand Marcelino l'interrogera sur le goût amer de ce qu'elle lui a présenté comme étant des épinards, elle lui répondra, non sans malice, qu'elle a simplement cuisiné de jeunes pousses. Autre exemple, sur la vignette reproduite sur la page ci-dessus²⁵⁴,



qui montre combien cuisiner en ces temps de disette était devenu extrêmement difficile, et la recette de la *tortilla* revisitée qu'elle explique à son mari avec un certain humour, cache aussi son fatalisme.

C'est aussi elle qui fait le plus preuve de lucidité, ce qui l'aide à agir efficacement : l'étymologie du prénom Lucía est à cet égard porteuse de sens puisqu'il vient du latin *lux*, la lumière, qui se dit *luz* en espagnol, et qu'il est proche de *lucidez*, la lucidité. Ainsi, dans l'épisode intitulé « El pan de Franco²⁵⁵ », que l'on a évoqué plus haut, Lucía n'hésite pas à tenir tête à son mari, pour qui accepter le pain de l'ennemi, c'est trahir la cause républicaine,

²⁵⁴ « Sole », 36-39: *Malos Tiempos II*, Op. Cit., p.10.

²⁵⁵ *Ibid.*, p.28.

et elle l'invite à réfléchir à l'intérêt de garder son honneur si leurs enfants meurent de faim. Elle défend les siens, par-delà toutes considérations politiques et idéologiques : « Prefiero hijos sin honra que honra sin hijos²⁵⁶ ». Sa préoccupation première, comme celle de la majorité des Madrilènes en ces « temps mauvais » est de survivre dans l'espoir de lendemains plus heureux.

De la même manière, c'est elle qui, dans le quatrième tome, sait faire preuve d'une



implacable clairvoyance et sait une fois de plus raisonner son mari avec perspicacité. La guerre est perdue : ceux contre qui l'on se battait il y a encore quelques jours sont dorénavant les maîtres. La sentence lâchée par Lucía après que ce dernier lui ait reproché d'avoir osé demander l'aumône à des militaires afin qu'ils lui offrent quelque nourriture, est sans appel : « ¡Nos han aplastado! Esos militares no son el enemigo Marcelino, entérate... ¡Son los amos!²⁵⁷ »

Dès lors, à quoi bon s'entêter, et refuser ce que Marcelino continue d'associer à « la nourriture de l'ennemi » ? Et Marcelino de rester pantois, ne sachant trouver les mots pour répondre à sa femme. D'ailleurs, « les cases à dominante verbale sont incrustées entre des vignettes sans paroles mais non dépourvues de son comme ici le fracas du silence qui s'abat sur les vaincus qui ont perdu le droit à la parole²⁵⁸. »

²⁵⁶ « El pan de Franco », 36-39: *Malos Tiempos II*, Op. Cit., p.30 [Je préfère des enfants sans honneur que l'honneur sans mes enfants.]

²⁵⁷ « Los amos », 36-39: *Malos Tiempos IV*, Op. Cit., p. 27. Planche reproduite en annexe.

²⁵⁸ Danielle CORRADO, « Carlos Giménez : la bande dessinée pour mémoire », Op. Cit., p.215.

Et, comme si le désarroi intérieur qui les rongait venait à se refléter de manière métaphorique dans les éléments extérieurs, les deux dernières vignettes de l'histoire les représenteront tous les deux, de dos, seuls sur ce chemin boueux, en train de marcher sous des nuages de plus en plus menaçants, et sous une pluie qui ne cesse de s'intensifier à mesure qu'ils s'éloignent et finit par saturer la dernière case. Sans doute faut-il voir là non seulement la métaphore de leur état d'esprit à ce moment-là, mais aussi une certaine vision prospective du calvaire qu'allaient vivre pendant l'après-guerre tous ces vaincus, dont eux-mêmes faisaient partie :



Quelques exemples nous seront donnés dans le quatrième tome, avec la vengeance terrible des vainqueurs sur ceux qui ont perdu la guerre, victimes d'arrestations, de répression et d'humiliations en tout genre. Ainsi, comme si avoir perdu la guerre ne suffisait pas, le sort va s'acharner sur Marcelino et sa famille, et les malheurs se multiplier, le tout parfaitement résumé dans l'épisode au titre tristement évocateur, « Pena tras pena²⁵⁹ ». Leur désarroi se reflète en outre dans les visages contrits de Lucía et Marcelino, et est renforcé tant dans les récitatifs que dans les bulles : « Todo lo que ocurre es siempre para peor...cada nuevo día nos

²⁵⁹ « Pena tras pena », 36-39: *Malos tiempos IV, Op. Cit.*, p.29.

trae una nueva angustia, una nueva preocupación, un nuevo sufrimiento, ¡como si no tuviéramos ya bastantes!²⁶⁰ »

D'abord, ils devront quitter le logement qu'ils occupaient et déménager une énième fois. Et puis, un peu plus loin, on apprend que Marcelino, après avoir été vraisemblablement dénoncé dans les jours qui ont suivi la fin de la guerre, est arrêté et perd son travail. Les supplications de sa femme Lucía auprès de sa patronne « la Maestra²⁶¹ » lui permettront certes de faire sortir rapidement son mari de prison, mais la bonté de celle dont il avait pourtant tenté de sauver le fils Atilano, puis caché l'autre fils, Bautista, pendant la guerre, montrera vite ses



limites. Elle reconnaît sa dette et la paye, mais il ne faut point exagérer, la vie de ses fils a un prix nettement supérieur à celle d'un pauvre ouvrier et de sa famille ! Marcelino sera « épuré » et ne retrouvera donc pas son travail, et elle saura de plus lui faire comprendre que, maintenant qu'ils sont quittes, elle ne veut plus entendre

parler de lui.

L'après-guerre ne marque pas la fin des violences, bien au contraire : la violence militaire se transforme en violence politique, dont Giménez nous dresse un tableau complet dans le dernier tome : liquidation physique, stigmatisation sociale, épuration des vaincus... C'est ce que retrace l'épisode « La comunista²⁶² » : une queue interminable s'est formée devant le magasin d'huile, dans laquelle a pris place une femme, carte de

²⁶⁰ [Tout se qui nous arrive est toujours de pire en pire...chaque nouveau jour nous apporte son lot d'angoisse, d'inquiétude, de souffrance, comme si nous n'en avions pas suffisamment comme ça !]

²⁶¹ « El hombre bueno », *ibid.*, p.38.

²⁶² *Ibid.*, p.47. Illustration sur cette page.

rationnement à la main. Soudain, le ton monte entre elle et une autre femme, qui l'accuse d'avoir volé sa place et la traite alors de communiste. Malgré toutes les tentatives de l'accusée pour s'en défendre et prouver sa bonne foi, elle ne pourra pas convaincre cet homme, surgi de nulle part et équipé d'une



tondeuse, qui lui rasera la tête sur le champ... L'humiliation est terrible, devant toutes les autres femmes présentes qui assistent impuissantes et apeurées à la scène. En outre, la construction de l'histoire, qui met en scène en fait deux histoires parallèles, celle de *la comunista* avec celle de deux enfants, Marcelinito et Abel, renforce la cruelle banalité de l'évènement : en effet, les deux enfants sont en train de jouer, et semblent davantage occupés à capturer un petit lézard qu'à prêter attention à ce qui se déroule derrière eux. Leur joie contraste avec la peine de la femme que l'on vient d'humilier en public. Ignorent-ils la gravité de ce qui vient de se passer, ou pire, y sont-ils malheureusement habitués, au point de ne plus y prêter attention ?

Enfin, la toute-puissance des vainqueurs, et en particulier le pouvoir octroyé à l'Église catholique, sont mis en exergue et dénoncés par Giménez, dont on ne rappellera pas ici les positions anticléricales²⁶³, dans « Tisis²⁶⁴ », qui clôt le dernier album de la tétralogie. Abel, le meilleur ami de Marcelinito, est atteint de la tuberculose et est alité depuis déjà plusieurs semaines. Le petit garçon garde un très mauvais souvenir de la mort de sa sœur Rosita, ce qui lui fait faire régulièrement des cauchemars. Il se souvient du moment où le prêtre, accompagné de ses différents acolytes, était venu la « soulager » lorsqu'elle était sur le point

²⁶³ L'Église est en partie responsable de son enfance douloureuse. D'ailleurs, l'aversion de Giménez pour les religions en général sera réaffirmée dans *Crisálida*. Voir *infra*.

²⁶⁴ 36-39: *Malos tiempos IV, Op. Cit.*, p.53.

de mourir, brandissant sa croix pour lui donner l'extrême-onction. La peur et l'angoisse du jeune garçon sont matérialisées par la vision subjective, en contre-plongée, sur les visages des représentants de Dieu, que les jeux d'ombres et de lumières rendent terrifiants.

La scène est incompréhensible, confuse dans son esprit, symbolisée par la synesthésie mélangeant la vue, l'odorat des cierges, et l'ouïe avec l'incantation en latin. Pour sa mère, Abel ne doit surtout pas revivre cela et elle tente donc de le protéger au maximum, en faisant tout pour que son fils ne sache pas qu'il est en train de mourir. Mais c'est sans compter sur la présence de la voisine, « la señora Tea », phalangiste et dépeinte comme une femme étant, plus qu'une fervente catholique, véritablement extrémiste dans sa foi. C'est elle qui va appeler le prêtre, qui surgit dans la chambre du garçonnet, accompagné de sa ribambelle d'enfants de chœur, à la grande surprise de la mère d'Abel, qui bien entendu ne leur avait rien demandé ni ne leur avait donné quelconque autorisation d'entrer !



L'intromission de l'Église est à ce moment là terrible et s'apparente à une véritable torture morale pour le jeune Abel, qui comprend alors qu'il va mourir, comme on peut l'observer sur la vignette ci-dessus. Dès lors, les bulles retranscrivant ses cris de panique et de désespoir

envahissent l'espace figuratif, renforcés par les caractères gras de taille moyenne et les répétitions plaintives des même phrases exclamatives qui finissent par résonner dans la tête du lecteur : « ¡Que me estoy muriendo !...¡Que yo no me quiero morir... ! », que le jeune Abel lance en guise d'ultime appel au secours à sa mère, qui tente vainement de le consoler, sans toutefois accepter la mort de son deuxième enfant.

D) La dimension pédagogique et éducative

1) Un discours engagé au service de la dénonciation

Tout au long de la tétralogie, Carlos Giménez nous présente donc, comme nous l'avons déjà évoqué, sa vision de la guerre : elle n'est pas faite de batailles mais de souffrances quotidiennes et de résistance des non-combattants anonymes qui luttèrent avec acharnement pour surmonter l'adversité. Une guerre représentée en bande dessinée dans laquelle l'auteur investit une charge personnelle importante, et une orientation idéologique forte qui témoignent d'un discours engagé au service de la dénonciation. Car le fait de vouloir être objectif ne l'empêche pas de ne pas être neutre comme nous avons pu le commenter plus haut, ni d'adopter une position de toute évidence en faveur des républicains et contre les fascistes qui ont gagné la guerre. D'ailleurs, les coupables sont dès le départ clairement identifiés et incriminés : ce sont ceux qui ont donné l'ordre d'ouvrir le feu. Et Giménez de les condamner alors sans retenue à travers ses personnages clefs, Marcelino, le porte-parole de l'auteur tout au long de la série, et sa femme Lucía, qui tour à tour délivreront le même message : « ¡Ellos la empezaron !, ¡¡Maldito sea el que empieza una guerra !!²⁶⁵ »; « ¡Malditos los que la empezaron !, ¡Malditos los que dispararon el primer tiro... !²⁶⁶ » :



²⁶⁵ « El frutero », 36-39: *Malos Tiempos I*, Op. Cit., p. 52.

²⁶⁶ « El cuartel de la montaña », 36-39: *Malos Tiempos II*, Op. Cit., p. 20.

Dès lors, l'auteur légitimera le combat des Républicains comme réaction face à l'agresseur, thème central des deuxième et troisième tomes. Et c'est cette guerre, qui est à l'origine de tant d'atrocités, que l'auteur s'évertue à dénoncer tout au long de la série. Usant de ses talents de « narrateur graphique²⁶⁷ » et des spécificités du langage et de la bande dessinée et de son potentiel didactique, il prend le temps d'expliquer les choses dans des passages dessinés dans lesquels on peut percevoir une dimension que l'on serait tenté de qualifier de « pédagogique » ou « éducative ».

Un des premiers aspects pédagogiques dont fait preuve l'auteur, c'est d'abord, comme nous l'évoquions plus haut, sa volonté de nous transmettre une vision de la guerre qui soit la plus claire et objective possible, en apportant suffisamment de nuances nécessaires, à commencer par un refus d'écrire l'Histoire en noir et blanc afin de ne pas classer trop hâtivement les uns et les autres de manière binaire dans le camp des « bons » et des « méchants » selon leur étiquetage politique, en faisant la distinction entre l'idéologie du camp et ce que sont les personnes. Car les choses étaient en effet bien plus complexes et souvent, l'engagement dans la guerre n'était pas tant un choix que le fruit des hasards géographiques : « ...la guerra se hacía donde a uno le pillaba²⁶⁸. »



²⁶⁷ Juan MARSÉ, *Todo Paracuellos*, Op. Cit., p.5.

²⁶⁸ Voir le cas du père de Carlitos, dans l'épisode « Sito », auquel il sera fait référence un peu plus loin. 36-39: *Malos Tiempos II*, Op. Cit., p. 43.

Cette volonté d'objectivité transparait dans le souci de construire de façon duelle les histoires du premier tome, qui reflètent le partage de l'Espagne en deux. En effet, s'opère dès le départ une alternance entre les zones conquises par les franquistes, la *zona nacional*, et les zones restées fidèles à la République, la *zona roja*, comme on peut l'observer sur les deux vignettes²⁶⁹ juxtaposées ci-dessus. Ainsi, les histoires se situent tantôt à Zamora, une ville située en *Castilla y León*, et tombée entre les mains des forces nationalistes de Franco dès le début de la guerre, tantôt à Madrid, républicaine. Cette construction permet surtout de rendre compte que des bons et des mauvais, il y en a eu dans les deux camps. Ainsi, la violence apparaît de part et d'autre et l'on comprend que ces exécutions sommaires et arbitraires (*las sacas* ou les tristement célèbres *paseos*) n'épargnaient personne, que l'on soit du côté républicain ou du côté franquiste, donnant lieu à chaque fois à des situations de panique effroyables.

Dans cet esprit, l'auteur construit deux épisodes strictement parallèles. Dans les deux cas, on vient chercher quelqu'un chez lui en pleine nuit pour l'emmener dans un endroit isolé où il va être fusillé sans autre forme de procès. Commence alors la course désespérée des familles des « condamnés » à mort pour essayer de localiser les personnes influentes ou de réunir les cautions nécessaires pour leur sauver la vie. À travers ces deux épisodes, Giménez semble donc renvoyer dos à dos la violence et la bêtise des deux camps, qui commettent les mêmes horreurs, mais ce n'est pas exactement ce que démontrent les détails des récits.

En effet, dans la première histoire²⁷⁰, qui se déroule en *zona nacional*, Don Román est certes un franquiste mais il est aussi visiblement un brave homme, n'ayant rien fait de répréhensible.

Il est arrêté un soir par deux phalangistes qui prétextent devoir le conduire à Zamora pour se

²⁶⁹ « La docena », 36-39: *Malos Tiempos I, Op. Cit.*, p.33.

²⁷⁰ « ¿Quién viene de madrugada? », *ibid.*, p.24.

Cette histoire ressemble étrangement à l'adaptation qu'avait dessinée Giménez du roman de Ramón Sender, *Requiem por un campesino español*, avec notamment la figure de Don Belisario qui rappelle celle du curé Moisés Millán, dans *España Libre!*, Ediciones De La Torre, Madrid, 1978, p.3.

présenter auprès du « gobernador civil²⁷¹ ». À bord de la voiture il s'étonne de retrouver le curé du village, Don Belisario, par définition un réactionnaire, du moins dans la pensée de Giménez. La guerre fait de lui le complice d'un crime. On apprend en effet par la suite que ce sont ses amis et associés, Don Ernesto y Don Isaías, qui l'ont dénoncé. La dénonciation est calomnieuse : c'est la perspective de la richesse et du pouvoir qui les a poussés à agir de la sorte, et à emmener Don Belisario à la *cantera*, la carrière où il sera fusillé :



En revanche, dans la seconde histoire²⁷², et même si personne ne mérite la mort pour ses opinions, Atilano n'est peut-être pas aussi innocent : il n'a certes commis aucun délit mais c'est un individu peu recommandable, comme on peut le lire dans le prologue du premier tome : « Era cruel y prepotente. Todo lo que tenía de guapo lo tenía de chulo »²⁷³, et la proximité phonétique de son prénom avec l'adjectif « altivo » n'est peut-être pas non plus anodine. C'est un homme qui s'est fait des ennemis pour des raisons très justifiées : on sait qu'il a séduit Paquita, une ouvrière de l'usine de sa mère, et l'a lâchement abandonnée alors qu'elle était enceinte, et que lui et son frère Bautista affichaient ostensiblement leur appartenance à la Phalange. Malgré des divergences idéologiques certaines, Marcelino, accessible aux émotions et épris de justice, s'émeut du désespoir de sa patronne « La

²⁷¹ Anciennement, l'autorité politique en vigueur dans les Provinces espagnoles ; l'équivalent de la *Subdelegación del Gobierno* aujourd'hui.

²⁷² « Los guapos también lloran », 36-39: *Malos Tiempos I, Op. Cit.*, p.30.

²⁷³ « Prólogo », *ibid.*, p.7.

Maestra » qui vient un soir le supplier de l'aider à sauver son fils, et part parcourir tout Madrid à sa recherche. Il éprouvera une véritable souffrance lorsqu'il retrouvera Atilano mort, jonchant le sol parmi d'autres victimes ayant subi le même sort. Et Marcelino de crier à ce moment-là sa rage, son désarroi et de dénoncer cette « maudite guerre²⁷⁴ », à l'origine d'une violence sans nom, de tant d'atrocités, de haine et de douleur :



On trouve un autre exemple pour illustrer notre propos, un peu plus loin, dans le tome III. Alors que les bombardements aériens des nationalistes font rage et que les attaques redoublent de vigueur la nuit, prenant souvent par surprise les populations en train de dormir, la famille de Marcelino est amenée à passer une fois de plus la nuit dans un refuge souterrain. Hommes, femmes, enfants, personnes âgées... tout le monde s'y retrouve, même parfois ceux qui sont accusés de ne pas faire partie du même camp²⁷⁵. C'est le cas de la « familia de los

²⁷⁴ « Los guapos también lloran », *ibid.*, p.31.

²⁷⁵ « Alfonsito », 36-39: *Malos Tiempos III, Op. Cit.*, p.56.

notarios », que l'on appelait comme cela car le père était notaire avant la guerre. Lui et sa famille sont vus comme des gens aisés, ce qui était vite devenu gênant et source d'animosité, car avoir de l'argent était assimilé à être franquiste. La représentation anaphorique de la famille dans des vignettes strictement identiques nous les donne à voir reclus dans un coin du refuge, mis à l'écart des autres familles présentes. Accusés d'être responsables des bombes qui tombent sur Madrid, ils semblent pourtant aussi fragiles et restent impassibles face aux insultes proférées à leur encontre, le regard vide, les yeux fixés sur le sol, la tête baissée.



Le petit Marcelinito ne comprend pas qu'on lui interdise d'aller jouer avec Abel, le fils du notaire, du même âge que lui. La raison alléguée par son père : « Son fascistas hijo... » ne le convainc pas, et, dans un élan de spontanéité, il lui fait observer qu'il doit bien exister de « bons fascistes » et de « mauvais fascistes ». Que lui répondre ? Autant Marcelino que Lucía sont décontenancés, leurs hésitations se traduisent dans les points de suspension dans les bulles ; tous deux sont bien conscients que la famille d'Alfonsito est dans la même situation et subit le même sort qu'eux. Leurs réponses ne sont que le reflet de leurs pensées contradictoires, et du non-sens que représente la guerre.

Ensuite, la guerre est terrible car, comme toute situation belliqueuse extrême où il n'y a plus de loi, elle fait ressortir ce qu'il y a de pire en chaque individu, souvent en contradiction avec leurs propres valeurs. Elle oblige les gens à révéler leurs côtés les plus noirs, et les épisodes consacrés à l'assassinat de Don Román que l'on a évoqués plus haut sont particulièrement révélateurs. Pire encore est le cas de « Malasangre », déjà bien connu pour avoir semé a terreur dans tous les villages de la région. En atteste la tête de mort brodée sur son béret militaire. L'épisode « El asesino parlanchín²⁷⁶ » nous montre clairement que c'est un fou sadique, mais que la guerre lui a donné le pouvoir de décider de la vie et de la mort de ses semblables. Un soir, attablé au fond d'un bar et déjà bien enivré, il relate fièrement et dans tous les détails les derniers instants qui ont précédé l'exécution de Don Román, dont on apprend que c'est lui qui s'en est précisément chargé, proférant à haute des voix des blagues des plus douteuses et emplies d'un humour macabre, et riant aux éclats au moment de raconter le coup de grâce porté à l'adversaire. Le fils de Don Román est présent ce soir-là dans le bar, et lorsqu'il comprend qu'il s'agissait de son père, s'en prend violemment à « Malasangre ». Mais, malgré sa douleur et sa colère extrêmes, il sait se dominer et ne le tue pas ; du moins pas tout de suite. Car la guerre, même quand un individu est calme, paisible et pacifique, fait émerger ce qu'il peut y avoir de plus atroce en lui. C'est ce que montrera l'épisode qui clôt le premier tome, intitulé « Diente por diente²⁷⁷ », dans lequel on retrouve le fils de Don Román. Alors qu'il est vraisemblablement parti charger son camion de quelques munitions, accompagné de son subordonné au volant, il croise sur le chemin du retour « Malasangre », en train de marcher sur le bord de la route. Lorsqu'il explique à son passager que c'est l'homme qui a assassiné son père, ce dernier l'interpelle et va jusqu'à le provoquer : comment peut-il rester impassible face à celui qui a tué son père ? Comment cet assassin peut-il être encore là, libre, et surtout, vivant ?

²⁷⁶ 36-39: *Malos Tiempos I, Op. Cit.*, p. 39.

²⁷⁷ *Ibid.*, p53.

Cédant à la provocation de son subordonné : « ¡No es usted hombre ! », il lui demande d'arrêter le camion, sort du véhicule armé de son pistolet, et tue « Malasangre » presque de sang froid... Pourtant, il était, comme beaucoup d'autres d'ailleurs, un de ces nombreux jeunes gens paisibles, enrôlé sans très bien comprendre dans une guerre qui le dépassait et dont il refusait les horreurs.

Pareillement, mais à un degré de violence bien moindre, Marcelinito, dans un autre épisode²⁷⁸, est pris entre deux exigences contradictoires : son père est fumeur, et souffre d'être privé de tabac. Marcelinito ramasse pour lui des mégots. Mais un jour, pour s'emparer d'un gros mégot de cigare, il doit frapper un gamin, qui le convoite également. De là la contradiction : l'enfant a donné de la joie à son père, mais au prix de la trahison des valeurs que ce dernier lui a inculquées ! Aussi la guerre oblige-t-elle à vivre en permanence avec cette contradiction puisqu'il faut souvent voler ou mendier pour nourrir les siens.

Ces deux épisodes qui se font écho montrent combien la guerre pousse les hommes à se comporter comme des sauvages. Et Lucía de se demander comment cela est-il possible ? Comment peut-on tuer pour tuer ? Comment cela est-il acceptable ? La réponse est simple : c'est cette guerre absurde qui les transforme en êtres assoiffés de vengeance et dénués de tous sentiments moraux, en bêtes féroces comme dira Marcelino, le porte-parole de l'auteur : « El hombre se transforma en una fiera



²⁷⁸ « Colillas », 36-39: *Malos Tiempos III*, Op. Cit, p. 29.

rabiosa²⁷⁹ », qui le pousse à commettre l'impensable et à perpétrer des actes qu'ils n'auraient jamais commis en temps normal...

2) Une esthétique des plus sombres : la force démonstrative du dessin

Carlos Giménez nous livre dans 36-39 nous offre un plaidoyer contre la guerre. Le graphisme sert alors le propos d'un auteur qui, pour illustrer la guerre dans toute son horreur, use de ses talents de dessinateur et tente de suppléer ce que les mots ne sauraient exprimer. Car la guerre, ce sont tous ces morts sans étiquettes, ce sont ces corps décharnés qui essaient dans les pages des albums et envahissent l'espace figuratif. De fait, nombreux sont les épisodes dans lesquels apparaissent des scènes représentant des situations limites, d'horreur absolue, où le potentiel du dessin sert à dépasser tant bien que mal l'indicible tant les histoires sont parfois terribles. Et si Carlos Giménez s'applique à nous montrer avec « avec une insistance pédagogique²⁸⁰ » ces images insoutenables²⁸¹, c'est pour mieux condamner les coupables de telles atrocités :



²⁷⁹ « El frutero », 36-39: *Malos Tiempos I*, Op. Cit., p. 51. Le dialogue entre Marcelino et sa femme est reproduit en annexe.

²⁸⁰ Danielle CORRADO, Op. Cit., p.215.

²⁸¹ « Madrid, día y noche », 36-39: *Malos Tiempos III*, Op. Cit., p.12.

En choisissant le rejet de la couleur, Giménez reste tout d'abord fidèle à ce qui constitue son style : indépendamment des modes et des sujets, l'auteur dessine toujours en noir et blanc, mais plus encore ici, le recours au noir et blanc pour représenter la guerre semble on ne peut plus approprié, « le noir, en tant que symbole de la douleur, du deuil, de la mort, [étant] la couleur qui sied le mieux à la guerre²⁸². » L'esthétique des vignettes, dont l'agencement reste plutôt simple, est aussi des plus sombres : l'expressivité du dessin, qui oscille entre réalisme et caricature, et la multiplication des portraits et gros plans sur l'expression des visages et sur les corps décharnés, mêlés à des clairs-obscur saisissants, immergent le lecteur dans l'époque et le mettent mal à l'aise. « Le choix de la déformation expressionniste, pour témoigner de l'insoutenable, de la dislocation des corps, du monstre qui peut éclore en chacun de nous, évoque les gravures de Francisco de Goya²⁸³ », dont la filiation est au demeurant explicitée dans le paratexte, avec la reproduction de deux estampes du peintre²⁸⁴. Le choix de l'éditeur d'insérer deux gravures du peintre aragonais dans le prologue n'est pas anodin et participe de cette démarche artistique et éditoriale : ce que cherche à montrer Giménez, ce sont les actes de barbarie et les atrocités que la guerre a engendrés, son absurdité, afin de les condamner sans équivoque, à l'instar de ce qu'avait fait Goya avec la série de gravures *Los desastres de la guerra* lors de la Guerre d'Indépendance²⁸⁵.

L'impact émotionnel de ces pages, constituées de vignettes dotées d'une grande force démonstrative, est fort, avec cette mort omniprésente qui hante les pages des albums et « sature le champ de lecture²⁸⁶ » ; la mort devient banale, routinière : « Escenas como ésa había todos los días. [...] Una muerte más, un horror más, perfectamente asumible en aquel

²⁸² Benoît MITAINE, *Op. Cit.*

²⁸³ Isabelle TOUTON, *Op. Cit.*, p. 377.

²⁸⁴ 36-39: *Malos Tiempos I*, p. 4, estampe 28, « Populacho », et 36-39 *Malos Tiempos II*, p. 63, estampe 58, « No hay que dar voces ».

²⁸⁵ La guerre d'Indépendance opposa l'armée française de Napoléon I^{er} et les insurgés espagnols, entre 1808 à 1814.

²⁸⁶ Isabelle TOUTON, *Op. Cit.*, p. 385.

mundo de horrores cotidianos²⁸⁷ ». Ainsi, les atrocités commises, les bombardements incessants et d'une extrême violence, et leurs conséquences sur les populations civiles sont régulièrement représentés par une succession de vignettes saisissantes qui réussissent à faire vivre au lecteur l'angoisse des Madrilènes, dans des situations limites qui dépassent



ERA TERRIBLE EL ESPECTÁCULO DE LOS CADAVERES APLASTADOS ENTRE LOS ESCOMBROS, DESFIGURADOS POR LA METRALLA Y LOS CASQUETES. MÁS DE CIENTO MUERTOS HABÍAN QUEDADO APRISIONADOS EN EL SÓTANO DE UNA IMPRENTA

l'entendement. Ces vignettes nous offrent des visions cauchemardesques dans lesquelles les corps blessés et éclatés ne sont plus que des espèces d'épouvantails noirs chancelants, des espèces de morts-vivants comme on l'observe sur la vignette²⁸⁸ reproduite ci-dessus. C'est ce que nous rappellent par ailleurs deux épisodes qui se font écho, et respectivement intitulés « El hombre sin cabeza²⁸⁹ » et « La bomba incendiaria²⁹⁰ ». Tous deux racontent l'effroi causé par les bombardements et ce qu'ont pu ressentir Marcelino, dans le premier épisode, puis son père dans le second, après avoir tour à tour ont vu la Mort en face, et aperçu, titubant un instant au milieu des cadavres et des débris éparpillés sur le sol, un homme sans tête.

Le quotidien de la famille de Marcelino se voit régulièrement interrompu, notamment dans le troisième tome, par des pages constituées de vignettes représentant les stigmates de la guerre. Ainsi, la voix du narrateur s'insère-t-elle dans l'espace discursif pour tenter d'expliquer l'inexplicable, toutes ces souffrances endurées par le peuple madrilène et par là

²⁸⁷ « Rosa », 36-39: *Malos Tiempos III, Op. Cit.*, p.13.

[Des scènes semblables à celle-ci, il en arrivait tous les jours. [...] Une mort de plus, une horreur de plus, parfaitement supportables dans ce monde fait d'horreurs quotidiennes.]

²⁸⁸ « Regla de tres », *ibid.*, p. 55.

²⁸⁹ 36-39: *Malos Tiempos III, Op. Cit.*, p. 47.

²⁹⁰ 36-39: *Malos Tiempos II, Op. Cit.*, p. 17.

même lui rendre un vibrant hommage²⁹¹. Ces pages dessinées sont constituées de vignettes à visée explicative qui représentent de façon anonyme tantôt des miliciens en train de combattre avec héroïsme sur le front, tantôt des femmes et leurs enfants, le poing levé, tous unis autour du fameux slogan de *La Pasionaria* : « ¡No pasarán ! », symbole de la résistance du peuple madrilène, scandé par la foule ou inscrit sur les affiches de propagandes, qui dépassent ici la simple dimension décorative. De fait, la tétralogie « jou[e] à rappeler les slogans et discours officiels, grandiloquents et épiques, pour les confronter au vécu des plus humbles²⁹² » :



Tous ces passages dessinés montrent combien cette écriture visuelle que permet la bande dessinée, sa capacité à représenter, au sens littéral du terme, celui de rendre présent les choses, se trouvent ici au service de la dénonciation. Le dessinateur de bande dessinée, qui écrit en partie avec le dessin, peut en effet facilement multiplier les descriptions. En l'occurrence, ici, la multiplication de ces images violentes tout au long du récit dessiné participe de cette pédagogie de l'horreur de la guerre, puisqu'elles ne peuvent que heurter la sensibilité du lecteur et l'amener à réfléchir aux raisons qui poussent les hommes à tant de haine.

²⁹¹ « Alfonsito », 36-39: *Malos Tiempos III*, Op. Cit., p. 38 et p. 60.

²⁹² Isabelle TOUTON, Op .Cit., p.379.

Elles nous permettent de revivre l'action et de ressentir les enjeux de la guerre, peut-être mieux que les dates, les noms et les chiffres, car elles sont le reflet d'expériences individuelles, de détails, de réactions psychologiques, de tensions internes. « La mémoire révèle le sens des événements non moins efficacement que les formulations abstraites des historiens²⁹³. » Et c'est là la force des témoignages, qui selon le linguiste et écrivain Tzvetan Todorov, nous offrent une « vérité de dévoilement²⁹⁴ » : ces histoires nous permettent de connaître de l'intérieur les expériences vécues, d'avoir un meilleur accès au sens de certains événements, et finalement peut-être, de mieux comprendre le passé.

E) La transmission de valeurs et d'idéaux

Il semble qu'à la lecture des différents albums qui composent la tétralogie il y ait aussi chez Carlos Giménez, par-delà cette volonté de dénoncer l'horreur qu'entraîne la guerre en tant que situation criminogène extrême, le besoin de transmettre également un certain nombre de valeurs et d'idéaux humanistes qui, même en temps de guerre, non seulement ne disparaissent pas complètement mais, au contraire, peuvent parfois se voir renforcés.

Nous avons vu qu'il ne s'agissait pas dans cette tétralogie de raconter l'Histoire, mais plutôt d'en tirer des leçons et de faire passer un message à ceux qui ne l'ont pas connue ; et ce message, c'est d'abord le respect d'un certain nombre de valeurs, et la première d'entre elles, sur laquelle se fonde toute morale, c'est la distinction entre le bien et le mal. Face à cette guerre qui transforme les individus en « bêtes féroces », pour reprendre l'expression

²⁹³ Tzvetan TODOROV, « La mémoire devant l'histoire », *Terrain* n°25, 1995, p.101-112.

<http://terrain.revues.org/2854>

²⁹⁴ Tzvetan TODOROV, *ibid.*

employée par Marcelino, « la seule réponse possible est individuelle, ou plutôt chaque individu doit s'attacher à conserver, dans la vie de tous les jours, des valeurs qui lui permettent de garder sa dignité et son humanité²⁹⁵ ». C'est principalement cette leçon que vont transmettre, au fil des pages, l'homme et la femme que sont Marcelino et Lucía ; une leçon avant tout destinée à leurs enfants, mais qui s'adresse bien entendu aussi au lecteur. Ces valeurs, l'auteur souhaite les transmettre à travers des histoires souvent émouvantes, et qui nous offrent un contrepoint exemplaire aux épisodes terribles décrits plus haut.



Ainsi, face aux difficultés, la solidarité s'organise et l'entraide ou encore la générosité envers l'ennemi sont ici et là représentées. En outre, il est intéressant de remarquer qu'elles apparaissent dans les deux camps (certes de manière inégale, l'auteur assimilant davantage ces valeurs au camp

républicain), ce qui sous-tend l'idée que l'homme n'est pas foncièrement mauvais ou méchant mais qu'il se trouve pris, bien souvent malgré lui, dans une spirale infernale liée à la guerre. C'est ce que fait observer Lucía, elle aussi *a fortiori* porte-parole de l'auteur, après que des républicains, ivres et analphabètes, se sont introduits chez elle pour pouvoir bombarder depuis son balcon l'église située en face : « ¡Lo que no destruyen las bombas franquistas, lo destruimos nosotros!²⁹⁶ ». « Elle transforme en leçon de morale un épisode tragique : si les miliciens brûlent des églises, méprisant le fait que ce sont des œuvres d'art, fruit de l'esprit

²⁹⁵ Roselyne MOGIN-MARTIN, *Op. Cit.*, p.427.

²⁹⁶ [Ce que les bombes franquistes ne détruisent pas, c'est nous qui le détruisons!] Carlos Giménez, « El aliento del dragón », 36-39: *Malos Tiempos II, Op. Cit.*, p. 41. Planche reproduite en annexe.

humain, c'est parce qu'ils n'ont pas eu l'instruction, qui distingue l'homme de la bête²⁹⁷. » Une condamnation qui revêt d'autant plus de poids quand on sait qu'il manquait alors nombre d'écoles, détruites par les bombardements ou réquisitionnées pour accueillir les mutilés de guerre et transformées en hôpitaux de fortune. En outre, réaffirmant ici l'importance de l'école et de l'éducation, elle transmet alors à son fils l'importance de l'instruction, elle qui souffre d'en avoir été privée, car c'est la seule voie pour sortir de l'ignorance, pour combattre les maux qui rongent la société et surtout pour éviter de commettre de telles absurdités. C'est pourquoi elle insiste pour que ses enfants continuent à aller à l'école, même si la seule à laquelle ils ont accès ne leur apprend pas grand chose²⁹⁸.



Autre exemple de solidarité, dans le dernier album : alors que la guerre est terminée, les difficultés pour trouver de quoi manger n'ont pas pour autant disparu. Pis, comment acheter de la nourriture quand l'argent de la Seconde République ne vaut plus rien dans l'Espagne franquiste ? Pourtant, Marcelino et Lucía découvrent

tout à la fois perplexes et désespérés que les étals des boutiques à Getafe sont remplis de nourriture. Il y a là de tout, comme nous le montre l'énumération dans le récitatif : « Pan blanco del trigo de Castilla, sardinas en lata de Galicia, garbanzos, judías, arroz, bacalao, arenques, carne de membrillo, aceite, leche...²⁹⁹ » Faisant fi des ordres de Marcelino, Lucía, dont nous avons déjà salué le courage, s'approche alors d'un groupe de soldats franquistes pour demander la charité aux vainqueurs. Nous voyons que les militaires, d'abord surpris,

²⁹⁷ Roselyne MOGIN-MARTIN, *Op. Cit.*, p.428.

²⁹⁸ « Regla de tres », 36-39: *Malos Tiempos III*, p. 52.

²⁹⁹ « Los amos », 36-39: *Malos Tiempos IV*, *Op. Cit.*, p. 25.

puis touchés par cette femme venue les supplier, n'hésiteront pas à donner quelques pièces à Lucía. À travers cet exemple, Giménez renoue donc un temps avec sa volonté de ne pas dépeindre « l'ennemi » de manière uniforme, et, en nous montrant que la nature de l'homme n'est pas foncièrement mauvaise, il nous laisse entrevoir une petite note d'espoir.

