



HAL
open science

Entre Histoire et mémoire. La Guerre Civile espagnole dans la bande dessinée : Eloy, uno entre muchos et Río Manzanares (1979) ; El arte de volar (2009)

Charlotte Blanchard

► To cite this version:

Charlotte Blanchard. Entre Histoire et mémoire. La Guerre Civile espagnole dans la bande dessinée : Eloy, uno entre muchos et Río Manzanares (1979) ; El arte de volar (2009). Sciences de l'Homme et Société. 2019. dumas-02452569

HAL Id: dumas-02452569

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02452569>

Submitted on 3 Jun 2021

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.



Entre Histoire et mémoire.
La Guerre Civile espagnole dans la bande
dessinée : *Eloy, uno entre muchos* et *Río
Manzanares* (1979) ; *El arte de volar* (2009)

BLANCHARD
Charlotte

Sous la direction de Nicolás Sesma Landrin

Laboratoire : Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique,
Asie et Australie (ILCEA4 - CERHIUS)

UFR de Langues étrangères - Université Grenoble Alpes
Département : Langues, littératures, civilisations étrangères et régionales
(LLCER)

Mémoire de master 2

Parcours : Master Recherche - LLCER Espagnol

Année universitaire 2018-2019

Remerciements

La réalisation de ce mémoire n'a été possible que grâce à la présence de plusieurs personnes envers lesquelles je souhaite témoigner de ma gratitude.

Pour commencer, je souhaite remercier Monsieur Nicolás Sesma-Landrin, qui est la personne sans qui le présent mémoire n'aurait pas pu voir le jour. Il est aussi celui qui me donna envie d'étudier la Guerre Civile espagnole.

Je tiens à remercier les professeurs de l'université de Stendhal, et tout particulièrement Madame Olga Lobo Carballo, qui me donna envie d'étudier la bande dessinée, Monsieur Pierre Géral pour sa méthodologie sur l'analyse de l'image et Madame Caroline Bertonèche pour son aide lors de l'élaboration de ma bibliographie.

Je souhaite ensuite témoigner de ma gratitude envers la personne qui m'a épaulée tout du long de la rédaction, avec ses conseils, sa patience et son soutien : Cyril Le Chevanton. À continuation, je remercie aussi Tristan Le Chevanton pour sa relecture et ses précisions qui ont facilité mon travail.

DÉCLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : BLANCHARD.....

PRENOM : Charlotte.....

DATE : 19 / 05 / 2019..... SIGNATURE :

Sommaire

Remerciements.....	3
Sommaire	5
Introduction.....	7
Partie 1 - Antonio Hernández Palacios : le lègue visuel d'un vétéran.....	18
CHAPITRE 1. PARCOURS ET VIE D'UN TÉMOIN DE L'HISTOIRE.....	21
CHAPITRE 2. ELOY, UNO ENTRE MUCHOS ET RÍO MANZANARES : LA	
GUERRE DU VÉTÉRAN	25
1. LE CONFLIT DESSINÉ PAR UN ANCIEN COMBATTANT	29
2. LA GUERRE CIVILE RACONTÉE PAR UN VÉTÉRAN	37
CHAPITRE 3. LA TRANSITION DÉMOCRATIQUE : OSCILLATIONS ENTRE	
SOUVENIR ET OUBLI.....	55
1. L'HISTOIRE POUR PARLER D'UN PASSÉ COLLECTIF	57
2. LES NARRATIONS VISUELLES DE PALACIOS: UN CONTRE-DISOURS	
60	
3. LA PRISE DE PAROLE DESSINÉE POUR UN « JAMAIS PLUS ».....	63
Partie 2 - Antonio Altarriba et Kim : le roman graphique pour reconstituer une	
identité.....	69
CHAPITRE 4. DEUX HOMMES À LA RECHERCHE D'UN PASSÉ	72
CHAPITRE 5. EL ARTE DE VOLAR : LES MÉMOIRES HÉRITÉES DU	
CONFLIT.....	76
1. LA GUERRE VISUALISÉE PAR KIM	79
2. LA GUERRE RACONTÉE PAR ANTONIO ALTARRIBA.....	87
CHAPITRE 6. LE XXI^E SIÈCLE : LA MÉMOIRE PROBLÉMATIQUE DU	
CONFLIT.....	105
1. LE ROMAN GRAPHIQUE POUR REVENDIQUER LA MÉMOIRE.....	106
2. L'INDIVIDU ET SA MÉMOIRE PLUS IMPORTANTS QUE L'HISTOIRE	
108	
3. LA FICTION DE DEUIL POUR CONSTRUIRE UNE IDENTITÉ	113

Partie 3 - Entre mémoire et Histoire, une conception du conflit en perpétuelle mutation.....	118
CHAPITRE 7. LA BANDE DESSINÉE SUR LA GUERRE CIVILE : UN LIEU DE MÉMOIRE POLÉMIQUE	119
1. COMMÉMORER : ENTRE UN BESOIN ET UN DEVOIR	119
2. LE DEVOIR DE MÉMOIRE TRANSMIS PAR LA BANDE DESSINÉE ...	122
3. LA DÉMOCRATISATION DE L'HISTOIRE ET L'AVÈNEMENT DU TÉMOIN	127
CHAPITRE 8. UNE ÉVOLUTION CONSTANTE ENTRE HISTOIRE ET MÉMOIRE	132
1. ELOY ET ANTONIO : TÉMOINS DES ÉVOLUTIONS ENTRE 1979 ET 2009	132
2. ENTRE MÉMOIRE ET HISTOIRE ; ENTRE UNE ÉPOQUE ET L'AUTRE...	137
CHAPITRE 9. MIROIRS D'UNE SOCIÉTÉ EN CRISE IDENTITAIRE	143
1. LE REJET DE L'OUBLI AU PROFIT DE LA SURABONDANCE DE MÉMOIRE OU D'HISTOIRE	146
2. DEUX HISTOIRES POUR COMPENSER UN PROBLÈME IDENTITAIRE	151
3. LA BANDE DESSINÉE COMME UN TRIBUNAL : RISQUES ET DÉRIVES.	155
Conclusion	159
Bibliographie.....	164
Sitographie	170
Table des illustrations.....	174
Table des matières	176