Avec la guerre, de nouvelles formes de relations sociales se développent, loin parfois de toute idéologie partisane. Marcelino, sans être véritablement un militant politique, est un républicain convaincu ; pourtant, il aide sa patronne à plusieurs reprises, d'abord, nous l'avons évoqué, à retrouver son fils Atilano, emmené puis tué par des miliciens³⁰⁰, et puis à cacher, tout au long de la guerre, l'autre fils de « la Maestra³⁰¹ », Bautista, d'obédience nationaliste et ennemi de la République, et ce malgré les critiques de Lucía, qui lui reproche de mettre en danger sa famille pour aider des « exploités ». Cette action a plusieurs explications : Marcelino, malgré ses convictions politiques, continue peut-être d'agir comme un employé servile et soumis, qui ne peut rien refuser à sa patronne, et c'est ce que pense parfois Lucía ; mais sans doute, et plus sûrement, il est ému par la douleur de la mère et il agit aussi au nom d'autres idéaux : Atilano et Bautista sont certes des fascistes, mais personne ne mérite la mort pour ses idées, et il se doit donc d'aider des personnes menacées. En ce sens, il incarne cette éthique de la résistance. Comme tout le monde ne partage pas vraiment les mêmes valeurs, il ne sera guère payé en retour : certes, « la Maestra » intervient, après la guerre, pour que Marcelino soit libéré, mais en même temps, elle accepte qu'il soit « épuré », le condamnant ainsi au chômage et à la faim³⁰². C'est ce qu'il raconte, dépité, un soir à Lucía, sous le regard incrédule de leurs enfants :

³⁰⁰ « Los guapos también lloran », 36-39: *Malos Tiempos I, Op. Cit.*, p.30. Épisode auquel nous avons déjà fait référence. Voir *supra*.

³⁰¹ « El hombre escondido », *ibid.*, p. 37.

³⁰² « Un hombre bueno », 36-39: *Malos Tiempos IV*, p. 37.



Sur le thème de la faim, thème central dans le second tome, il y a également cette histoire terrible, l'une des plus longues mais aussi des plus émouvantes du recueil, intitulée « Sito³⁰³ », titre éponyme du chaton de Carlitos, un petit garçon qui vit seul avec sa mère depuis que le père, riche commerçant, est parti pour le front, non sans auparavant avoir pris quelques précautions, en stockant une quantité considérable d'huile d'olive qui, une fois revendue sur le marché noir, assurerait la survie de sa famille. Un soir, un voisin dont le fils est en train de mourir de faim, vient supplier la mère de Carlitos de lui donner le chat, car c'est là l'unique solution pour garder son fils en vie :



³⁰³ *Malos Tiempos II, Op. Cit., p. 43.*

Après beaucoup d'hésitations, la mère, dans un élan de solidarité douloureuse, finit par donner le chat que le voisin est venu lui réclamer afin que le petit malade puisse manger un peu de viande. C'est évidemment un déchirement terrible pour Carlitos, pour qui Sito était comme un frère. Le petit garçon ne se trouvera apaisé qu'après avoir appris un peu plus tard que le petit voisin a pu être sauvé, en partie grâce à lui. L'enfant un peu égoïste qu'il était a compris le prix de la vie de ses semblables.

Enfin, autre idée transmise au fil des histoires qui composent la série, celle de l'amitié entre les hommes, qu'illustre bien l'un des derniers épisodes du quatrième tome³⁰⁴, qui revient sur l'année 1939. L'année de la « Victoire » pour les nationalistes, mais qui marque surtout le début de ce que seront les années de



plomb de la dictature franquiste, les années 40, qui, loin d'apporter la paix, seront surtout le prolongement de la guerre. Marcelino, qui a perdu son emploi dans les jours qui ont suivi la fin de la guerre, retrouve alors un vieil ami d'enfance, Joaquín, à qui la victoire des nationalistes semble avoir profité puisqu'il se retrouve à la tête d'une coopérative qui approvisionne les foyers de l'*Auxilio Social*. Sa position sociale favorisée, matérialisée par son apparence vestimentaire (costume-cravate, chapeau haut-de-forme et cigarette), contraste nettement avec celle de Marcelino l'ouvrier, rappelant à quel point cette société duale s'est constituée en termes de dominants/dominés, vainqueurs/vaincus. Pourtant, par-delà les idéologies opposées de chacun, Joaquín va faire preuve d'une grande bonté, d'une grande

³⁰⁴ « El amigo », 36-39: *Malos Tiempos IV*, Op. Cit., p. 51.

générosité et d'une grande solidarité envers son ami d'enfance, en lui proposant de lui donner de la nourriture. Voilà l'illustration d'une amitié que la guerre, qui prônait au contraire la haine, n'a donc pas su défaire.

F) Carlos Giménez passeur de mémoire

Nous l'avons vu, la tétralogie de Carlos Giménez est donc le reflet d'un auteur qui ne veut pas oublier, et qui a besoin de revivre, ou de « réexpérimenter » la Guerre Civile. Elle émane de toute évidence d'une demande de reconnaissance mémorielle envers tous ces vaincus, dont il fait partie. L'objectif est bien de récupérer la mémoire des protagonistes, par une génération qui ne la connaîtra seulement que par le récit. Par son appartenance à une société et une époque donnée, l'auteur de bande dessinée s'inscrit plus ou moins dans une de ces représentations dominantes de la Guerre Civile, et « son œuvre a une double fonction, celle de transmettre cette représentation et de participer à la construction d'autres représentations futures³⁰⁵. » Les lecteurs de bande dessinée inscrivent l'œuvre dans leurs propres constructions préalables du sujet, pas forcément semblables entre elles ni à celle de l'auteur. À son tour, la lecture de l'œuvre pourra conforter ou faire évoluer les représentations de ses lecteurs et jouer un rôle, fût-il minime, dans les changements de représentations du conflit.

C'est là un aspect de son œuvre non négligeable, d'autant qu'il va de pair avec cette affirmation de plus en plus perceptible chez l'auteur qui est celle d'éduquer les jeunes générations. S'agit-il de parler à une nouvelle génération qui n'était pas née à l'époque? Sans doute en partie. D'où l'importance ici de la transmission par le biais de la littérature, et en

³⁰⁵ Michel MATLY, *Op. Cit.*, p.41.

l'occurrence de la bande dessinée, d'un savoir relatif à l'Histoire. Et à ce titre, la bande dessinée peut s'avérer un formidable outil pour lutter contre l'oubli, d'autant qu'il s'agit d'un média accessible dont la jeune génération est plutôt friande. La tétralogie reflète les questionnements posés par la société, et est en mesure d'apporter les réponses aux nouvelles générations qui s'interrogent et veulent savoir. Aussi constitue-t-elle une base « didactico-pédagogique » dont la finalité « éducative » est de faire connaître à la jeunesse d'aujourd'hui ce qui s'est passé, et surtout, qu'elle ne l'oublie pas.



À cet égard, la sentence lâchée par Marcelino alors que la guerre est sur le point d'être perdue est révélatrice : « ¡Ojalá la Historia no les olvide ni les perdone !³⁰⁶ »

En outre, par-delà la condamnation de la guerre, en tant que forme de violence absolue, il y a chez l'auteur madrilène une volonté affirmée de marquer les esprits et d'amener les lecteurs, et peut-être en particulier les plus jeunes d'entre eux, à réfléchir sur ce non-sens qu'est la guerre. Une jeune génération qui doit en tirer les leçons nécessaires et à qui il semble important de rappeler, et de transmettre, un certain nombre d'idéaux et de valeurs citoyennes et humanistes, dans l'espoir que les erreurs commises par le passé ne se reproduisent jamais plus.

³⁰⁶ « Cuece-Cuece », 36-39: *Malos Tiempos IV*, p. 9.

Dès lors, il semble qu'il s'agisse chez Giménez d'un devoir d'ordre moral, d'une mission qui lui incombe, celui de laisser une trace aux générations futures, qui n'ont pas connu la guerre et qui doivent connaître et tenter de comprendre ce qui s'est passé, car cette histoire est aussi la leur, et ainsi hériter de la mémoire. Aussi nous faudrait-il alors nous interroger sur sa démarche pour la mettre en regard avec le « devoir de mémoire » (fameuse expression dont les abus ont été dénoncés, notamment par Tzvetan Todorov dans son pamphlet *Les abus de la mémoire*³⁰⁷), qui fait nécessairement intervenir la notion de dette, dans la mesure où il place les contemporains dans la position de redevables à l'égard de ceux qui les ont précédés. Le devoir de mémoire ne répond pas seulement à une volonté de rendre hommage aux victimes, à ceux qui ont eu à souffrir du passé, mais il pose également la question de la justice, du préjudice et de la réparation. Aussi la tétralogie 36-39 : *Malos Tiempos* peut-elle être considérée comme une sorte de « mémoire graphique » qui, en redonnant la voix aux laissés pour compte et aux oubliés de l'histoire, va de pair avec une volonté de réparer la souffrance des individus et des collectifs à travers le temps. Il s'agirait alors d'une mémoire exercée³⁰⁸, dirigée contre l'oubli (l'une des principales fonctions de la mémoire étant précisément de lutter contre l'oubli) et qui réhabilite de la sorte une certaine mémoire, que l'on a voulu effacer.

L'idée de « devoir de mémoire » renvoie donc à celle d'un « devoir de ne pas oublier » comme le suggère Paul Ricoeur, en même temps qu'il propose l'usage d'une « juste mémoire³⁰⁹ » : l'usage du passé doit nous orienter vers le futur, nous permettre de mieux vivre. Comme l'écrit Ramillo Pinilla dans le prologue de l'édition compilation *Todo 36-39*:

³⁰⁷ Tzvetan TODOROV y dénonce la complaisance à demeurer dans la célébration, dans la commémoration du passé au détriment du présent. « Sacraliser la mémoire est une autre manière de la rendre stérile », p.33.

³⁰⁸ En grec *anamnēsis*, l'acte de se rappeler, le recueillir actif des souvenirs, et que Ricoeur différencie d'un autre type de mémoire, la *mnēmē*, l'image dont on se rappelle, l'image-souvenir, l'impression laissée dans l'âme, une image qui indique un être affecté (pathos), donc quelque-chose d'involontaire, une certaine passivité.

³⁰⁹ Paul RICOEUR, « C'est vers une mémoire apaisée, assumée dans sa complexité et ses contradictions que doit mener le travail sur le passé », *La mémoire, l'histoire, l'oubli, Op. Cit.*, p.15.

Malos Tiempos : « Todos queremos superar aquel terrible pasado, dejarlo atrás y abrazar la ansiada reconciliación. Sí, queremos pasar página...pero no antes de leerla³¹⁰. »

Il y a donc aussi chez Giménez l'idée de rendre justice aux victimes dont le destin menace de sombrer dans l'oubli, en bâtissant un véritable pont entre deux générations, celle des témoins et celle des générations à venir, en « jet[ant] un pont entre passé et présent³¹¹ », ce qui renforce l'importance du lien intergénérationnel, et l'idée que la mémoire est verticale, en ce qu'elle passe de générations en générations. En outre, les modalités de construction du récit à partir d'une mémoire orale rapportée, et que nous avons eu l'occasion de commenter, font de Carlos Giménez un passeur de mémoire qui sait, pour reprendre l'expression employée par Pierre Nora, « se faire la parole du passé et le passeur d'avenir³¹² ». Serait-ce alors exagéré de qualifier ces albums de « livres de mémoire » ? Serait-il erroné de considérer ces vignettes comme un véritable « lieu de mémoire³¹³ », dont « la raison d'être fondamentale [...] est d'arrêter le temps, de bloquer le travail de l'oubli, de fixer un état des choses, d'immortaliser l'immatériel pour enfermer le maximum de sens dans le minimum de signes » ?

L'éventail se déploiera des lieux nettement voués au maintien d'une expérience intransmissible et qui disparaissent avec ceux qui l'ont vécue, telles les associations d'anciens combattants, à ceux dont la raison d'être, elle aussi passagère, est d'ordre pédagogique, comme les manuels, les dictionnaires, les testaments ou les « livres de raison » qu'à l'époque classique les chefs de famille rédigeaient à l'usage de leurs descendants³¹⁴.

Et, si l'on se réfère à « la dominante fonctionnelle » évoquée par Pierre Nora, celle-ci est double: il s'agit à la fois de raconter mais aussi de transmettre. Or, il y a bien de cela dans la tétralogie, et nous avons pu le montrer.

³¹⁰ Ramiro PINILLA, « El tiempo enterrado », *Todo 36-39: Malos Tiempos, Op. Cit.*, p.14.

[Nous voulons tous surmonter ce passé terrible, le laisser derrière nous et embrasser la réconciliation tant désirée. Bien sûr que nous voulons tourner la page...mais pas sans l'avoir lue auparavant.]

³¹¹ Maurice HALBWACHS, *Op. Cit.*, p.45.

³¹² Pierre NORA, « Entre mémoire et histoire », *Les lieux de mémoire*, Tome 1, Gallimard, Paris, 1986, p.XVII - XLII.

³¹³ Pierre NORA, *ibid.*

³¹⁴ Pierre NORA, *ibid.*

Après s'être donc largement concentré sur l'écriture d'albums dont la dimension historique, mémorielle et collective n'est plus à démontrer, et qui constituent une facette majeure de son œuvre, Carlos Giménez va amorcer une nouvelle étape, en évacuant cet aspect historique pour revenir cette fois sur un souvenir plus personnel, plus intime avec deux albums qui, au regard de notre intérêt pour le thème de la mémoire et du souvenir, ont particulièrement retenu notre attention, bien qu'ils se trouvent sans doute davantage en marge de notre sujet. De fait, les notions de mémoire et de transmission ne sont pas absentes de la série *Pepe*, 5 albums parus entre 2012 et 2015³¹⁵, ni de *Crisálida*, sorti en 2016.

³¹⁵ Tous édités chez Panini comics. Les 3 premiers tomes ont également été traduits en français, et publiés aux éditions Les Échappés, respectivement en 2012, 2013, 2015. Voir annexe.

CHAPITRE 4 :

LE SOUVENIR TEINTÉ DE NOSTALGIE

A) *Pepe*, ou comment rendre hommage à l'artiste disparu

1) Le souvenir d'une époque révolue

La dernière longue série en date de Carlos Giménez retrace la vie de l'artiste et dessinateur José González, *Pepe* pour les intimes, dont elle se veut être la biographie dessinée : « Ésta es la biografía de José González, hombre excepcional, un artista como ha habido pocos y, posiblemente, el hombre que mejor ha dibujado a las mujeres³¹⁶. » Dessinateur mythique, connu et reconnu pour ses inégalables portraits féminins³¹⁷, *Pepe* était l'un des professionnels espagnols les plus en vogue dans les années 70, et jouissait à cette époque d'une renommée internationale. Il était en outre très prisé par les éditeurs français, et surtout anglais³¹⁸ et américains qui ne jurèrent un temps que par lui. *Pepe* fut le dessinateur vedette de la revue *Vampirella*³¹⁹, *comic book* américain édité de 1969 à 1983 par la prestigieuse maison d'édition américaine Warren.

Écrite sous la forme d'une seule et longue histoire continue, ces albums sont en fait construits autour de différentes anecdotes, que Carlos Giménez appelle « anécdotas

³¹⁶ Carlos GIMÉNEZ, *Pepe*, Panini comics, Torroella de Montgrí/Girona, 2012, p.5.

³¹⁷ Voir à cet égard les reproductions de dessins et croquis réalisés par *Pepe* à la fin du deuxième et troisième tome : « El eterno femenino mejor dibujado »

³¹⁸ José González dessinait tous les portraits féminins dans la revue *Valentine*, constituée d'histoires romantiques plébiscitées par les lectrices anglaises. Il y imposa son style, à tel point que le terme de « Valentine » a été repris par les professionnels de l'illustration pour précisément désigner ces modèles de femmes, très belles, bien maquillées et bien coiffées, qu'avait inventées *Pepe*.

³¹⁹ Célèbre revue dont le personnage éponyme avait été créé par le dessinateur Franck Frazetta.

encadenadas³²⁰ », racontées par le narrateur extradiégétique, et qui mettent en scène le protagoniste, entouré de ses amis, de ses proches, et bien sûr de ses collègues dessinateurs. Il



y a au demeurant dans *Pepe* une continuité sur le plan formel et des réminiscences perceptibles avec d'autres albums, et notamment avec la série *Los Profesionales*, dont *Pepe* se veut

en quelque sorte le prolongement. D'ailleurs, Pepe González y apparaissait déjà, sous le pseudonyme de Jordi Pérez³²¹, comme illustré ci-dessus.

En outre, les références intertextuelles sont nombreuses, et certaines planches dessinées de *Los Profesionales* ressemblent à s'y méprendre à celles que l'on retrouvera dans *Pepe*, dont les histoires partagent la même tonalité, un savoureux mélange de tendresse et d'humour. Cela transparaît très bien dans la première histoire de *Los Profesionales III*, intitulée à juste titre « El triunfador », dans laquelle on voit Jordi faire montre de ses talents de danseur et de chanteur, et surtout de grand séducteur, ce que l'on retrouvera dans les différents tome de *Pepe*³²² :



³²⁰ Carlos GIMÉNEZ, « Pepe, luces y sombras de un genio », *Pepe 2*, Panini Comics, Torroella de Montgrí/Girona, 2013, p.5.

³²¹ « Epílogo », *Los Profesionales I*, Op. Cit., p.50.

³²² Voir par exemple le passage qui retrace les concerts du groupe de musique *Los Dálmatas* dont Pepe était le leader, dans le premier tome, p.57-65.

Ou, dans « Una gran familia³²³ », où ses collègues dessinateurs copient voire calquent ses modèles féminins :



Pepe est née de la peine éprouvée par Carlos Giménez après la mort en 2009 de son collègue et ami dans le plus grand anonymat et sans qu'aucun média ne lui ait rendu hommage. « Prácticamente nadie se enteró de su muerte. [...] No hubo homenajes, no hubo programas de televisión, ni suplementos culturales en los periódicos hablando de él³²⁴. » C'est donc entre autres raisons pour palier ce manque de reconnaissance, ressenti par Giménez comme une injustice, que ce dernier a voulu écrire cette bande dessinée. Il s'agit par conséquent ici d'un hommage *post mortem* à un artiste exceptionnellement doué, admiré dans la profession³²⁵, et avec qui Carlos Giménez avait travaillé un temps à Barcelone dans l'agence de Josep Toutain *Selecciones Ilustradas* dans les années 60-70.

D'ailleurs, sans doute faut-il voir dans l'écriture de *Pepe* le besoin chez Giménez de se souvenir certes du vieil ami disparu, mais plus largement de se souvenir d'un temps passé révolu, par simple plaisir et sans les mêmes enjeux ni le même engagement que l'on pouvait

³²³ *Los Profesionales I, Op. Cit.*, p.19. On peut trouver de nombreuses réminiscences de cette scène dans *Pepe*.

³²⁴ Carlos GIMÉNEZ, « Pepe, luces y sombras de un genio », *Pepe 2, Op. Cit.*, p.5. [Quasiment personne ne s'est aperçu qu'il était mort. Pas un hommage, pas une émission télévisée, aucun supplément culturel dans les journaux pour parler de lui.]

On peut retrouver une interview de Carlos Giménez sur le sujet disponible sur la radio espagnole à l'adresse suivante :

<http://www.rtve.es/alacarta/audios/vinetas-y-bocadillos/vinetas-bocadillos-pepe-gonzalez-su-vida-vinetas-13-10-12/1552099/>

³²⁵ « El creador de una escuela que renovó y revolucionó la profesión. » Carlos GIMÉNEZ, *Pepe 2, Op. Cit.*, p.5.

percevoir dans d'autres albums antérieurs. La notion de plaisir apparaît clairement dans l'écriture de la série, avec un auteur qui joue avec son lecteur, par exemple, avec les personnages qu'il met en scène, s'amusant, comme à son habitude, à masquer avec malice leur identité :

Me propongo contar la vida de Pepe, por lo que, considerando que no tengo derecho ni deseos de pecar de indiscreción, he decidido cambiar los nombres de todos los personajes de la historia con la pretensión de que, en la medida de lo posible, nadie pueda reconocerse ni ser reconocido³²⁶.

Nous avons fait référence plus haut à l'épilogue du troisième album de *Los Profesionales*³²⁷, où derrière les caricatures de chaque dessinateur fictif se cachait en réalité un personnage ayant réellement existé, et que l'on pouvait en outre facilement « démasquer » ; c'est le cas de Jordi Pérez, c'est aussi le cas d'un autre protagoniste dans *Pepe*, l'éditeur Josep Toutain, qui n'est pour le coup plus le Filstrup que l'on connaissait mais s'appelle dorénavant Truffaut, de même que le nom de son agence, a subtilement été rebaptisé *Producciones Ilustradas* ; d'autres garderont les mêmes pseudonymes, ce qui renforce encore davantage la continuité entre les deux séries. Et l'auteur de rajouter : « Está llena de guiños dirigidos a los aficionados a los cómics y a los que leyeron la serie *Los Profesionales*³²⁸. » Mais, à la différence de cette série, les souvenirs transposés ici ne sont définitivement pas ceux de Carlos Giménez, ou seulement en infime partie, car Pepe n'était pas forcément celui avec qui il avait le plus d'affinités dans l'agence de dessinateur barcelonaise. En outre, comme vient à le rappeler l'auteur dans l'introduction du troisième tome, d'autres de ses plus proches amis et collègues de *Selecciones Ilustradas* auraient pu faire l'objet d'une biographie dessinée³²⁹, et cela aurait été pour lui beaucoup plus facile, car il les connaissait à priori bien

³²⁶ *Pepe, Op. Cit.*, p.4 [Je me propose de raconter la vie de Pepe, c'est pourquoi, considérant que je n'ai pas le droit, ni l'envie de faire preuve d'indiscrétion, j'ai décidé de changer les noms de tous les personnages de l'histoire pour que, dans la mesure du possible, personne ne puisse se reconnaître ni être reconnu.]

³²⁷ *Los Profesionales III, Op. Cit.*, p.50-51.

³²⁸ Carlos GIMÉNEZ, « Pepe, luces y sombras de un genio », *Pepe 2, Op. Cit.*, p.5 [Elle est remplie de clins d'œil adressés aux fans de BD et à ceux qui ont lu la série *Los Profesionales*.]

³²⁹ Carlos GIMÉNEZ, « Pepe, luces y sombras de un genio », *Pepe 3, Op. Cit.*, p.6.

mieux. Mais non, si Giménez décide de se centrer sur Pepe, c'est parce qu'il lui vouait sans doute une très grande admiration, tant pour ses talents artistiques (« un genio » écrit-il dans le titre qu'il donne au prologue du troisième tome), que pour sa manière d'être et d'appréhender la vie :

Yo hago esta historia de Pepe porque me parece que ha sido un grandísimo artista y porque creo que como artista, se lo merece. Es una artista excepcional, porque su vida y su temperamento son excepcionales. Era un hombre muy peculiar³³⁰.

En définitive, s'il veut faire une bande dessinée sur José González, c'est avant tout pour l'hommage qu'il veut rendre à l'artiste au sens large ; et c'est ce qu'il réaffirme un peu plus loin : « en memoria del gran artista fallecido³³¹. »

2) Des continuités sur le plan de la construction narrative

Pepe n'est pas un album novateur en soi, et l'on retrouve dans l'élaboration de cette série plusieurs fils conducteurs que nous avons déjà évoqués lors de l'analyse d'autres albums, et qui ici demeurent présents. Quant aux modalités d'écriture d'abord : ne pouvant faire appel à sa mémoire personnelle, Giménez s'est employé à recueillir puis à compiler différentes données à partir du témoignage, de documents, de photos, de dessins et autres croquis réalisés par Pepe... autant d'archives personnelles que des amis proches de Pepe lui ont apportées pour pouvoir retracer sa vie de la manière la plus sérieuse et la plus complète qui soit, ou du moins, nous le verrons, une partie de sa vie, car l'artiste menait une vie parallèle et secrète, que même ses amis les plus intimes ne connaissaient pas vraiment. Des documents dont une grande partie est reproduite à la fin de chaque tome, comme dans un

« Tengo y he tenido otros amigos a los que incluso he querido más que a Pepe, y nunca se me ocurriría dibujar su vida. » [J'ai et j'ai eu d'autres amis que j'ai en outre davantage aimés que Pepe, mais jamais il ne me viendrait à l'idée de dessiner leur vie.]

³³⁰ Entretien personnel avec l'auteur réalisé en juillet 2013 à Madrid. [J'écris l'histoire de Pepe parce qu'il me semble qu'il a été un très grand artiste, et parce que je pense que, en tant qu'artiste, il le mérite. C'est un artiste exceptionnel, parce que sa vie et son tempérament sont exceptionnels. C'était quelqu'un de particulier.]

³³¹ Carlos GIMÉNEZ, *Pepe 3*, Panini Comics, Torroella de Montgrí/Girona, 2013, p.4 [à la mémoire de l'artiste disparu]

album-souvenir familial. « Contacté con las personas que yo sabía que eran las que más y mejor le habían conocido a lo largo de su vida. [...] Yo iba provisto de una pequeña grabadora de mano para recoger meticulosamente todo cuanto ellos me contaran sobre Pepe, sobre su vida y sus milagros³³². »

Comme souvent chez lui, Carlos Giménez a ici pour objectif de raconter de la manière la plus fidèle possible le quotidien d'un personnage, même si celui-ci était aussi secret que Pepe :

Es la biografía de una persona, y no se ha de hacer para que salga especialmente divertida o triste. Ha de salir lo más fiel posible a lo que fue. [...] Yo procuro a darle visos de realidad, de vida cotidiana. La vida de Pepe es una vida contada desde el punto de vista de lo cotidiano, pero, eso sí, hay cosas que están contadas a veces en términos humorísticos, y otras veces en términos más trágicos³³³.

Il s'agit donc encore une fois d'une mémoire indirecte, transcription en bande dessinée des souvenirs qui lui ont été racontés. Enfin, et c'est là un autre aspect récurrent de son œuvre, et qui n'est pas absent de cette série non plus, il y a toujours cette volonté très forte chez Carlos Giménez de vouloir se souvenir, indissociable de celle de vouloir transmettre et laisser une trace :

No es por el amigo por quien escribo y dibujo esta biografía. [...] Hago esta biografía porque José González fue un grandísimo artista y es conveniente y justo que la gente lo sepa y está bien que alguien lo cuente, aunque sea yo, un sencillito dibujante de historietas, en un simple y modesto tebeo³³⁴.

³³² Carlos GIMÉNEZ, *Pepe 3*, *Op. Cit.*, p.4-5. [J'ai pris contact avec les personnes qui le connaissaient le mieux, et qui l'avaient côtoyé le plus durant sa vie.] [J'étais muni d'un petit lecteur-enregistreur de poche pour récupérer méticuleusement tout ce qu'ils pouvaient me raconter sur Pepe, sur sa vie et ses exploits.]

³³³ Carlos GIMÉNEZ. Entretien personnel avec l'auteur, *Op. Cit.* [C'est la biographie d'une personne, et il ne faut pas la faire pour qu'elle soit nécessairement drôle ou triste. Elle doit refléter le plus fidèlement possible ce qu'a été le personnage. J'essaie de rendre compte de la réalité des choses, de la vie quotidienne. La vie de Pepe est une vie racontée du point de vue du quotidien ; mais, bien sûr, il y a des choses qui sont racontées tantôt avec humour, tantôt de manière plus tragique.]

³³⁴ Carlos GIMÉNEZ, *Pepe 3*, *Op. Cit.*, p.5. [Ce n'est pas tant pour l'ami que j'écris et que je dessine cette biographie. Je fais cette biographie parce que José González a été un très grand artiste et il est normal et légitime que les gens le sachent, et c'est bien qu'il y ait quelqu'un qui raconte son histoire ; même si cette personne c'est moi, un modeste dessinateur de BD qui use d'un média tout simple comme la bande dessinée pour le faire.]

Ici, il est donc question de se souvenir de l'artiste en tant que tel, de sa vie, tout aussi singulière, mais aussi d'une époque révolue, et sans doute quelque peu regrettée. De là aussi certainement le regard distancié, empli d'affection et d'admiration, mais aussi d'un peu de nostalgie, que pose Carlos Giménez sur le personnage et son environnement. En outre, Carlos Giménez nous donne donc à lire une série contrastée, à l'image du protagoniste : si les blagues et le comportement excentrique de Pepe apportent aux albums une tonalité plutôt joviale, il y a par ailleurs dans cette série des passages émouvants, voire même parfois quelque peu tristes, ce qui nous autoriserait à qualifier *Pepe* de tragi-comédie.

N'oublions pas de mentionner qu'au départ, Giménez n'envisageait d'écrire qu'un seul album, mais que très vite, il s'est rendu compte qu'il disposait de suffisamment de matière pour élaborer un script bien plus long, tant la vie du dessinateur fut remplie d'anecdotes des plus improbables : « Yo pensaba hacer un álbum de 40 o 50 páginas, a modo de homenaje, un poco en la línea de *Los Profesionales*, contando lo que yo había conocido de él, sus éxitos y sus anécdotas más divertidas³³⁵. » « Me ha salido un guión muy largo, más largo de lo que yo pensaba, que me ha dado para cinco álbumes. Empecé a escribir los guiones, viñeta por viñeta, y me salieron muchísimas³³⁶. » Et puis, quoi de plus beau que d'écrire la biographie d'un dessinateur exceptionnel sous forme de bande dessinée? Comment pouvait-il en être d'ailleurs autrement? Alors, même si quelques redondances et lenteurs dans le scénario peuvent parfois rendre la lecture des cinq albums répétitive³³⁷, l'ensemble est plutôt réussi, d'autant que, par-delà l'aspect strictement biographique, cette série s'avère être une réflexion

³³⁵ Carlos GIMÉNEZ, *ibid.*, p.4. [Je pensais faire un album de 40 ou 50 pages, en guise d'hommage, un peu dans l'esprit de *Los Profesionales*, en racontant ce que j'avais personnellement connu chez lui, ses succès et ses anecdotes les plus amusantes.]

³³⁶ Carlos GIMÉNEZ. Entretien personnel avec l'auteur. *Op. Cit.* [Le script s'est avéré très long, bien plus long que je ne l'avais imaginé, et m'a permis d'avoir assez de matière pour faire cinq albums. J'ai commencé à écrire les scripts, vignettes par vignettes, et j'en ai eu énormément.]

³³⁷ Cela reste subjectif, mais on peut néanmoins remarquer, en parcourant les différents albums, la récurrence des anecdotes liées à sa vie nocturne, ou encore de celles ayant trait à son comportement nonchalant, entre autres, face au travail... Voir *infra*.

sur l'art et l'artiste au sens large, le tout non dénué d'une certaine dimension historique et « bédéistique ». De fait, « [l]a historia de Pepe es también, inevitablemente, la historia de las agencias de historietas de [Barcelona]³³⁸. »

3) Une réflexion générale sur l'artiste

Les titres des prologues des deuxième et troisième tomes, « Pepe, un genio irritante » et « Luces y sombras de un genio », résument parfaitement l'idée que Giménez veut transmettre du personnage : un personnage atypique, empli de contradictions, un artiste avec ses qualités et ses défauts, même si ce sont bien les qualités du personnage qui semblent largement prendre le dessus dans la BD, et *a fortiori* dans le souvenir que l'artiste a laissé chez ceux qui l'ont côtoyé : « Todos hablaron de él con muchísimo cariño y admiración, tratando muchas veces de ocultarme su defectos o de minimizar su parte negativa³³⁹. »



Ce sont donc les aspects positifs qui dominant dans les histoires, dans lesquelles sont mis en avant autant les qualités artistiques exceptionnelles de l'artiste, que son comportement exacerbé, incompréhensible et parfois agaçant.

Dessinateur révolutionnaire³⁴⁰, Pepe avait inventé un style, une manière de dessiner la femme qui avait par la suite fait école, comme on le constate sur la vignette ci-dessus³⁴¹. En

³³⁸ *Pepe 2, Op. Cit.*, p.5

³³⁹ Carlos GIMÉNEZ, *Pepe 3, Op. Cit.*, p.5. [Tous m'ont parlé de lui avec beaucoup de tendresse et d'admiration, en essayant souvent de me cacher, ou du moins de minimiser, ses côtés négatifs.]

³⁴⁰ « Un lápiz en sus manos se convertía en una varita mágica », Xavier TEIXIDÓ, *Pepe 2, Op. Cit.*, p.89. [Un crayon entre ses mains se transformait en baguette magique.]

³⁴¹ *Pepe 4, Op. Cit.*, p.32.

outré, il était doué de talents multiples, dont Carlos Giménez fait l'inventaire dans le prologue du troisième tome : « actor, cantante, mimo, imitador, cómico, bailarín...³⁴² » En outre, il avait cette capacité incroyable à fédérer autour de lui. À cette longue énumération de qualités artistiques, s'ajoutent des qualités humaines et physiques tout aussi laudatives : « guapo, desenvuelto, gracioso, encantador...un auténtico cautivador³⁴³ », jusqu'à parfois frôler l'hyperbole : « De habérselo propuesto, habría podido hasta volar³⁴⁴. »

En définitive, Pepe était un véritable artiste, dans tous les sens du terme. D'ailleurs, le terme de *artista* est sans doute celui qui le définira le mieux tout au long de sa vie. À titre d'exemple, le premier tome s'ouvre sur une courte histoire, une sorte de prélude, nous présentant Pepe petit garçon, aux côtés de sa mère, une personne qui comptera beaucoup dans sa vie, et de sa grand-mère. Nous sommes en 1946 dans le quartier barcelonais du *Barrio Chino*. Les descriptions des espaces extérieurs de ce quartier populaire ne sont pas sans nous rappeler celles que Giménez avait dessinées pour représenter son quartier d'origine, *Lavapiés* à Madrid, dans la série *Barrio*. On y trouve mélangés des prostituées qui cherchent le client au vu et su de tous, des enfants en train de jouer à la marelle, des mères de famille revenant des courses, ou encore des vieillards, des ivrognes et d'autres habitants du quartier. Tout ce petit monde se côtoie paisiblement. Notre regard est attiré sur les vignettes suivantes par un petit garçon maquillé et déguisé en *bailaora*, assurant le spectacle du haut du balcon de



³⁴² Carlos GIMÉNEZ, *Pepe 3, Op. Cit.*, p.6. [acteur, chanteur, mime, imitateur, comique, danseur...]

³⁴³ Carlos GIMÉNEZ, *ibid.* [beau, dégourdi, à l'aise, drôle, charmant...un authentique séducteur.]

³⁴⁴ Enric TORRES, *ibid.*, p.5. [Si on le lui avait proposé, il aurait même été capable de voler.]

l'appartement où il vit, et l'on a tôt fait de comprendre qu'il s'agit de Pepe, âgé d'une dizaine d'années à peine. Les passants, amassés en bas de l'immeuble l'applaudissent et l'interpellent, émerveillés devant le talent du jeune garçon : tout petit, Pepe était donc déjà naturellement doué pour le spectacle, et surtout pour le dessin, comme le montrent les dernières vignettes de l'histoire, sur lesquelles on le voit s'appliquer à copier le portrait de Lola Flores³⁴⁵ faisant la couverture de la revue *Hola*. Et le constat formulé simplement depuis le hors-champ, vraisemblablement par sa mère ou sa grand-mère, fera bientôt l'unanimité : « Es un artista³⁴⁶. »

Mais si Pepe brille par son talent et sa générosité exubérante, il se démarque aussi par son inconstance dans le travail et sa légèreté : « Su talento ilimitado corría pareja con su ilimitada inconstancia y su falta de interés³⁴⁷. »

Pepe était de fait paresseux à l'extrême, et c'est d'ailleurs là un aspect qui apparaît de manière récurrente dans les albums, dans lesquels certaines situations se font écho, et montrent combien le comportement de Pepe au regard du travail était cyclique, et souvent, l'euphorie initiale liée à nouveau projet cédait rapidement la place à la lassitude, l'ennui et la perte définitive d'intérêt. Dès lors, certaines scènes se répètent, comme lorsqu'il s'agit d'aller chercher les dessins de Pepe chez lui pour l'obliger à rendre son travail dans les délais impartis : « Había una escena que se repitió tantas veces que terminó convirtiéndose en un clásico³⁴⁸. » Une anecdote retracée ici avec humour sous forme de théâtre de marionnettes, avec Truffaut dans le rôle de l'éditeur plus agacé que jamais :

³⁴⁵ Actrice et chanteuse andalouse, très connue dans les années 40-50. (1922, Jérez de la Frontera-1995, Madrid)

³⁴⁶ *Pepe, Op. Cit.*, p.14. La couverture du premier tome est également significative des multiples talents d'artiste.

³⁴⁷ Carlos GIMÉNEZ, « Pepe un genio irritante », *Pepe 3, Op. Cit.*, p.5. [Son talent sans limites allait de paire avec un manque de rigueur illimité et un manque constant d'intérêt.]

³⁴⁸ *Ibid.*, p.26.



En outre, Pepe était, comme beaucoup d'artistes, un personnage énigmatique, difficile à cerner et qui menait une vie parallèle et secrète : « los que lo conocieron y trataron con más asiduidad, [...] me reconocieron que nunca llegaron a conocerle totalmente³⁴⁹. » Quelqu'un qui vivait au jour le jour, sans se préoccuper outre mesure du lendemain. En effet, s'il consacrait ses journées à dessiner, ce qui lui permettait de vivre et de gagner de l'argent, c'est en chantant à la nuit tombée au *Marilyn's*, un des premiers bars gays de Barcelone, qu'il s'accomplissait pleinement : « Un lugar crucial en su vida³⁵⁰ ». Sans doute peut-on voir à travers la figure de Pepe une réflexion sur la question de la liberté de l'artiste, que Giménez n'a cessé de revendiquer tout au long de sa carrière, et que l'on retrouvera dans *Crisálida*, qui fera l'objet d'une analyse détaillée ultérieurement. Pepe n'a que faire des convenances, ni de l'argent, et le poids de la société ne semble guère l'affecter. Il vit sa vie librement, d'une certaine manière parfois égoïstement, et assume complètement ses actes. Rappelons à cet égard qu'il ne s'est par exemple jamais caché d'être homosexuel, malgré les risques que cela pouvait comporter dans l'Espagne franquiste des années 60, l'homosexualité étant alors un délit passible de sanctions pénales.

³⁴⁹ *Ibid.*, p.5. [ceux qui l'ont connu et qui l'ont beaucoup fréquenté m'ont avoué ne jamais avoir réussi à le connaître totalement.]

³⁵⁰ *Pepe 2, Op. Cit.*, p.67.

Mais cette liberté a parfois ses limites et certaines anecdotes laissent chez le lecteur une impression douce amère. Pour preuve la fin du premier tome, où l'égoïsme exacerbé du personnage finit par gâcher les relations avec ses amis et collègues, avec lesquels il avait formé un groupe de musique, *Los Dálmatas*. Après les avoir laissé tomber lors de leur dernier concert, Pepe a démontré qu'il n'avait définitivement que faire des autres. Il se montre insensible aux remarques que lui fait l'un des membres du groupe lorsqu'ils se recroisent le lendemain dans le studio de dessinateur : « No quieras a nadie. No te preocupa nada de los demás...³⁵¹ » Pepe s'en va, sans mot dire. Il ne transparaît dans le plan rapproché sur son visage aucune animosité ; au contraire, il apparaît plutôt candide, distant, vraisemblablement désolé pour son attitude, jusqu'à réussir à susciter l'empathie du lecteur qui a presque de l'envie de l'excuser pour ce qu'il a fait.

Cette réflexion sur l'artiste que l'on vient de voir s'accompagne d'une dimension historique et surtout documentaire, que l'on retrouvait déjà dans *Los Profesionales*, avec en toile de fond l'évolution du marché de la BD en Espagne et l'influence et le rôle joués par les dessinateurs espagnols sur la scène internationale.

4) La dimension historique et documentaire autour de la bande dessinée

La chronologie des événements retracés dans les cinq tomes de *Pepe* s'étale sur plusieurs décennies, des années 60 au début des années 2000. Dans chaque tome, on retrouve certaines pages dessinées qui viennent rompre avec le récit pour contextualiser la vie de Pepe dans un ensemble plus vaste, et donner quelques repères au lecteur, à travers une série de vignettes illustrant les événements qui ont marqué l'Histoire de l'Espagne au cours des

³⁵¹ *Pepe, Op. Cit.*, p.78.



engagement citoyen.

Mais par-delà la trajectoire de l'artiste, c'est la dimension « bédéistique » qui est la plus importante et qui apparaît en filigrane tout au long de la série, avec l'histoire des agences de dessinateurs qui prolifèrent à Barcelone à cette époque³⁵³. Cette idée rappelle bien sûr ce qu'avait fait Giménez dans *Los Profesionales*, certaines vignettes étant d'ailleurs tout droit sorties de cette série, si l'on se souvient par exemple de ce plan d'ensemble sur les *25 años de Paz* avec Pablito qui arrive à Barcelone³⁵⁴ dans le premier album, et que l'on retrouve quasi à l'identique dans *Pepe*. Mais, à la différence de *Los Profesionales*, la période narrée est ici plus longue, et plus uniquement centrée sur les seules années 60. Cela nous permet de cerner quelques évolutions notoires quant au statut de dessinateur de bande dessinée, survenues en grande partie dans les années 70. Ainsi, nous sommes en mesure de percevoir, à travers la figure emblématique de José González, l'influence et le rôle qu'ont pu jouer les dessinateurs espagnols à l'étranger³⁵⁵, où ils étaient reconnus pour leur travail et pour leur professionnalisme, et jouissaient même d'une certaine notoriété. Une chose alors impensable

³⁵² *Pepe 3, Op. Cit.*, p.74, et p.76.

³⁵³ Voir le passage dans *Pepe 2, Op. Cit.*, p.9-11.

³⁵⁴ *Pepe, Op. Cit.*, p.17.

³⁵⁵ Voir 1^{ère} partie.

en Espagne ! L'exemple de Pepe avec les maisons d'édition américaines illustre parfaitement cette idée. Ainsi, on le voit dans l'*incipit* du tome 3, où il est reçu en grande pompe par Warren, accompagné de son éditeur et agent Truffaut à la tête de *Producciones Ilustradas*. De fait, l'agence barcelonaise, comme nombre d'éditeurs à cette époque, a joué un rôle primordial dans les échanges qui ont pu se tisser entre l'Espagne et l'étranger. Elle a, comme d'autres, largement profité du talent de ses dessinateurs, en l'occurrence ici de Pepe³⁵⁶, pour grandir et prospérer, mais sans toujours les respecter.



En effet, si les éditeurs espagnols vendaient à des maisons d'éditions étrangères la production de leurs dessinateurs, elles le faisaient dans des conditions discutables pour ces derniers, qui ne touchaient en général pas un sou pour la transaction ; et pour cause, puisqu'ils ne bénéficiaient toujours pas de droits d'auteur³⁵⁷.... Cette idée transparaît dans ce passage dessiné, dans lequel on voit justement Truffaut levant un verre pour fêter l'arrivée du 100^e dessinateur dans l'agence, et s'exclamant : « ¡Chavales, estamos creando riqueza !³⁵⁸ » Mais si l'essor de l'agence ne peut que réjouir l'ensemble des dessinateurs réunis pour l'occasion, qui certes forment « una gran familia³⁵⁹ », elle vient aussi à propos pour apporter quelques

³⁵⁶ *Pepe 2, Op. Cit.*, p.64.

³⁵⁷ Nous avons évoqué cette question en 1^{ère} partie.

³⁵⁸ *Pepe, Op. Cit.*, p.48. [Mes amis, nous sommes en train de créer de la richesse !]

³⁵⁹ Clin d'œil à l'épisode déjà commenté, précisément intitulé « Una gran familia » dans *Los Profesionales I*,

nuances, ce que ne va pas s'empêcher de faire Castaños, bien décidé à questionner subtilement son agent et éditeur préféré, comme on peut le voir dans l'extrait reproduit ci-après : « E...Truffaut...una pregunta : ¿Qué coño quiere decir eso del copyright que ponen en las tiras de los dibujantes americanos ? » :



La critique est certes amenée ici avec humour, mais elle n'en reste pas moins un thème pour lequel, souvenons-nous, l'auteur s'était battu à l'époque, et qu'il n'a vraisemblablement pas oublié, même si bien sûr il n'est plus question ici de revendications à proprement parler. Néanmoins, cette critique peut aussi être reliée à la question de la mémoire : Giménez regrette peut-être le comportement des auteurs de BD à cette époque, qui vivaient en vase clos et faisaient preuve de beaucoup de naïveté quant à ces questions de droits. Les auteurs prendront conscience d'avoir été bernés dans les années 80, mais il sera alors trop tard pour réclamer quoi que ce soit. D'ailleurs Giménez fait une sorte d'autodérision dans les quelques vignettes qui suivent, à travers la figure de son *alter ego* Pablo qui rajoute, avec un sourire narquois :

« Somos una gran familia, pero la pela es la pela³⁶⁰. »

p.16.

³⁶⁰ Pepe, p.47. [D'accord, nous sommes une grande famille, mais le fric, c'est le fric.]

Le développement de *Producciones Ilustradas*, qui va de pair avec celui du marché de la bande dessinée dans les années 70³⁶¹, est ainsi rappelé dans la bande dessinée, notamment à travers l'enthousiasme de Truffaut. À plusieurs moments, on le voit revenir fièrement de l'étranger où il a pu décrocher de nouvelles commandes et de nouveaux projets, ce qu'il s'empresse de les communiquer à ses collaborateurs, et en particulier à Pepe, qui fait au contraire preuve de beaucoup de retenue et de modération et se montre plutôt pessimiste. Et pour cause, son manque d'engouement est proportionnel aux efforts et au travail qu'il sait qu'il lui faudra fournir, au grand dam de Truffaut, qui avait fini par adopter envers lui un comportement quasi paternel et qui ne comprendra jamais comment l'on pouvait montrer un tel désintéret et passer à côté de telles opportunités³⁶², avec autant de nonchalance.



Mais, si l'essor de *Producciones Ilustradas* est largement perceptible dans les premiers tomes de la série, c'est au contraire son déclin qui est évoqué par la suite, d'abord illustré par les erreurs de stratégie de Truffaut³⁶³, puis par le départ symbolique de Pepe³⁶⁴. L'histoire de l'agence se soldera par sa fermeture définitive en 2007, soit dix ans après la mort de son fondateur, Josep Toutain³⁶⁵, ce que retrace cette vignette tirée du quatrième tome de *Pepe*³⁶⁶ :

³⁶¹ Voir 1^{ère} partie

³⁶² *Pepe 2, Op. Cit.*, p.78. *Vampirella* sera sans doute pour Pepe l'opportunité de sa vie.

³⁶³ *Pepe 3, Op. Cit.*, p.51.

³⁶⁴ *Ibid.*, p.71.

³⁶⁵ La mort de Toutain en 1997 avait porté un coup à l'activité de l'agence, qui n'a dès lors pas cessé de diminuer au fil des années.



Avec *Pepe*, Carlos Giménez prolonge donc la série qu'il avait initialement écrite sur le monde de la bande dessinée et des dessinateurs en Espagne dans les années 60, en nous brossant le portrait plus détaillé de l'un d'entre eux. L'axe de lecture choisi, nous l'avons vu, est aussi différent, puisqu'il ne s'agit plus de retracer des anecdotes vécues personnellement, mais bien de raconter l'histoire d'autrui, à partir du témoignage de tierces personnes. Pour autant, le souvenir personnel, et surtout collectif, que l'on retrouve dans l'élaboration même des albums, ne sont pas absents de la série, de même que la réflexion autour de leur transmission, avec un objectif avoué dès le départ, celui de laisser une trace afin de rendre hommage à l'artiste disparu. Ces fils conducteurs, nous allons les retrouver assez nettement dans *Crisálida*, album dans lequel l'auteur va, contrairement à ce qu'il avait fait avec *Pepe*, se recentrer cette fois exclusivement sur lui-même, pour nous livrer un récit très personnel, intimiste, et au final très émouvant.

³⁶⁶ *Pepe 4, Op. Cit.*, p.54.

B) *Crisálida*, un album à l'heure du bilan ?

1) Un récit intimiste

Le thème de la mémoire, celui des souvenirs et de leur transmission ne sont pas absents du dernier album en date de l'artiste madrilène, *Crisálida*. Un titre énigmatique dont on comprend la signification dès les premières pages de l'album³⁶⁷, et qui de manière métaphorique fait référence tout à la fois à l'isolement progressif et au repli sur soi dont souffre le protagoniste dans l'histoire, prémices d'une mort annoncée :

Empezamos a morirnos el día en que empezamos a pensar seriamente en la muerte. El día en que somos conscientes de que ha empezado el final, de que estamos en el último tramo. Ese día es el día en que nuestro alrededor empieza a formarse la **crisálida**. » « Una especie de cáscara [...] que nos va aprisionando³⁶⁸.



Dans *Crisálida*, Carlos Giménez a évacué l'aspect historique que l'on pouvait trouver dans bon nombre d'albums que nous avons analysés jusque-là, pour se recentrer sur lui-

³⁶⁷ L'illustration reproduite ci-dessous est tirée de *Crisálida*, *Op. Cit.*, p.25.

³⁶⁸ [On commence à mourir le jour où l'on commence à penser sérieusement à la mort. Le jour où nous sommes conscients que la fin est proche, que c'est la dernière ligne droite. C'est ce jour-là que commence à se former autour de nous la chrysalide.] [Une espèce de carapace qui peu à peu nous emprisonne.]

Crisálida, Reservoir Books, Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelone, 2016, p.9 et 10.

L'emploi du verbe *morirse* en espagnol introduit une notion d'affectivité accrue avec le sujet, et implique une certaine progressivité dans le processus, ce que confirme l'utilisation de la forme progressive dans la deuxième citation.

même. Il nous livre ici ses souvenirs personnels, tout autant qu'il nous apporte une réflexion ontologique sur la vie et la mort, mais aussi sur la décrépitude l'artiste, la dimension psychologique n'étant pas absente des pages de cet album. En outre, les réflexions sont celles d'un homme âgé de soixante-quinze ans qui porte un regard rétrospectif sur son passé et dresse en quelque sorte le bilan de sa vie : « Una historia nacida de sus obsesiones y de sus reflexiones [...] en la voz de su *alter ego*³⁶⁹. »

D'aucuns diraient que dans *Crisálida* Giménez « se met à nu » comme jamais il ne l'avait fait auparavant, ou tout du moins nous livre des aspects de sa vie privée qu'il n'avait jusque-là jamais abordés dans ses bandes dessinées, ou peut-être pas aussi directement³⁷⁰. Il s'agit donc sans doute de la bande dessinée la plus intime écrite par Carlos Giménez : « Sin lugar a duda, es el trabajo más íntimo y descarnado de Carlos Giménez³⁷¹ », peut-on d'ailleurs lire sur la quatrième de couverture. Et même s'il serait sans doute prématuré d'y voir là une sorte de testament, même si la lecture de cet album nous en donne parfois l'impression, notamment avec cette mort annoncée dès la première page, et le suicide du protagoniste qui clôt l'album³⁷². En tous les cas, des fils conducteurs demeurent dans cet album, qui correspond aussi à une certaine idée de la transmission d'une mémoire, cette fois-ci très personnelle, et qui sait nous émouvoir. En outre, par les thèmes et les questionnements qui y sont abordés, ce dernier opus s'adresse définitivement à un public adulte, ce sur quoi insiste d'ailleurs l'auteur dans le prologue : « Reconozcamos que hemos leído una historia a la que

³⁶⁹ [Une histoire née de ses obsessions et de ses réflexions, à travers la voix de son *alter ego*.] *Crisálida*, *ibid.*, p.6.

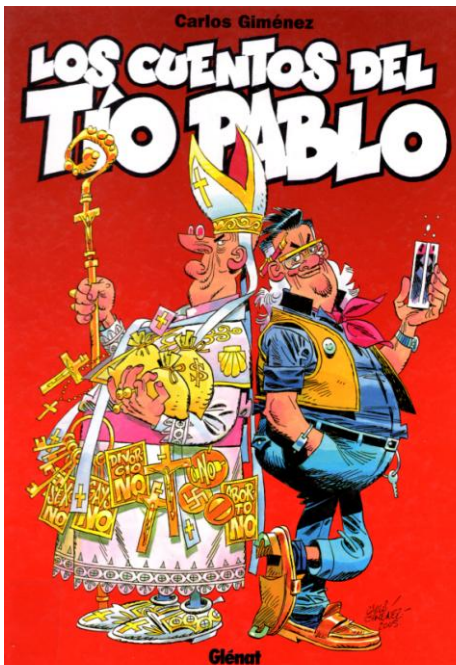
³⁷⁰ Nous avons vu en deuxième partie que les histoires de la série *Historias de Sexo y chapuza* pouvaient être le reflet d'événements vécus par l'artiste, de choses qui l'auraient touché de près ou de loin³⁷⁰ et qui seraient en tous les cas le reflet de ses préoccupations personnelles.

³⁷¹ [Sans l'ombre d'un doute le travail le plus intime et cru de Carlos Giménez.]

³⁷² Difficile de ne pas voir dans la défenestration de Raúl à la fin de *Crisálida* un écho au roman graphique d'Antonio ALTARRIBA, *El arte de volar*, qui relate la vie du père de l'auteur et son suicide à l'âge de 91 ans.

podíamos realmente etiquetar, por una vez, como cómic para adultos », « ...a lectores auténticamente adultos, sin miedo a escandalizar³⁷³. »

On sait combien Giménez est pudique lorsqu'il s'agit de raconter sa vie personnelle, même si l'auteur madrilène s'en est toujours défendu³⁷⁴. En effet, et cela peut paraître contradictoire car, si d'un côté il n'hésite pas dans ses bandes dessinées à évoquer sa vie, et en particulier les moments difficiles qu'il a endurés, ses souffrances personnelles, il le fait toujours avec une certaine distance, et use de stratégies pour semer le doute chez le lecteur,



notamment en ayant recours à l'auto-caricature et/ou à la figure d'un *alter ego* : autrement dit, c'est lui sans être tout à fait lui. Cette question des doubles est par conséquent une constante, et ici, à l'instar de ce qu'il avait déjà fait dans *Paracuellos*, *Barrio* ou *Los Profesionales*, l'auteur va se mettre en scène à travers un *alter ego*, ou plutôt cette fois à travers un jeu de deux *alter egos*. Le premier est bien connu des lecteurs, il s'agit du Tío Pablo, caricature de l'auteur³⁷⁵, narrateur intradiégétique de l'album éponyme *Los cuentos del Tío*

³⁷³ [Reconnaissons que nous avons lu une histoire que l'on pourrait véritablement étiqueter, pour une fois, de "BD pour adultes"...destinée à un lectorat définitivement adulte, sans crainte de provoquer un scandale.] *Crisálida*, *Op. Cit.*, p.7.

³⁷⁴ Il n'est qu'à relire cette réplique de Pablo, au détour d'une conversation : « Con lo impúdico que era para estas cosas. », *ibid.*, p.38.

Dans une interview qu'il livre à la sortie de *Crisálida* au journal *El Periódico*, à la question « ¿No le da cierto pudor desnudar su alma así? » Giménez répond : « Con bastante frecuencia me han tildado, quizá con razón, de impúdico. [...] Es sano y saludable hablar de ello, que se sepa. »

<http://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20160608/entrevista-carlos-gimenez-comic-crisalida-paracuellos-5185356>

³⁷⁵ « una caricatura de mí mismo », « como yo », Carlos GIMÉNEZ, *Crisálida*, *Op. Cit.*, p.5.

*Pablo*³⁷⁶, et dont il est fait le rappel dans l'introduction³⁷⁷ comme étant « un personaje comodín al que he recurrido siempre por decir por su boca cosas que yo quería decir o cosas que yo pensaba o simplemente para contar una anécdota o felicitar las navidades a mis amigos. »

Un personnage, qui, une fois n'est pas coutume, va lui permettre de dire les choses tout en y mettant une certaine distance, sans pour autant se dédouaner des propos qui seront tenus, comme l'auteur tient à le réaffirmer dans l'introduction qu'il signe à l'album : « Todo lo que en estas páginas se dice, [...] yo lo suscribo y lo firmo³⁷⁸. » En revanche, on ne connaissait pas le second personnage de l'album, Raúl, imaginé nous dit-on par Pablo, qui s'est émancipé de son créateur pour à son tour créer son propre double :

[...] hasta tal punto que se me ha ido de las manos que, igual que yo hice en su día, él ha creado un nuevo personaje a su imagen y semejanza, le ha dado un físico similar al suyo, una profesión, una edad y una biografía semejante a la de él...³⁷⁹

Mais le lecteur averti ne s'y trompe pas, et a tôt fait de comprendre que par effet d'analogie tous les deux ne forment qu'un seul et même personnage et sont autant d'*alter egos* de Carlos Giménez. En outre, les ressemblances entre el Tío Pablo, Raúl et Carlos Giménez ne sont évidemment pas fortuites et les indices autobiographiques sont d'ailleurs présentés assez explicitement par l'auteur lui-même: « Físicamente, dibujé al Tío Pablo como una caricatura, más o menos, de mí mismo, [...] vestido como yo, [...] profesionalmente es un dibujante de

³⁷⁶ Album qui est en fait une compilation d'histoires réalisées entre 1988 et 2005, et publié chez Glénat Espagne en 2007, dans la « Colección Carlos Giménez ».

Comme on peut le constater, la couverture de l'album ressemble à s'y méprendre à celle de *Crisálida*. Voir *infra*.

³⁷⁷ Carlos GIMÉNEZ, « Introducción », *Crisálida, Op. Cit.*, p.3. *El Tío Pablo* apparaît dans plusieurs vignettes inédites, réalisées entre 2013 et 2015, et toutes très critiques à l'égard de la société espagnole, et des dirigeants politiques en Espagne, au cœur de nombreuses affaires et autres polémiques ces dernières années.

[Un personnage aux multiples facettes dont je me suis toujours servi pour faire passer à travers lui des choses que je voulais dire, ou ce que je pensais, ou simplement pour raconter une anecdote ou souhaiter de bonnes fêtes de fin d'année à mes amis.]

³⁷⁸ [Tout ce qui est dit dans ces pages, je l'approuve et le signe.] *Ibid.*, p.5

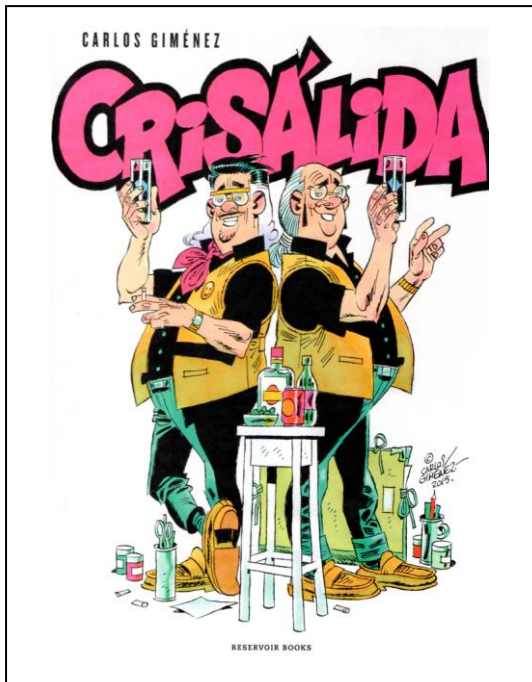
³⁷⁹ [à tel point qu'il m'a échappé des mains et, comme je l'avais moi-même fait en son temps, a créé à son tour un nouveau personnage à son image, lui a doté d'un physique ressemblant au sien, et lui a attribué une profession, un âge et une biographie similaires...] *Ibid.*, p.6.

tebeos como yo, con un concepto de la vida como el mío y una biografía como la mía³⁸⁰. »

Les coïncidences ne s'arrêtent pas là, et l'on peut lire un peu plus loin :

Como ya ha quedado contado, los dos nacimos el mismo año, los dos pasamos la infancia en los mismos colegios internos, escogimos la misma profesión de dibujar tebeos... hemos coincidido colaborando en las mismas revistas, en las mismas editoriales. Nuestras biografías han sido paralelas y casi simétricas³⁸¹.

Cette symétrie apparaît très clairement sur la couverture de l'album³⁸², construite autour d'une



représentation en miroir des deux personnages.

Tous deux sont représentés dos à dos, portant les mêmes vêtements, un verre à la main, tout sourire³⁸³. Certes Raúl semble plus âgé, a davantage d'embonpoint et moins de cheveux sur la tête que son aîné, mais il ressemble à s'y méprendre à Pablo, tout comme il ressemble étrangement à Carlos Giménez aujourd'hui, et partage son goût pour le *cubata*, dont on se souvient qu'il s'agit de la boisson favorite de

l'artiste ! D'ailleurs, celui-ci ne s'en cache pas et présente Raúl comme un clone, « un personaje clónico ». Carlos Giménez joue³⁸⁴ ainsi avec cette question du double, et le résultat est surprenant, l'auteur madrilène avouant lui-même nous offrir dans *Crisálida* un « montaje

³⁸⁰ [Physiquement, j'ai dessiné le *Tío Pablo* comme une caricature, plus ou moins fidèle de moi-même, [...] habillé comme moi, [...] qui d'un point de vue professionnel est un dessinateur de BD comme moi, ayant un état d'esprit comme le mien et une biographie identique à la mienne.] *Ibid.*, p.5.

³⁸¹ *Ibid.*, p.5. [Comme je l'ai déjà raconté, nous sommes tous les deux nés la même année, avons passé notre enfance dans les mêmes internats, avons choisi la même profession, celle de dessiner des bandes dessinées... nous avons travaillé ensemble pour les mêmes revues, et les mêmes maisons d'édition. Nos biographies ont été parallèles et quasiment symétriques.]

³⁸² La couverture s'avère au demeurant plutôt gaie et joviale, ce qui contraste passablement avec la tonalité globale de l'album, beaucoup plus terne. Serait-ce là l'image que l'auteur veut que l'on garde de lui ?

³⁸³ On ne peut s'empêcher de faire le parallèle avec l'auto-caricature de l'auteur, certes alors plus jeune, dans *Los Profesionales 4*, *Op. Cit.*, p.5. On retrouve cette planche reproduite en annexe.

³⁸⁴ C'est l'expression employée par l'auteur : « el alambicado juego de personajes y personajes de personajes. » Carlos GIMÉNEZ, « Introducción », *Op. Cit.*, p.7. [le jeu alambiqué fait de personnages et de personnages de personnages.]

narrativo insólito ». Ainsi, Raúl va être l'interlocuteur privilégié du Tío Pablo, qui sera quant à lui le narrateur intradiégétique de cet album.

Enfin, si l'on pousse notre raisonnement un peu plus loin, cette construction sous forme de symétries nous permet peut-être de faire le lien avec notre fil conducteur, celui de la dénonciation à la transmission de la mémoire, car elle peut d'une certaine manière illustrer l'évolution de la pensée créatrice de l'auteur. En effet, nous avons vu que dans *Los cuentos del Tío Pablo*, Pablo est adossé à un évêque, avec qui il va se battre symboliquement. Mais cette construction nous rappelle aussi la couverture de *España Una*, sur laquelle on retrouve, souvenons-nous, la même configuration : le pauvre paysan est adossé à cet énorme militaire armé jusqu'aux dents, et contre lequel il va devoir livrer une bataille qui n'aura pour le coup rien de symbolique... Et dans *Crisálida*, les deux doubles sont adossés l'un à l'autre, mais ils ne semblent pas vouloir se battre l'un contre l'autre ! On peut donc peut-être supposer qu'après s'être battus individuellement, les deux doubles vont se réconcilier, ou du moins ne seront plus antagonistes ?

Si les ressemblances physiques sont assez explicites, celles qui ont trait à l'espace dans lequel se déroule l'histoire le sont également, et sont décodables pour qui a eu l'opportunité de rendre visite à l'auteur dans son appartement de la *calle Atocha* à Madrid. En effet, certains détails interpellent et rappellent l'environnement dans lequel vit Carlos Giménez³⁸⁵ et sont autant de clins d'œil autobiographiques : la configuration des pièces, l'emplacement des fenêtres, ou encore le salon encombré d'étagères remplies de livres, la disposition du canapé, sans oublier bien sûr le studio où dessine Raúl, décoré avec quelques objets emblématiques comme cette statuette de Pablito en train de lire *El Cachorro*, que l'on

³⁸⁵ Un reportage sur Carlos Giménez, tourné il y a quelques années en partie chez lui est disponible sur Internet : <https://www.youtube.com/watch?v=g83N3vObhb0>

retrouve sur la photo illustrant l'article publié dans *El Periódico*³⁸⁶ que l'on a cité plus haut. C'est cet espace intérieur qui sera le théâtre de la plupart des conversations et échanges entre Raúl et Pablo, racontés par ce dernier de manière rétrospective. Le récit s'organise ainsi sous la forme d'un va-et-vient entre le présent de narration et le passé, la Transition étant souvent matérialisée par une vignette sur fond noir sur laquelle le Tío Pablo, accoudé à sa table de dessin, s'adresse directement au lecteur et lui lit un passage du journal intime, « le cuaderno de bitácora³⁸⁷ », que lui a laissé Raúl avant de mourir.

L'objet que représente le journal intime est en lui-même très intéressant, en tant que source de mémoire, car il

permet le récit *post mortem* entrepris par Pablo après la mort de son double. Il l'est aussi au regard de notre problématique de la transmission, qui s'effectue ici à un double niveau : de



fait, son écriture symbolise la trace que Raúl a laissée Pablo, et que ce dernier complète par les conversations qu'il a eues avant la mort de Raúl, et qu'il transmet à son tour, certes partiellement, au lecteur, qui en est finalement l'ultime destinataire. C'est à lui que Giménez s'adresse donc indirectement.

La tenue d'un carnet intime n'est jamais non plus innocente, car celui qui écrit le fait d'abord pour lui, pour se libérer de certaines obsessions, en couchant sur le papier ses pensées, ses réflexions, et pouvoir se replonger le cas échéant dans ses notes tout en prenant du recul sur lui-même ; il le fait aussi, plus ou moins sciemment, pour laisser une trace aux autres, en

³⁸⁶ Voir *supra*.

³⁸⁷ *Crisálida, Op. Cit.*, p.11.

pensant à ce qu'un jour la personne qui lira son ou ses carnets sera en mesure de mieux le comprendre. Il y a donc toujours cette idée sous-jacente de trace et de transmission derrière ce type d'écriture. On retrouve bien cela avec le jeu de mise en abyme que constitue le « cuaderno de bitácora » de Raúl, pour qui il s'avère constituer une saine thérapie pour exorciser certaines peurs, et qu'il souhaite léguer à Pablo, comme le montre parfaitement la vignette ci-dessus³⁸⁸. Une transmission qui se voit « dédoublée » avec la création artistique en elle-même, en l'occurrence ici l'écriture de la bande dessinée, qui, dans le cas de Giménez, ne lui sert plus dans le cas présent à apaiser un passé douloureux, comme nous avons pu le démontrer dans *Paracuellos* ou dans *Barrio*, mais plutôt à faire face et à appréhender cette inconnue que représente peut-être la mort.

2) L'écriture comme exutoire

De toute évidence, l'écriture chez Giménez représente un exutoire, un refuge, un rempart nécessaire, pour faire face à cette chrysalide qui le ronge, l'enferme et l'isole, mais aussi peut être un moyen de compréhension de soi-même. A travers la voix de Raúl, on entend la voix de l'artiste, pour qui dessiner des bandes dessinées est devenu une question de survie, comme en attestent les réflexions qui jalonnent le récit : « Seguía dibujando sus historietas cada vez con más ahínco, como una necesidad vital, como si se le fuera a terminar el tiempo³⁸⁹. », « Tengo que seguir trabajando. Si me paro, aquí termina todo³⁹⁰. » Un peu plus loin, une autre réflexion de Raúl confirme l'idée selon laquelle la bande dessinée représente une échappatoire pour lui, et le maintient en vie, dans tous les sens du terme :

³⁸⁸ *Ibid.*, p.10

³⁸⁹ *Ibid.*, p.51. [Il continuait de dessiner ses BD avec de plus de plus de ténacité, comme un besoin vital, comme s'il n'allait plus avoir de temps pour le faire.]

³⁹⁰ *Ibid.*, p.39. [Je dois continuer de travailler. Si je m'arrête, tout s'arrête là.] Voir la vignette reproduite un peu plus loin.

Yo pienso que hubo una cosa a la que yo me agarraba desesperadamente, cada día como mi única tabla de salvación: mi trabajo. Mi profesión de hacer tebeos. Me sentaba al tablero y, mientras trabajaba, mientras dibujaba las páginas, mientras contaba las historias ajenas, completamente alejadas a mi realidad, me escondía de mi presente y trataba de olvidar mi angustia³⁹¹.

Car tout au long de la BD, Raúl est assailli par les doutes et par la peur que suppose non pas tant le fait de mourir, qu'il semble assumer, mais surtout l'idée de ne pas savoir quand ni comment cela arrivera, et surtout le fait de devoir mourir seul, sa principale source d'anxiété. Et lorsque le protagoniste évoque ses peurs et ses angoisses, nous ne pouvons éviter d'y voir les craintes de Carlos Giménez lui-même. Serait-ce là l'angoisse propre à l'artiste, qui aimerait pouvoir décider de la fin et ainsi pouvoir partir sereinement et dire : « Es hoy », ou, dans un langage plus poétique et surtout plus bédéistique annoncer la « [f]in de la colección³⁹² ». En fait, on s'aperçoit que Giménez ne l'appréhende pas tout à fait ainsi, et il s'agit pour lui de questions qu'un jour ou l'autre se pose toute personne âgée, une réflexion que chacun mène à la fin de sa vie³⁹³, surtout lorsqu'il ou elle, comme le dit non sans un certain humour Raúl, « est[á] viviendo la propina », autrement dit ces « années extra », au regard de l'espérance de vie moyenne de l'homme.

No deberían considerarse solamente como cosas más personales. Son, por el contrario -imagino que no en todos los casos-, lo que piensan y sienten, lo que temen -aunque casi nadie lo diga- la gran mayoría de las personas de mi edad cuando se van acercando al momento del final de la función de sus vidas. No está mal hablar de ello³⁹⁴.

³⁹¹ *Ibid.*, p.19. [Je pense qu'il avait quelque chose à laquelle je m'accrochais désespérément, et qui chaque jour représentait ma bouée de sauvetage : mon travail. Ma profession de faire des BD. Je m'asseyais à ma table à dessin et, tant je travaillais, tant je dessinais mes planches, tant je passais mon temps à raconter des histoires éloignées de mon quotidien, j'évitais de me retrouver face à mon présent et j'essayais d'oublier mon angoisse.]

³⁹² *Ibid.*, p. 23.

³⁹³ Un classique en littérature, des *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, aux *Mémoires d'Outre-tombe* de Châteaubriant, ou, exemple plus contemporain, le roman *Je dirai malgré tout que cette vie fut belle*, de l'Académicien récemment disparu Jean d'Ormesson, publié chez Gallimard en 2016.

³⁹⁴ <http://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20160608/entrevista-carlos-gimenez-comic-crisalida-paracuellos-5185356>

[Ces choses là ne devraient pas être considérées comme des choses qui ne regardent que moi. Au contraire, elles sont (peut-être pas dans tous les cas) ce que pensent et ressentent, et craignent, une grande partie des gens de mon âge qui savent que la fin de leur vie approche. Je ne crois pas que ce soit mauvais d'en parler.]

Dans *Crisálida*, Giménez évoque certaines choses qu'il n'avait jamais évoquées jusque-là dans ses bandes dessinées, ou du moins pas aussi directement³⁹⁵, mais qui ne sont pas totalement nouvelles pour qui s'intéresse à l'artiste depuis quelques années et étudie son œuvre, et qui ont pu transparaître ici ou là, à l'occasion des - rares - interviews auxquelles il a répondu. D'autres viennent à confirmer certaines hypothèses que l'on avait pu formuler, notamment lorsque l'on évoquait les raisons des reprises de certains albums, qui donnaient parfois l'impression que certaines séries avaient tendance à « s'étirer » en perdant quelque peu de leur intérêt³⁹⁶. Car si l'écriture, et sa dimension salvatrice, telle que nous avons pu l'évoquer plus haut, est une piste, d'autres considérations, peut-être plus terre-à-terre, ne sont pas écartées, et notamment les problèmes d'argent, évoqués par Raúl au détour d'une conversation avec Pablo³⁹⁷. Cela expliquerait-il le fait que Carlos Giménez a été si prolixe ces dernières années ? Simple hypothèse, mais qui n'est peut-être pas si incongrue³⁹⁸. Mais l'auteur madrilène a sans doute l'impression qu'il va mourir s'il cesse d'écrire ; malgré son âge quelque peu avancé, comme d'autres artistes d'ailleurs, il lui est impossible de s'arrêter³⁹⁹, comme l'illustre ce passage dans lequel Pablo rapporte à haute voix ce que Raúl a écrit dans son journal intime :



³⁹⁵ Voir l'analyse de *Historias de Sexo y Chapuza*, en 2^e partie.

³⁹⁶ Nous avons en outre montré certaines redondances dans les deux derniers albums de la série *Barrio 3* et *4*. Voir *supra*.

³⁹⁷ *Crisálida*, *Op. Cit.*, p.15.

³⁹⁸ Vu le taux des retraites en Espagne, et le fait que Giménez n'a sûrement pas cotisé tout au long de sa carrière, c'est une hypothèse hautement vraisemblable qu'il ne perçoive qu'une faible pension.

³⁹⁹ *Ibid.*, p.39.

À d'autres moments, *Crisálida* s'apparente à un véritable confessionnal : Raúl nous livre des détails sur sa vie amoureuse avec une femme trente ans plus jeune, histoire qui ne s'est pas forcément bien terminée, revient sur ses trois divorces, et évoque des sentiments plus profonds comme lorsqu'il repense à la relation qu'il a eue avec sa mère, ou encore son rôle de père, qu'il n'a d'après lui jamais su endosser complètement. Des sentiments ingrats qui le culpabilisent ; sentiments d'avoir raté quelque chose, qui l'amènent à souhaiter que la vie puisse lui offrir une séance de rattrapage : « una segunda oportunidad⁴⁰⁰ » comme il le dit. En outre, les échanges et conversations entre Pablo et Raúl, ainsi que les lectures du « cuaderno de bitácora », laissent transparaître un pessimisme certain : la décrépitude de l'artiste, sa solitude grandissante, nous émeuvent et nous questionnent. Même l'idée de retrouver ses collègues et amis, de pouvoir échanger avec eux autour de sa passion ne l'intéresse plus⁴⁰¹ :



La lassitude dans le regard de Raúl, ainsi que son isolement progressif atteignent leur paroxysme dans cette page blanche⁴⁰², constituée d'une seule vignette, sur laquelle Raúl apparaît seul, telle une âme en peine, perdu au milieu de nulle part ; et ce constat qui revient sans cesse, de manière laconique : « estoy solo⁴⁰³ ». Raúl est victime d'une certaine apathie

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p.45.