Introduction

La bande dessinée, telle que nous la concevons, a été inventée au cours du XX^e siècle, en tant que produit culturel de la dénommée « culture de masse »¹, elle fut tout d'abord destinée au groupe réduit des enfants et des connaisseurs avec pour premier but le divertissement. L'accroissement important de sa popularité au cours des années s'explique par sa démocratisation, jusqu'à devenir un produit de consommation comme un autre au XXI^e siècle.² Francis Lacassin dans son ouvrage *Pour un neuvième art, la bande dessinée* (1982), la désignera comme étant le Neuvième Art. Elle fut reconnue depuis peu comme un art à part entière, tout comme la sculpture (2^e art), la musique (4^e art) et le cinéma (7^e art), passant d'un genre mineur à une expression artistique complexe. De manière générale, nous pouvons définir la bande dessinée comme étant un récit en images faisant d'elle un « art visuel et narratif »³. Les éléments visuels et/ou textuels assument la narration et sont interdépendants et intrinsèquement liés car créant le sens. D'ailleurs, elle possède les ressources nécessaires pour exploiter et s'approprier tous les genres existants : autobiographique, comique, dramatique, fantastique, merveilleux, didactique.⁴ C'est un médium qui est par essence polymorphe et Art Spiegelman explique dans son article *Master Race : le récit graphique comme forme d'art* que la bande dessinée, est « parvenue à élaborer un langage unique, où se mêlent mots et images, capable d'exprimer des idées subtiles et sophistiquées par le biais d'une profonde résonance empathique »⁵. De surcroît, nous pouvons définir la bande dessinée comme étant un médium de l'illusion et de la persuasion, car elle donne une fausse impression de mouvement et de son, de temps et d'espace, grâce à l'usage du trait et de la couleur.

¹ Aussi appelée *mass culture* en anglais, elle se caractérise par la diffusion massive de produits culturels ainsi que par la prolifération de médias de communication et de divertissement de masse (télévision, journaux, émissions de radio, etc.).
OXFORD UNIVERSITY PRESS, *Oxford reference, Mass culture*, 2019

² PUIGDEVALL, C., *Cómic y arte, un espacio de libertad*, *Clave de Razón Práctica*, 2018, p°48

³ POMIER, F., *Comment lire la bande dessinée ?*, 2005, p°75

⁴ *Ibid.*, p°71

⁵ SPIEGELMAN, A., *Master Race : le récit graphique comme forme d'art, Shoah et bande dessinée. L'image au service de la mémoire*, 2017, p°31

Ainsi, même si ce médium c'est initialement développé en tant que divertissement populaire, il s'est affranchi de sa condition de divertissement pour devenir "adulte" et "mature" afin de pouvoir traiter de sujets considérés comme sérieux. Ce changement de la manière dont il était perçu, commença à partir des années 60 et l'amena à être reconnu pleinement dès les années 80, grâce à la naissance de créations telles que *La Foire aux Immortels* (1980) de Enki Bilal, *Akira* (1982) de Otomo Katsuhiro, *Watchmen* (1987) de Alan Moore et Dave Gibbons ainsi que l'apparition des 'romans graphiques'. Ces productions montrèrent que le Neuvième Art était capable de créer de véritables histoires construites, d'aborder des thèmes épineux, d'utiliser des structures narratives complexes et de mettre en scène des personnages avec une psychologie construite.⁶ Nous percevons aussi ces changements avec le nombre croissant de publications théoriques (monographies, essais, etc.), les événements organisés par des universitaires, les conventions, les expositions, les prix, les articles de la presse généraliste comme spécialisée (Le Monde, El País, Beaux Arts) qui sont dédiés à la bande dessinée. Cette multitude de publications lui donna accès à une véritable reconnaissance et légitimité autant culturelle que médiatique. De ce fait, elle est devenue un médium universel qui appartient à tous, indépendamment du statut social, de la classe et du niveau intellectuel.⁷ Luis Alberto de Cuenca précise que selon lui, « Si hay un lenguaje universal es el de los cómics. »⁸.

Il convient de revenir sur la classification entre les termes de 'bande dessinée' et de 'roman graphique'. La bande dessinée apparaîtrait vers 1830 avec Rodolphe Töpffer et elle serait irrémédiablement reliée à l'enfance, alors que le roman graphique émergerait, pour Benoît Peeters, au cours des années 1980 et il évoquerait un public plus adulte.⁹ Le scénariste de bandes dessinées, Felipe Hernández Cava, explique que cette nouvelle appellation permettrait aux intellectuels de légitimer leur intérêt pour un produit méprisé, devenu depuis peu digne d'attention grâce à sa mutation.¹⁰ De plus, pour Óscar Gual Boronat, cette expression serait une création des éditeurs et des journalistes pour

⁶ ZAPATERO, J. S., *La memoria de la Guerra Civil en viñetas: "El arte de volar" y "Un largo silencio"*, Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica, 2016, p°1093

⁷ BARON-CARVAIS, A., *La bande dessinée*, 2007, p°121

⁸ DE CUENCA, L. A., *Noveno Arte*, 2010, p°35

⁹ PEETERS, B., *Case, planche, récit. Comment lire une bande dessinée*, 1991, p°93

¹⁰ CAVA, F. H., *Perdido entre viñetas*, Clave de Razón Práctica, 2018, p°18

« introducir en el mercado del libro aquellos cómics para un público más adulto pero evitando que se los relacionara directamente con los productos juveniles más populares. »¹¹. Cette nouvelle dénomination serait une manière de montrer une évolution dans les productions du Neuvième Art, ce qui était un média considéré comme enfantin est transcendé pour devenir à la fois un objet digne d'attention et d'étude. Toutefois, cela engendre un jugement conduisant à une hiérarchisation entre un média considéré pour 'enfants et adolescents' et un média se dirigeant aux 'adultes'.