⁴⁰¹ On ne peut s'empêcher de faire le parallèle avec l'attitude adoptée par Carlos Giménez ces dernières années, et ce qu'il nous avait lui-même avoué lorsque nous l'avions rencontré puis invité à venir en France pour participer à un colloque sur la bande dessinée.

⁴⁰² *Ibid.*, p.18.

⁴⁰³ *Ibid.*, p.12.

généralisée : « nada me gusta ni me interesa⁴⁰⁴ », « cada vez salía menos de casa⁴⁰⁵ » et ne souhaite au final qu'une chose, résumée dans cette formulation concise et sans appel : « ¡Que [l]e dejen en paz !⁴⁰⁶ » Pourtant, à certains moments, face à tant de pessimisme, les réactions de Pablo sont brutales, et, de manière métaphorique, correspondent aux questionnements et contradictions internes de l'artiste qui ne cessent de le ronger. Une espèce de voix intérieure qui tenterait de le raisonner, comme dans ce passage où, irrité et agacé par la longue litanie plaintive de son ami Raúl, Pablo lui lance sans ambages: « ¿Sabes querido Raulito, que me acabas de amargar el día?⁴⁰⁷ »

Ce franc-parler n'est pas seulement l'apanage de Pablo, et on le retrouve aussi chez Raúl, qui semble avoir « hérité » de « su fama de protestón⁴⁰⁸ ». Aussi retrouve-t-on dans *Crisálida* l'engagement de Giménez, qui, nous l'avons déjà pu le voir à différentes reprises, répond à une position idéologique affirmée de la part de l'auteur madrilène, et reste une constante dans son œuvre.

3) L'engagement comme constante

Même si *Crisálida* se veut avant tout une réflexion sur le temps qui passe, la vieillesse et la mort, Giménez reste à soixante-quinze ans passés l'artiste engagé que l'on connaît et continue, à travers ses doubles Pablo et Raúl, de nous donner sa vision du monde qui l'entoure, non dénuée d'un certain pessimisme il est vrai, et de dénoncer certains maux de la société. Par ailleurs, d'un point de vue plus personnel, et à l'heure des bilans, il revient sur

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p.38.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p.51.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p.68.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p.35.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, « Epílogo », p.69. [Sa réputation de râleur]

certains événements et autres fâcheuses expériences qui l'ont marqués et sur lesquels il a semble-t-il beaucoup de mal à passer.



Le paratexte nous donne déjà quelques pistes sur la tonalité de l'album, et sur l'engagement de l'artiste : en effet, l'introduction est assortie de vignettes du Tío Pablo, que l'auteur use à l'envi pour délivrer ses messages, et en l'occurrence ici pour ironiser sur la situation sociopolitique actuelle de l'Espagne, et pour s'en prendre à ceux qu'il n'a eu de cesse de dénoncer dans d'autres albums : le Gouvernement, l'extrême droite, la religion, sans oublier les Espagnols eux-mêmes, qualifiés sur la vignette ci-dessus⁴⁰⁹ de « hommes mansos⁴¹⁰ », et dont la médiocrité laisse perplexe, davantage occupés à regarder un match de foot qu'à protester face à l'augmentation des inégalités sociales en Espagne, dont ils sont de toute manière également responsables, puisqu'ils sont au final complices d'un Gouvernement pour lequel ils ont voté ! Un message qui sera repris dans l'épilogue par *el abuelo* Paquito, qui, comme dans un jeu de poupées russes, est à son tour devenu le double de Raúl⁴¹¹, dont il partage les opinions et la même verve emplies d'ironie. Sans doute peut-on voir dans la

⁴⁰⁹ *Ibid.*, « Introducción », p.4.

⁴¹⁰ [ces gens soumis, dociles, des « moutons »]

⁴¹¹ Le clin d'œil de la part de l'auteur est manifeste, Pablo reprenant mot pour mot ce que Giménez avait écrit dans l'introduction lorsqu'il évoquait l'idée d'un « personaje comodín ». *Crisálida*, « Epílogo », *Op. Cit.*, p.70.

multiplication des doubles, Pablo, Raúl et enfin Paquito, la volonté de Giménez d'affirmer qu'il ne changera pas et restera jusqu'au bout l'artiste engagé que l'on connaît.

On retrouve cette vision pessimiste et critique dans plusieurs passages de l'album, notamment chez Raúl, indigné et parfois las de voir que beaucoup de choses vont de mal en pis dans ce bas monde : « Le dolía el mundo en el que vivimos⁴¹². » Constaté tant d'absurdités, ou que tout tourne autour de la tromperie, de la fraude et est basé sur le mensonge ne peut le laisser indifférent et l'amène alors à hausser le ton. On le voit sur cette planche sur laquelle transparaît nettement la colère du protagoniste, mise en exergue dans les cases par la multiplication des gros plans sur le visage de Raúl, et assorties de bulles emplies de « mala leche »⁴¹³ aurait-on envie de dire, et rythmées par l'anaphore du verbe *mentir* : « Miente la publicidad [...] Mienten los industriales [...] Mienten los curas [...] Mienten los políticos [...] Mienten los bancos...etc.⁴¹⁴ » :



À travers ce qui s'apparente à un plaidoyer, Raúl relaie la pensée de Carlos Giménez, qui a toujours combattu les abus et n'a eu de cesse d'interpeler le lecteur pour le faire réagir et

⁴¹² *Ibid.*, p.54.

⁴¹³ [de mauvaise humeur]

⁴¹⁴ *Ibid.*, p.55.

l'amener à s'engager⁴¹⁵. Lors d'un entretien précédent la sortie de *Crisálida*, à la question posée par le journaliste : « ¿Son la rebeldía, la protesta y el compromiso hoy más necesarios que nunca ? », Giménez répondait: « Sí, hay que protestar. Y me duele especialmente la gente que no protesta. Me duelen los corruptos y los que roban y estafan, pero me duele aun más la gente mansa.

Poner la otra mejilla es falta de dignidad⁴¹⁶. » C'est cette même idée qu'il réitère dans l'épilogue, en reprochant à la plupart des gens leur passivité et leur inaction : « Me parece despreciable la gente que no lucha, ni se manifiesta, ni protesta...y luego se beneficia del que con esfuerzo y combatiendo han conseguido otros⁴¹⁷. »



Il est des questions sur lesquelles les opinions de l'auteur sont définitivement tranchées, c'est le cas notamment de la religion. De fait, certains passages viennent à confirmer ce que l'on savait déjà : son aversion pour la religion. Mais si l'on connaissait bien entendu son côté anticlérical, en grande partie dû à son enfance passée dans les orphelinats de l'*Auxilio Social*, ce sur quoi nous ne reviendrons pas ici, force est de constater que les événements récents liés au terrorisme islamique n'ont fait qu'exacerber son rejet total de toute

⁴¹⁵ Cette idée avait été évoquée en deuxième partie, au moment de démontrer l'idée selon laquelle la bande dessinée constituait un véritable outil de communication et un instrument de lutte sociopolitique de tout premier ordre.

⁴¹⁶ *El periódico, Op. Cit.* [Oui, il faut protester. Et cela m'attriste de voir qu'il y a des gens qui ne protestent pas. Cela me fait mal de voir tous ces corrompus, tous ces gens qui volent et dupent, mais ce qui me blesse encore davantage, ce sont tous ces moutons soumis. Tendre l'autre joue est un manque de dignité.]

⁴¹⁷ *Crisálida, Op. Cit.*, « Épilogue », p.69. [J'ai une aversion pour les gens qui ne luttent pas, qui ne vont pas manifester, qui ne protestent pas...et qui ensuite profitent de ce que les autres ont obtenu, grâce aux combats qu'ils ont durement menés.]

croyance, quelque qu'elle soit d'ailleurs. On saisit la tristesse et l'indignation ressenties par l'auteur après les attentats perpétrés par des djihadistes contre Charlie Hebdo en janvier 2015 à Paris. Et pour cause : lui-même est un dessinateur et, souvenons-nous, avait collaboré dans la revue satirique *El Papus*, elle aussi victime à l'époque d'un attentat⁴¹⁸ pour les mêmes raisons : tous ces gens incultes « no soportan el humor. [...] Tienen miedo a la libertad...⁴¹⁹ » Et Giménez, par la voix de son *alter ego*, de déclarer : « No me gustan las religiones. Ninguna. Han causado más sangre a lo largo de la historia las religiones -y siguen causándola- que todas las epidemias y las catástrofes juntas. El mundo estaría mejor sin religiones⁴²⁰. »

Enfin, il semble que Carlos Giménez, à travers son *alter ego* Raúl, règle ses comptes vis-à-vis de ceux qu'il tient comme responsable des déconvenues successives qu'il a essuyées concernant l'adaptation au cinéma de *Paracuellos*, rebaptisée pour l'occasion *Muñecos*. Il s'agirait rien de moins que de onze tentatives⁴²¹ qui se seraient toutes soldées par un échec... C'est là quelque chose qui a semble-t-il profondément marqué l'auteur, et une frustration à laquelle il ne consacre pas moins de six pages de l'album, nous donnant à lire des situations répétitives, reflets de l'agacement qu'à pu ressentir Carlos Giménez : incompréhension entre l'auteur et les producteurs, souvent traités d'incultes, priorité accordée aux questions financières et de rentabilité, non respect de l'œuvre originale ni de son message, surtout lorsque ceux qui financent le projet ne partagent pas tout à fait la même position idéologique : « Hombre Raúl, no seas ingenuo. Hacer una película cuesta muchos millones. No crearás que

⁴¹⁸ Voir première partie. Les conséquences de l'attentat perpétré à l'époque par des membres de *Cristo Rey* furent en revanche sans commune mesure avec celles de l'attentat commis par les deux djihadistes à Paris.

⁴¹⁹ *Crisálida, Op. Cit.*, p.42.

⁴²⁰ *El Periódico, Op. Cit.* [Je n'aime pas les religions. Aucune. Les religions ont causé plus de dégâts au cours de l'histoire que toutes les épidémies y catastrophes réunies. Le monde irait mieux sans religions.]

⁴²¹ Nous employons le conditionnel car nous ne savons pas s'il y a vraiment eu onze projets d'adaptation de *Paracuellos* au cinéma. Nous savons seulement que Carlos Giménez a pu un temps côtoyer le monde du 7^e art, notamment lorsqu'il a fait le *story board* du film *El Espinazo del Diablo* (2001) de Guillermo del Toro, qui s'était lui-même inspiré des aventures que Giménez avait racontées dans *Paracuellos*. Règle-t-il ici ses comptes avec certains producteurs ? Difficile de savoir vraiment, car ce projet date tout de même de 2011 :

https://elpais.com/cultura/2011/04/12/actualidad/1302559213_850215.html

la gente que pone el dinero lo hace para que nos metamos con ellos⁴²². » Au final, on perçoit assez nettement tout le ressentiment et la désillusion du personnage : c'est l'image d'un Raúl dépité, qui a la sensation d'avoir été trahi : « Tardé muchos días en superar este engaño. La amargura me roía el corazón⁴²³ » ; les mots employés sont même symboliquement parfois très durs, le protagoniste comparant ces coups bas à des coups de couteau reçus dans le dos, « puñaladas » dans les bulles :



C'est donc la somme de toutes ces déconvenues, l'apathie généralisée ainsi que l'agonie psychologique chez Raúl qui amènent la chrysalide à se refermer sur lui. À ce titre, la fin de l'album interpelle et pose question : les derniers instants de Raúl sont décomposés d'abord par une succession de vignettes, tel un *traveling* cinématographique, qui nous donnent à voir, en vision subjective, les photos et souvenirs accumulés durant toute une vie, puis par deux planches composées chacune de quatre vignettes identiques représentant le cadre de la fenêtre de l'appartement de Raúl. Ce dernier apparaît d'abord de dos, puis s'apprêtant à sauter, pour finir par disparaître hors du cadre... Le silence absolu n'est rompu que par une simple onomatopée rendant compte du bruit sourd de la chute du protagoniste :

⁴²² *Ibid.*, p.31. [Voyons Raúl, ne sois pas naïf, faire un film coûte des millions. Tu ne va tout de même pa croire que ceux qu mettent de l'argent sur la table le font pour que l'on s'embrouille avec eux.]

⁴²³ *Ibid.*, p.32. [J'ai mis des jours à me remettre de cette supercherie. J'étais rongé par l'amertume.]

« Tumb ». ...Doit-on y voir un aspect prémonitoire ? Est-ce la volonté de Carlos Giménez ? Plutôt sans doute un reflet de la philosophie de l'artiste, qui se réclamait d'être, comme son *alter ego*, « una persona coherente », et dont le message transparaît clairement dans ce passage, des plus émouvants⁴²⁴ :



La remarque proférée par Raúl est porteuse de sens : « No hay que esperar que llegue la decrepitud. Hay que salir de escena cuando todavía conservas la capacidad de disfrutar de tu bebida favorita, [...] y cuando todavía eres tú el que decide el momento de abandonar la reunión⁴²⁵. » On retrouve là un écho à ce que l'auteur nous avait confié lorsque nous l'avions interviewé en 2013, avec la simplicité et toute l'humilité qui le caractérisent :

Y hoy, y te lo digo con toda sinceridad, no tengo ninguna pretensión ni de fama, ni de posteridad. Es más, si pudiera morir sin que nadie se enterase, mejor. Hasta el último día que yo viva, lo único que pretendo hacer es el trabajo que yo quiero hacer y sacar lo suficiente para poder seguir haciéndolo⁴²⁶.

⁴²⁴ *Ibid.*, p.24. [La vie, si elle n'est pas vécue dignement, ne vaut pas le coup d'être vécue.] Planche reproduite en annexe.

⁴²⁵ *Ibid.*, p.67. [Rien ne sert d'attendre la décrépitude. Il faut sortir de scène quand tu es encore capable de te faire plaisir et de savourer ta boisson préférée, quand c'est toujours toi qui décide quand le moment est venu d'abandonner la réunion.]

⁴²⁶ Carlos GIMÉNEZ, entretien personnel avec l'auteur réalisé en 2013 à Madrid, *Op.Cit.* [Et aujourd'hui, pour être tout à fait honnête, je n'ai aucune prétention de renommée, ni de postérité. Au contraire, si je pouvais mourir sans que personne s'en aperçoive, ce serait mieux. La seule chose que j'espère pouvoir faire jusqu'à la fin de ma vie, c'est de faire le travail que je souhaite faire et que cela me rapporte un minimum pour pouvoir continuer à le faire.]

Cette troisième partie aura donc permis de rendre compte de l'importance, au regard de notre démonstration, de ce qui constitue une deuxième étape dans la carrière de Carlos Giménez. L'œuvre de l'auteur, qui s'est considérablement étoffée depuis la fin des années 1990 nous a amené à soulever un certain nombre de questions.

Nous avons vu que ces nouveaux albums représentent tout à la fois une continuité et une évolution : des fils conducteurs demeurent, comme les thématiques traitées ou le besoin de se souvenir par exemple, mais ils se voient modifiés avec le temps. Le rapport au souvenir n'est en effet plus tout à fait le même dans les suites de *Paracuellos* et de *Barrio* que Giménez dessine vingt ans après les premières publications, et a sans doute influencé un certain changement dans la vision personnelle que l'auteur pouvait avoir sur son passé. Nous avons fait état d'une mise à distance de la dénonciation initiale, au profit d'un besoin pour l'auteur de reconstituer sa mémoire personnelle, qui au final participe plus largement à la construction d'une mémoire collective. En outre, cette idée s'est vérifiée dans la construction des histoires et de leur réception : d'une part avec la place des souvenirs de plus en plus collectifs et non plus uniquement personnels, et d'autre part avec l'impact galvanisant qu'ont pu avoir sur les lecteurs les expériences que Giménez avait racontées dans ses bandes dessinées.

L'analyse des suites données aux albums a permis de montrer que le statut du souvenir évolue encore par la suite chez l'auteur, qui semble alors animé par de nouvelles préoccupations et assume une finalité différente, celle d'un « devoir de mémoire ». C'est ce qui transparaît de l'étude que nous avons faite des quatre tomes sur la Guerre Civile 36-39 : *Malos Tiempos*, dont nous avons montré les modalités d'écriture particulières, notamment quant aux sources de mémoire. L'étude de la tétralogie nous a paru en tout état de cause d'une importance majeure quant à la problématique de la transmission d'une certaine mémoire de la

Guerre Civile. Sur ce point, il nous est apparu pertinent d'insister sur l'intérêt pédagogique de la bande dessinée de Carlos Giménez, qui s'avère un outil intéressant pour précisément transmettre et éduquer, et potentiellement sensibiliser un lectorat et un public différents, et peut-être aussi plus jeune, sur une période de l'Histoire qui est encore l'objet de polémiques et soulève encore des débats en Espagne. En jouant ce rôle de passeur de mémoire, Carlos Giménez contribue donc à sa manière à lutter contre l'oubli et tisse un lien intergénérationnel non négligeable.

Pour terminer, si cette idée du souvenir et de sa transmission reste latente dans les derniers albums en date, elle est traitée de manière différente : nous avons perçu chez l'auteur madrilène le besoin de revenir sur son passé, à travers des récits cette fois dénué de toute revendication idéologique et empreints d'une certaine nostalgie, mais dans lesquels d'autres axes fédérateurs demeurent, en particulier l'idée de laisser une trace, à l'heure où l'auteur semble faire un bilan de sa vie.

CONCLUSION

Au terme de ce travail, il nous paraît important de revenir sur certains des points clefs que nous avons abordés tout au long de notre démonstration et d'en esquisser quelques conclusions.

L'œuvre de Carlos Giménez est le reflet d'un artiste qui, dès lors qu'il a pu le faire, a mis son art au service de ses idées et de ses revendications politiques pour transmettre des messages, des valeurs et des idéaux avec comme constante l'objectif d'amener le lecteur à réfléchir. En outre, l'auteur est toujours resté fidèle à une ligne de création claire, engagée et idéologiquement assumée. Il s'agit, nous l'avons vu, d'une œuvre dense, longue et passionnante pour qui s'intéresse à l'Espagne et aux problématiques actuelles liées à la question de la mémoire. En effet, tous les albums que nous avons parcourus et analysés constituent une sorte de chronique historique et sociologique et un récit en images de plus de cinquante ans d'Histoire en Espagne. Ils s'avèrent donc un témoignage précieux pour comprendre et faire connaître bien des choses sur l'évolution de la situation en Espagne de l'après-guerre à nos jours : « Una densa obra que se puede considerar como sinónimo de la historia de este país, pero protagonizada por aquellos que nunca salen en los libros de historia o las enciclopedias¹ », écrivait le critique et spécialiste de la bande dessinée Álvaro Pons à l'occasion de la sortie de 36-39 : *Malos Tiempos*.

Ce qu'il a été intéressant d'observer, c'est comment finalement la vie, l'œuvre et le contexte historique sont intimement liés dans la bande dessinée de Carlos Giménez : l'itinéraire personnel et l'itinéraire professionnel de l'auteur madrilène coïncident plus

¹ https://elpais.com/diario/2007/11/25/cultura/1195945202_850215.html

[Une œuvre dense que l'on peut considérer comme le reflet de l'Histoire de ce pays, mais dont les acteurs principaux sont ceux qui n'apparaissent jamais dans les livres d'Histoire.]

On doit à Álvaro PONS notamment la création du weblog *La Cárcel de Papel*, sur lequel il publie régulièrement des articles sur les dernières nouveautés en bande dessinée.

<http://www.lacarceldepapel.com/>

largement avec des moments-clefs de l'Histoire de l'Espagne.

L'œuvre de Carlos Giménez s'organise en cycles, en parallèle avec ce que vit l'Espagne, et avec ce que vit Carlos Giménez lui-même, chaque cycle étant constitué d'« étapes de création » construites autour de thèmes recteurs qui évoluent, qui jaillissent et disparaissent au fil du temps. Cela semble finalement assez logique pour une œuvre aussi longue qui s'étale sur plus de cinquante ans. Mais malgré cela, il s'agit aussi d'une œuvre qui montre une grande cohérence : l'importance de dénoncer, le besoin de se souvenir, et enfin la volonté de transmettre et d'éduquer, qui restent en effet des fils conducteur majeurs de la production de Carlos Giménez.

Le premier volet, celui de la dénonciation, est capital dans la première étape de création de l'auteur, comme nous l'avons démontré lors de l'analyse des albums de ses débuts, à la fin des années 70 et au début des années 80, avec *Paracuellos* et *Barrio*. Cette dénonciation est rendue possible grâce à l'évolution du contexte sociopolitique en Espagne avec la mort de Franco, qui va permettre davantage de liberté et marquera un tournant dans la carrière de Carlos Giménez. Ce dernier va dès lors pouvoir dessiner une œuvre véritablement personnelle, à la fois revendicative et mémorielle, qui s'inscrit pleinement dans le courant de la bande dessinée pour adultes, en plein essor à ce moment-là. Giménez est au cœur de cette évolution et il va grandement contribuer à déconstruire les préjugés selon lesquels la BD serait un « sous-genre » réservé aux enfants ou destiné aux analphabètes !, et lutter pour la dignification du média. Giménez va alors témoigner, à partir de son expérience personnelle et de son vécu, en se basant notamment sur son enfance et son adolescence, lesquelles constitueront pendant longtemps une source d'inspiration pour l'artiste, et critiquer un temps passé, celui du franquisme. En outre, le choix de l'introspection pour raconter ce dont il avait été privé pendant quarante ans de dictature, est tout à fait nouveau à l'époque, qui plus est en

bande dessinée, et va faire de l'auteur madrilène un précurseur en Espagne de la bande dessinée autobiographique. Cette volonté très vive de dénoncer est alors pour lui urgente. Giménez n'a pas oublié ce qu'il a dû endurer sous Franco, et il souhaite faire savoir ce qui s'est passé. Cette dénonciation correspond aussi à une nécessité sociale, en phase avec une société espagnole qui « veut savoir » et qui est avide de témoignages. Elle aura par ailleurs chez lui une fonction libératrice, s'avérant par la même « una sana terapia a través de la reflexión sobre nuestro pasado² », l'écriture et la créativité ayant ainsi fonctionné comme moyen de se libérer d'un traumatisme latent et d'obtenir une reconnaissance de ses souffrances.

En outre, Giménez est convaincu du potentiel contestataire et des capacités dont dispose ce média de masse qu'est la BD pour transmettre des idées et des messages forts, et de l'influence qu'il peut avoir pour faire changer les choses et déboucher sur une prise conscience collective : c'est pourquoi il l'utilise pour interpréter, critiquer et mettre en cause les changements auxquels il assiste. C'est donc quasiment simultanément qu'il poursuit son travail de dénonciation, cette fois-ci du temps présent, à travers la chronique journalistique de l'actualité de la Transition démocratique que constitue la trilogie *España Una, España Grande, España Libre !*. Des bandes dessinées « à message », à fort contenu social et politique, et qui, entre les mains de Carlos Giménez, deviennent un instrument de lutte sociopolitique de tout premier ordre, et dont nous avons montré l'indéniable valeur testimoniale, et représentent une trace des plus importantes de cette période agitée de la fin du franquisme, dans laquelle l'auteur dénonce avant l'heure, et avant même que la notion n'existe, ce « Pacte de l'oubli » qui sera au cœur de l'actualité trente ans plus tard.

La BD constitue pour Giménez le moyen privilégié pour exprimer toute sorte de

² Antonio MARTÍN, « Una historieta autobiográfica », *Barrio, Op. Cit.*, p.4. [Une saine thérapie à travers la réflexion sur notre passé.]

chose, comme l'écrit si bien Manuel Vázquez Montalbán : « El nombre de Carlos Giménez ha estado para mí siempre asociado al cómic total, en el que el autor se vale de una tecnología cimera para ofrecer un despliegue de sugerencias que afecta a todo lo humano, sea la ternura, sea la rabia ideológica³. » C'est précisément ce mélange que l'on retrouve dans la série *Los Profesionales*, série qui marque déjà sans doute une transition, dans la mesure où la dénonciation initiale y est moins prégnante, au profit d'une tonalité différente, bien plus légère, avec des albums qui font la part belle à la dimension humaine. Giménez y montre également des capacités narratives remarquables et use de ses talents de narrateur, maniant notamment l'art du dialogue, pour retracer avec beaucoup d'humour ses débuts comme dessinateur dans les années 60 et nous offrir un portrait de « l'Espagne des *tebeos* ».

En plus d'être un excellent narrateur, Carlos Giménez est un excellent observateur de la société contemporaine. C'est donc logiquement qu'il utilise ce média pour poursuivre cette dénonciation qui par la suite devient plus sociétale, reflet des questionnements et des préoccupations qui le touchent de près ou de loin, et qu'en tant que citoyen mais aussi en tant qu'artiste engagé il se doit de mettre en lumière. C'est l'objet, entre autres, de la série *Historias de sexo y chapuza* et de l'album *Cuentos del 2000 y pico*, dans lesquels la satire sociale vise à faire réfléchir le lecteur, sur son comportement mais aussi plus largement sur les vices et les maux de la société qui nous entoure.

L'analyse des contenus nous a permis de démontrer que par la suite, cette dénonciation initiale semble quelque peu s'adoucir, sans toutefois disparaître complètement non plus. À la dénonciation du franquisme, très forte dans les deux premiers albums, semble s'être

³ Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, « Dibujar la memoria, dibujar el deseo », *Rambla Arriba, Rambla Abajo, Op.Cit.*, p.4. [Le nom de Carlos Giménez a toujours été associé pour moi à celui d'auteur complet de BD, qui maîtrise un art et l'utilise pour transmettre au lecteur tout un éventail de sentiments et d'émotions qui touchent l'humain, que ce soit la tendresse, ou la rage idéologique.]

substituée « une volonté de ne pas oublier, et de reconstruire, plus que de véritablement dénoncer⁴. » Ainsi, et à mesure que le temps passe, elle semble être mise à distance au profit d'une finalité qui est autre, et qui peut s'apparenter chez l'auteur à une nécessité accrue de convoquer ses souvenirs. C'est ce que l'on perçoit déjà dans la série *Los Profesionales*, où les souvenirs retranscrits sont plus heureux. En fait, on ressent chez lui le besoin de ne pas oublier : pour soi sans doute, mais aussi pour transmettre aux autres. En outre, ce besoin de se souvenir, que nous avons présenté comme étant le deuxième axe constitutif de l'œuvre de Carlos Giménez, occupe une place prépondérante et surtout se transforme ces dernières années ; nous avons pu le vérifier avec la reprise des albums emblématiques que constituent les séries *Paracuellos*, *Barrio* mais aussi *Los Profesionales* dans les années 2000, et même tout dernièrement, avec *Pepe* ou *Crisálida*. Cela nous a naturellement amené à axer notre recherche sur l'évolution des stratégies mémorielles et la problématique liée à la place du souvenir personnel et du souvenir collectif dans les derniers albums de l'auteur, dans lesquels s'opère une sorte de fusion de l'individuel avec le collectif, et où la notion du groupe est plus forte.

Nous avons ainsi pu constater que la dimension autobiographique, souvent indissociable des bandes dessinées de Carlos Giménez, si elle ne disparaît pas complètement dans toutes ces suites, devenait beaucoup moins évidente, plus diffuse, et que cela était en partie lié à la reconstruction plurielle des souvenirs. De fait, ce sont des histoires qui ne sont plus exclusivement (voir pas du tout, comme dans *36-39 : Malos Tiempos*) construites à partir des souvenirs personnels de l'auteur mais qui le sont aussi à partir de ceux d'autrui. Par ailleurs, les souvenirs étant par définition de plus en plus lointains pour Giménez, l'auteur a fait appel à d'autres sources que les siennes pour élaborer ces nouveaux albums, car, comme

⁴ Roselyne MOGIN-MARTIN, « Carlos Giménez : autobiographie d'une enfance en bande dessinée », *Op. Cit.*, p.242.

le signale Maurice Halbwachs, « [l]e plus souvent, si je me souviens, c'est que les autres m'incitent à me souvenir, que leur mémoire vient au secours de la mienne, que la mienne s'appuie sur la leur⁵. » Le fait de faire appel aux souvenirs des autres pour compléter les siens va devenir une constante chez lui, et nous a amené à étudier comment les souvenirs ont été reconstruits collectivement dans et par une mise en récit, jusqu'à nous autoriser à qualifier ces albums d'« autobiographies collectives » ; expression d'autant plus appropriée que toute une génération d'Espagnols s'était reconnue dans l'expérience de Giménez.

En outre, les sources de la mémoire évoluent, au même titre que les contenus : cela s'est ainsi vérifié dans le récit dessiné, et les extraits de planches et de vignettes que nous avons insérées tout au long de la démonstration ont permis de montrer combien la mise en page et le dessin changeaient également, avec des planches plus aérées et parfois tout à fait novatrices dans leur agencement, comme dans le deuxième tome de *Barrio* notamment. La liberté créatrice que s'octroie alors Carlos Giménez témoigne sans doute de l'idée selon laquelle la notion de plaisir dans l'écriture avait pris le pas chez lui sur la volonté de dénoncer à tout prix. De la même manière que ces évolutions graphiques allaient de pair avec la tonalité des histoires, qui devenait moins sombre, avec des épisodes moins durs, reflet d'un apaisement certain chez l'auteur madrilène. En récupérant son passé, Giménez devenait indiscutablement un précurseur dans la récupération de la mémoire, chose qu'il avait faite sans doute au départ inconsciemment : « Conscientemente o no, *Paracuellos* se convertía así en el primer capítulo escrito de una reivindicación de lo que ahora conocemos como nuestra memoria histórica⁶. »

⁵ Maurice HALBWACHS, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Op. Cit., p.6.

⁶ Álvaro PONS, « El horror de la Guerra civil, a golpe de viñeta », El País, 25 novembre 2007.

[Conscientement ou non, *Paracuellos* devenait ainsi le premier chapitre d'une revendication que l'on connaît maintenant comme faisant partie de notre mémoire historique.]

https://elpais.com/diario/2007/11/25/cultura/1195945202_850215.html

Et puis enfin, les années ont passé et la distance temporelle entre le vécu et son récit s'est accompagnée d'une sorte de résilience chez l'auteur, chez qui semble prévaloir maintenant la transmission de ces différentes expériences vécues. Il y aurait donc, par-delà la dénonciation initiale, une volonté de mettre l'accent sur l'héritage de la mémoire, de laisser une trace, de faire connaître ce passé, notamment auprès des jeunes générations. Car s'il est un autre aspect fondamental de son œuvre, c'est sa valeur testimoniale : raconter pour transmettre et éduquer les générations futures qui n'ont pas connu cette époque, afin qu'elles puissent hériter de la mémoire. C'est tout l'enjeu de la bande dessinée de Carlos Giménez, et cette question de la mémoire constitue le troisième axe fédérateur sur lequel nous sommes appuyés pour bâtir notre réflexion, en mettant en regard notre analyse avec les textes des auteurs canoniques que sont, entre autres, Pierre Nora, Maurice Halbwachs et Paul Ricœur.

C'est à travers 36-39 : *Malos Tiempos* que Carlos Giménez ira encore plus loin dans ce que l'on a appelé ces « actes de mémoire ». En effet, nous avons vu que la tétralogie s'avérait être une plongée en-deçà de l'expérience autobiographique, puisque l'auteur, pour élaborer ses albums, a comblé son inexpérience de la Guerre Civile en s'appropriant la mémoire des autres, et en jouant au final un rôle de passeur de mémoire. Animé par une sorte de responsabilité éthique face à l'avenir, Giménez a donc voulu de toute évidence laisser une trace et transmettre de son vivant tout un pan de l'Histoire aux générations futures, qui n'ont pas connu cette époque, afin qu'elles puissent la connaître et ainsi hériter d'une mémoire collective qu'il ne souhaite pas voir tomber dans l'oubli. Et c'est là peut-être que nous avons jugé pertinent d'insister sur la spécificité du média bande dessinée et la validité de représentation du médium graphique, que Giménez a utilisé pour parvenir à ses fins. Un média qui bénéficie d'avantages certains et dont la singularité et l'accessibilité jouent en outre

un rôle important dans l'efficacité du message que veut transmettre l'auteur madrilène. En faisant le choix de la BD, Carlos Giménez utilise une forme d'expression accessible et destinée au plus grand nombre. Certes la bande dessinée n'a plus aujourd'hui le statut de média de masse qu'elle pouvait avoir dans les années 70/80, mais il n'en reste pas moins que son accès reste sans doute plus aisé que le roman par exemple, permettant par là-même de toucher un public destinataire du moins plus élargi, sinon différent des lecteurs de romans, et différent parfois même du lecteur habituel de bande dessinée, attiré par les thématiques traitées plus que par le média bande dessinée à proprement parler, ce qui est très intéressant. Cette volonté de la part de Carlos Giménez d'élargir son public coïncide avec la possibilité de rééditer ses œuvres dans des collections bon marché, ce qui peut aussi avoir un lien direct avec l'idée de transmission, car le message est d'autant plus efficace s'il est accessible au plus grand nombre.

Ce que permet la BD, c'est cette capacité de représentation, qui combine esthétique et réflexion, et cet impact qu'elle peut avoir sur le lecteur, comme le souligne encore une fois Manuel Vázquez Montalbán : « Gracias a la materia visual del cómic [los trazos] alcanzan un grado de verosimilitud, de credibilidad difícil de conseguir, aunque no imposible, mediante el lenguaje literario⁷. » En outre, nous avons souligné la dimension didactico-pédagogique et la finalité éducative de 36-39 : *Malos Tiempos*, dont les histoires nous donnent à voir la guerre sous un autre angle, Giménez ayant privilégié les expériences du quotidien, et s'étant attaché au destin des individus plutôt qu'aux événements purement historiques. Il y dénonce l'horreur de la guerre mais transmet également un certain nombre de valeurs et d'idéaux humanistes, et finalement participe de la reconnaissance de la figure du vaincu. Autrement dit, la BD nous

⁷ Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, « Dibujar la memoria, dibujar el deseo », *Rambla Arriba, Rambla Abajo, Op. Cit.*, p.7. [Grâce à la dimension visuelle de la bande dessinée, [les traits] atteignent un degré de vraisemblance, de crédibilité qu'il est difficile d'obtenir, même si cela n'est pas impossible, à travers le langage littéraire.]

est apparue comme un format idéal pour lutter contre l'oubli, former à une prise de conscience collective se rapportant à un passé douloureux, éduquer à la citoyenneté, et rétablir une certaine vérité, pendant longtemps passée sous silence. Autant de réflexions qui sont en outre le reflet des questionnements posés par la société espagnole aujourd'hui.

À travers 36-39, mais aussi plus largement à travers toutes ses bandes dessinées « mémorielles », Carlos Giménez a su, lui qui fait partie des vaincus de la guerre, prendre sa revanche sur ceux qui lui avaient gâché une bonne partie de sa vie et l'avaient privé de sa liberté. Ses bandes dessinées sont en ce sens la clef de sa résistance et aussi le témoignage de sa victoire, mais pas seulement car le devoir de mémoire dont il semble faire un impératif, « c'est [aussi] le devoir de rendre justice, par le souvenir, à un autre que soi⁸. »

Le sujet forcément réduit de notre thèse ne nous a amené à ne mobiliser qu'une partie, certes conséquente, de l'œuvre de Carlos Giménez, et bien d'autres études sont possibles sur une œuvre qui, par sa nature, est susceptible d'intéresser des chercheurs de spécialités très diverses. Nul doute qu'il y aurait encore de quoi mener des recherches pluridisciplinaires autour de différents champs d'étude, car la bande dessinée permet cela, qui pourraient intéresser des linguistes, des spécialistes de la littérature comparée, mais aussi bien entendu des spécialistes de l'image, sans toutefois que ces travaux ne soient réservés qu'aux hispanisants.

Ainsi, entre autres pistes possibles, nous pensons tout d'abord à la question de la traduction⁹ et de la réception de son œuvre, puisque nombre d'albums ont été traduits en

⁸ Paul RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, 2000, p.108.

⁹ L'auteur de cette thèse a pour sa part proposé une ébauche de travail à ce sujet, à l'occasion d'une Journée d'Etude intitulée « Traduire la bande dessinée », organisée par l'Université d'Angers, le 06 mars 2015. Titre de la communication : « Publication et diffusion de l'œuvre de Carlos Giménez en Espagne et en France ».

français, et ont remporté un certain succès en France. Et ce succès n'avait rien d'évident pour un auteur dont l'œuvre est fortement ancrée dans l'Histoire et l'actualité de l'Espagne, et pouvait donc sembler assez hermétique à un public a priori peu au fait des réalités espagnoles. En ce sens, s'intéresser au travail effectué par ces traducteurs pourrait s'avérer un axe de recherche pertinent.

Ensuite, même si cette partie-là de son œuvre est nettement moins connue, Giménez a aussi élaboré des albums, et ce depuis le début de sa carrière, à partir d'adaptations littéraires et de science-fiction qui n'ont pas été analysées ici, mais qui représentent pourtant un volet important de son œuvre, et est au passage un genre que l'auteur affectionne tout particulièrement. Souvenons-nous de *Hom*¹⁰, une adaptation de *En el lento morir de la tierra*, de Brian W. Aldiss écrite en 1975, ou encore, à l'autre extrême sur l'échelle chronologique, de *La máquina del tiempo*¹¹, adaptation d'Edgar Allan Poe sortie en 2017. Il y a sans aucun doute matière à mener des études sur ce sujet. En outre, nous pourrions aussi lier ce type d'écriture avec certaines BD destinées aux enfants, pour lesquels Giménez n'a au demeurant jamais cessé d'écrire. D'ailleurs, la question est de savoir s'il faudrait nécessairement mélanger « BD pour enfants » et science-fiction, ce qui n'est pas toujours aussi évident. Nous avons vu que ces BD destinées à un public jeune, du moins pour ce que nous en connaissons, à travers *Dani futuro* et *Jonás, la isla que nunca existió*¹² par exemple, contiennent, par-delà leur côté divertissant, aussi de nombreux aspects différents, comme la revendication sociale, les finalités éducatives etc... Il y aurait donc là aussi un travail d'analyse plus approfondi à mener, de même qu'un travail de recherche, au sens matériel du terme, du *corpus*, dans les hémérothèques et autres *librerías de viejo* puisque tout cela n'a pas été systématiquement réédité. Autrement dit, il s'agit sans doute là d'un vrai programme de recherche !