Pour Annie Baron-Carvais, créer une histoire sous forme de bande dessinée, c'est posséder la volonté de divertir ou de transmettre un message à quelqu'un.¹² Nous nous axerons pour notre étude sur la bande dessinée 'historique' traitant d'un moment de l'Histoire humaine, et sur la bande dessinée de 'guerre' axée sur un événement belliqueux. Néanmoins, il convient de rappeler que les catégories peuvent se mélanger entre elles, aboutissant à des oeuvres hybrides, avec par exemple la bande dessinée biographique historique. Ces bandes dessinées historiques ou biographiques, se caractérisant par l'usage de détails propres à l'auteur donnant au récit un caractère intimiste, devinrent reconnues grâce à *Maïis* (1980) de Art Spiegelman. Il démontra que le Neuvième Art, au même titre que tous les autres, était capable de traiter un thème aussi dramatique que la *Shoah*, modifiant la perception que tenait la culture hégémonique de la culture de masse.¹³ Si cette oeuvre est la seule bande dessinée ayant à ce jour reçu le Prix Pulitzer, d'autres créations autobiographiques comme *Persepolis* (2000) de Marjane Satrapi et *Gen d'Hiroshima* (1973-1985) de Kenji Nakazawa, permettent de nous faire supposer que le Neuvième Art est un médium permettant d'appréhender le passé. En effet, il serait une écriture visuelle de l'Histoire, en créant un lien entre l'Histoire (le savoir général), le dessin (l'aspect visuel de ce qui est transmis) et le souvenir (de celui qui dessine et qui transmet).¹⁴ De plus, grâce à son langage visuel, il semble l'outil le plus adapté pour toucher un large public car plus simple d'accès et plus facile à comprendre. Ces narrations visuelles pourraient être perçues

¹¹ GUAL BORONAT, Ó., *Viñetas de posguerra. Los cómics como fuente para el estudio de la historia*, 2013, p°28

¹² BARON-CARVAIS, A., *Op. Cit.*, p°5

¹³ FERNÁNDEZ DE ARRIBA, D., *La memoria del exilio a través del cómic. Un largo silencio, El arte de volar y Los surcos del azar*, *CuCo, Cuadernos de cómic*, 2015, p°12

¹⁴ GENOUDET, A., *Dessiner l'histoire. Pour une histoire visuelle*, 2015, p°174

comme des mirages temporels où un passé déterminé serait figé dans une illusion de présent perpétuel.¹⁵ Néanmoins pour appréhender correctement le passé, les auteurs doivent posséder la volonté de se renseigner pour être fidèles aux faits historiques racontés ou d'être fidèles à la mémoire transmise.¹⁶

Le Neuvième Art en Espagne est une partie inséparable de la culture contemporaine du pays. Dans son essai *La España del Tebeo. La Historieta Española de 1940 a 2000* (2001), Antonio Altarriba décrit trois cycles du développement de la bande dessinée espagnole. Il explique que :

« El primero arranca en la inmediata posguerra, alcanza su momento culminante en los cincuenta se prolonga, ya claramente agonizante, hasta finales de los setenta. El segundo empieza a forjarse a finales de los sesenta, tiene, si no su periodo de esplendor, sí sus años de paroxismo editorial en la primera mitad de los ochenta y decae antes de alcanzar los noventa. Y el tercero se inicia a comienzos de la década pasada, y salvo especulaciones agoreras o proyecciones ilusionadas, no proporciona todavía la perspectiva necesaria para hacer una valoración. »¹⁷.

Durant le franquisme tardif, les produits venant d'autres pays, comme les films, les disques et les bandes dessinées, influencèrent la création espagnole en étant des « productos de gran calidad plástica y con mayores exigencias narrativas. »¹⁸. Ces importations permirent à la production de se développer et de se moderniser. Dès 1975, de nombreuses transformations, sur les plans sociaux, économiques et culturels, eurent lieu en Espagne.¹⁹ Ces années furent importantes pour comprendre le changement de statut de produit culturel 'infantile' à 'mature'. Elles représentèrent le "boom de la bande dessinée adulte" et constituèrent ce qui est désigné actuellement comme « l'âge d'or » de la bande dessinée

¹⁵ *Ibid.*, p°85

¹⁶ FERNÁNDEZ DE ARRIBA, D., *Op. Cit.*, p°30

¹⁷ ALTARRIBA, A., *La España del Tebeo. La Historieta Española de 1940 a 2000*, 2001, p°322

¹⁸ *Ibid.*, p°314

¹⁹ VILCHES, G., *El camino al cómic adulto en España. Una breve introducción., Del Boom al Crack. La explosión del cómic adulto en España (1977-1995)*, 2018, p°7

espagnole. Cette maturité naissante du médium allait surtout ressortir au travers de la mise en scène de la violence, de la drogue et l'érotisme. Nous pouvons considérer cela comme une manière de transgresser les interdits qui avant étaient proscrits par la censure. De plus, ce 'boom' put avoir lieu car ce médium était pleinement implanté et accepté d'un point de vue culturel dans la société, montrant un environnement propice pour son développement.²⁰ Malgré les quelques années silencieuses qui suivirent à partir des années 90, la bande dessinée fit son grand retour durant les années 2000 avec des oeuvres autobiographiques à caractère personnel, ou biographiques historiques comme *La vida es un tango y te piso bailando* (2015) de Ramón Boldú. Au XXI^e siècle, elle est désormais considérée comme un produit culturel à part entière qui se transmet de génération en génération, ainsi qu'un art qui se renouvelle et qui perdure dans le temps.

D'après le décompte réalisé par Michel Matly, il existerait plus de trois cents vingt-trois bandes dessinées qui traiteraient de la Guerre Civile espagnole, soit celles publiées au cours de la guerre, durant la dictature ainsi que celles produites au XXI^e siècle.²¹ Ce conflit étant encore un thème épineux, de nombreux artistes essayèrent d'apporter une interprétation aux événements qui troublèrent cette époque depuis différentes perspectives telles que la franquiste, la religieuse, l'anarchiste etc. et en ayant recours à des formats différents. Néstor Bórquez indique que « la temática de la Guerra Civil y la posguerra se presenta como uno de los grandes temas "serios" visitados en los últimos años por este medio. »²², pouvant expliquer un regain d'intérêt pour ce thème. Benoît Mitaine dégage trois générations de dessinateurs qui tentèrent de la représenter : la première serait celle des *aînés* car née en 1920 et parmi lesquels se trouve Antonio Hernández Palacios, la seconde serait celle de la *génération médiane* car née entre 1941 et 1955 avec Antonio Altarriba ou Carlos Giménez et la dernière serait celle des *cadets* car née dans les années 70 avec des

²⁰ *Ibid.*, p°8

²¹ Ce décompte comprend des productions réalisées entre 1976 et 2013. Ce sont autant des albums que des histoires courtes, et en prenant en compte que l'histoire traite intégralement ou bien partiellement de la Guerre Civile espagnole.

MATLY, M., *El cómic español y la Guerra Civil: Transición y primera década de democracia (1976-1992)*, Tebeosfera, 2014

²² BÓRQUEZ, N., *La historieta de la memoria: la Guerra Civil y el franquismo en viñetas*, 2016, p°30

auteurs comme Jaime Martín.²³ Il convient d'ajouter, qu'en règle générale, ce sont des personnes qui furent touchées directement ou indirectement par l'événement, qui décidèrent de le dessiner. En effet, prendre l'initiative de réaliser une bande dessinée sur la Guerre Civile, c'est désirer transmettre des souvenirs, un témoignage et, par extension, un héritage personnel. Cela démontre aussi une volonté de se confronter au passé, de parler d'un moment dérangeant depuis diverses approches allant du réalisme au surréalisme depuis une perspective humaine ou historique.

Toutefois, il convient de rappeler que le Neuvième Art est avant tout un produit mercantile. De ce fait, il représente un marché : celui de l'art, des festivals et autres conventions, avec des boutiques allant des grandes surfaces aux boutiques spécialisées, car l'objectif premier de ce médium est d'être acheté. La maison d'édition, la date de publication, le contexte économique politique et social, le public visé, sont des éléments importants qu'il est nécessaire de comprendre lors de l'étude de la bande dessinée. En effet, ce sont des facteurs qui détermineront la durée de vie d'un produit et expliqueront, en général, le succès ou bien l'échec d'une histoire par rapport à une autre.

Ainsi, quand il s'agit de la Guerre Civile espagnole sous forme de bande dessinée ou de roman graphique, cet événement reste un sujet délicat et difficile à traiter d'un point de vue éditorial. Les maisons d'édition courent donc des risques financiers si le projet échoue, expliquant que celles intéressées par la publication de bandes dessinées sur ce thème soient peu nombreuses. La plupart d'entre elles possèdent en général des dimensions modestes et elles font partie des éditoriales spécialisées dans l'édition de bandes dessinées destinées à un lecteur adulte.²⁴ Parmi celles-ci, nous pouvons mentionner les Ikusager Ediciones ainsi que les Edicions de Ponent, qui sont impliquées dans « la constitution d'un patrimoine iconographique de nature bédéistique sur la mémoire des vaincus »²⁵. Il existe aussi des maisons d'édition plus importantes, comme Astiberri Ediciones et Norma Editorial, qui impriment des oeuvres comme *Los surcos del azar* (2013) de Paco Roca et *Un largo silencio* (1997) de Miguel Gallardo pour Astiberri ou *¡No pasarán!* (2011) de Vittorio

23 MITAINE, B., Une guerre sans héros ? La Guerre civile dans la bande dessinée espagnole (1977-2009), Cahiers de la Méditerranée, 2011, p°3

24 *Ibid.*

25 *Ibid.*

Giardino et *El convoy* (2013) de Denis Lapière et Eduard Torrents pour Norma Editorial. Cependant, elles ne représentent qu'une part infime de leurs publications annuelles.