¹⁰ *Hom*, Ediciones De la Torre, « *Papel Vivo* », n°8, 1979.

¹¹ *La máquina del tiempo*, Reservoir Books, Penguin Random House Mondadori, Barcelone, 2017.

¹² Glénat Espagne, « *Colección carlos Giménez* », Barcelone, 2003.

Enfin, si Carlos Giménez semble faire un bilan de sa vie dans *Crisálida*, il ne semble pas pour autant être prêt à lâcher son crayon. L'auteur n'arrête pas d'écrire de nouveaux albums, et, au rythme où il publie ces dernières années, nous pouvons supposer que de nouvelles œuvres apparaîtront, peut-être avec de nouvelles thématiques qui nous donneront matière à compléter notre travail de recherche.

En conclusion, il nous a paru important de consacrer un travail de thèse à Carlos Giménez car il a indéniablement été un acteur majeur dans l'évolution de la bande dessinée, espagnole, mais aussi mondiale. Il a contribué à la dignification du 9^e art et a montré, de part les thématiques et la manière dont il les a traitées, à quel point la bande dessinée est un médium formidable, dont l'analyse et l'exploitation sont loin d'être aussi évidentes qu'elles ne le laissent croire de prime abord. En effet, son étude requiert un certain nombre de connaissances techniques et esthétiques, et plus encore dans le cas de la bande dessinée de Carlos Giménez, linguistiques et culturelles. Mais c'est précisément tout cela qui la rend passionnante ! Souhaitons que ce travail ait éveillé la curiosité du lecteur et lui ait donné envie d'approfondir la réflexion.

BIBLIOGRAPHIE

A) Oeuvres de Carlos Giménez

1) Corpus analysé dans la thèse

Série *PARACUELLOS*

Paracuellos, Ediciones Amaika, Madrid, 1977.

Paracuellos, Ediciones de la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°7, Madrid, 1978. Prologue de Manuel QUINTANA : « Introducción ».

Paracuellos 2-Auxilio Social, Ediciones de la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°25/26, Madrid, 1982. Prologue d'Antonio MARTÍN : « La obra nacional de Auxilio Social ».

Paracuellos 3, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone, 1999. Prologue de Jesús CUADRADO : « El infierno de la memoria ».

Paracuellos, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone, 2000. Prologue d'Antonio MARTÍN : « La obra nacional de Auxilio Social ».

Paracuellos 2, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone, 2000.

Paracuellos 4, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone, 2001. Prologue de José María BEÁ : « La huella infinita ».

Paracuellos 5, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone, 2002. Prologue de Paco Ignacio TAIBO II : « Los territorios de la memoria ».

Paracuellos 6, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone, 2003. Prologue de Carlos GIMÉNEZ : « Por si a alguien le interesa »

Todo Paracuellos, Debolsillo, Penguin Random House Mondadori, Barcelone, 2007. Prologue de Juan MARSÉ : « *Paracuellos*, aventuras y testimonio ».

Paracuellos 7, Hombres del mañana, Reservoir Book, Penguin Random House Mondadori, Barcelone, 2016.

Paracuellos 8, Las madres no tienen la culpa, Reservoir Book, Penguin Random House Mondadori, Barcelone, 2017.

Série *ESPAÑA UNA, GRANDE Y LIBRE*

España Una, Ediciones De la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°1, Madrid, 1978. Prologue d'Antonio MARTÍN : « España, crónica de la realidad ».

España Grande, Ediciones De la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°2, Madrid, 1978.

Prologue d'Antonio MARTÍN : « España, una historia cruel ».

España Libre!, Ediciones De la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°3, Madrid, 1978. Prologue d'Antonio MARTÍN : « España una esperanza de futuro ».

España Una, Grande y Libre, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone, 1999. Prologue d'Antonio MARTÍN : « Asaltar los cielos ».

Todo España Una, Grande y Libre, Debolsillo, Penguin Random House Mondadori, Barcelone, 2013.

Série *BARRIO*

Barrio, Ediciones de la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°4, Madrid, 1978. Prologue de Manuel G. QUINTANA : « Introducción ».

Barrio, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone, 2001. Prologue d'Antonio MARTÍN : « *Barrio*, una historieta autobiográfica ».

Barrio 2, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone, 2005. Prologue d'Antonio MARTÍN : « *Barrio 2*, crónica de la realidad ».

Barrio 3, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone, 2006.

Barrio 4, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone, 2007.

Todo Barrio, Debolsillo, Penguin Random House Mondadori, Barcelone, 2011. Prologue de Gonzalo SUÁREZ : « Sin piedad ».

Série *LOS PROFESIONALES*

Los Profesionales I, Ediciones de la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°33, Madrid, 1983. Prologue d'Antonio LARA : « Carlos Giménez o la invención de la memoria ».

Los Profesionales II, *¡Son como niños!*, Ediciones de la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°34, Madrid, 1984. Prologue de Ludolfo PARAMIO: « Introducción ».

Los Profesionales III, *Gente tierna*, Ediciones de la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°35, Madrid, 1985. Prologue de Manuel G. QUINTANA : « Introducción ».

Los Profesionales IV, *Rambla arriba, Rambla abajo*, Ediciones de la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°36/37, Madrid, 1986. Prologue de Manuel VÁZQUEZ MONTALBAN : « Dibujar la memoria, dibujar el deseo ».

Los Profesionales 4, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone, 2002. Prologue de Fernando FERNÁNDEZ : « Prólogo ».

Los Profesionales 5, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone, 2003.
Prologue d'Antonio LARA : « La construcción de la memoria ».

Los Profesionales (intégrale des 3 premiers tomes), Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone, 2000.

Rambla arriba, Rambla abajo, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone, 2001.

Los Profesionales, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone, 2003.

Los Profesionales 2, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone, 2003.

Los Profesionales 3, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone, 2003.

Todo Los Profesionales, Debolsillo, Penguin Random House Mondadori, Barcelone, 2011.
Prologue de Josep MARÍA BEA : « Sendero de tinta china ».

Rambla arriba, Rambla abajo, Reservoir Books, Penguin Random House Mondadori, Barcelone, 2017.

Série *HISTORIAS DE SEXO Y CHAPUZA*

Historias de Sexo y Chapuza, Ediciones de la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°39, Madrid, 1991. Prologue d'Ana SALADO : « La comedia despiadada ».

Historias de Sexo y Chapuza 2, Ediciones de la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°40, Madrid, 1992. Prologue de Rafael CONTE : « Carlos Giménez y el esperpento ».

Historias de Sexo y Chapuza 3, Ediciones de la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°42, Madrid, 1994. Prologue de Ramón J. MÁRQUEZ : « Carlos, el caudal ».

Historias de Sexo y Chapuza 4, « *Póntelo, póntelo* », Ediciones de la Torre, *Colección «Papel Vivo »*, n°46, Madrid, 1997.

Historias de Sexo y Chapuza 5, « *Pico de oro* », Ediciones de la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°47, Madrid, 1997.

Historias de Sexo y Chapuzas 6, « *Talla especial* », Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone, 2000.

Todo Sexo y chapuza, Debolsillo, Penguin Random House Mondadori, Barcelone, 2015.
Prologue de Carlos GIMÉNEZ : « Como en un espejo ».

Série *MALOS TIEMPOS*

36-39: Malos Tiempos I, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone, 2006.

Prologue d'Antonio MARTÍN : « *Malos Tiempos*, los desastres de la Guerra ».

36-39: *Malos Tiempos II*, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone, 2007.

Prologue d'Antonio MARTÍN : « Sin pan, sin pan, los estragos del hambre ».

36-39: *Malos Tiempos III*, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone, 2008.

Prologue d'Antonio MARTÍN : « Arde Madrid » et épilogue de Carlos GIMÉNEZ : « Puntualizaciones y reconocimientos del autor ».

36-39: *Malos Tiempos IV*, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone, 2009.

Prologue d'Antonio MARTÍN : « El tiempo de los asesinos ».

Todo 36-39: *Malos Tiempos*, Debolsillo, Penguin Random House Mondadori, 2011. Prologue de Ramiro PINILLA : « El tiempo enterrado ».

Série PEPE

Pepe, Panini comics España, Torroella de Montgrí/Girona, 2012.

Pepe 2, Panini comics España, Torroella de Montgrí/Girona, 2013.

Pepe 3, Panini comics España, Torroella de Montgrí/Girona, 2013.

Pepe 4, Panini comics España, Torroella de Montgrí/Girona, 2014.

Pepe 5, Panini comics España, Torroella de Montgrí/Girona, 2015.

Ouvrages isolés

Cuentos del 2000 y pico, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone, 2001.

Prologue de Salvador VÁZQUEZ DE PARGA.

Los cuentos del tío Pablo, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », 2007. Prologue d'Antoni SEGARRA : « Cualquier tiempo futuro será peor ».

Crisálida, Reservoir Book, Penguin Random House Mondadori, Barcelone, 2016. Prologue de Carlos GIMÉNEZ : « Introducción ».

2) Autres œuvres de Carlos Giménez citées ou consultées

Mano a Mano, (Alfons Font/Carlos Giménez), *Colección « Papel Vivo »*, n° 6, Madrid, 1979.

Hom, Ediciones de la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n° 8, Madrid, 1979. Prologue de Manuel G. QUINTANA : « Hom, o la cuestión del número y de la fuerza ».

Retales, Ediciones de la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°9, Madrid, 1979.

Tequila Bang! Contra el Club Tenax I, (Taller Premià 79 - Víctor Mora, Adolfo Usero, Alfonso Font), Ediciones de la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°11, Madrid, 1979.

4 Amigos, (Grupo Premià 3 – Adolfo Usero, Luis García, Carlos Giménez), Ediciones de la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°13, Madrid, 1980.

Tequila Bang! Huracán en Felicia II, (Premià 3 - Alfonso Font, Carlos Giménez, Víctor Mora), Ediciones de la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°15, Madrid, 1980.

Érase una vez en el futuro, Ediciones de la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°19, Madrid 1980. (1^{ère} édition, Toutain Editor, 1979.)

Koolau el leproso, Ediciones de la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°16, Madrid, 1980.

Romances de andar por casa, Ediciones De la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°41, Madrid, 1994. (1^{ère} édition, Comix Internacional, Toutain Editor, 1984.)

Sabor a menta, Ediciones de la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°45, Madrid, 1994.

Jonás, la isla que nunca existió, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone, 2003.

Delta 99, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone, 2007. (1^{ère} édition, Ibero Mundial de Ediciones, 1968)

Gringo 1, 2, (en collaboration avec Manuel Medina), Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone, 2009-2010. (1^{ère} édition, Ibero Mundial de Ediciones, 1970)

Dani Futuro (intégrale), (en collaboration avec Víctor Mora), Panini comics España, Torroella de Montgrí/Girona, 2013.

(Les épisodes qui composent ce volume, publiés dans la presse, ont fait l'objet d'un premier recueil aux éditions Planeta DeAgostini en 1998.)

La peste escarlata, Panini comics España, Torroella de Montgrí/Girona, 2015.

El Capitán Alariste, (en collaboration avec Joan MUNET), Norma Comics, Barcelone, 2016.

La máquina del tiempo, Reservoir Book, Penguin Random House Mondadori, Barcelone, 2017.

3) Traductions françaises de l'œuvre de Carlos Giménez

Paracuellos, Audie, Les albums Fluide Glacial, 1980.

Paracuellos 2: Muñecos, Audie, Les albums Fluide Glacial, 1981.

Paracuellos (intégrale), Audie, Les albums Fluide Glacial, 2009.

Amor, amor, Audie, Les albums Fluide Glacial, 1991.

Amour toujours, Audie, Les albums Fluide Glacial, 1993.

Aux risques de l'amour, Audie, Les albums Fluide Glacial, 1993,

Aux risques de l'amour 2, Audie, Les albums Fluide Glacial, 1995.

Aux risques de l'amour 3, Audie, Les albums Fluide Glacial, 1996.

Una infancia interna, La Vaisseau d'Argent, 1990.

Koolau le lépreux, Mosquito, 1994.

Il était une fois dans le futur, Mosquito, 1995.

Contes de l'an 2000 et quelque, Audie, Les albums Fluide Glacial, 2000.

Barrio (intégrale), Audie, Les albums Fluide Glacial, Paris, 2011.

Les Professionnels 1, Audie, Les albums Fluide Glacial, 1982.

Les Professionnels 2, Audie, Les albums Fluide Glacial, 1983.

Les Professionnels (intégrale), Audie, Les albums Fluide Glacial, Paris, 2012.

Les temps mauvais, Madrid, 1936-1939 (intégrale), Audie, Les albums Fluide Glacial, Paris, 2013.

Pepe, tome 1, Editions Charlie Hebdo/Les Échappés, 2012.

Pepe, tome 2 Editions Charlie Hebdo/Les Échappés, 2013.

Pepe, tome 3, Editions Charlie Hebdo/Les Échappés, 2015.

B) Ouvrages critiques

1) Ouvrages théoriques

Sur la mémoire

CANDAU Joël, *Anthropologie de la mémoire*, Armand Colin, Collection Cursus Sociologie,

Paris, 2005.

HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, Albin Michel, Paris, 1997.

NORA Pierre, « Entre mémoire et histoire », *Les lieux de mémoire*, Tome 1, Gallimard, Paris, 1986.

RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Editions du Seuil, Paris, 2000.

TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Arléa, Paris, 1998.

WIEVIORKA Annette, *L'ère du témoin*, Fayard, Collection « Pluriel », Paris, 2013.

Sur l'autobiographie

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Editions du Seuil, Paris, 1982.

LECARME Jacques, « Fictions romanes et autobiographie », dans *Universalis 1984*, *Encyclopedia Universalis*, Paris, 2003.

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Editions du Seuil, Collection « Poétique », Paris, 1975.

Sur la BD

ALTARRIBA Antonio, *La España del tebeo, la historieta española de 1940 a 2000*, Espasa, Madrid, 2001.

ARIAS Alfredo (coord.), *Tebeos: los primeros 100 años*, Biblioteca Nacional, Grupo Anaya, Madrid, 1996.

CUADRADO Jesús, *De la historieta y su uso: 1873-2000*, Ediciones Sinsentido, Madrid, 2000.

DÓPICO Pablo, *El cómic underground español, 1970-1980*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2005.

GASCA Luis et GUBERN Román, *El discurso del cómic*, Cátedra, Madrid, 1988.

LINDO Alfons, *La aventura del cómic*, Doncel, Madrid, 1975.

LLADÓ Francesca, *Los Comics de la Transición, El boom del cómic adulto 1975-84*, Ediciones Glénat, Barcelone, 2001.

GROENSTEEN Thierry, *Système de la bande dessinée*, PUF, Paris, 1999.

MARTÍN Antonio, *Apuntes para una historia de los Tebeos*, Ediciones Glénat, Barcelone, 2000.

MERINO Ana, *El cómic hispano*, Cátedra, Madrid, 2003.

Sur l'Histoire de l'Espagne et l'Auxilio Social

CENARRO Ángela, *Los niños del Auxilio Social*, Espasa, Madrid, 2009.

DÍAZ Elvire, *Oubli et mémoire. La résistance au Franquisme dans le roman espagnol depuis la transition*, Collection « Mondes hispanophones » n°36, PUR (Presses Universitaires de Rennes), Rennes, 2011.

MORADIELLOS Enrique, *La España de Franco (1939-1975)*, Política y sociedad, Colección Síntesis, Madrid, 2000.

MARTÍNEZ REVERTE Jorge, *La Batalla de Madrid*, Crítica, Madrid, 2004.

PONS Eduardo, *Los niños republicanos en la guerra de España*, Editorial Oberón, Madrid, 2004.

PRESTON Paul, *Paloma de guerra: cinco mujeres marcadas por el enfrentamiento bélico*, Plaza & Janés, Barcelone, 2001.

2) Articles universitaires

Sur la BD

ALARY Viviane, « La Historieta en España: del presente al pasado », dans BALLESTEROS GÓNZALEZ Antonio et DUÉE Claude (coords.), *Cuatro lecciones sobre el cómic*, Universidad de Castilla la Mancha, 2000.

ALARY Viviane et CORRADO Danielle (ed.), *Mythe et bande dessinée*, Presses de l'Université Blaise Pascal, Collection « littératures », Clermont-Ferrand, 2007.

ALARY Viviane, « La historieta española en Europa y en el mundo », Arbor, Ciencia, pensamiento y cultura, CLXXXVII, Extra II, Antonio ALTARRIBA (coord.), *La historieta española, 1857 – 2010. Historia, sociología y estética de la narrativa gráfica en España*, CSIC, Madrid, 2011.

CARRILLO DELGADO Armiche, « La historieta como transmisora de ideología: *España Una, Grande y Libre* », *Espacio, tiempo y forma*, n°26, UNED, Madrid, 2014.

DE BOIS Pierre-Alain, « El cómic de Carlos Giménez y su compromiso con temas sociales », in Diablotexto Digital, *Las batallas del comic: Perspectivas sobre la narrativa gráfica*

contemporánea, Valence, 2016. URL: <https://ojs.uv.es/index.php/diablotoxto/pages/view/anejos>

DÓPICO Pablo, « Esputos de papel. La historieta *underground* española », Arbor, Ciencia, pensamiento y cultura, CLXXXVII, Extra II, Antonio ALTARRIBA (coord.), *La historieta española, 1857-2010. Historia, sociología y estética de la narrativa gráfica en España*, CSIC, Madrid, 2011.

MOGIN-MARTIN Roselyne, « De la historieta al cómic para adultos: la transición artística de Carlos Giménez », Cuadernos Angers-La Plata, año 6, n° 6, Université d'Angers, 2006.

MOGIN-MARTIN Roselyne, « De la lutte au désenchantement : analyse de *Sexo y Chapuza* », dans Anne GIMBERT, (ed.), *El desencanto/Le désenchantement*, Colloque ALMOREAL, Le Mans, 2008.

LOPATA Marine, « El Papus : una revista de humor políticamente comprometida durante la Transición democrática española », *Prensa cultura y sociedad*, PILAR, Octubre 2012.

RENAUDET Isabelle, « Un parlement de papier, la presse d'opposition au franquisme durant la dernière décennie de la dictature et la Transition démocratique », Casa de Velázquez, n°22, 2003.

Sur l'autobiographie

ALARY Viviane et CORRADO Danielle, « L'autobiographie dessinée en terres ibériques », dans *Auto-biographismes, Bande dessinée et représentation de soi*, Georg éditeur, collection « L'Equinoxe », Genève, 2015.

CORRADO Danielle, « Carlos Giménez y el pacto autobiográfico », publié dans *Historietas, cómics y tebeos españoles* (ed. Viviane ALARY), collection Hespérides, PUM (Presses Universitaires de Toulouse), Toulouse, 2002.

FUENTES VEGA, Alicia. « Carlos Giménez. ¿Una autobiografía? », Universidad Complutense de Madrid, *Escritura e imagen*, Vol. 8, 2012. URL : <http://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/viewFile/40534/38871>

GROENSTEEN Thierry, « Les petites cases du Moi : l'autobiographie en bande dessinée », *Revue 9e Art*, n°1, janvier 1996.

MOGIN-MARTIN Roselyne, « Carlos Giménez : autobiographie d'une enfance en bande dessinée », dans *Théâtre du monde – Mélanges offerts à Manfred Eggert*, études réunies par Christophe Dumas et Manfred Gangl, Université d'Angers, 2006.

Sur la mémoire et la guerre civile

ARÓSTEGUI Julio, *España en la memoria de tres generaciones: de la esperanza a la reparación*, Editorial Complutense, Madrid, 2007.

ARÓSTEGUI, Julio, « Traumas colectivos y memorias generacionales: el caso de la Guerra civil », dans ARÓSTEGUI Julio et GODICHEAU François, *Guerra civil: mito y memoria*, Marcial Pons Historia, Madrid, 2006.

BASTIDE Roger, « Mémoire collective et sociologie du bricolage », *L'Année sociologique*, n°21, 1970.

BÉDARIDA François, « La mémoire a pour objectif la fidélité. L'histoire la vérité », *La mémoire contre l'histoire*, Esprit, n°193, 1993.

BÓRQUEZ Néstor, « La épica del exiliado en viñetas: el cómic y los matices de la historia »
Olivar, *Revista de Literatura y Cultura españolas*, Vol. 15, n° 22, 2014. URL :
<http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2014v15n22a12/6773>

BÓRQUEZ Néstor, « La historieta de la memoria: la Guerra civil y el franquismo en viñetas »
Diablotexto digital 1, XX, 2016.

BÓRQUEZ Néstor, « Historias y viñetas, una versión del pasado traumático: Carlos Giménez, variaciones entre España y Argentina », Olivar, *Revista de Literatura y Cultura españolas*, n°20, 2013. URL : <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2013v14n20a06>

CORRADO Danielle et ALARY Viviane (coords.), *La guerre d'Espagne en héritage*, Clermont-Ferrand, Presse Universitaire Blaise Pascal, 2007.

CORRADO Danielle, « Carlos Giménez: la bande dessinée pour mémoire », dans *Lignes de front: bande dessinée et totalitarisme*, (Coord. ALARY Viviane et MITAINE Benoît), Georg éditeur, Genève, 2011.

CORRADO Danielle, « Récits d'enfance et discours identitaires », dans *Témoigner entre Histoire et Mémoire*, n°112 : « Les enfants de la Guerre d'Espagne. Expériences et représentations culturelles », Éditions du Centre d'Études et de Documentation Mémoire d'Auschwitz et Éditions Kimé, Paris, 2012.

DE BOIS Pierre-Alain, « Barrio ou la mémoire du quotidien dans l'Espagne franquiste », dans *Quaina*, n° 4, Angers, 2013. URL : <http://quaina.univ-angers.fr/revues/numero-4-2013/article/sommaire>

DE BOIS Pierre-Alain, « Carlos Giménez, ou la mémoire d'une enfance en bande dessinée », dans *Revue TraverSCE* n° 15, Angers, 2014. URL : <http://www.traversce.fr/items/show/91>

DE BOIS Pierre-Alain, AUROY Vanessa, « La bande-dessinée espagnole, un art visuel au

service de la mémoire. *El arte de volar* de Antonio Altarriba et *36-39: Malos tiempos* de Carlos Giménez», dans *Quaina*, n°6, Angers, 2015.

DE BOIS Pierre-Alain, « La bande dessinée Paracuellos et la construction d'une conscience collective d'enfants de l'Auxilio Social », dans *HispanismeS*, n°8, 2016.

DE BOIS Pierre-Alain, « 36-39: Malos Tiempos ou comment la bande dessinée rend hommage aux vaincus de la Guerre Civile », dans *La guerre d'Espagne entre vide et trop-plein : Répercussions, représentations et reconstructions d'un conflit marqué par l'excès (1936-2014)*, Marne-La-Vallée, 2017, p. 125-144. URL : <http://lisaa.u-pem.fr/plateforme-dedition-electronique/collections-numeriques-du-lisaa/memoire-et-territoire/>

DE BOIS Pierre-Alain, « Explicar la guerra civil en cómic », Congrès international *Guerre civile espagnole et bande dessinée*, Angoulême, 2018. A paraître aux Presses Universitaires de León, Espagne.

LIIKANEN Elina, « Novelas para recordar: la posmemoria de la Guerra civil y el franquismo en la novela española de la democracia », Actas del congreso de la Guerra civil Española 1936-1939, Fundación Dialnet, Universidad de la Rioja, 2006. URL : http://www.academia.edu/2980006/Novelar_para_recordar_la_posmemoria_de_la_Guerra_Civil_y_el_franquismo_en_la_novela_espa%C3%B1ola_de_la_democracia._Cuatro_Casos

MITAINE Benoît, « Une guerre sans héros ? La Guerre Civile dans la bande dessinée espagnole (1977-2009) », *Cahiers de la Méditerranée*, n° 83, 2011, URL : <http://cdlm.revues.org/index6256.html>

MOGIN-MARTIN Roselyne, « Expliquer la Guerre Civile en bandes dessinées : 36-39 : *Malos Tiempos* de Carlos Giménez », Les cahiers du GRIMH, n° 7, *Image et éducation*, Université Lumière-Lyon II, Lyon, 2012.

NORA Pierre, « La mémoire collective », dans Roger CHARTIER, Jacques LE GOFF et Jacques REVEL (dir.), *La Nouvelle histoire*, Paris, 1978.

REGGIANI Federico, « La grilla y la cárcel: las tradiciones de la puesta en página en historieta y el *Paracuellos* de Carlos Giménez », dans *Guerra y posguerra: la retaguardia y el testimonio silencioso. Fragmentos de la vida cotidiana española desde la literatura y el fenómeno intermediar*, Volumen III, Néstor Bórquez (Ed.), 2014.

RIVALAN-GUEGO Christine, « À la recherche des voix perdues : l'exemple de romanciers espagnols », dans *La mémoire historique : interroger, construire, transmettre*, Roselyne MOGIN-MARTIN, Raúl CAPLÁN, Christophe DUMAS, Erich FISBACH (coords.), Presses de l'Université d'Angers, Angers, 2006.

TENA Jean, « L'écriture de la mémoire : la génération innocente », dans Annie Bussière-

Perrin (dir.), *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture, 1975-2000*, t. II, Éditions du CERS, Montpellier, 2001.

TENA Jean, « Cuatro novelas de maquis », *Quimera*, n°236, nov. 2003.

TODOROV Tzvetan, « La mémoire devant l'histoire », *Terrain*, n°25, 1995.

TOUTON Isabelle, « La bande dessinée de témoignage sur la Guerre Civile et ses prolongements en Espagne : de l'enfermement traumatique à la construction de l'évènement », dans *Clôtures et mondes clos dans les espaces ibériques et ibéro-américains*, Dominique Breton y Gomez-Vidal Bernard Elvire (dir.), PUB, Bordeaux, 2011.

3) Thèses de doctorat consultées

CASULLERAS GONZÁLEZ Sergio, *Las historietas de Carlos Giménez: el cómic como instrumento de lucha sociopolítica en la historia contemporánea española*, Université de Barcelone, département d'Histoire et Géographie, sous la direction de M. Andreu MAYAYO ARTAL, 2000.

MATLY Michel, *Bande dessinée et guerre civile espagnole : représentations et clés d'analyse*, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, Département d'Études Hispaniques, sous la direction de Mme La Professeure Viviane ALARY, 2016.

4) Autres ouvrages

Témoignages sur l'éducation franquiste

MERCADER Saïlo, *Les champs de l'ombre*, Editions Imago, Paris, 2000.

OTERO Luis, *Al paso alegre de la paz*, Plaza y Janés, Barcelone, 1996.

SOPEÑA MONSALVE Andrés, *El Florido Pensil, Memoria de la escuela nacionalcatólica*, Crítica, Madrid, 1994.

BD de la guerre civile et de la mémoire

- ALTARRIBA Antonio et KIM, *El arte de volar*, Edicions de Ponent, Alicante, 2009.
- ALTARRIBA Antonio et KIM, *El ala rota*, Edicions de Ponent, Alicante, 2016.
- GALLARDO Miguel Ángel, *El largo silencio*, Astiberri, Bilbao, 2012.
- GARCÍA José et MARTÍNEZ Fidel, *Cuerda de presas*, Astiberri, Bilbao, 2005.
- HERNÁNDEZ CAVA Felipe et SEGUÍ Bartolomé, *Las serpientes ciegas*, BDbanda, Pontevedra, 2008.
- HERNÁNDEZ PALACIOS Antonio, *Eloy, uno entre muchos*, Ikusager Ediciones, Vitoria-Gasteiz, 1979.
- HERNÁNDEZ PALACIOS Antonio, *Río Manzanares*, Ikusager Ediciones, Vitoria-Gasteiz, 1979.
- HERNÁNDEZ PALACIOS Antonio, *1936, Euskadi en llamas*, Ikusager Ediciones, Vitoria-Gasteiz, 1981.
- HERNÁNDEZ PALACIOS Antonio, *Gorka Gudari*, Ikusager Ediciones, Vitoria-Gasteiz, 1987.
- MARTÍN Jaime, *Las guerras silenciosas*, Norma Editorial, Barcelone, 2014.
- RIBERA Julio, *Paris Liberté, Le parfait de l'espoir, Une dictature au fil des jours, et Montserrat, Souvenirs de la Guerre Civile*, Collection Grand Angle, Bamboo Édition, 2004.
- ROCA Paco et DOUNOVETZ Serguei, *El ángel de la retirada*, Bang, Barcelone, 2010.
- ROCA Paco, *Los surcos del azar*, Astiberri, Bilbao, 2013.
- SENTO et URIEL Elena, *Un médico novato*, Salamandra Graphic, Barcelone, 2013.
- SENTO et URIEL Elena, *Atrapado en Belchite*, Salamandra Graphic, Barcelone, 2015.
- SENTO et URIEL Elena, *Vencedor y vencido*, Salamandra Graphic, Barcelone, 2016.
- TORRECILLAS Mario et ALBA Tyto, *El hijo*, Ediciones Glénat, Barcelone, 2009.

5) Articles et ouvrages de vulgarisation sur Carlos Giménez

- BARRERO Manuel, « Dossier Carlos Giménez », Revista Digital *Tebeosfera* n°3, Seville, 2009.
- BUSQUETS Antonio (coord.), *Homenaje a Carlos Giménez*, Flash-Back n°2, Valence, 2003.
- FONTES Ignacio, « Trayectoria de un autor. Entrevista con Carlos Giménez », *BANG!*, n°3. Martín Editor, Barcelone, 1970.

MARTÍN Antonio, « Libro Catálogo Exposición Carlos Giménez. Viñetas de la Historia de España », Fundación Francisco Largo Caballero, Madrid, 2009.

MARTÍN Antonio (coord.), *Un hombre mil imágenes*, n°1, Norma Editorial, Barcelone, 1982.

MUÑOZ David et TRASHORRAS Antonio, *U, el hijo de Urich*, n°9, Camaleón Ediciones, Barcelone, 1998.

PALMER Óscar, « Carlos Giménez. Dramas pequeños », Revista Volumen UNO, n°6, Editor Chistian Osuna, Madrid, 1999.

PONS Álvaro, « Dossier Carlos Giménez », *9º arte*, n°7, Edición 7 monos, Valence, 2000.

SEGARRA Toni et Manuel DARÍAS, « Carlos Giménez », *Totem, la revista del nuevo cómic*, n° 23, Madrid, 1977.

TOUTAIN Josep (Dir.), « Los cómics y sus grandes autores. Carlos Giménez », *El Tebeo*, n°11, Barcelone, 1990.

6) Sites internet d'intérêt

https://www.tebeosfera.com/autores/gimenez_gimenez_carlos.html

<http://www.guiadelcomic.es/g/carlos-gimenez.htm>

<http://www.carlogimenez.com/menu.htm> (Site officiel de l'artiste, qui n'est malheureusement plus actualisé depuis de nombreuses années)

<http://www.lacarceldepapel.com/>

INDICE ONOMASTIQUE

A
Aldiss
 Brian W., 52, 361
Ambrós, 45, 50
Arias Navarro
 Carlos, 121
Aznar
 José María, 181, 184

B
Barry
 Dany, 158
Beà
 José María, 31, 145, 146, 153, 231, 256,
 270
 Josep María, 148, 159, 251, 253
Bergson
 Henri, 197

C
Caniff
 Milton, 158
Carrillo
 Santiago, 125
Casas
 María, 3, 65, 265
Cela
 Camilo José, 182
Cenarro
 Ángela, 231
Conde
 Mario, 186

D
De Echarri
 Xavier, 35
Diament
 Jacques, 67, 69
Durkheim
 Émile, 197

F
Font
 Alfons, 58, 367
 Alfonso, 138, 145, 368, 382
Fraga
 Manuel, 121
Franco

Francisco, 11, 16, 21, 26, 28, 30, 34, 38,
52, 56, 72, 74, 75, 77, 79, 110, 111,
123, 124, 133, 232, 257, 260, 261,
273, 278, 282, 284, 293, 353, 354,
371, 399, 418

G
Gago
 Manuel, 45, 219
Gálvez
 Rafael, 231
García
 Luis, 145, 368
GIMÉNEZ
Carlos, 3, 4, 5, 6, 10, 11, 12, 13, 14, 15,
16, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28,
29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39,
40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49,
50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60,
61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71,
72, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82,
85, 95, 98, 99, 101, 108, 109, 111,
114, 115, 116, 119, 121, 123, 124,
126, 127, 128, 129, 130, 131, 134,
135, 136, 137, 138, 139, 140, 141,
142, 143, 144, 145, 146, 147, 148,
152, 154, 155, 156, 158, 163, 164,
165, 167, 168, 170, 171, 172, 176,
178, 179, 180, 181, 182, 183, 185,
186, 187, 188, 189, 191, 192, 193,
194, 195, 196, 197, 198, 200, 201,
202, 203, 205, 206, 207, 208, 209,
211, 213, 215, 217, 218, 220, 224,
226, 227, 228, 229, 230, 231, 232,
233, 234, 235, 236, 237, 239, 240,
242, 244, 246, 248, 249, 250, 251,
252, 253, 254, 255, 257, 258, 259,
260, 261, 262, 263, 264, 265, 266,
267, 268, 269, 270, 272, 273, 274,
275, 276, 277, 282, 283, 285, 287,
288, 291, 293, 294, 299, 300, 303,
306, 309, 311, 312, 313, 314, 316,
317, 318, 319, 320, 321, 322, 324,
326, 328, 330, 331, 332, 333, 334,
335, 336, 337, 338, 339, 340, 341,
342, 343, 344, 345, 346, 348, 349,
350, 352, 353, 354, 355, 356, 357,
358, 359, 360, 361, 362, 364, 365,
366, 367, 368, 371, 372, 373, 374,

- 375, 376, 377, 382, 383, 384, 385,
389, 393, 406, 407, 408, 409, 410,
411, 412, 413, 414, 415, 416, 417,
418, 419, 420, 421
- González
José (Pepe), 66, 145, 191, 314, 317, 318,
319, 320, 321, 323, 326
- Gotlib
Marcel, 67, 69, 71, 400
- Goya (de)
Francisco, 300
- Goytisolo
Juan, 22
- Grimm, 183
- H**
- Halbwachs
Maurice, 197, 198, 199, 229, 268, 357,
358
- I**
- Iranzo, 43, 50, 405
- Ivà (Ramón Tosas), 109, 114, 121, 123, 130,
137
- J**
- Jacobs
Joseph, 185
- K**
- Kubrick
Stanley, 121
- L**
- Lara
Antonio, 254, 258
- Lejeune
Philippe, 141
- London
Jack, 66, 138
- López Blanco
Manuel, 45, 46, 50
- M**
- Machado
Antonio, 22
- Mallorquí
José, 46
- Marroto
Esteban, 31
- Martín
Antonio, 3, 58, 63, 116, 136, 195, 234,
240, 264, 268, 273, 390, 406
- Medina
Manuel, 46, 368
- Mora
Víctor, 33, 44, 47, 48, 49, 57, 138, 368,
382, 384, 392
- N**
- Nora
Pierre, 199, 312, 358
- O**
- Ortiz
José, 31
- P**
- Peñalver
Joan, 36
- Pepe (Voir González José)
- Pinilla
Ramillo, 311
- Poe
Edgar Allan, 64, 361
- Q**
- Quintana
Manuel, 250
- R**
- Ramos
Víctor, 145
- Raymond
Alex, 158
- Ricœur
Paul, 260, 311, 358
- Rodríguez
Armonía, 33, 58
- S**
- Sió, 49
- Suárez
Adolfo, 110, 112, 119, 120, 121, 123,
125
- T**
- Taibo
Paco Ignacio, 196
- Tena
Jean, 15, 276

Thies
 Flores, 46
Todorov
 Tzvetan, 303, 311
Toutain
 Josep, 31, 57, 144, 147, 152, 316, 317,
 329

U

Usero

Adolfo, 31, 138, 145, 149, 231, 270,
368, 382, 411

V

Vázquez Montalbán
Manuel, 22, 355, 359

Z

Zapatero (Rodríguez)
José Luis, 202, 261

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Série *PARACUELLOS*

Paracuellos

Couverture	69
« La visita ».....	70, 84
Couverture édition française	69
Photo de Carlos Giménez.....	82
« Canción de Navidad ».....	87
« ¡Vade retro, meón ! ».....	88
« Tito ».....	93
« Porterito ».....	97

Paracuellos 2-Auxilio Social

Caricature de Gotlib.....	70
« Adolfo el conquistador ».....	89, 90
« Los Nuevos ».....	92
« El Cachorro, el catecismo y la señorita de Castellón ».....	94
« ¡Rezad, rezad malditos! ».....	96
« Hombrecitos ».....	99, 143
« Domingo de visita ».....	144

Paracuellos 3

« Cartas ».....	215
« Teatro ».....	221
« Pitos ».....	226, 227
« Tebeos y queso ».....	228

Paracuellos 4

« El desafío ».....	214, 222, 223
---------------------	------------------

Paracuellos 5

« Nueve de golpe ».....	224, 225
-------------------------	----------

<i>Paracuellos 6</i>	
« El fin del vengador »	230
<i>Paracuellos 7, Hombres del mañana</i>	
« Hombres del mañana ».....	218
<i>Todo Paracuellos</i>	
Couverture.....	2
Série <i>ESPAÑA UNA, GRANDE Y LIBRE</i>	
<i>España Una</i>	
Couverture.....	114
« Diccionario Básico elemental ».....	117
« Declaración Universal de los Derechos Humanos ».....	118
« Descolonización ».....	119
« La ruta del tomate ».....	127
« Carburante ».....	127
« Que los sueños, sueños son ».....	134
« País ».....	136, 137
<i>España Grande</i>	
Couverture.....	114
« Juego de Reyes ».....	121
<i>España Libre!</i>	
Couverture.....	114
« Naranja Mecánica »	122
« Pasado imperfecto de indicativo ».....	123
« Viento en las velas ».....	124
« Los hombres que hacen posible la democracia en España ».....	129

Série *BARRIO*

Barrio

« Hogar, dulce hogar ».....	100
« La primera comida en casa ».....	101
« Juan, Ramiro y el Canario ».....	101
« Una mañana de domingo »	102
« La chabola ».....	104
« Camisa azul ».....	105
« Papá (que en gloria esté) ».....	107, 108, 109
« Los Hermanos ».....	237
« El regreso ».....	244

Barrio 2

« Mamá ».....	238
« Carlines ».....	239
« Amapola ».....	240
« El voceador de periódicos ».....	243
« El vendedor de majuelas ».....	244
« La pobre ».....	245
« La drea ».....	248
« Espadas de madera ».....	249
« El fusilado ».....	250

Barrio 3

« El alquiler de tebeos ».....	247
« Malos tiempos ».....	251

Barrio 4

« El escribiente »	245
--------------------------	-----

Série *LOS PROFESIONALES*

<i>Los Profesionales I</i>	152, 154
« <i>Los Profesionales</i> ».....	155
« La prueba ».....	157
« El chiste del jefe »	159, 160
« La cita ».....	163, 318
« Una gran familia ».....	161, 162, 317
« Epílogo ».....	
 <i>Los Profesionales II</i>	
Couverture.....	156
 <i>Los Profesionales III</i>	
« Epílogo ».....	149
Couverture.....	156
« El guionista ».....	164
« Gente tierna ».....	165
« El triunfador »	317, 169, 170
 <i>Los Profesionales IV, Rambla arriba, Rambla abajo</i>	
 <i>Los Profesionales 4</i>	
Dedicatoria.....	254
Agencia internacional.....	258
 <i>Los Profesionales 5</i>	
« La última sesión »	260

Série *HISTORIAS DE SEXO Y CHAPUZA*

Historias de Sexo y Chapuza

Couverture.....	172
« La mano en el fuego ».....	176

Historias de Sexo y Chapuza 2

Couverture.....	172
« Vivir sin mentiras ».....	177

Historias de Sexo y Chapuza 3

« Félix, ¿qué les das? ».....	175
« La chica del DIU ».....	179
« Violador » ».....	180

Historias de Sexo y Chapuza 4

« Póntelo, Póntelo, Póntelo ».....	178
------------------------------------	-----

Historias de Sexo y Chapuza 5

« Decías que me querías ».....	173
--------------------------------	-----

Série *MALOS TIEMPOS*

36-39: Malos Tiempos I

« Prólogo ».....	279
Couverture.....	281
« El frutero ».....	293, 301
« La docena ».....	294
« ¿Quién viene de madrugada? ».....	294, 296
« Los guapos también lloran ».....	297

36-39: Malos Tiempos II

Couverture.....	281
« Sole ».....	286
« El pan de Franco ».....	286
« El aliento del dragón ».....	306
« Sito ».....	309

36-39: Malos Tiempos III

« El canario ».....	273
« El cuartel de la Montaña ».....	282, 293
« Madrid, día y noche ».....	283
« Alfonsito ».....	298, 304
« Regla de tres ».....	303

36-39: Malos Tiempos IV

« Los amos ».....	287, 288, 307
« La comunista ».....	289, 290
« Tisis ».....	291
« Un hombre bueno ».....	309
« El amigo ».....	310
« Cuece-Cuece ».....	312

Série PEPE

<i>Pepe</i>	324, 330
<i>Pepe 2</i>	331
<i>Pepe 3</i>	326, 328, 329
<i>Pepe 4</i>	323, 332

CUENTOS DEL 2000 Y PICO

« El mando a distancia de Yesca ».....	183
« La bella durmiente radiactiva ».....	185

« Hansel y Gretel McDowell ».....	187
« Alí Babá y los cuarenta banqueros ».....	188, 189
LOS CUENTOS DEL TÍO PABLO	
Couverture.....	335
CRISÁLIDA	333, 339, 342, 343, 345, 346, 347, 349, 350
Couverture.....	337
DANI FUTURO	
« El planeta de las catástrofes ».....	49

ANNEXE

A) Chronologie des œuvres de Carlos Giménez utilisées

Pour dresser la liste des œuvres mentionnées ci-après, nous n'avons retenu que la date de la première parution chez le premier éditeur, et renvoyons le lecteur à la bibliographie pour les références exactes de l'édition, ainsi que les rééditions.