Si la Guerre Civile est aussi difficile à traiter dans la bande dessinée en Espagne, même si elle se déroula quatre-vingt ans plus, point s'expliquant par le fait que c'est un événement porteur d'une charge émotionnelle extrêmement forte encore aujourd'hui. Elle traumatisa le pays tout entier, en marquant au fer rouge son histoire et les mémoires. En effet, elle est considérée comme l'un des événements majeurs XX^e siècle ainsi qu'un des signes annonciateurs de la Deuxième Guerre Mondiale. Ce conflit dura trois ans, en commençant par le putsch militaire échoué qui fut mené par les généraux Francisco Franco, Emilio Mola et Gonzalo Queipo de Llano le 17 et 18 juillet 1936, il divisa le pays en deux camps : les 'nationalistes' et les 'républicains', puis se termina par la victoire des troupes nationalistes menées par Franco le 1 avril 1939, emmenant à l'établissement d'une dictature qui dura quarante ans. Cette guerre fut un champ de bataille présenté comme international et fratricide, où des idéologies s'affrontèrent, où la barbarie s'opposa à la civilisation. Ce conflit sanglant fit cinq cents mille morts, soit un mélange entre les morts sur le champ de bataille et ceux causés par la répression qui eut lieu dans les deux camps, et il y eut au moins autant d'exilés. Une répression violente fut installée par le nouveau régime dictatorial imposant silence et soumission aux 'vaincus'. La violence de l'événement, couplée à la politique répressive du franquisme fit que tout cela soit « archivé » dans l'Histoire ainsi que « sauvegardé » dans les mémoires du peuple espagnol.

Nous devons alors nous interroger sur ce que sont réellement ces notions de mémoire et d'Histoire qui semblent être des aspects importants dans les narrations visuelles traitant du conflit.

D'un côté, nous avons l'Histoire qui est une science. Elle est le fruit d'un travail de recherches et de réflexions faisant la somme des changements et des événements marquants qui marquèrent un siècle, une époque, un moment donné d'une nation, d'une société.²⁶ Elle évolue grâce aux recherches, à la réflexion, aux études, tout en étant soumise aux divers courants de pensée de chaque époque, faisant qu'elle se modifie perpétuellement avec le passage du temps.²⁷ Pourtant, si l'Histoire est considérée comme

²⁶ JABLONKA, I., *Histoire et bande dessinée*, La vie des idées, 2014, p°3-4

²⁷ GUAL BORONAT, Ó., *Op. Cit.*, p°13

un récit unique, Adrien Genoudet précise qu'il « n'y a d'histoire que plurielle et amalgamée »²⁸, car elle est la compression de diverses histoires pour n'en former qu'une seule. Il ne faut pas oublier que l'Histoire est utilisée pour répondre aux questions, interrogations et demandes de la société, en devenant une partie de son identité grâce à l'apport de figures et d'événements unificateurs.

De l'autre, nous avons la mémoire qui serait la somme conjuguée de l'expérience et des souvenirs d'une personne. Il existe différentes catégories de mémoire (affective, personnelle, etc...). S'il existe une mémoire individuelle, par extension, il y a une mémoire collective (celle qui appartient à un groupe déterminé de personnes) qui est à l'échelle humaine et possède sa durée de vie.²⁹ Pour le sociologue Maurice Halbwachs, cette mémoire collective « enveloppe les mémoires individuelles, ne se confond pas avec elles. »³⁰, devenant un trésor commun où les personnes vont piocher ce dont elles ont besoin pour construire leur identité. Néanmoins, il convient de rappeler qu'il est impossible de se souvenir, de manière littérale, de ce qui n'a pas été vécu. Dans ce cas, l'événement ne peut être remémoré par l'individu, mais il sera imaginé grâce au « bagage de souvenirs historiques »³¹, soit la mémoire collective du groupe, qui lui a été transmis. Le souvenir devient alors imagination.

Nous pouvons donc présenter comme différence entre ces deux notions que la mémoire demande de « se souvenir », tandis que l'Histoire demande d'« apprendre » une narration construite.³² S'il existe différentes mémoires individuelles et collectives, il n'y aurait qu'une seule et unique Histoire conçue par les historiens. Cependant, l'Histoire comme la mémoire sont des entités qui évoluent : la mémoire change au contact des souvenirs d'autres individus ; l'Histoire évolue en fonction des recherches et des nouvelles hypothèses qui sont proposées. Nous avons donc deux concepts différents, qui s'articulent ensemble mais qui ne peuvent répondre aux mêmes attentes, qui ne possèdent pas la même fonction : l'Histoire correspond à la macro-histoire, en se concentrant sur les événements

²⁸ GENOUDET, A., *Op. Cit.*, p°42

²⁹ HALBWACHS, M., *La mémoire collective*, 1997 (2ème édition), p°131

³⁰ *Ibid.*, p°98

³¹ *Ibid.*

³² SANTOS, J. (dir), *Memoria de la guerra y del franquismo*, 2006, p°18

généraux à l'échelle d'un pays, tandis que la mémoire renvoie à la micro-histoire, tout ce qui se focalise sur les événements particuliers à échelle humaine.

Cela nous amène à nous interroger sur la manière dont l'Histoire est écrite. Serge Gruzinski, un historien français, parle du couple « écriture/histoire »³³ comme une manière de créer une opposition entre ce qui est considéré comme civilisé ou bien barbare. L'écriture apparaît comme supérieure, reléguant les autres supports au rôle d'aide ou de complément pour la transmission de l'Histoire. Cette supposée supériorité de l'écriture va créer une hiérarchisation entre une source plus légitime qu'une autre pour la transmission de ce savoir. En ce XXI^e siècle, nous voyons apparaître une remise en question de ce postulat présentant l'écriture comme toute puissante grâce à l'apparition d'autres médiums comme le jeu vidéo, le cinéma et le Neuvième Art. L'image serait en train de se tailler une place pour participer à l'écriture de l'Histoire, faisant évoluer ce couple « écriture/histoire » vers un trinôme qui deviendrait « image/histoire/écriture ». Serge Gruzinski pose, par conséquent, la question suivante « A-t-on encore besoin de l'écriture pour construire le passé ? »³⁴. Si elle est encore nécessaire, elle commence à partager l'écriture de l'Histoire avec d'autres médiums. Par contre, nous devons aussi nous interroger sur ce qui est transmis avec ces supports alternatifs et quel sera leur impact sur l'apprentissage et la compréhension du passé. Ces questions permettent de creuser la problématique de la mémoire et de l'Histoire de la Guerre Civile en Espagne au travers d'autres médiums, dans notre cas, le Neuvième Art en tant que moyen alternatif d'écrire et de transmettre l'Histoire et la mémoire du conflit en dehors du cadre universitaire. Il ne faut pas oublier que la bande dessinée est un « médium avec des vertus pédagogiques » ou du moins, pour nuancer ce propos tenu par Frédéric Pomier, il peut les posséder. Ainsi, même si l'aspect pédagogique ne sera pas forcément le cœur de l'oeuvre, il peut donc être capable d'enseigner l'Histoire et, par extension, devenir une autre façon de l'écrire.³⁵