-
- 1977 *Paracuellos*, Ediciones Amaika, Madrid.
- 1978 *España Una*, Ediciones De la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°1, Madrid.
España Grande, Ediciones De la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°2, Madrid.
España Libre!, Ediciones De la Torre, *Colección « Papel Vivo »* n°3, Madrid.
Barrio, Ediciones de la Torre, *Colección « Papel Vivo »* n°4, Madrid.
Paracuellos, Ediciones de la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°7, Madrid.
- 1979 *Hom*, Ediciones de la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°8, Madrid.
Retales, Ediciones de la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°9, Madrid.
Tequila Bang! Contra el Club Tenax I, (Taller Premia 79 - Víctor Mora, Adolfo Usero, Alfonso Font), Ediciones de la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°11, Madrid.
- 1980 *Tequila Bang! Huracán en Felicia II*, (Alfonso Font, Carlos Giménez, Víctor Mora), Ediciones de la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°15, Madrid.
Koolau el leproso, Ediciones de la Torre, *Colección « Papel Vivo »* n°16, Madrid.
Érase una vez en el futuro, Ediciones de la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°19, Madrid.
- 1982 *Paracuellos 2-Auxilio Social*, Ediciones de la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°25/26, Madrid.
- 1983 *Los Profesionales I*, Ediciones de la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°33, Madrid.
- 1984 *Los Profesionales II, ¡Son como niños!*, Ediciones de la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°34, Madrid.
- 1985 *Los Profesionales III, Gente tierna*, Ediciones de la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°35, Madrid.
- 1986 *Los Profesionales IV, Rambla arriba, Rambla abajo*, Ediciones de la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n° 36/37, Madrid.
- 1987 *Bandolero*, Ediciones de la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°38, Madrid.
- 1990 *Una infancia interna*, Norma Editorial.
- 1991 *Historias de Sexo y Chapuza*, Ediciones de la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°39,

- Madrid.
- 1992 *Historias de Sexo y Chapuza 2*, Ediciones de la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°40, Madrid.
- 1994 *Romances de andar por casa*, Ediciones De la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°41, Madrid.
- Historias de Sexo y Chapuza 3*, Ediciones de la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n° 42, Madrid.
- Sabor a menta*, Ediciones de la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°45, Madrid.
- 1997 *Historias de Sexo y Chapuza 4*, « *Póntelo, póntelo* », Ediciones de la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°46, Madrid.
- Historias de Sexo y Chapuza 5*, « *Pico de oro* », Ediciones de la Torre, *Colección « Papel Vivo »*, n°46, Madrid.
- 1999 *Paracuellos 3*, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone.
- 2000 *Paracuellos*, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone.
- Paracuellos 2*, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone.
- Los Profesionales* (intégrale des 3 premiers tomes), Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone.
- Historias de Sexo y Chapuzas 6*, « *Talla especial* », Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone.
- 2001 *Cuentos del 2000 y Pico*, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone.
- Paracuellos 4*, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone.
- 2002 *Paracuellos 5*, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone.
- Los Profesionales 4*, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone.
- 2003 *Paracuellos 6*, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone.
- Los Profesionales 5*, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone.
- Jonás, la isla que nunca existió*, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone.
- 2005 *Barrio 2*, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone.
- 2006 *Barrio 3*, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone.
- 36-39: Malos Tiempos I*, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone.
- 2007 *Barrio 4*, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone.
- 36-39: Malos Tiempos II*, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone.
- Los cuentos del tío Pablo*, Ediciones Glénat, « *Colección Carlos Giménez* », Barcelone.

- Barcelone.
- Todo Paracuellos*, Debolsillo, Penguin Random House Mondadori, Barcelone.
- 2008 36-39: *Malos Tiempos III*, Ediciones Glénat, « Colección Carlos Giménez », Barcelone.
- 2009 36-39: *Malos Tiempos IV*, Ediciones Glénat, « Colección Carlos Giménez », Barcelone.
- 2011 *Todo 36-39: Malos Tiempos*, Debolsillo, Penguin Random House Mondadori.
Todo Barrio, Debolsillo, Penguin Random House Mondadori, Barcelone.
Todo Los Profesionales, Debolsillo, Penguin Random House Mondadori, Barcelone.
- 2012 *Pepe*, Panini comics España, Torroella de Montgrí/Girona.
- 2013 *Pepe 2*, Panini comics España, Torroella de Montgrí/Girona.
Dani Futuro (intégrale), en collaboration avec Víctor Mora, Panini comics España, Torroella de Montgrí/Girona.
Pepe 3, Panini comics España, Torroella de Montgrí/Girona.
Todo España Una, Grande y Libre, Debolsillo, Penguin Random House Mondadori, Barcelone.
- 2014 *Pepe 4*, Panini comics España, Torroella de Montgrí/Girona.
- 2015 *Pepe 5*, Panini comics España, Torroella de Montgrí/Girona.
Todo Sexo y chapuza, Debolsillo, Penguin Random House Mondadori, Barcelone.
La peste escarlata, Panini comics España, Torroella de Montgrí/Girona.
- 2016 *Crisálida*, Reservoir Book, Penguin Random House Mondadori, Barcelone.
Todo Paracuellos « Edición conmemorativa 40 aniversario », Debolsillo, Penguin Random House Mondadori, Barcelone.
Paracuellos 7, Hombres del mañana, Reservoir Book, Penguin Random House Mondadori, Barcelone.
- 2017 *La máquina del tiempo*, Reservoir Book, Penguin Random House Mondadori, Barcelone.
Paracuellos 8, Las madres no tienen la culpa, Reservoir Book, Penguin Random House Mondadori, Barcelone.

B) Entretien personnel avec Carlos Giménez - Madrid, 15 juillet 2013

Pierre-Alain De Bois: Hablemos de la Memoria, de tus recuerdos, de cómo empiezas tus álbumes.

Carlos Giménez: Depende del tema. Por ejemplo, cuando me puse a escribir las historias de los niños de *Paracuellos*, solía reunir a los compañeros que habían estado conmigo en los colegios del Auxilio Social, y les pedía que me contaran cosas que ellos recordaban. Y de la mezcla de sus recuerdos con los míos salieron muchas historias.

Cuando hice *Los Profesionales*, pues fue más o menos lo mismo: invitaba a gente que había estado conmigo en el estudio, que había trabajado allí en las mismas épocas, y empezábamos: « pues, ¿tú te acuerdas de eso? » Y con la ayuda de una botellita de Whisky o de Ginebra y unas almendras, salían todas las anécdotas con facilidad.

En cambio, dibujar *Pepe*, fue un asunto más serio. Es la biografía de una persona, y no se ha de hacer para que salga especialmente divertida o triste. Ha de salir lo más fiel posible a lo que fue. Entonces, entre la gente que conocía, hice una lista de diez personas que conocían a Pepe. Queda claro que él había conocido bastante más, pero yo ni sé quiénes son.

Pepe González era un gran dibujante que tenía dos vidas, la de por el día y la de por la noche. De esta vida, cuento poquísimo, por no decir nada, porque no sé de ella, ni conozco a nadie que la haya compartido con él. Cuento su vida profesional, la de que más sé yo. No he sido uno de sus mejores amigos, pero nos conocimos en *Selecciones Ilustradas*, hemos compartido estudios, en fin, hemos sido buenos amigos. Yo hago esta historia de Pepe porque me parece que ha sido un grandísimo artista y porque creo que como artista, se lo merece. Es una artista excepcional, porque su vida y su temperamento son excepcionales. Era un hombre muy peculiar.

PADB: ¿O sea que hay una idea de dejar testimonio en lo que cuentas?

CG: Sí, sí, la biografía que yo trato de contar de Pepe es la biografía exacta, dentro de lo que he podido conocer de lo que Pepe ha vivido, y de lo que ha ocurrido... Como era muy chapuzas, pues hay cosas que son divertidas, graciosas, pero luego, según va avanzando la historia, según va avanzado la biografía de Pepe, su vida va cambiando, el personaje va cambiando, nos estamos haciendo mayores todos y a él también le pasó. Todo esto lo tengo yo grabado. Lo grabé con estas 8/10 personas que te digo, y allí tengo unas veintitantas cintas de casetes de hora y media cada una. Las oí todas, tomé mis apuntes, traté de colocarlas en orden y luego durante mes y pico estuve haciéndome los guiones. Conté todo lo que tenía en las cintas, todo lo que yo creía que se debía contar. Me ha salido un guión muy largo, más largo de lo que yo pensaba, que me ha dado para 5 álbumes. Empecé a dibujar, y ahora estoy empezando el cuarto.

PADB: Es decir que lo de la planificación de los álbumes, ya lo tenías previsto. Me hablas de 5 álbumes, ¿es algo que ya tenías pensado antes, no?

CG: No, no fue exactamente así. Empecé a escribir los guiones, viñeta por viñeta, y me salieron muchísimas. Después, a partir del número de viñetas, calculo el número de páginas, de lo que deduzco, más o menos, cuántos álbumes van a ser necesarios.

PADB: Hablemos, si quieres, un poco de las editoriales, de Panini, porque es tu última editorial. ¿Por qué te ficharon?, ¿cómo ocurrió este cambio de editorial?

CG: La editorial con la que yo estaba trabajando habitualmente – Glénat España – estaba haciendo aguas, o sea, para decirlo de otro modo, mi época con ellos había terminado. Ya era el momento de empezar otra época. Entonces les propuse a los de Panini mi nueva historia, que les pareció bien, y no hay más.

PADB: Aquí en esta biografía de *Pepe*, no hay nada de exageración, de cosas inventadas...

CG: No, yo procuro a darle visos de realidad, de vida cotidiana. La vida de Pepe es una vida contada desde el punto de vista de lo cotidiano, pero, eso sí, hay cosas que están contadas a veces en términos humorísticos, y otras veces en términos más trágicos, según quién me contó tal o cual acontecimiento. Pepe, como les ocurrió a otros grandes artistas, tuvo momentos estelares, pero experimentó también momentos más difíciles, como le suele pasar a cualquier persona. Es la vida un hombre excepcional, al que le ocurrían cosas que no eran normales, que no suelen ocurrir a cualquiera, y que reaccionaba de una forma diferente de cómo reaccionaríamos los demás. Yo creo que es una vida que merece ser contada porque era un hombre con muchas facultades pero que, aún siendo un gran artista, era incapaz de hacer nada por ser vago, porque no le interesaba nada... ¡cuando tenía una gran habilidad para muchísimas cosas! Era un hombre que además de ser gracioso, sabía hacerlo casi todo, que tenía muchas facultades: cantaba, bailaba, pintaba. La biografía de Pepe es una vida completamente desperdiciada, para el arte, para él, para el amor, para todo, porque fue incapaz de interesarse en nada.... Ésta es la historia.

PADB: A través de tus álbumes, no hay esta idea de ofrecerle una revancha, ante tanto desperdicio.

CG: No, yo con *Pepe*, quiero contar cómo era: un gran artista, con sus defectos y sus cualidades. El mismo desinterés que tenía por las cosas le llevaba a ser de una generosidad completamente loca; era capaz de darlo todo sin pedir nada a cambio.

PADB: Volvamos a lo de la planificación si no te importa: me decías que intentabas buscar un guión que pudiese ser interesante acorde con una maquetación de media página por ejemplo.

CG: A veces, según el tipo de trabajo que hago, y según las posibilidades que va a tener el álbum de ser publicado, intento organizarlo para que pueda publicarse de media en media página por ejemplo. Suelo tener en cuenta este tipo de cosas para que a la hora de publicarse en otro formato sea fácil de montar. Me acuerdo de cuando quise publicar *Dani Futuro* en otro formato, tuve que añadir dibujos, recortar...

Pero de todas formas, yo pienso que tengo en mente, cuando acabe *Pepe*, una idea sobre *La máquina del tiempo*, de aventuras otra vez, con una parábola social, pero no quiero ser dependiente de tal o cual formato. Tengo ganas de dibujar, ¿me entiendes?

PADB: Lo que te iba a decir, pensar en el formato antes de ponerte a escribir o a dibujar debe de ser más difícil y....

CG: Es más aburrido. Lo que también es cierto es que las tiras, las páginas, las historietas que yo hago pensando en el formato, son páginas que el formato no hace cambiar mucho.

PADB: *Paracuellos, 36-39 : Malos Tiempos, o Barrio* últimamente fueron recopiladas en el formato Debolsillo y publicadas en media páginas, aunque las historias originales no lo eran. ¿Qué te parece?

CG: Mira, en todo lo que ha publicado Debolsillo, no se han reducido las viñetas, aunque el formato sea más pequeño, están al mismo tamaño del álbum, y están en el mismo montaje del álbum. No se ha cambiado nada. Lo único que pasa es que en vez de haber 3 tiras por página, hay 2.

Al autor, lo que le molesta son muchas cosas, pero diferentes. No está para darse por molestado, sino, para vivir de lo que hace.

Si el editor te dice mi colección debe ser así, pues discutes hasta donde puedes. Lo que puedes decir es « no me interesa ». Pero si interesa, te interesa. Lo que siempre pido es que el que lee el álbum en el formato tradicional encuentre las viñetas al mismo tamaño que las encuentra en el Debolsillo : igual de grandes, igual de rotuladas, no hay ningún montaje, no falta ni sobra nada, ni se ha montado nada.

PADB: A nivel del montaje, ¿hubo algún montaje entre por ejemplo las primeras ediciones de De la Torre con las reediciones por Glénat España y su « Colección Carlos Giménez »?

CG: Bueno, se puede decir que están mejor impresos unos, están mejor impresos los de Glénat, porque se imprimía mejor en ese momento, pero el montaje es exactamente igual.

PADB: Y a partir del material que publicaste en las revistas en aquella época, me refiero a los primeros álbumes de Paracuellos por ejemplo, ¿cómo se hizo el montaje con De la Torre? ¿Se hizo de forma cronológica?

CG: No el montaje fue lo mismo. Claro, el tamaño de la revista, como *El Papus* por ejemplo, era algo diferente, era un poquito más grande de tamaño que los álbumes de De la Torre, pero no hubo grandes cambios.

En cuanto al aspecto cronológico, yo creo que sí.

PADB: Y con respecto a los diferentes editores, ¿quiénes fueron aquellos que escribieron prólogos?

CG: Normalmente, eran personas que o yo proponía, o que el editor me proponía. En todo caso, he tenido suerte de tener a gente que ha escrito muy bien. Por ejemplo, todo lo de la Guerra, Antonio Martín ha escrito unos textos muy valiosos, para quien le interese. En general, a los lectores de tebeo, no les suelen interesar estos textos, se los saltan.

En cuanto a los álbumes que edita Debolsillo, hay unas firmas que han hecho introducciones, ¡ya las quisieran para sí grandes escritores, más importantes que yo!

En este aspecto, estoy muy contento porque siempre ha habido mucha generosidad por parte de estos escritores, tanto para una editorial como para otra, siempre he podido contar con gente muy generosa. A mí me gustaba que ellos escribieran sobre mi trabajo, fueran o no conocidos.

PADB: El hecho de que escriban grandes escritores, de que se vuelvan a publicar los álbumes con Debolsillo, ¿todo esto no sirve para una mayor difusión de tu obra?

CG: El mundo de los tebeos es un mundo muy peculiar.

A muchos lectores de tebeos, les importa poco saber quién ha escrito tal introducción, ¡muchos de ellos ni siquiera la leen! Por lo tanto, el paratexto les importa muy poco.

Afortunadamente, en mis tebeos, son diferentes mis lectores, los que me siguen, sí saben quiénes son porque leen otras cosas.

PADB: Ya que estamos hablando de lectores, ¿sabes quién lee tus tebeos? ¿Qué tipo de lector es?

CG: Sí. El lector que lee mis cosas no suele ser el mismo que lee por ejemplo los mangas, o los super héroes, aunque hay gente que sí. Uno de ellos soy yo, puedo leer con mucho placer y disfrutar tanto con historietas con un corte más social o realista digamos, como con una cosa de fantasía.

No sé en realidad. Suele ser gente interesada. En Francia por ejemplo, hay muchos profesores, el profesor de español, el profesor de historia; existen también los estudiosos, y luego este tipo de gente que ha tenido a algún familiar que ha tenido que emigrar, que les ha hablado de la Guerra, de la posguerra. Y bueno, un público en general al que le gusta este tipo de historias. En Francia, el cómic tiene un nivel de inteligencia más alto que otros países, hay un gran abanico de autores, con diferentes intereses en contar diferentes cosas.

PADB: ¿Te importaría hablarme de cifras, del número de tiradas?

CG: Conozco muy mal, pero hasta donde yo sepa, te puedo contestar. En épocas pasadas, los números eran mucho más grandes. Yo recuerdo cifras con Ediciones De la Torre, y José María Gutiérrez te lo dirá también, el tirar 10 000 ejemplares era muy normal e incluso hemos llegado a editar hasta 20 000 ejemplares. Y luego álbumes por ejemplo como *Paracuellos* que se han reeditados muchas veces, aunque las tiradas no eran siempre muy grandes.

Hice algunas pequeñas cuentas hace tiempo y me quedé asombrado con lo que suponía en equivalente a lectores. Pero *Paracuellos* es una excepción, y las ventas están muy escalonadas en el tiempo. En fin, éxito sí que ha tenido pero dentro de mi mundo, dentro de lo que pretendo, tampoco creo que sea eso el éxito, no nos engañemos. El que es realmente un dibujante de éxito es Ibáñez. Cuando va a firmar a la Feria del Libro, tiene un stand para él sólo y ves que hay una fila de cientos de personas esperando.

PADB: Lo que me interesa es más lo que esta difusión logra transmitir....

CG: Cuando empecé, yo sólo quería hacer como Fulano o Mengano, a los que admiraba, y ganarme la vida haciendo tebeos. Hice el aprendizaje como pude, trabajé en las cosas que me salieron, buenas, malas, regulares, y no tenía en cuenta el cariz sociopolítico.

Y luego llega un momento en el que te estás haciendo un poco mayor y ya quieres empezar a hacer otras cosas. Te hablo por ejemplo de cuando empezamos a hacer *Dani Futuro*, con Víctor Mora, que era aventura con un poco de protesta, me acuerdo de algunos episodios en que al héroe lo persiguen unos policías, con referencias al mayo del 68. Se percibían nuestras inquietudes.

Tú vas madurando y no quieres hacer cosas de aventuras, sólo por la aventura en sí, sino contar cosas que te pasaron a ti de pequeño, hablar de la España que tú conoces, de las agencias en que tú has trabajado, quieres hablar del mundo real, del amor de verdad, el amor y el sexo, las chapuzas, y desamor, lo de cada día. « Historias de la vida real », en que las personas son normales, hacen cosas normales, tienen problemas normales e interesantes, por lo menos para mí, y me interesa contarlos.

PADB: ¿Crees que el cómic es un medio tan válido como otro para transmitir cosas de la vida, cosas serias, y que a veces son duras?

CG: Sí claro, es un medio tan válido como otro para cualquier cosa. Para enseñar a cómo operar el corazón. Si tú quieres, ¡puedes hacer una serie de viñetas que expliquen cómo se opera un corazón!

Es un medio que se compone de texto y de imagen, es un medio con el que puedes contar lo que quieras; puedes contar cosas graciosas, cosas muy serias, puedes contar la historia de tu país, o bien cosas imaginarias, en fin, ¡lo que te dé la gana!

PADB: Me decías que eras más guionista que dibujante, o que te gustaba más hacer el guión que ponerte luego a dibujar

CG: Puede que sí. De todas formas, yo no soy más guionista que dibujante. Al contrario, pienso que soy más dibujante que guionista, o por lo menos las dos cosas. Lo que pasa es que

el guionista escribe primero, entonces, cuando me planteo hacer una historieta, el que se la plantea es el guionista. Y, aunque yo sea un dibujante al que le gusta dibujar cosas de aventura, cosas de acción, soy consciente que si quiero contar las cosas que quiero contar, tengo que contarlas dibujando las cosas adecuadas.

PADB: Y justamente, si no referimos a tu obra autobiográfica, ¿te costó autorretratarte?

CG: De todas formas, yo nunca lo cuento como mi biografía. Es mi historia. Pablito es mi *alter ego*, es el personaje que utilizo para contar mis cosas personales, pero no estoy diciendo que es la autobiografía de Carlos Giménez. Estoy diciendo que son cosas que le ocurren a un personaje que se llama Pablito. Y a la hora de escribir, he escrito lo que he podido partiendo de mis conocimientos, partiendo, la mayoría de las veces, de mi biografía. Pero me parecería pedante decir que Carlos Giménez está contando su vida. No, yo cuento las cosas que sé, de las épocas que conozco ; lo que pasa es que si yo tenía 14 años en aquel momento, pues lo hago contado a través de un niño de 14 años, que es la edad que yo tenía cuando vi y viví ese mundo.

No pretendo que nadie diga: « Es Carlos Giménez ». Sin embargo es cierto que hay muchos guiños, que yo hago para mí mismo, para los que me conocen...pero eso ya forma parte de una segunda, tercera lectura. Pero repito, estos guiños no modifican la historia.

PADB: Te entiendo perfectamente. Sin embargo, a la hora de plasmar tu imagen en la página, ¿no hubo cierto recelo, « ¿cómo voy a retratarme? »

CG: Sí , cuando hago al Pablito, menos porque al Pablito lo hago partiendo de un prototipo, así que si me saco bien o me saco mal, si soy yo o no, me da igual. En cambio, por ejemplo cuando hago a la madre de Pablito, yo nunca he dibujado a la madre de Pablito, ¡y mira que

ha salido muchas veces en las historias! No es no quiera dibujarla más o menos como era mi madre, no sé hacerlo y no quiero dibujarla porque esa señora nunca va a ser la madre de Pablito en mis sentimientos. Por eso utilizo el recurso gráfico que es dibujar las manos de la madre y ya está.

PADB: Hay un trazo realista en tus series. Hay más realismo que subjetividad, ¿no?

CG: Sabes, lo que pasa es que el dibujante de historieta, lo que consigue es una mezcla entre lo que hace, lo que dibuja, lo que pretende y lo que le sale.

Los dibujantes somos conscientes de nuestras limitaciones, de lo que sabemos, de lo que no sabemos, y yo lo que busco es, dentro de lo que sé, emplear lo que sé al servicio de lo que quiero.

Los niños de *Paracuellos* no son realistas. Si existieran niños así en la realidad, serían monstruosos; serían unos niños con unas cabezas enormes, con unas orejas como soplillo, con unos ojos que le saldrían de las órbitas... Lo que pasa es que tenía que dibujar a unos niños que reflejaran el hambre, el miedo, la represión. Tienes que conseguir que sean tiernos pero que al mismo conmuevan. Es caricaturizar, exagerar, es encontrar modelos que te sirvan para contar la historia que tú quieres.

El dibujante tiene la posibilidad de modificar los dibujos con arreglo a lo que quiere contar. Entonces a mi me interesa más dibujar el hambre, el frío y el miedo que al niño.

PADB: Desde mi punto de vista, en los últimos álbumes, hay una evolución en tu manera de dibujar y representar este hambre, este miedo del que hablas.

CG: Puede ser, primero porque cuando trabajas, te amañas, y también porque, cuando empecé a dibujar las primeras historias de *Paracuellos*, eran historias muy cortas y muy fuertes, mucho más duras que las de después. No tenían matiz, eran historias de dos páginas,

había que contarle todo muy de prisa porque no sabía cuántas más iba a contar, no sabía si podría seguir contándolas. Pues por lo menos, quería haber contado lo que más me interesaba. Y luego, cuando dejas de trabajar en una revista, y que en vez de tener 2 páginas, pasas a tener 4, o 6, ya es muy diferente, ya puedes matizar más. Y te das cuenta de que te falta contar otros aspectos, te falta contar con más matices, ya que las cosas no son blancas ni negras. Y entonces la forma narrativa es más realista, por lo que requiere un dibujo menos exagerado, porque también la situación es menos crispada, más reflexionada, más de dialogo. Vas adaptando las historias, y ya no es solamente el « llorar y reír », no, hay otros matices.

Pero tampoco me permito ni el más mínimo atisbo de ficción. Lo primero que yo pretendo en *Paracuellos*, es dejar un documento; y en los documentos no vale la ficción.

A mí me gusta contar las cosas como son, y con matices, me entiendes. Y no me permito inventarme nada, ni en *Paracuellos*, ni en *Barrio*, ni en *Los Profesionales*, ni cuando he escrito sobre la Guerra. Son historias que voy contando porque las he vivido o porque las he recogido, y solamente modifico aquello que necesito para contarle en dibujos.

PADB: Hablas de la Guerra civil. ¿Por qué haber decidido reanudar con este tema, con la serie 36-39: *Malos Tiempos*, hace ya 6 años?

CG: Cuando empiezas a contar estas cosas, haces lo que buenamente puedes. Si hay ocasión de publicar, pues ¡a publicar! Empecé a publicar lo de *Paracuellos*, *Barrio*, *Los Profesionales*...en fin, cosas que me había tocado vivir.

Y me di cuenta en un momento determinado de que hablaba mucho de la posguerra pero no había contado la Guerra, simplemente porque yo no he vivido la Guerra. Yo nací después de la Guerra, con lo cual no la había conocido.

Y es más, cuando yo había intentado hablar de la Guerra con gente que la había vivido, normalmente no te cuentan nada, o porque son muy malos narradores, ¡porque eso también

eso pasa!, o porque no te quieren contar. Yo me imagino que si hubiera tenido que quitarle la vida a alguien, si hubiera tenido que matar, ver morir a mi lado a gente...etc., me habría costado mucho contarlo luego.

La Guerra son cosas muy gordas, y la gente quiere olvidarlo, no recordarlo. Solamente hay los escritores, o gente como yo, que tenemos interés en contarlo. La gente que lo vive quiere olvidarlo, ¿me entiendes?

Y bueno, tenía un amigo, tengo un amigo, que es un hombre mayor, que vivió la Guerra cuando tenía unos 10 años y que no sólo se acuerda muy bien de las cosas que él vivió, sino que lo cuenta muy bien, y me lo quería contar. Entonces, como hago siempre, le puse una grabadora delante, unos casetes y me fue contando la Guerra. Por eso, los álbumes de la Guerra están contados a través de la figura de un niño, que es el Marcelinito, porque él lo vivió siendo un niño. Por eso en la serie no salen generales, ni batallas, ni los nombres de los políticos, porque los niños no los sabían.

Ya te digo, yo no cambio nada. Lo cuento tal y como él me contó las cosas.

PADB: O sea que la tetralogía se basa más que todo en el testimonio de este amigo.

CG: Sí, con algunos añadidos míos, pero prácticamente con el testimonio de este amigo, sí.

Además, me gustaba porque me lo contaba con bastante sinceridad y objetividad. Me contaba las salvajadas de los dos bandos. Y es lo que he tratado de hacer, lo que pasa es que, claro, no he podido ser neutral.

PADB: Esta obra no refleja el *trauma* colectivo de los españoles, con lo de la Memoria Histórica, de recordar u olvidar el pasado.

CG: Eso, que cada uno, piense lo que piense, saque sus conclusiones, y los que tienen que escribir sobre las obras de los demás, que escriban lo que quieran.

Yo he contado lo que sabía, lo que yo quería contar, partiendo de los conocimientos que yo tenía y de mis propios deseos de contarlo. Lo que creo que he conseguido. De hecho, tengo un amigo que me suele decir: « La Memoria Histórica Carlos, ¡la has inventado tú!, hace muchísimo tiempo, cuando empezaste a escribir las cosas de *Paracuellos* y de *Barrio*, pero lo que pasa es que tú no sabías que se llamaba Memoria Histórica ».

PADB: La Memoria Histórica, es una cuestión que te preocupa, a través de *Paracuellos*, de *Barrio* y ahora de 36-39...

CG: Claro, sobre todo, ¿sabes por qué?, porque aquí, el período de la posguerra ha sido muy largo, muy largo...y durante ese espacio de tiempo no se ha podido hablar de nada, o mejor dicho, se hablaba mucho, pero siempre desde el punto de vista de ellos, que nos manipulaban como querían. Entonces durante mucho tiempo, no hemos oído hablar para nada a la otra parte, porque los demás estábamos obligados a estar callados.

Y bueno, yo también tengo derecho a contar, yo también quiero contar, digo yo. No quiero olvidar.

Si Ud. quiere olvidar, pues olvide, si no quiere leer mis tebeos, no los lea, pero yo, ni quiero olvidar, ni quiero que se olvide. Y durante 40 años, si llego a vivirlos, quiero seguir contando, como ellos lo hicieron durante todos esos años. Pero hay una diferencia: mientras Uds. contaban, yo no podía; y ahora que yo hablo, Uds. pueden hablar también.

PADB: O sea que esta noción de « recordar » me parece muy importante para ti. Sin embargo, ¿no es difícil evocar tiempos remotos?

CG: No, y es importante sobre todo por una cosa: los que hemos vivido la posguerra, los que hemos conocido el franquismo en los 40 y 50, que ahora ya tenemos 70 años, ¡si no lo contamos nosotros, cuando nos muramos, nadie lo sabrá!

El miedo ha existido, y la cárcel, y los fusilamientos, y toda « la mierda » que ha traído el Franquismo, y hay que decirlo. Hombre, no es obligatorio decirlo, ¡pero si me da la gana!

Luego, lo único es saber si encuentras a alguien que te quiera publicar, buscar una editorial que te publique.

PADB: ¿No hay una voluntad tuya de « curar » tus heridas, de exorcizar tus heridas?

CG: Eso, el fantasma ya está exorcizado. Ya no tiene mucho interés en contar estas cosas, sobre todo cosas que me he visto obligado a comentar tantas veces, como ahora. Y cuando me preguntan si me queda rencor, yo siempre contesto que nunca he tenido rencor.

Soy lo suficiente racional para saber que la mayor parte de los verdugos, de los tiranos también estaban sufriendo, y se veían obligados a matar o a asesinar porque obedecían órdenes.

Así que si puedo comprender a veces a los verdugos, pero no dejo de comprender que eso formaba parte de su forma de subsistir, y tampoco les perdono del todo, porque la gente siempre podía elegir.

PADB: Ahora, hoy día, hay una mayor distancia entre lo que contaste en tus primeros álbumes, el rencor, la rabia que pudiste tener en aquel momento...

CG: Bueno, yo creo que nunca he tenido rencor. No, he querido contar las cosas tales como las he vivido.

No es rencor, es que era como era. Si tú quieres contar por ejemplo un campo de concentración, o los Hogares, ¡no puedes contarlos como si fuera una cosa amable! Se ve mucho rencor en sí, ¡pero no!, ¡Era así!

PADB: Sí, y las guardadoras por ejemplo reflejan lo que dices.

CG: A las mujeres de *Paracuellos*, las dibujé como nosotros las veíamos: en general, eran mujeres solteras, no precisamente muy agraciadas, y de todas formas yo quería que las imágenes las reflejaran pues cómo las veíamos. Y si además, tienes muy poco espacio para contarlo, no se puede matizar. Si fuera una novela, con muchas páginas, entonces quizás se hubiera podido matizar más.

El malo no era malo totalmente; sabes que Franco, el mismo día que firmaba las sentencias de muerte, jugaba con sus nietos, no era malo del todo... ¡era un hijo de puta que quería a sus nietos! No confundamos las cosas. Lo que pasa, es que los hijos de puta no se componen sólo de maldad.

O sea que el matiz es una cosa que conviene, siempre que se puede ponerlo. Pero cuando las cosas que estás contando son cuentos muy cortos, lo que importa es contar la anécdota, y contarla en su verdadera dimensión, según lo que quieres reflejar y decir.

Hay cierto matiz a partir de cuando las historias son más largas, o sea sobre todo a partir del tercer volumen, cuando no tengo escasez de papel...

PADB: El reanudar con la serie *Paracuellos*, ¿fue una oportunidad editorial de Glénat?

CG: No... ya sabes, las oportunidades, me las he creado siempre, y el editor, lo único que ha tenido, es la opción a decir: « Lo publico o no lo publico ». Muchos han dicho que sí, otros han dicho que no.

Unos que habían dicho que sí al principio, luego han dicho que no... y entonces pues hemos dicho « adiós ». En fin, ésa es una razón por la que muchas veces me voy de una editorial y la otra es que llega un momento en que se acaba ya la que te mueve y se acabó.

Pero igual que no he hecho caso a los editores, las pocas veces que les he escuchado, no les he querido ni oír hablar porque las pocas veces que les he oído hablar, me han desanimado.

Entonces, soy de los que primero hacen el trabajo y luego lo llevan y preguntan: « ¿Quieres publicarlo o no? ». Y muchas veces, les he dicho: « Si quieres publicar esta historieta, son tantas páginas. » Y aquellos que conocen mi trabajo, que saben quién soy, pues dijeron que sí, y me publicaron.

PADB: Hablemos si quieres del mercado francés. Recordamos que el éxito de *Paracuellos* se debe mucho al público francés.

CG: Yo tengo muy buenos lectores y muy buenos editores en Francia. Incluso te podré decir que han tenido más importancia en algunos momentos de mi vida profesional que el mismo mercado español.