Il n'est donc pas étrange d'avoir recours à un support où le dessin prédomine, car c'est une façon de perpétuer la mémoire et/ou l'Histoire en la figeant telle qu'elle pouvait être imaginée ou souvenue par une personne ou bien un groupe. En effet, l'Histoire et la

³³ GRUZINSKI, S., *L'histoire, pour quoi faire ?*, 2015, p°63

³⁴ *Ibid.*, p°63

³⁵ POMIER, F., *Op. Cit.*, p°41

mémoire sont toutes deux foncièrement visuelles, car elles font appel à l'imagination pour être « remémorées ». L'Histoire serait alors constituée d'une généalogie du souvenir du passé qui permettra de se la représenter au travers d'images connues comme une fresque. Adrien Genoudet explique que le fait de « parler de “passé” pour parler d'histoire implique automatiquement de s'intéresser à la dimension visuelle de la notion. Le passé, comme le souvenir, *est* une image. »³⁶. En effet, l'Histoire et la mémoire se nourrissent de photographies, de peintures, de dessins, etc., faisant de la bande dessinée un médium légitime pour parler et transmettre le passé. Cependant, s'il existe plusieurs histoires dans l'Histoire, il peut donc exister plusieurs bandes dessinées pour parler d'un même événement depuis des perspectives différentes. Ces récits alternatifs d'un même événement veulent tous raconter leur 'histoire', cependant ils nous emmènent à nous poser la question suivante : quand nous interrogeons l'Histoire « de quelle histoire parlons-nous ? »³⁷.

Nous étudierons l'évolution de la représentation de la Guerre Civile (1936-1939) dans le Neuvième Art espagnol, à partir d'une analyse comparative entre trois œuvres : *Eloy, uno entre muchos* et *Río Manzanares* de Antonio Hernández Palacios publiées en 1979 et *El arte de volar* d'Antonio Altarriba et Kim, sortie en 2009. Ces créations furent conçues à des moments charnière de l'Espagne, l'une durant la Transition démocratique, et l'autre au XXI^e siècle en plein mouvement pour la récupération de la Mémoire Historique. Elles traitent toutes trois de la Guerre Civile espagnole de manières différentes, en étant un mélange entre bande dessinée historique, bande dessinée biographique et fiction. De plus, ces narrations visuelles peuvent être perçues comme des marqueurs sociaux et temporels de crises au sein de la société espagnole en ce qui concerne la manière dont le conflit est perçu, que cela soit durant les années 70 ou bien durant les années 2000.

En prenant ces trois oeuvres espacées de trente ans, nous réaliserons une analyse comparative afin de comprendre comment cet événement est traité tant dans le fond que dans la forme. Grâce au regroupement entre ces trois auteurs, un vétéran et deux descendants, nous constaterons s'il y a bel et bien une évolution dans la représentation de la Guerre Civile dans ce médium. Nous réfléchirons au travers du Neuvième Art sur les répercussions du conflit dans les mémoires et dans l'Histoire, ainsi que dans son traitement

³⁶ GENOUDET, A., *Op. Cit.*, p°56

³⁷ *Ibid.*, p°38

de la part de personnes n'ayant aucune formation d'historien. Nous nous interrogerons si ce médium transforme la manière de parler et de percevoir le conflit et s'il se fait le miroir de ces transformations. Pour finir, si les bandes dessinées sont des outils pour mesurer les répercussions de la Guerre Civile, nous nous demanderons si elles permettraient de mieux cerner l'Espagne d'aujourd'hui en comprenant la vision de l'Espagne de la Transition.

Partie 1

-

Antonio Hernández Palacios : le lègue visuel d'un vétérán

Lors de la Transition démocratique, moment d'effervescence tant sur le plan politique qu'artistique, les bandes dessinées sur la Guerre Civile espagnole se multiplièrent. Ce fut durant cette même période qu'apparurent les histoires développées depuis le point de vue républicain. Parmi celles-ci, il est possible de mentionner des oeuvres comme *Setenta días en el infierno: la gesta del Alcázar de Toledo* (1977) de Carlos et Luis Fresno Crespo qui représente la guerre depuis une optique phalangiste, une série anarchiste *Emili Piula* publiée dans *El Vibora* de 1980-1982 par Manuel Díez ainsi que les quatre tomes produits par Antonio Hernández Palacios qui sont *Eloy, uno entre muchos* (1979), *Río manzanares* (1979), *Euskadi en llamas* (1981) et *Gorka Gudari* (1987) qui montrent le conflit depuis une perspective communiste.³⁸ Ces diverses narrations visuelles seraient, selon Michel Matly, héritières des partis politiques en lutte durant le conflit ainsi que représentatives de différentes interprétations du conflit.³⁹

La possibilité d'aborder la Guerre Civile émergea après la mort du dictateur, notamment par Antonio Hernández Palacios, l'un des pionniers qui décida d'aborder la Guerre Civile. À l'origine, sa série devait être extrêmement longue, se divisant en deux histoires : l'une racontant les pérégrinations d'un soldat espagnol républicain nommé Eloy et l'autre celles d'un basque appelé Gorka. Elle devait se composer d'au moins dix tomes et ces derniers avaient pour objectif de montrer la dure réalité de la Guerre Civile espagnole et de la Seconde Guerre Mondiale.⁴⁰ Dans sa préface de 1979, le créateur propose une explication détaillée des aventures qu'auraient vécu les deux protagonistes séparément puis ensemble, afin de nous dépeindre une longue fresque historique tant de l'Espagne comme de l'Europe du XX^e siècle, qui commencerait avec la Guerre Civile et se terminerait avec la prise de Paris. Ce projet de grande envergure pour l'époque, était l'une des séries les plus appréciées par son auteur. Cependant seulement quatre tomes furent publiés chez Ikusager Ediciones, dans la collection *Imágenes de la Historia*, le dernier en 1987. Ainsi malgré toute l'affection qu'il lui portait, elle ne put aboutir car le profil de ses bandes dessinées ne

³⁸ MATLY, M., *El cómic sobre la guerra civil*, 2018, p°81

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ MATLY, M., *Dibujando la Guerra Civil. Representación de la Guerra Civil (1936-1939) en los cómics publicados desde 1976*, *Hispania Nova*, 2015, p°109

correspondait alors ni au marché éditorial ni aux attentes des lecteurs.⁴¹ Si la série inachevée de Palacios n'obtint pas la reconnaissance qui lui aurait permis de la terminer, il est important de souligner que lors de sa première publication en 1979, elle connut un succès suffisant pour qu'une réédition soit demandée en 1983, montrant un certain intérêt de la part du public de l'époque.⁴² Elle tomba cependant rapidement dans l'oubli une fois la Transition démocratique achevée. Dans le monde du Neuvième Art espagnol, seuls les connaisseurs et les chercheurs se souviennent aujourd'hui de son existence. Néanmoins, il semblerait que la série de Palacios commence à sortir de l'ombre car le 26 novembre 2018, la maison d'édition espagnole Ponent Mon⁴³ décida de rééditer les deux premiers tomes sous la forme d'une intégrale. Cela pourrait s'interpréter comme un regain d'intérêt pour l'héritage visuel de Palacios sur la Guerre Civile.

⁴¹ ALBERICH EL NEGRO, *Antonio Hernández Palacios y la Guerra Civil Española*, Desde el Nibelheim, 2011

⁴² Ramón Salas Larrazábal parle de cette réédition dans la préface de la deuxième édition de 1983.

HERNÁNDEZ PALACIOS, A., *Eloy, uno entre muchos*, 1979, p°4

⁴³ La maison d'édition Ponent Mon, fondée en 2003, est spécialisée dans la publication de mangas, de bandes dessinées et de comics d'auteurs. Son travail éditorial est aujourd'hui de récupérer des classiques de la bande dessinée qui tendent à être oubliés. PONENT MON, *¿Quiénes somos?*, Ponent Mon, 2019

Chapitre 1. Parcours et vie d'un témoin de l'Histoire

Antonio Hernández Palacios est né le 16 juin 1921 à Madrid. Il étudia les Beaux Arts à l'Académie de San Fernando où il commença à recevoir une formation classique en dessin. Le déclenchement brutale de la Guerre Civile espagnole interrompit ses études et le fit s'engager aux côtés des forces républicaines alors qu'il avait à peine quinze ans. Il prit la décision de rester, sans s'affilier à aucun parti politique, pour être le témoin des événements.⁴⁴ Simple soldat au sein de l'armée, sa position lui permit de rencontrer des figures célèbres comme Hemingway, Rafael Alberti ou Dolores Ibárruri connue pour être La Pasionaria, qu'il intégra à ses bandes dessinées.⁴⁵ Durant la guerre, Palacios combattit à Guadalajara ainsi que sur le front du Jarama, il fut témoin de la naissance du 5^e Régiment⁴⁶ où il fut intégré au 2^{ème} corps de l'Armée des Brigades Internationale en tant que lien entre le haut commandement et les soldats.⁴⁷ De plus, il réalisa de nombreux dessins et participa à la production de la revue du II Corps de l'Armée intitulée *Defensa Nacional*, publiée sur le front de 1937 à 1938.⁴⁸

Une fois la Guerre Civile espagnole terminée, il commença une carrière dans l'illustration, d'abord pour des affiches de cinéma puis pour des affiches publicitaires. Il se fit rapidement un nom dans le domaine de la publicité grâce à sa maîtrise du dessin, de la composition et de la couleur. De ce fait, Palacios passa presque l'intégralité de sa vie entre le monde de l'illustration et celui de la publicité. En 1972, il fut sollicité pour réaliser un ambitieux projet de série illustrée appelé *La España de los años ochenta* commandé par *Gaceta Ilustrada*, qui devint un cauchemar pour lui.⁴⁹ Épuisé par ce projet et souhaitant se reposer, il commença à s'adonner à la bande dessinée avec la création de trois séries : une

⁴⁴ CORIA, J., *Los cómics de Hernández Palacios: Épica y corazón, Lo que somos*, 2016

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Le Cinquième Régiment, plus connu sous le nom de Cinquième Régiment des Milices Populaires, était un corps militaire d'élite formé à partir de l'Armée Populaire espagnole. Il était composé de diverses milices espagnoles, fondé le 18 juillet 1936 et dissolu le janvier 1937.