Como lo dices, *Paracuellos* no lo quería publicar nadie.

Fueron Gotlib y Diament, que llevaban la revista *Fluide Glacial*, los que se pusieron de acuerdo conmigo para publicarlo en *Fluide*, ¡en una revista de humor, fíjate, que no tiene nada que ver!

Pude seguir porque me lo pagaban, y porque tuvo una cierta aceptación en Francia. A partir de ahí, en España ya todo el mundo lo quería publicar y me pedían más historias... en fin, fue gracias a ellos que lo continué; y que conste mi agradecimiento por dos personas que me dieron la oportunidad de seguir yo por el camino que había iniciado.

PADB: ¿Por qué te costó tanto publicar *Paracuellos* en España?

CG: No era divertido, era muy triste, no salían tías buenas... « Es que es una cosa muy rara, no es un tebeo », los editores y los lectores, y los dibujantes, todos teníamos la idea en aquella época de que los tebeos eran o del oeste, o de jungla, o de guerra, o de romance. Y de pronto, unas cosas de un niño que pasa hambre, ¿pero esto qué es? « ¿¡Qué es lo que tú quieres contar?! » Entonces, yo me encontré con que algunos editores no lo reconocían como

historietas. Era impensable publicar semejante cosa. Ellos querían publicar cosas divertidas con mucho cachondeo, en un momento en que empezaba el destape, con tetas.

Curiosamente, todas aquellas historias que no se entendían, pues ahora se consideran historietas normales. De hecho, muchos años después, otros empezaron a hacer lo mismo: por ejemplo, Will Eisner, con la historia de su barrio en Nueva York, ¡pero fue 10 años después de haberlo contado yo! Pero es igual.

Y si miras los grandes éxitos de la historieta española estos últimos años, te enteras de que todos o casi todos han recurrido a su biografía. El camino de la biografía, sin decir que es una biografía, ha evolucionado mucho: lo que antes era algo inaceptable, hoy es completamente aceptado, es más, es la base de varios álbumes que han sido publicadas últimamente.

PADB: Lo que cuentas es muy interesante en cuanto a esta evolución del mercado español: La aceptación de nuevas modalidades de escritura, las novelas gráficas. ¿Me podrías hablar de esta evolución mundo del tebeo en España, a lo largo de tu carrera?

CG: Bueno, yo creo que ha habido una « involución », más que una evolución. El mundo del tebeo ha cambiado muchísimo. Cuando yo era niño, en los años 40-50, las tiradas eran asombrosas (¡Hasta 400 000 para el *Capitán Trueno!*). Todas las semanas, salía un nuevo tebeo, que era bastante barato, alrededor de una peseta, lo que costaba una entrada de cine, o sea que no tan barato, y no había más; ¡e incluso podías alquilarlos! Ibas a una tienda de cambio, y te lo cambiaban.

Hoy: ¡no existen los tebeos! ¡Ve a un kiosco, y no verás ninguna revista! No es que sea muy pesimista, ¡es que es la realidad! ¡¿Dónde quieren que distribuyan los álbumes, que ni siquiera tiran para más de 2000 ejemplares?!

En algunas librerías, sobre todo en las grandes cadenas como la FNAC o La Casa del libro, y en las tiendas especializadas, es ahí donde encuentras hoy los tebeos, pero no son muchas.

Lo que se ha publicado con Debolsillo, en cambio, sí que se puede encontrar en más librerías. Editan 10 000 ejemplares, lo venden a un precio más barato y pueden distribuir a más puntos de venta, venden más y luego pueden reeditarlos, en general en cantidades inferiores. Y no es que me refiera a una cuestión de dinero, porque muchas veces para el autor, la cantidad de ejemplares vendidos no significa necesariamente que gane más, porque cuando venden más, te pagan menos. No, lo que a mí me importa es ver que te ha leído mucha gente y que tu obra llega a los lectores. Eso es básicamente lo que pretendo, además de ganarme la vida, claro.

PADB: Ya que hablas del alcance de tu obra: ¿En qué medida estas obras tuyas pueden servir para transmitir la Memoria?

CG: Cuando José María Gutiérrez se acercó a mí, quería editar mis tebeos en álbumes. En aquella época, no se editaban en álbumes. Él editaba libros políticos y me decía: « Mira Carlos, me he dado cuenta de que enseña más un álbum tuyo como *España Una...* por ejemplo, que un tratado sobre sociología. » Bueno no estoy muy acuerdo con esto pero sin embargo, hay que reconocer que un tebeo tiene un atractivo y es fácil de leer. Por ejemplo, tú dejas en una peluquería un libro sobre Marxismo, y no se lo lee nadie; dejas un tebeo y la gente lo lee. Y luego, puedes contar lo mismo y además es fácil de leer.

Y además, son capaces de vehicular ideologías, vayan o no en contra de la política aceptada o del mundo aceptado, igual que otro medio.

PADB: ¿Sigues leyendo tebeos?

CG: Cada vez leo menos. Si te digo la verdad, tebeos, cada vez me gustan menos. No es que sean malos, pero me he hecho viejo y me interesan menos cosas. Además, salgo poco, y por lo tanto los tebeos no están a mi alcance, y no me entero de lo que se publica.

Sin embargo, lo que te puedo decir es que un tebeo que no está bien dibujado, no me interesa. *Maus* por ejemplo es un buen guión, un texto muy interesante, ¡pero los dibujos son una caca, son espantosos!

Luego, una cosa es ser moderno, y otra cosa es no saber dibujar, aunque esto de estar bien o mal dibujado no deja de ser una cosa muy subjetiva.

Por fin, me gustan los tebeos que sean elaborados, y no aquellos para perezosos, que no tienen textos siquiera.

PADB: Hablemos para terminar del futuro. Me comentabas que la serie *Pepe* se compondrá de 5 volúmenes. ¿Por dónde vas?

CG: Han publicado el número 1 y 2 aquí en España. Panini prevé publicar el tercer volumen en septiembre. En Francia, ya sé que han publicado el número uno y no sé nada más, ni tengo noticias.

Bueno, y para después, cuando haya terminado lo de *Pepe*, tengo otros proyectos, como hacer una historieta completamente opuesta a lo que estoy haciendo, para quedarme a gusto. Es que *Pepe* es muy monótono de dibujar, son muchas conversaciones, mucha gente hablando.

Ya tengo el guión hecho: he hecho una adaptación de *La máquina del tiempo*, de Herbert George Wells y la quiero hacer cuando buenamente pueda. Volver a la aventura, con mucho fondo social, incluso más evidente que la novela de Wells, que ya de por sí tiene un fondo social bastante marcado. De hecho, hay más preguntas que se hacen los personajes, y más respuestas que los personajes dan.

Por ejemplo, al viajero, le he hecho con toda la personalidad del escritor H.G Wells: en la novela es un científico que viaja por el tiempo; en la adaptación mía, el viajero es un hombre como lo era H.G Wells que escribía artículos, preocupado por las cuestiones de igualdad de sexo, de razas, por la situación de la mujer, que creía en utopías...entonces el viajero ya tiene

de por sí un componente sociopolítico marcado. En fin, todo ello cuadraría con las cuestiones sociopolíticas de la sociedad de hoy y de siempre.

Lo que predominará en esta historieta será la aventura. Van a ser páginas completas, no voy a tomar en cuenta el corte a la media página. Haré lo que sea mejor para la aventura, para pasárselo bien, para el lector, y para el dibujante, ¡que lleva bastantes años aburriéndose!

PADB: ¿Ya lo has comentado con Panini?

CG: No, primero, hasta que los derechos de Wells caduquen, dentro de 3 años, aunque lo hiciera, no se podría publicar, y segundo, no voy a hablar ahora de un proyecto que tardará algo en concretarse. Dentro de 3 años, ¿sabe quién me estará publicando?

Mira, cuando yo de pequeño me planteé: quiero ser dibujante de tebeos, tenía unos clichés como tener fama, tener dinero, ¡el Hollywood!

Jamás pensé que llegaría a tener cosas que ni se me había ocurrido pensar. Pero el lujo como tú dices fue el poder dibujar mis propias historias, las que yo he querido, sin pedir permiso a nadie, mostrar el guión, con toda libertad como reza el refrán español: « Si buena vida me doy, buena hambre me paso. »

Entonces, mis escaseces, mis dificultades, son el lujo que me permito por hacer lo que me da la gana, hasta dónde puedo, naturalmente.

Para mí, el haber llegado a viejo haciendo tebeos, las historietas que yo he decidido hacer, le hayan gustado o no al mundo, marcando caminos que yo he querido marcar, eso sí que ha sido un lujo.

El otro día me preguntaban cómo iba lo de *Pepe*, y contesté que seguramente que muy mal, como todo lo que hice al principio, y que se vendían mal...pero ya verás que dentro de diez o quince años, todo el mundo estará escribiendo biografías.

Y hoy, y te lo digo con toda sinceridad, no tengo ninguna pretensión ni de fama, ni de posteridad. Es más, si pudiera morir sin que nadie se enterase, mejor.

Hasta el último día que yo viva, lo único que pretendo hacer es el trabajo que yo quiero hacer y sacar lo suficiente para poder seguir haciéndolo.

Y me causa satisfacción, me produce placer saber que se estudia mi obra, que sirven mis historias para enseñar tal o cual cosa por ejemplo, pero no es lo que pretendo.

Lo que yo pretendo es que mis tebeos se publiquen, al que le sirvan, le sirvan, el que se los lea, los lea y que luego, pues, que puedan sentir la misma emoción que yo sentía al leer los tebeos de Iranzo, al que admiraba.

PADB: Muchas gracias Carlos por tu generosidad.

C) Entretien personnel avec Antonio Martín - Barcelone, 17 juillet 2013.

Pierre-Alain De Bois: Álbumes y revistas: ¿cómo está actualmente, a fecha de julio de 2013, el mercado del tebeo y de la revista en España? Carlos Giménez me ha hablado mucho de las revistas.

Antonio Martín: Lo que hoy queda en los quioscos son sobre todo publicaciones de pocas páginas, aproximadamente 16, para los niños, con apariencia de fascículos, basadas en personajes de televisión. El modelo editorial que suponía la Revista como soporte para la publicación de historietas ya no existe prácticamente, fuera, si así queremos considerarla, de la revista de humor gráfico *El Jueves...* y de algunas revistas minoritarias, más o menos voluntaristas y a veces con un toque experimental que se venden las tiendas de tebeos. El mercado del quiosco se cerró para los tebeos, los *comic books* y restantes publicaciones baratas de cómics a mediados y finales de los años noventa, debido a los escasos márgenes de beneficio que dejaba a los quiosqueros. Al mismo tiempo, se produjo un cambio generacional en el que los lectores que iban sugiriendo rechazaban el “continuará”, similarmente a lo ocurrido en Francia y otros países. Los nuevos lectores pedían historias completas, con aventuras cerradas. Esto ha favorecido extraordinariamente el actual auge editorial del libro de cómics, sobre todo bajo la marca de novela gráfica, que en tantos casos y títulos es puro marketing...

Esto ha hecho que el concepto de revista, hoy por hoy, no tenga prácticamente sentido. Y esto es algo que cabrea especialmente a Carlos Giménez, ya que para él la única solución buena es que se vuelvan a publicar las historietas en revistas, pues ello permite al autor una doble edición de sus historietas. Pero, aunque tiene razón en su planteamiento, la realidad es que el mercado dice lo contrario. Lo que Giménez quiere es bueno para el autor, ya que supone una mayor difusión de la obra, y además cobraría dos veces: por la edición en revista

y por la edición en libro. En cambio, ahora y por mucho que pueda pagar el editor, como anticipo y en concepto de derechos de autor sobre las ventas sucesivas, el resultado final es menos dinero y menor difusión que antes.

PADB: ¿Sabes algo del cambio de editorial llevado a cabo por Carlos Giménez últimamente?

AM: Te explico lo que yo sé, aunque se trata de un proceso un tanto largo. En un comienzo Carlos Giménez y el director general de Glénat España, Joan Navarro, pasaron por una especie de « luna de miel », tanto que Navarro se comprometió a publicar toda la obra de Giménez. En esta primera etapa se editaron los álbumes de *Paracuellos*, *Los Profesionales*, *España Una...* y otros de éxito comercial seguro. Cuando yo me incorporé como *editor* a la empresa, aquellos tiempos ya habían pasado y los álbumes de Carlos Giménez se vendían progresivamente menos; yo me encargué de la edición de *Barrio*, tomos 2, 3 y 4, *Delta 99*, *Gringo*, *Los Cuentos del Tío Plablo...* Pero la caída de ventas continuaba... Intentando frenarla se hizo un esfuerzo especial, y los cuatro libros de 36-39: *Malos tiempos* se editaron a mayor tamaño y, por mi parte, en tanto que estudioso de la Guerra civil y, en cierto modo, fan de Giménez, los *edité* con una dedicación y un cariño especiales; el resultado fue que se vendieron un poco más y mejor, pero tampoco lo suficiente como para justificar la inversión. Todo ello importa, ya que la progresiva caída de los resultados fue desinflando el interés de la empresa por la obra de Giménez, y el que Navarro olvidase su promesa inicial. En cualquier caso, no tengo las cifras exactas de las ventas en el tiempo de la obra de Giménez, para ello tendrías que hablar directamente con la empresa editorial...

El cambio de editorial que señalas fue algo que comenzó de manera muy tonta, aparte de que al bajar las ventas también bajaba lo que Giménez cobraba... Según yo lo viví, todo comenzó cuando trabajábamos en la edición de los cinco primeros libros de *Sexo y chapuza*; -el sexto

ya lo había editado Glénat años antes-. Al trabajar en el diseño de las portadas se produjo un tropiezo entre Giménez y el director artístico de la editorial. La discusión no se produjo porque el autor quisiera una portada y el grafista pusiera otra... no. Fue una discusión completamente estúpida, que se cifraba en la diferencia en milímetros -muy pocos- que cada uno de los dos quería dar como margen de la ilustración de portada. Pero la discusión se fue enconando, Giménez profirió bastantes palabras gruesas, y tanto el autor como el director artístico se encastillaron en su visión de la cubierta.

Al final, ante las presiones de su director -y supongo que movido también por la progresiva bajada de ventas de las obras de Giménez- Joan Navarro decidió que se congelaba la edición de *Sexo y Chapuza* y que por el momento no se publicaba nada más. Digamos que a partir de ahí la relación con Carlos quedó tocada... pero abierta.

También hay que tener en cuenta que todo esto coincidía con que la editorial iba de mal en peor económicamente. Tanto que el año 2009, Jácques Glénat decidió vender su filial española.

Entre el 2009 y el 2011, más o menos, Carlos Giménez estuvo realizando una larga historieta para el productor y guionista cinematográfico Manuel Matji, que le encargó y financió la adaptación a la historieta de su guión sobre la leyenda medieval española de *Los 7 infantes de Lara*. En realidad, Matji quería hacer una película sobre esta leyenda del Romancero, y esperaba que la historieta dibujada por Giménez le serviría como un super-storyboard con el que convencer a una posible productora para hacer la gran película con la que soñaba... Los problemas comenzaron cuando Carlos Giménez rechazó el guión de Matji y escribió otro, un guión propio, personal, según él visualizaba la historia. Los problemas se fueron acumulando a partir de ello y reventaron cuando el productor se quedó sin dinero y le dijo que no podía seguir pagándole en plazo fijo cada entrega de páginas dibujadas. Carlos Giménez le contestó que si no le pagaba dejaba de dibujar... y efectivamente: cortó en seco la historia. Total, hoy

la situación entre Matji y Giménez es tensa, la historieta de *Los 7 Infantes de Lara* está parada, muerta: hay ciento y pico páginas dibujadas, pero ni Giménez ni el editor pueden publicarlas sin un acuerdo mútuo que parece difícil que logren alcanzar.

Es entonces, cuando acaba esta etapa, cuando Giménez se plantea: « ¿Qué hago ahora? » Ya anteriormente, en alguna ocasión cuando había finalizado un trabajo, Carlos Giménez había recurrido a realizar un nuevo álbum de una serie anterior, estirándola; así ocurrió con *Paracuellos*, con *Los Profesionales* y sobre todo con *Barrio*.

Esta vez, no fue ese el caso. Carlos Giménez se planteó una historia completamente nueva: escribir y dibujar la biografía del dibujante Pepe González, compañero y amigo en *Selecciones Ilustradas*, que había muerto hacía poco. Estudió el tema, acumuló información y trabajó muy duro preparando la historia. Cuando se puso a dibujar ya tenía claro que la biografía de Pepe tendría una extensión de cinco libros.

Con cerca de ochenta páginas dibujadas y acabadas totalmente, Giménez llamó a Joan Navarro para proponerle que Glénat España editase *Pepe...* y en esas se tiró cuatro, cinco, seis meses... durante los cuales escribió y llamó a Navarro muchas veces para solo obtener respuestas vagas y poco concretas. Finalmente - y cuando por un momento Carlos Giménez creyó que Glénat iba a editarle -, acabó por encontrarse con un muro de silencio. Navarro le dio la callada por respuesta, como se dice en castellano, es decir que nunca le dijo que no... pero tampoco le dijo que sí.

Todo este proceso, con la bajada de ventas y por consiguiente de tiradas, con el asunto de *Sexo y Chapuza* pendiente, y con las muchas quejas que Giménez tenía sobre el Departamento de Derechos de Autor de Glénat, llevaron al autor a tirar la toalla y buscar otra editorial. Mientras que por su parte Joan Navarro se sentía profundamente agraviado por las ventas de sus libros que Giménez hacía a ediciones Debolsillo. Cabe en lo posible que Giménez haya hablado con más de una editorial, pero el hecho cierto es que ha sido Panini España quien ha

editado *Pepe*. Y posteriormente ha editado un grueso tomo en el que se publican todos los episodios de historieta de *Dani Futuro*, junto con algunas ilustraciones de la serie.

PADB: ¿Cómo va lo de *Pepe*? ¿Tendrás algunos datos, como el número de tirada por ejemplo?

AM: No tengo ni idea ni tampoco datos. Personalmente, pienso que Panini edita a Giménez por prestigio, pero puedo equivocarme, claro. En lo material y económico no tengo conocimiento de las tiradas, de las ventas y de lo que el autor puede estar sacando... Recuerda que el tema de las tiradas y las ventas editoriales es uno de los mayores y mejor guardados secretos en España.

PADB: Ahora, ¿te importaría comentar también las reediciones de algunos álbumes de CG por Debolsillo?

AM: DeBolsillo es una editorial del Grupo Random House Mondadori, que hoy, 2014, se ha transformado en Penguin Random House. Este sello editorial fue creado para trabajar en el mercado de los libros de bolsillo, unas veces publicando obras de su propio Grupo y otras comprando derechos editoriales a otras empresas e, incluso, llegando en ocasiones a publicar alguna obra creada expresamente para Debolsillo.

En el año 2004 el director editorial de Debolsillo, Juan Pérez, decidió entrar en el mercado español del cómic con una adaptación de la primera novela de la serie *Alatriste* de Arturo Pérez Reverte. Para ello recurrió a mí como experto y técnico editorial. Ante la falta de conocimiento concreto que Pérez Reverte mostró sobre lo que quería que fuese esta versión de su novela en historieta, actué como asesor técnico y busqué tres equipos de dibujantes y guionistas. Se hicieron tres pruebas y se mostraron los resultados a Pérez Reverte, que al final acabó manipulando el proceso para que Carlos Giménez (que formaba uno de los tres equipos

junto con Adolfo Usero) fuese el guionista, mientras que el dibujante elegido por el novelista fue Joan Mundet, que ya era el ilustrador de sus novelas de *Alatriste*.

Fue a partir de esta experiencia como Debolsillo decidió entrar a fondo en el campo del cómic, tocando diversos géneros y trabajando con distintos autores, eso sí: en la mayoría de los casos a partir de obras ya publicadas anteriormente, para de esta forma ahorrarse los costes de producción.

Uno de sus primeros logros fue convencer a Carlos Giménez para editar en un solo tomo, y en un formato radicalmente diferente al original, todos los libros de la serie *Paracuellos*, una de las obras más importantes de Giménez, y que más dinero le ha dado junto con *Los Profesionales*. Giménez tenía un contrato con Glénat España, según el cual era esta empresa quien le representaba y quien vendía a otras empresas los derechos de edición, reservándose una comisión al hacerlo; por ello, la negociación tenía que haberla llevado a cabo Glénat, pero cuando Giménez le explicó a Joan Navarro la oferta de Debolsillo, éste que en aquellos momentos quería estar a buenas con el dibujante le dijo que Glénat España renunciaba en aquel caso a su comisión y que Carlos Giménez negociara directamente: « Todo el dinero para ti », le dijo.

DeBolsillo hizo una tirada relativamente alta (u objetivamente alta para lo habitual en la edición de cómics en España), que se agotó rápidamente dado su bajísimo precio de venta, en relación con el total que suponían todos los álbumes de *Paracuellos* editados por Glénat España y encuadernados en tapa dura. La tirada se agotó, se reimprimió y volvió a reimprimirse y en cada ocasión Giménez cobró un cheque en concepto de derechos de autor. Esto y el hecho de que DeBolsillo realizase una buena y gran distribución de su obra en todas las librerías españolas, por el simple hecho de formar parte del Grupo Random House, llenó de satisfacción a Carlos Giménez.

A partir de aquí se produjo un nuevo desencuentro entre Navarro y Giménez, cuando éste vendió a Debolsillo los derechos para publicar en su solo tomo todos los libros de la serie *Los Profesionales*, pero esta vez sin consultar para nada a Glénat España. Cosa que Joan Navarro lo tomó como una puñalada por la espalda, debido a lo cual ha tildado, en su blog, repetidamente de piratas a ediciones Debolsillo.

Carlos Giménez ha continuado vendiendo otras de sus obras, producidas por Glénat España, a Debolsillo y ello ha consumado definitivamente la separación entre Carlos Giménez y Glénat España. En este tema, difícil, y con tantos datos a considerar, más los muchos que sin duda ignoramos, es complejo el tomar posiciones. Sin duda alguna Giménez es el propietario total de los derechos de autor, pero si tiene firmado un contrato previo con una editorial, con unas obligaciones mútuas... Aparte de esto, veo otros problemas, el primero y más importante es que difícilmente habrá otra empresa editorial que a corto o medio plazo quiera volver a editar *Paracuellos*, ni las restantes obras de Giménez editadas por Debolsillo a bajo precio. Por otra parte, pienso que Giménez no ve o no quiere ver que Debolsillo solamente publicará sus obras más importantes y comerciales, y dejará caer aquellos álbumes del autor que siempre fueron minoritarios y/o de escasa venta.

Como final, señalar cómo Carlos Giménez, que durante muchos años se había negado a que nadie, ningún editor, manipulase su obra, por lo que era esencial no re-montar la página ya que ello alteraba la secuencia narrativa y el ritmo de lectura... no ha vacilado en ser el mismo quien rompiese la secuencia narrativa al partir sus páginas por imperativo de los soportes editoriales elegidos por Debolsillo.

PADB: Pero, ¿no crees que las ediciones realizadas por Debolsillo son una buena manera para difundir su obra?

AM: El hecho en sí mismo de que exista esta edición en el mercado es algo bueno para difundir la obra de Giménez y para su economía. Otra cosa es que, según yo lo veo, ello perjudica la imagen a medio plazo y va contra sus intereses a largo plazo. Pero este es un problema diferente y le corresponde a él encararlo. En resumen: No creo que las ediciones realizadas por Debolsillo vayan a potenciar el que Giménez se sitúe de nuevo en primera línea de la comercialidad, ni en que los editores le busquen.

PADB: **Me gustaría que comentáramos algunas citas tuyas, sacados de prólogos prólogos que has escrito para libros de Carlos Giménez. En algún prólogo, al referirte a la manera de escribir de CG, mencionas « su capacidad expresiva », acuñándole de «excelente narrador », ¿Podrías profundizar esta idea?**

AM: La historieta evidentemente es narración, por mucho que ahora se experimente o por mucho que se intente renovar su comercialidad bajo la etiqueta de la « novela gráfica », lo cual es más marketing que otra cosa. Recordemos que libros de historietas de muchas páginas, que cuentan historias largas, ya los hizo Hugo Pratt, en los años 70... y se han hecho muchos más después, antes de la actual moda. Moda sobre la que cabalgan una serie de teóricos y unos cuantos dibujantes, que han levantado esta bandera diciendo que la novela gráfica es el futuro y diciendo que los tebeos, las historietas y los cómics « son otra cosa ».

Carlos Giménez siempre ha sido un gran narrador con una extraordinaria capacidad para contar historias por medio de la historieta. Ha sabido manejar muy bien las elipsis narrativas, al sintetizar los momentos claves de la acción, suprimir los tiempos que eran innecesarios entre viñeta y viñeta, fundir muy bien la palabra hablada en el bocadillo con la imagen. Para mí una cosa muy distinta es ser dibujante de historietas y otra cosa es ser « historietista ». Ser historietista significa coger un guión, ya sea propio o incluso ajeno y convertirlo en una historieta redonda. En esos casos, el dibujante toma lo esencial de la historia y con los

mínimos recursos expresivos la narra de manera que se lea perfectamente y el lector asuma y asimile por la mirada y por la lectura mental del texto/imagen lo que está ocurriendo, y llegue, sin darse cuenta, a través de la historia, hasta un final redondo.

Creo que esta excelencia, estas cualidades, no las tienen ni mucho menos la mayoría de los dibujantes. Solamente algunos son capaces de ellas. No todos los dibujantes son buenos narradores, o, según yo digo, buenos « historietistas ». Carlos Giménez es uno de los mejores. En cierto momento, ha sido el mejor, y ha perdurado y ha perseverado cuando muchos otros dibujantes han preferido realizar trabajos de encargo, más cómodos y fáciles. Por supuesto, también Carlos Giménez ha dibujado por encargo cuando lo ha necesitado para comer... y no tenía a un editor que le editase una obra propia. Pero, en su caso siempre ha sido algo circunstancial.

En el conjunto de su obra destaca el que Giménez ha sido siempre uno de los escasos autores españoles de historietas que han decidido, en general, hacer lo que quería hacer y como quería hacerlo. Sin supeditarse a las imposiciones del editor. Muy pocos dibujantes españoles de historietas se han planteado esto. Hay muchos dibujantes excelentísimos que han hecho trabajos que no les interesaban nada y se ve en su obra que no ponían alma ni pasión en lo que estaban haciendo; y son obras frías, que no tienen vida dentro.

PADB: Me gustaría comentar contigo la dimensión testimonial que pueda haber en la obra de Carlos Giménez. Me refiero a *Paracuellos*, o a la trilogía 36-39: *Malos Tiempos* en particular.

AM: La respuesta a esta pregunta es condicional y depende de cada obra. El término testimonio puede ser ambiguo, Por ejemplo, yo mismo puedo investigar, escribir y dar mi opinión fundamentada sobre la Guerra civil, puedo decir que la perdimos, que hubo muchos muertos, que las izquierdas españolas actuaron desastrosamente y que la Guerra la ganó la

extrema derecha, el capital y la iglesia. Pero como yo no estaba allí porque no había nacido, no soy testigo de la Guerra civil y no puedo dar testimonio de ella.

A este respecto, Carlos Giménez nos está contando lo que a él le ha contado un señor que era niño durante la Guerra. Vale, pero no puede dar un testimonio vital y válido de la Guerra. Por el contrario, sí puede hacerlo en *Paracuellos* o en *Los Profesionales* o en *Barrio*. Una cosa es decir, escribir, dibuja: « yo estaba allí, yo lo viví » y otra muy distinta es: « La Guerra civil fue terrible, en Madrid se pasaba un hambre terrible; pero yo no estaba allí. »

PADB: Te refieres a la dimensión autobiográfica que hay en los álbumes que has citado, y que no puede existir en 36-39: *Malos Tiempos*, lo que nos llevaría a una reflexión acerca de la ficción/la realidad. ¿Se pueden comparar las dos obras?

AM: *36-39: Malos Tiempos* es una obra compleja y que merece un estudio muy a fondo. El hecho de que Carlos Giménez avise en su obra que muchas de las historias que narra se las ha contado un señor mayor, amigo suyo, que era niño durante la Guerra, es algo que merece consideración especial, ya que si ese señor existe, lo que vio, lo vio con ojos de niño. Y la Guerra vista, y padecida, por un niño no es igual que la Guerra vista y vivida por los adultos. Por ejemplo, tengo en mi archivo una secuencia fotográfica de Centelles que muestra en cuatro fotos a un grupo de niños republicanos « que juegan a la guerra », y lo hacen fingiendo el fusilamiento de otro niño que interpreta el papel de fascista. Estos niños juegan a la guerra, mientras que sus padres están matando a otros en el frente o siendo muertos por ellos. No es lo mismo. Por otra parte, ignoramos quién es ese « amigo » de Carlos Giménez que le ha contado tantas historias de la Guerra, en momento y localizaciones tan diversas, y al ignorar esto no podemos valorar la credibilidad que su amigo tiene. Es más, nada demuestra que ese

amigo exista, al menos no como fuente de todas las historias que Giménez narra en los cuatro libros de *Malos Tiempos*.

Por otro lado, si quitamos el primer libro de 36-39: *Malos Tiempos* y las últimas páginas del cuarto tomo, todo está contado desde el lado republicano y desde la retaguardia de una ciudad muy específica, como fue Madrid durante aquella Guerra. Es un mérito el que Giménez haga la historia del pueblo llano, y que nunca mencione a dirigentes sindicales, ni a políticos, ni a militares, para así centrar mejor el foco de atención en los protagonistas de la vida diaria durante la Guerra. Los « otros », que encarnan al enemigo fascista, solo están presentes en el primer libro y al cerrarse la serie.

Todo ello hace que los cuatro libros de la serie no se encuadren en unos ejes de coordenadas que sitúen los acontecimientos en el contexto general de la Guerra civil. Fue por ello que, con el visto bueno de Carlos Giménez, escribí un prólogo para cada tomo con el que intentaba situar la historieta en un contexto, para que se pudiera profundizar más y mejor en los hechos narrados por el autor.

36-39: *Malos Tiempos* es muy peculiar: ya que más que un testimonio, es una crónica vista desde la gente de la calle que padeció la Guerra en Madrid. Esa sería para mí la mejor definición de 36-39: *Malos Tiempos*: la crónica de la Guerra civil contada por un autor que no ha estado en la Guerra pero que nos transmite los recuerdos de un niño que vivió aquellos años. Importa, además, señalar que el autor intenta ser objetivo en cuanto a los hechos, aunque él mismo señala, y está bien, que el ser objetivo no le impide tener clara su posición a favor de los republicanos perdedores y en contra de los fascistas que ganaron la Guerra.

PADB: Sin embargo, hay un esfuerzo por matizar un poco esta visión. Esta focalización, desde la perspectiva de un testigo niño, puede ser una de las razones por las que no aparecen imágenes de campo de batalla por ejemplo.

AM: La respuesta a lo que señalas tiene que ser relativa, ya que muchos niños madrileños vivían escasamente a un kilómetro o dos del frente de batalla de la Casa de Campo, de la Ciudad Universitaria... coleccionaban las vainas de la munición disparada, veían en « primera fila » los duelos aéreos que se entablaban sobre la ciudad. De hecho, los niños de Madrid estaban « dentro » de la Guerra... Pero, sí, Giménez no quería entrar bajo ningún concepto en la historia militar, ni política, de la Guerra. En lo político acabó por entrar inevitablemente: sobre todo al final del cuarto libro cuando él mismo habla a través del obrero del que se ha servido como hilo conductor a través de los cuatro tomos, y aún más de su mujer, a los que utiliza como testigos y como portavoces de sus propias posiciones.

PADB: A diferencia de *Paracuellos*, que sí que se puede considerar una obra antifranquista...

AM: Yo tengo ciertas opiniones sobre *Paracuellos* que pueden parecer poco ortodoxas. Ya que considero que es una obra - hablo de los dos primeros álbumes, que son los fundamentales - que hereda ciertos aspectos del folletín clásico francés, con sus malos de una sola pieza y sus buenos absolutos, con mucho del reformismo social que subyacía en la obra de Sué... Y, sobre todo, con sus ambientes y situaciones « folletinescos » (no se me ocurre otra palabra para definir las situaciones y los momentos que Giménez nos muestra en el ambiente opresivo y cerrado de aquellos colegios). Y sí, podemos ver *Paracuellos* como una obra antifranquista, por más que yo la leo como un « ajuste de cuentas » de Giménez con su infancia, con la sociedad de su infancia... y, si quieres, en definitiva, por ello también con el franquismo que en último término determinaba la sociedad española.

Pienso también, y es algo a lo que he dado muchas vueltas antes de decirlo, que la visión de Giménez en esta obra es parcial, pese a que sé que es absolutamente legítima, ya que él estuvo allí. Pero, objetivamente, *Paracuellos* y los restantes colegios/albergues de Auxilio

Social no pudieron ser solamente « aquello », lo que nos muestra el autor. Él narra - y narra de forma magnífica, con una alta expresividad y una gran economía de medios - lo que a él le jodió de *Paracuellos*, pero ni todas las celadoras podían ser « brujas », ni todos los guardianes podían ser « malos ». Es más, Giménez vivió en los centros de Auxilio Social cuando ya habían pasado los peores años de la posguerra y la primera Falange había desaparecido, mientras que la Falange de Franco perdía aceleradamente sus componentes más rígidos. Según mi pensamiento Carlos Giménez y todos los niños compañeros suyos en los albergues/colegios de Auxilio Social durante los últimos años cuarenta primeros cincuenta, sufrieron más a manos de la burocracia del régimen que por el color político de éste. Lo cual muchas veces es peor.

En resumen: en *Paracuellos* hay mucha subjetividad, lo que es absolutamente legítimo cuando un autor está contando su biografía. Si hubo momentos buenos en aquellos años y mientras vivió allí Giménez los elude, no los cuenta, y está en su derecho. Porque lo que cuenta seguro que es verdad, por muy adornado, literaria y gráficamente, que esté. Es más; ante un hecho concreto todos tomamos la parte que nos interesa transmitir a terceros, con lo cual, al omitir la otra parte, falseamos la verdad absoluta, si es que esta existe. Es nuestro derecho. Y en definitiva, ¿omitir parte de la verdad es lo mismo que falsearla...?

PADB: Creo que con todo lo anterior te refieres a los dos primeros álbumes de *Paracuellos*. ¿Y los demás tomos?

AM: En conjunto, considero los dos primeros libros como los mejores de *Paracuellos* y de *Barrio* como lo mejor de su obra. *Paracuellos (1)* es una auténtica vomitona de lo mucho que Giménez llevó dentro durante cerca de treinta años, en este libro borda la historieta hasta llevarla cerca de su máxima expresión como medio. *Barrio (1)* es la continuación de ese libro

y nace de la ira de Carlos Giménez ante el presente fuera de los hogares de Auxilio Social, al comprobar que dentro o fuera la realidad de aquella sociedad no es muy diferente.

Los demás tomos de la serie *Paracuellos* son argumentalmente continuación del primero, pero descendiendo su importancia progresivamente, cuando Carlos Giménez pasa página de su pasado, comienza a vivir una nueva vida y pierde la ira que le consumía inicialmente. El libro *Barrio 2*, que yo edité, aunque es radicalmente diferente al primero, dados los años transcurridos entre el primer y el segundo libro de esta serie, también es muy interesante e infinitivamente mejor a *Barrio 3* y *Barrio 4*. El segundo volumen de *Barrio* es muy original, Giménez lo ha escrito y dibujado sin fijarse un límite de páginas, con una intención diferente, más costumbrista, con una visión diaria del Madrid que él vivió, con el deseo consciente de recuperar el *argot* madrileño de aquellos años. Por razones muy diferentes al primer libro, creo que este es también una auténtica obra maestra en el conjunto de la producción de Carlos Giménez.

PADB: Has hablado de cuando Carlos Giménez ha retomado sus series para continuarlas... y comparas las primeras entregas con lo que serían su continuación, mucho tiempo después (años 70//años 2000). ¿Notas cierta distanciaci3n entre estos 3lbumes?

AM: El momento en que Carlos Giménez realizó *Paracuellos* y después *Barrio*, era un tiempo especialmente conflictivo para los españoles, que corresponde a los años 1977-78, en el momento 3lgido de la llamada Transici3n. Justo entonces Carlos Giménez ha decidido realizar su propia obra sobre guiones propios - en general -, y tal y como yo lo recuerdo es un hombre que toma partido contra lo que sucede a diario en la sociedad en la que est3 viviendo. Es el mismo momento en que est3 dibujando para la revista *El P3p3s* las historietas que despu3s formar3n los tres libros de *España Una*, *España Grande* y *España Libre!* Giménez

está muy concienciado social y políticamente; recuerda que incluso va en una candidatura del PSUC a las elecciones, y ello sin ser militante del PSUC. Para mí, en aquellos años, Carlos Giménez estaba intentando desahogar esa rabia que tenía y lo hizo encauzándola a través de una historieta combativa, ácida, en obras absolutamente combativas, como pocas veces se han producido en la historia del medio en España.

Cuando retoma estos libros en los años 1990 y 2000, su vida personal y profesional es muy diferente, prácticamente se ha reinventado, si cabe decirlo así. En esos años Carlos Giménez ya es un profesional total, un narrador de historias, que tiene en su haber una obra importante, muchos premios y el reconocimiento internacional. Y es entonces cuando en momentos concretos y por razones específicas decide continuar alguna de sus obras anteriores. Ya no hay el fuego inicial que le movía en los años 70, de alguna forma aquellas obras son su pasado y ahora sus intereses son otros. Por supuesto, son SUS obras, son parte de su cultura personal, de su historia... que él puede legítimamente retomar. Y cuando lo hace - y es él mismo quien lo ha contado - para realizar nuevas entregas de aquellas historias pasadas, reúne y se rodea de antiguos compañeros de los Hogares de Auxilio Social, los lleva a su casa, y graba las conversaciones - « ¿A ver si alguien se acuerda de...? » - que le servirán de argumento para nuevas historietas. Lo mismo hará cuando continúa la serie de libros de *Los Profesionales*, para lo que se reúne con antiguos compañeros de *Selecciones Ilustradas*. El sistema de trabajo es totalmente válido... pero ya no le mueve la ira de autor *enragé* con que abordaba los primeros libros de estas series en los años setenta.

PADB: ¿Hablar de « autobiografía colectiva » te parece adecuado?

AM: Sí, lo que ocurre es que los primeros libros son Obras de Autor, de un autor que está creando una obra, no sólo en el dibujo y en el texto, e incluso en la estética y la puesta en

página que es muy particular en el primer *Paracuellos*, sino también la está creando en cuanto a que intenta recuperar un trozo de la memoria, parcializado, subjetivo.

Mientras que los siguientes libros son obras de oficio, realizadas por un profesional que es capaz de contar historias y enlazarlas para poder volver a seguir contando más historias. Esto se refleja en que son obras menos interesantes, según mi criterio. No son tan importantes ni te atrapan tanto ni te impactan tanto.

¿Autobiografía colectiva?... sí, vale. Pero condicionada por el desgaste que el tiempo impone sobre los recuerdos, hasta a veces falsear alguna de sus partes. Ya sabes que la memoria es selectiva...

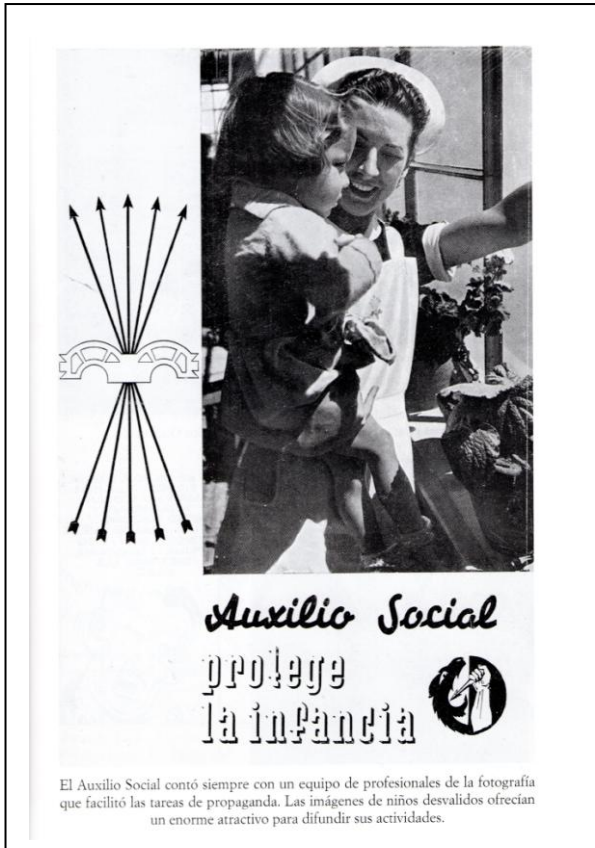
PADB: Bueno, me interesaría insistir en algo a lo que ya comenzaste a contestarme en el Cuestionario que te planteé anteriormente, la cuestión de la « ambición pedagógica » en la obra de CG, que corre parejas con la necesidad de transmitir...

AM: Sí, pero ello no ocurre en toda su obra, ya que hay libros poco importantes, muy circunstanciales. Pero sí, Carlos Giménez siempre se ha planteado en el conjunto de su obra, la necesidad de transmitir, no sólo unos hechos, sino también su visión personal sobre estos hechos. E incluso, en algunos momentos, pretende ser testigo, acusador y juez de los hechos que vivió. En esos momentos su obra es « pedagógica ».

PADB: Muchas gracias Antonio por tu valiosa ayuda.

ILLUSTRATIONS

1) La propagande franquiste de l'Auxilio Social



Photos extraites de l'ouvrage d'Ángela CENARRO, *Los niños del Auxilio Social*, Op.Cit., p.97-98.



Affiches reproduites dans le prologue du deuxième tome de *Paracuellos*, publié chez De la Torre, Op. Cit., p.7.

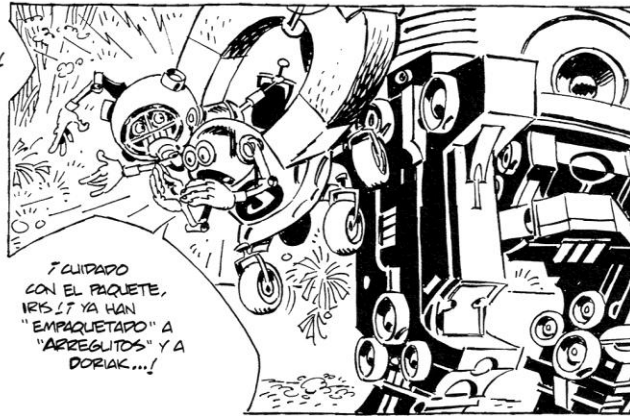
2) Dani Futuro



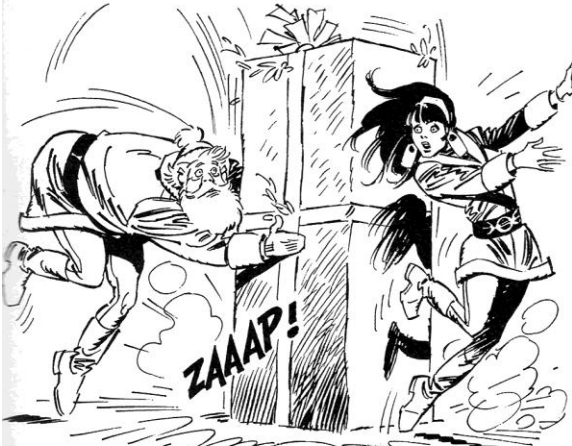
« El planeta de las catástrofes », Dani Futuro, Op.Cit., p.171.



¿ME DAS MUY MALA ESPINA, PAPA NOEL...! ¿Y POR QUÉ ALZARÁ EL PAQUETÓN DE MANERA TAN RARA...?



¡CUIDADO CON EL PAQUETE, IRIS! YA HAN "EMPAQUETADO" A "ARREGUITOS" Y A DORIAK...!



ZAAAP!



ANTES DE QUE EL TEMIBLE PAPA NOEL SE RELOBRE DE LA SORPRESA, IRIS...



¿POR FAVOR! ¿SALGA...! ¿SALGA! LADY GARRITY ME DESPEDIRÁ SI FRACASO... ¿ME JUEGO EL PUESTO! YA ME ECHARON PE' EJECUTIVO AGRESIVO...! Y LO MÁS QUE ARRIESGA USTED ES UNA FICHA DE CONSUMIDOR INDESEABLE...!



¿SALGA...! ¿QUÉ VA A SER DE MÍ...? ¿TENGO MUJER, HIJOS...! ¿MUCHOS PLAZOS POR PAGAR!



¿BRRF...! ¿PERO SI NO ES DE VERDAD, ESTA FRUTA TAN APETITOSA...! ¿TODO ES ARTIFICIAL AQUÍ! ¿TODO!



LO NATURAL ES DE MAL GUSTO... ¡COMPRE ARTIFICIAL! ¡COMPRE ARBOLES Y PLANTAS DE GARRITY-PLÁSTICO INSENSIBLE A LA POLUCIÓN Y AL DESEQUILIBRIO ECOLÓGICO!

HE TENIDO QUE ABANDONAR A JORGE... ¿Y DORIAK Y "ARREGUITOS"...! ¿QUÉ SERÁ DE ELLOS...? ¿HE DE ARREGLÁRMELAS PARA RESCATARLOS A TODOS...!

3) Paracuellos : « La visita »

LA VISITA

PARACUELLOS 1950

GIJÉNEZ

¡VE MARÍA PURÍSIMA...!

¡... SIN PECADO CONCEBIDA!

EN EL NOMBRE DEL PADRE, DEL HIJO Y DEL ESPÍRITU SANTO...

¡AMÉN!

¡AMÉN!

¡ESCUCHAD! HOY VIENE LA DELEGADA NACIONAL A PASAR REVISTA. DENTRO DE UN RATO ESTARÁ AQUÍ EN EL COMEDOR.

NO QUIERO GANARME UNA BRONCA POR VUESTRA CULPA, ASÍ QUE YA SABÉIS COMO TENÉIS QUE PORTAROS.

HOY, AL FINAL DE LA COMIDA, SE OS DARÁ COMO EXTRAORDINARIO UN TAZÓN DE LECHE.

¡SENTAOS!

¿QUEJEN SE JUEGA LA COMIDA A BICHOS?

YO NO.

YO TAMPOCO.

HARRÍA GANADO YO. TENGO CATORCE.

¡SILENCIO!

¡EN PIE!

NO, NO, QUE SE SIENTEN. QUE SIGAN COMIENDO.

¿TE GUSTA LA LECHE?

SÍ, SEÑORITA.

¿TE HAS QUEDADO CON HAMBRE?

EH... NO... NO, NO, SEÑORITA.

¿COMO TE ULMAS?

ELÍAS, PARA SERVIR A DIOS Y A USTED.



4) Paracuellos 2-Auxilio Social : « El abusón »

EL ABUSON

«Porterito» era un abusón. Le gustaba abusar, de la misma manera que a otros les gusta cantar.

Pegaba a los demás chicos porque sí, porque le daba la gana, porque le salía de ahí.

Todo lo que tenía de pequeñajo y de enclenque lo tenía de mala leche.

El primer día que llegó al colegio llovía mucho y llegó todo mojado. Estaba muy asustado y no hablaba. Se quedó en un rincón del patio, sentado en el suelo, acurrucado, con los ojos muy abiertos, con cara de miedo.

Y así se pasó la primera semana, acurrucado en su rincón. A los demás niños les daba pena. Sobre todo a Moratalla.

Moratalla le dejaba tebeos y se sentaba a su lado a hablar con él. Y poco a poco «Porterito» se fue espabilando.

Luego resultó que jugaba muy bien al fútbol, sobre todo de portero. No había quien le metiera un gol; saltaba como una rana en cualquier dirección y siempre cogía la pelota. Era un fenómeno parando. Por eso le pusieron de mote «Porterito».

Pasado algún tiempo empezó a pegarse con todos. Les mojaba la oreja. Es decir, les desafiaba mojándoles con saliva el lóbulo de la oreja. Entonces, si el otro aceptaba el desafío, se peleaba y normalmente ganaba.

Rápidamente se fue haciendo con fama de pegón. Pegaba a todo el mundo. Era un abusón.

A Gálvez le traía frito, y al «Mermelada», y a Domiciano, y al «Morcis» y a muchos más, a casi todos los que se mostraban más débiles que él.

A Moratalla no le pegaba nunca, quizá en agradecimiento, recordando los primeros días, pero le quitaba los tebeos y se los rompía. Moratalla le tenía miedo.

Una noche, «Porterito» se levantó sonámbulo. Era invierno y hacía un frío tremendo. Se cruzó todo el colegio andando descalzo, con sólo el pijama, pisando la escarcha y el hielo de los charcos. Llegó hasta la casita del pozo, un edificio alejado donde dormían algunas profesoras, y llamó a la puerta.

La señorita Julita, la más vieja de las profesoras, acudió a abrir, alarmada por lo intempestivo e inusual de la llamada.

En la puerta se encontró a «Porterito» que, descalzo, amoratado por el frío, tiritando y a punto de cogerse una pulmonía, le decía:

—¡Madre! ¡Madre! ¡Soy yo!

Casi cuatro años duró el reinado de «Porterito». Cuando le cambiaron de colegio, le hicieron pagar con creces todas las palizas que había dado y todo lo que había abusado.

Los hermanos mayores de los niños a los que él había pegado le sujetaban por el pelo mientras los hermanos pequeños, libres ya de todos los miedos, se desquitaban, zumbándole de lo lindo.

Incluso se inventó una especie de juego con un estribillo que decía: «Marica quien no zumbe a "Porterito"».



5) Barrio : « Camisa azul »

BARRIO

VIII

CAMISA AZUL

G. MÉNÉZ-

... ¿Y QUÉ? HE IDO AL SINDICATO... ¿Y QUÉ? PUES NADA... ¿Y QUÉ ELLOS NO PUEDEN HACER NADA... QUE LO SIENTEAN... ¿Y ESO ES TODO! ¿LO QUE PASA...

¿QUE TE PONGO, CHAVAL?

EN UNA, TRES PESETAS DE CABALLA Y EN LA OTRA, TRES PESETAS DE ANCHOAS

... LO QUE PASA ES QUE LOS INTERESES DE UNOS NO SON LOS INTERESES DE OTROS!... Y AL POBRE SIEMPRE LE TOCA JODERSE!

BAJA LA VOZ, HOMBRE, QUE TE PUEDEN OIR...

¿QUE ME OIGAN!... ¡LO QUE OCURRE ES QUE EN ESTE PUÑETERO PAÍS NO HAY JUSTICIA!... TODO PARA LOS RICOS!... Y NOSOTROS, CADA VEZ MÁS POBRES! CADA VEZ MÁS EXPLOTADOS

... ¿Y ENFIN, CÁLLATE PORQUE SI NO TE METEN EN LA CÁRCEL!

¿USTED ES UN COCHINO ROJO!

¿PERO BAJA LA VOZ, GREGORIO, QUE TE BUSCAN UN LIO...

¿QUEEEEE...? ¡ANDA MI MADRE! ¿LO QUE ME FALTABA POR OIR HOY!

PERO, ¿ACASO NO ES VERDAD LO QUE DIGO?

¿USTED ES UN COCHINO ROJO Y AHORA MISMO ME VA A ACOMPAÑAR A LA COMISARIA!

¿PORQUE SÍ! ¿POR ROJO...!

¿PERO QUÉ ROJO NI QUE LECHES!... ¡VAYA USTED A HACER PUDETAS!

¿Y CON QUIÉN ESTOY HABLANDO?

¡MIRE...! ¡LEA...! ¡LEA...!

“ALEJANDRO COLEBRAS”... ¿USTED SE LLAMA ASÍ? ¿Y QUÉ?

¡YO HE ESTADO EN LA DIVISION AZUL! ¿YO! ¿AQUÍ LO PONE!

¿QUE SE CUADRE! ¿FIRMES! ¿FIRMES HE DICHO...!

¡VAYA A MENEARSELA A UN HUERTO...!

¡CABRÓN!

PUES MUY BIEN, QUE LE APROVECHE... YO LLEVO TRES MESES SIN COBRAR Y...

¡PERO COÑO...! ¿QUÉ SE HA CREÍDO QUE ES? ¿A MÍ NO ME PESA NI MI PADRE...!

ESE, LO MISMO HA IDO A BUSCAR A OJ GUARDIA...

BUENO, ¿Y QUÉ? YO NO HE HECHO NADA... ¡E ME PEGO... TÚ ERES TESTIGO... NO ME IBA A QUEDAR QUIETO ¿NO?

¡VAYA USTED A HACER PUDETAS!

NO, NO... TRES PESETAS DE ANCHOAS EN UNA Y EN LA OTRA, TRES PESETAS DE CABALLA

17



6) *España Una, Grande y Libre!* : « Declaración de Derechos Humanos »





« Declaración de Derechos Humanos », *España Una, Grande, Libre!*, Op.Cit., p.32-33.

7) Los Profesionales : « Una gran familia »

LOS PROFESIONALES - EPÍLOGO -

© CARLOS GINEJES 95.-

COMO DIJIMOS AL PRINCIPIO DE "LOS PROFESIONALES", ESTA SERIE DE HISTORIETAS NO HA PRETENDIDO SER UNA BIOGRAFIA DE NADIE. AUNQUE LAS ANECDOTAS QUE SE HAN CONTADO SON REALES, NO LO SON, EN CAMBIO, LOS PERSONAJES, LOS PERSONAJES SIEMPRE SON FICTICIOS. SI BIEN ES CIERTO QUE EN UNA GRAN MAYORIA DE CASOS, DETRAS DE CADA PERSONAJE DE FICCION, EXISTE UNA PERSONA REAL EN LA CUAL EL AUTOR SE HA BASADO O INSPIRADO.

COMO TAMBIEN DIJIMOS AL PRINCIPIO DE LA SERIE, ESTAS HISTORIAS SE SITUAN EN EL TRANCURSO DE LOS AÑOS 60. PERO ¿COMO Y QUE SERIAN EN LA ACTUALIDAD ESTOS PERSONAJES? EL AUTOR NO HA RESISTIDO LA TENTACION DE DIBUJAR A VARIOS DE LOS MAS REPRESENTATIVOS, IMAGINANDOSELOS COMO SERIAN HOY, EN LA DECADA DE LOS 80. Y NO ME DIGAN USTEDES QUE RECONOCEN A ALGUNO DE ELLOS, PORQUE, ESTO NO PUEDE SER CIERTO. ESTOS PERSONAJES NO EXISTEN. CUALQUIER PARECIDO CON LA REALIDAD ES PURA COINCIDENCIA.



JORGE FILSTRUP

DIRECTOR DE LA AGENCIA "CREACIONES ILUSTRADAS FILSTRUP ART"; DIRECTOR DE "FILSTRUP EDITOR"; DIRECTOR DE "THE FILSTRUP'S BEAUTIFUL CATALAN BOOKS"; DIRECTOR DE LAS REVISTAS "FILSTRUP 2000"; "FILSCOMIXTRUP"; "TRUFFILS"; "FILS-FILS"; "TRUP-TRUP" ETC...

JORDI PÉREZ

SOLTERO Y SIN COMPROMISO. DUERME DE DÍA Y TOMA COPAS DE NOCHE. FRECUENTA EL "PUB GRETA GARBO", EL "CHIC-MARILYN" Y EL "JUANITA REINA GAY". HACE RETRATOS Y, MUY DE TARDE EN TARDE, ALGUNA HISTORIETA.



CASTO REDAÑOS

JUNTO CON OTRO SOCIO, MONTO UN NEGOCIO INMOBILIARIO QUE MARCHA ESTUPENDAMENTE. EN LOS RATOS LIBRES, Y COMO HOBBY, PINTA PAISAJES AL OLEO.

GONZALO GONZÁLEZ

POSEE EN PROPIEDAD UN PISO EN PASEO DE GRACIA, UN ESTUDIO EN VALVIDRIERA Y UN CHALET EN PLAYA DE HARO. CAMBIA DE COCHE CADA DOS AÑOS. PUBLICA CON ÉXITO EN "FILSTRUP 2000"; "FILS-FILS"; "TRUP-TRUP" Y EN LAS MEJORES REVISTAS AMERICANAS Y EUROPEAS.



BLAS PERIBÁÑEZ

ESCRITOR Y GUIONISTA. ESCRIBE LO QUE LE ECHEN, DESDE NOVELAS ROMÁNTICAS A CUENTOS PORNO, PASANDO POR HOROS COPOS Y RECETAS DE COCINA. UTILIZA SEUDÓNIMOS COMO: J. FLANAGAN, MADAME POMPADOUR, J. J. SCOTT... ES ASESOR DE VARIAS UNIVERSIDADES POPULARES.

GABRIEL MADERO

DIBUJA HISTORIETAS ROMÁNTICAS PARA INGIATERRA Y ESCOCIA A TRAVÉS DE LA AGENCIA "CREACIONES ILUSTRADAS FILSTRUP ART". AFICIONADO A LAS MOTOS Y AL CUBATA, DOS COSAS INCOMPATIBLES, SE HA ROTO VARIAS VECES TODOS LOS HUESOS DEL CUERPO.



MARQUITOS QUINTANA (AHORA DON MARCOS)

EDITOR. EDITA LAS REVISTAS "PAMPA" Y "PAMPA-TRAMPA". CONSIDERADO COMO EL SOLTERO DE ORO DE LA PROFESIÓN. SUS MÚLTIPLES ENEMIGOS ASEGURAN QUE SALE MÁS GUAPU EN LAS FOTOS QUE AL NATURAL.

JACINTO CERVANTES ("ALAIN")

PORTADISTA E ILUSTRADOR EN RATOS PERDIDOS, OCUPA LA MAYOR PARTE DE SU TIEMPO REALIZANDO AL POR MAYOR HISTORIETAS DE "FOX UND FIX", "EL GATO FUX" Y "EL PATITO FAX" PARA UNA FIRMA ALEMANA.



GOYO MENÉNDEZ

ALTERNA LAS HISTORIETAS DE HUMOR CON EL DIBUJO ANIMADO. SU TALENTO, TAN INAGOTABLE COMO SU PEREZA, LE LLEVO A TRABAJAR COMO UN DESESPERADO DURANTE VARIOS AÑOS EN LA CONSTRUCCION DE UN ARTILUGO PARA HACER HISTORIETAS SIN TRABAJAR.



PAU GUERRA

PORTADISTA DE PRESTIGIO INTERNACIONAL. POSEE, ENTRE OTROS MUCHOS PREMIOS, EL "FILSTRUP DE ORO" DONADO POR LA REVISTA "FILSTRUP 2000" Y EL "THE BIG GOLDEN FILSTRUP", OTORGADO POR "THE FILSTRUP'S BEAUTIFUL CATALAN BOOKS". COLABORA EN EXCLUSIVA CON LA AGENCIA "C.I. FILSTRUP ART".



ERNESTO BERDONÁ

TRAS ABANDONAR LA HISTORIETA Y MÁS TARDE LA FOTONOVELA MONTÓ SIN ÉXITO UN NEGOCIO DE ESTAMPADOS Y UN LABORATORIO DE FOTOLITOS. DESPUÉS FUE FOTOGRAFO DE BODAS. EN LA ACTUALIDAD ES REPRESENTANTE DE UNA MARCA DE TABACO INGLÉS Y SE ESTÁ PREPARANDO PARA "LA AVENTURA DEL VIDEO".



TONY TANO

DIBUJANTE, ROTULISTA, TRADUCTOR, ADAPTADOR, GUIONISTA, ACTOR DE FOTONOVELA, ACTOR DE CINE, DECORADOR, ASESOR DE MIL COSAS, TRAFICANTE, LOCUTOR, PRESENTADOR, SHOWMAN, RELACIONES PÚBLICAS, ORGANIZADOR DE FESTIVALES, ETC... ETC...



BENITO SERRA

TRABAJA EN UNA GRAN EMPRESA DE ARTES GRÁFICAS, DONDE CONTROLA UN I.B.M. POR LAS NOCHES, ESCRIBE CUENTOS Y POEMAS QUE NADIE PUBLICA. SUEÑA CON VOLVER A ESCRIBIR, ALGÚN DÍA, GUIONES DE HISTORIETA.



JOSÉ MA ABE I MONTURIOL

EDITOR DE "GATOS", REVISTA QUE ESCRIBE E ILUSTRATA TOTALMENTE EL SÓLO. DIBUJANTE DE MÚLTIPLES ESTILOS, FIRMA SUS TRABAJOS CON SEUDÓNIMOS TALES COMO SANCHO PAMPLONA, GUSTAVO I DORE Y PIPIA.



VIDAL FLORES

DIBUJANTE DE HISTORIETAS. TRAS MUCHAS INVESTIGACIONES EN SU ÁRBOL GENEALÓGICO, HA DESCUBIERTO QUE, ADEMÁS DE PROCEDER DE LA RAMA DE LOS HABSBURGO, TAMBIÉN ESTÁ EMPARENTADO CON RAINIERO DE MONACO Y CON EL MULTIMILLONARIO ROTHSCHILD.



JAIME SANCHIZ

COREÓGRAFO Y BAILARIN PROFESIONAL, DIRIGE UNA ACADEMIA DE DANZA CLÁSICA ESPAÑOLA DONDE ENSEÑA A BAILAR A CHICOS JÓVENES, LA "ACADEMIA FLAMENCA ANUSKA". ESCRIBE ARTÍCULOS PARA LA REVISTA "HOMBRES".



ADOLFO M. CARRILLO

DIBUJANTE DE HISTORIETAS Y CARICATURISTA. COLABORADOR SUCEASIVAMENTE DE LAS REVISTAS "EL SAPUS", "EL SOPAS", "EL PUSSES" Y "EL PISES". AUTOR TAMBIÉN DE "LA INACABADA DE VITORIA".

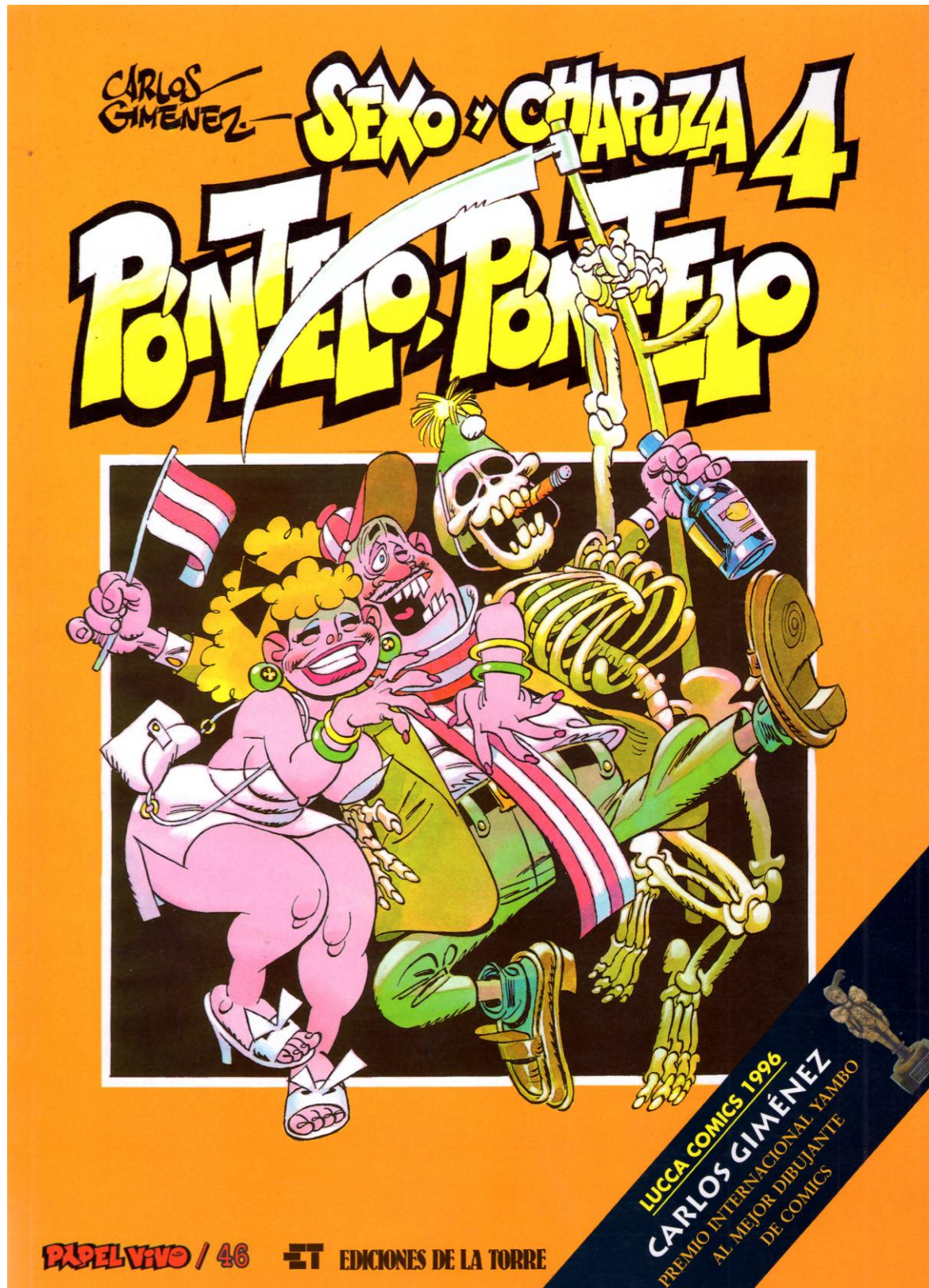


PABLO GARCÍA GARCÍA

AUTOR DE HISTORIETAS TALES COMO "PINGO BANG", "MOLOK EL PUPOSO", "PARTECUELLAS" Y "LOS AMATEURS". SERIE ESTA ÚLTIMA QUE PUBLICA, SIN PENIA NI GLORIA, EN LAS REVISTAS "FILSCO-MIXTRUP" Y "FLUIDE TOTAL".



8) *Historias de Sexo y Chapuza 4 : « Póntelo, pónselo »*



Couverture du 4^e tome de la série *Historias de Sexo y Chapuza*, Op. Cit.

9) 36-39: *Malos Tiempos*



« El frutero », 36-39: *Malos Tiempos I*, Op. Cit., p51.

TIRABAN CONTRA LAS CAMPANAS DE BRONCE Y CUÁNDO SONABA EL "TANGG...!" LO CELEBRABAN CON GRANDES RISOTADAS.



SINO LES VALE COMO IGLESIA, QUE LES SIRVA COMO ESCUELA... ¿QUE HACEN FALTA MUCHAS ESCUELAS PARA LOS NIÑOS!

BORRACHOS DE VINO Y RENCOR. BORRACHOS DE GUERRA.

¿SEÑORA, HAY QUE ACABAR CON LOS PUTOS CURAS... QUE HAN ENVENENADO AL PUEBLO CON MIEDOS Y MENTIRAS DURANTE SIGLOS!



¿LOS CURAS...! ESOS YA NO ESTAN AHÍ, SE FUERON CORRIENDO EN CUANTO EMPEZARON LOS PRIMEROS TIROS.

¿DÓNDE ESTARÁN YA LOS CURAS...!



LA IGLESIA ARDÍA POR LOS CUATRO COSTADOS. HASTA LA VIVIENDA LLEGABA EL FRAGOR RONCO DEL FUEGO Y EL CHISPORROTEO DE LAS LLAMAS.

¿QUÉ PENA DE IGLESIA...! ¿CON LA CANTIDAD DE ARTE QUE HAY AHÍ DENTRO...!

¿MUERTO EL PERRO, SE ACABÓ LA RABIA, SEÑORA...!



LAS LLAMAS COLOREABAN DE TONOS ROJIZOS A LOS MILICIANOS QUE SEGUÍAN DISPARANDO DESDE EL BALCÓN.

¿TANGG...! ¿LE HE DADO OTRA VEZ!

¿JA, JA, JA...!

¿JE, JE, JE...!



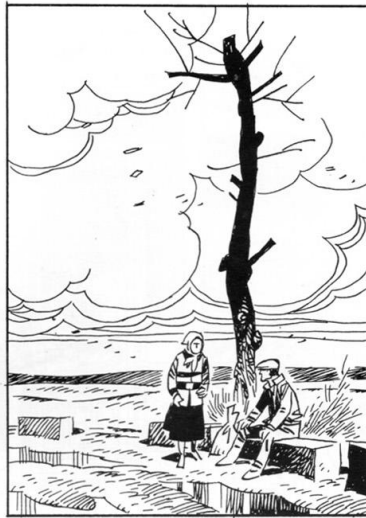
POR EL BALCÓN ENTRABA, COMO ALIENTO DE DRAGÓN, EL CALOR DE LAS LLAMAS Y EL OLOR DE LA DESTRUCCIÓN.

¿BASTA! ¿NO DISPAREN MÁS! ¿LO QUE NO DESTRUYEN LAS BOMBAS FRANQUISTAS LO DESTRUYIMOS NOSOTROS MISMOS!





SIÉNTATE, MARCELINO... VAMOS A DEJAR LA BOLSA Y A DESCANSAR UN RATO.



CUANDO ESTÁBAMOS EN GUERRA, ESTÁBAMOS LUCHANDO PARA GANAR, CON MORAL DE VICTORIA. ¡VEN- CER O MORIR! Y PODÍAMOS DECIR "¡NO ME COMO EL PAN DEL ENEMIGO AUNQUE ME MUERA DE HAMBRE...!"

PORQUE ESTÁBAMOS EN LA PELEA, COMBATIEN- DO CON OR- GULLO, CON RABIA, CON DIGNI- DAD...

PERO AHORA NO ESTAMOS EN GUE- RRA, NO ESTAMOS LUCHANDO... ¿NOS HAN VENCIDO? ¿NOS HAN APLASTADO! ESOS MILITARES NO SON EL ENEMIGO, MARCELINO, ENTE- RATE... ¿SON LOS AMOS!

CONTRA EL ENEMIGO SE LUCHA. CONTRA EL AMO, NO. EL PAN DEL ENEMIGO SE DESTRUYE. EL PAN DEL AMO SE PIDE, SE COME Y SE DA LAS GRACIAS... PORQUE ES EL ÚNICO PAN QUE PUEDES ESPERAR. EL ÚNICO QUE VAS A TENER.

HASTA AYER PA- SÁBAMOS HAM- BRE POR CULPA DEL ENEMIGO...

HOY VAMOS A COMER GRACIAS A LOS AMOS.



VÁMONOS... HACE FRÍO, ESTÁ EMPEZANDO A LLOVER Y NOS QUEDA MUCHO CAMINO QUE ANDAR



© CARLOS GIMÉNEZ. — 2008. 22

« Los amos », 36-39: Malos Tiempos IV, Op. Cit., p. 27.

10) *Crisálida*





CON
UN
ABRZO
MUY
FUERTE.

CARLOS
GIMÉNEZ.-

2013.

El autor quiere dar las gracias muy encarecidamente a todos aquellos amigos que colaboraron en la realización de esta obra, cediendo desinteresadamente documentación gráfica y fotografías de sus archivos personales. Son: Víctor Ramos, Manel Domínguez, Josep Maria Beà, Joan Navarro, Juan Manuel Arévalo, Antonio Martín, Carlos González Pérez, Xavier Teixidó y Antonio Gómez.

De igual manera y de forma muy especial a Emilia Rodríguez, Enric Torres, Manel Domínguez, Marcel Miralles, Miguel Fuster, Nuria Toutain, Susa Iglesias, Víctor Ramos y Josep Maria Beà, que me ayudaron aportándome datos, documentos y anécdotas sin los cuales yo no hubiera podido ni sabido contar esta historia.

PEPE 2

Un libro de Panini España, S.A. Redacción y administración: C/ Vallespi, 20. 17257 Torroella de Montgrí (Girona).

Tel.: 972 757 411. Fax: 972 757 711. www.paninicomics.es.

© 2013, Carlos Giménez

Edición española © 2013 Panini España S.A. Todos los derechos reservados. Queda expresamente prohibida la reproducción total o parcial de los textos e ilustraciones incluidos en este número. Depósito Legal: GI. 1688-2012. ISBN: 978-84-9024-285-8. (SPEPE002).

Distribución: SD Distribuciones. C/ Montsià 9-11. 08130 Santa Perpètua de Mogoda. Telf.: 933 001 022. Realización: Estudio Fénix.

Impresión: Liberdúplex. Impreso en España/Printed in Spain.

Thèse de Doctorat

Pierre-Alain DE BOIS

Titre de thèse Carlos Giménez : de la dénonciation à la transmission de la mémoire

Title of thesis Carlos Giménez, from denunciation to the transmission of the memory

Résumé

Cette thèse porte sur l'œuvre de l'auteur espagnol de bande dessinée Carlos Giménez, l'un des dessinateurs et scénaristes les plus importants en Espagne, et dont une grande partie de l'œuvre constitue un témoignage précieux de plus de cinquante ans d'Histoire en Espagne, depuis la guerre civile jusqu'à la transition démocratique. Auteur résolument engagé, véritable pionnier en matière de bande dessinée autobiographique, Carlos Giménez est en outre doté d'un style caractéristique : un graphisme en noir et blanc, un trait personnel, à la fois réaliste et parfois très caricatural, toujours au service d'une critique idéologique ou sociétale. Ce travail de recherche s'est articulé autour de deux grands axes constitutifs de son œuvre : le souvenir, qui correspond à la réflexion sur l'Histoire et la mémoire, et la dénonciation. Une dénonciation qui semble aujourd'hui devenir peut-être moins criante au bénéfice de ce que l'on pourrait appeler la finalité éducative, chez un auteur qui met de plus en plus l'accent sur l'héritage de la mémoire, ou comment transmettre la mémoire aux générations futures. Aussi ses dernières productions s'avèrent-elles plus que jamais en phase avec les débats qui agitent l'Espagne aujourd'hui autour du thème de la mémoire historique et montrent jusqu'à quel point le neuvième art, cet « art séquentiel », production accessible à un public éclectique (mais peut-être aussi plus jeune), constitue même une base « didactico-pédagogique », dont la finalité édifiancée des jeunes générations est indéniable chez l'auteur madrilène.

Mots clés

Bande dessinée, dénonciation, mémoire, autobiographie, Espagne, Franquisme

Abstract

This research focuses on the Spanish cartoonist Carlos Giménez, one of the most important artists and scriptwriters in Spain. A large part of the work is a valuable testimony of more than fifty years of history in Spain, since the Civil War to the Democratic Transition. Author resolutely committed, genuine pioneer of autobiographical comic, Carlos Giménez is further provided with a characteristic style: a black and white graphics, a personal trait, both realistic and sometimes very cartoonish, always at the service of ideological or social criticism. This research revolves around two main axes constituent of his work: memory and denunciation. A denunciation that now seems to be perhaps less glaring in favor of what might be called the educational purpose, for an author who puts more emphasis on the legacy of memory. Thus his last productions are more than ever in tune with the debates which agitate Spain today on the theme of Historical Memory and show how far the 9th art, production accessible to a large public is even a "didactic-pedagogic" base for younger generations.

Key Words

Comic, denunciation, memory, autobiography, Spain, Franquism