GODICHEAU, F., *Los mots de la guerre d'Espagne*, 2003, p°27-28

⁴⁷ CORIA, J., *Op. Cit.*

⁴⁸ SAMANIEGO, F., *Palacios dibuja una guerra civil sin heroismos*, *El país*, 1987

⁴⁹ COSTA, J. M., *Palacios lleva al "comic" la historia de la guerra civil*, *El país*, 1980

policière appelée *Nuri Eva* inspirée d'un personnage comme *Modesty Blaise* ; une sur l'Ouest Américain nommée *Manos Kelly* et la dernière sur un thème médiéval avec *El Cid* qui deviendra l'une des grandes série de son auteur.⁵⁰ Ce qui était alors un passe temps, lui offrit la possibilité de changer de carrière et il initia un changement professionnel à ses cinquante ans, se reconvertissant dans la création de bandes dessinées. Autodidacte, il s'inspira de la bande dessinée franco-belge qui arrivait en Espagne avec des séries comme *Tintin*. En tant que dessinateur durant la Transition, il fut plongé dans la révolution culturelle qu'elle généra et entra en contact avec d'autres productions espagnoles qui proposaient des thèmes divers et variés comme *Alma de dragón* (1972 - 1978) de Esteban Maroto ou *Es que van como locos* (1972) de Ventura et Nieto, deux séries publiées par Trinca.⁵¹ Ces nouvelles bandes dessinées espagnoles furent influencées par les productions exportées du marché étranger et intégrées dans Blue Jeans, comme une tentative de créer un Métal Hurlant à l'espagnol, avec la publication de bandes dessinées de science fiction *Jeff Hawke* de Sydney Jordan, ou bien celle de guerre avec *Ernie Pike* de Oesterheld et Hugo Pratt.⁵² Grâce à ses nombreuses publications dans Trinca, Antonio Hernández Palacios obtint une certaine renommée et put avoir accès au marché européen de la bande dessinée où il s'exporta.⁵³ Il obtint dans les années 80 une certaine reconnaissance en France suite à sa publication des vingt et un tomes de l'une de ses séries les plus reconnues, *Mac Coy* qui fut éditée par la maison d'édition Dargaud en 1974 ou bien par la publication de ses bandes dessinées chez Les Humanoïdes Associés comme *Roland à Roncevaux* (1981).⁵⁴ Cependant, aujourd'hui, la réputation de Palacios hors de l'Espagne se limite à être le dessinateur de *McCoy* selon Frédéric Pomier.⁵⁵ Il mourut le 19 janvier 2000 à Madrid, en ayant été témoin des grands événements de l'Histoire contemporaine de

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ AUSENTE, D., El paso de la Frontera. Del encargo de agencia a la conciencia autoral, Del Boom al Crack. La explosión del cómic adulto en España (1977-1995), 2018, p°30

⁵² PÉREZ, P., ¿ "Solo para adultos" ? Del boom al crack. La ficción en las revistas españolas de cómic de los ochenta, Del Boom al Crack. La explosión del cómic adulto en España (1977-1995), 2018, p°67

⁵³ AUSENTE, D., *Op. Cit.*

⁵⁴ CORIA, J., *Op. Cit.*

⁵⁵ POMIER, F., *Op. Cit.*, p°156

l'Espagne : il connut la Guerre Civile, il vécut sous le franquisme, il assista à la Transition démocratique et mourut en ayant vu le XXI^e siècle.

Antonio Hernández Palacios commença sa carrière de dessinateur dans la revue *Trinca* (1970-1973) avec la publication alternée du *El Cid*, *La paga del soldado* et *Manos Kelly*, puis le western *McCoy*, avec pour scénariste Jean-Pierre Gourmelen, dans la revue *Blue Jeans* (1977-1979). C'était un homme qui appréciait traiter de thèmes historiques : *McCoy* (1978-1999) qui démystifie l'Ouest Américain, sa série éponyme traitant du personnage historique qu'est le Cid composée de quatre tomes ou sa bande dessinée sur Simon Bolivar intitulée *El Libertador. Simón Bolívar* (1987) où il déconstruit cette figure historique. Ce vétéran fut un homme engagé dans une poursuite de la vérité, il répondit avec ses narrations historiques aux mensonges et hypocrisies qu'il trouvait dans d'autres médias, comme le cinéma ou l'Histoire, grâce à un style réaliste.⁵⁶ Antonio Hernández Palacios explique dans la préface de la première édition de *Eloy, uno entre muchos*, datant de 1979, que jamais il n'aurait pensé réaliser une bande dessinée sur ce thème. Ce fut Enersto Santolaya, éditeur de Ikusager Ediciones, qui vint le solliciter car il était, selon lui, la seule personne pouvant mener à bien un tel projet sur le conflit fratricide.⁵⁷ Cette rencontre fit resurgir en lui de vieux souvenirs qu'il décrivit de la manière suivante « Entre el resonar de aquellas palabras como martillazos el retorno de los viejos olores a cuero y mantas de intendencia junto a las imágenes en colores aquel inolvidable pasado. »⁵⁸ qu'il tenta de représenter dans chacune des cases de sa série sur le conflit. Palacios se lança alors dans une frénésie tant documentaire que créatrice, en consultant de nombreuses sources, photographiques et historiques afin de recréer avec la plus grande fidélité possible, ce qu'il avait vécu. Il décrivit lui-même cette période comme « un tiempo febril de proyecto, borradores de guiones y bocetos. De acopio de datos. De lecturas inacabables, de dolorosos recuerdos. De emocionadas e interminables reuniones »⁵⁹ qui aboutirent par la publication rapide des deux premiers tomes. De plus, la création de ces bandes dessinées répondirent aussi à une forme une thérapie personnelle de la part de son auteur, qui fit de la création de

⁵⁶ SAMANIEGO, F., *Op. Cit.*

⁵⁷ HERNÁNDEZ PALACIOS, A., *Op. Cit.*, p°1

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

Eloy, uno entre muchos comme de *Río manzanares*, à la fois un hommage et un témoignage de la vie des soldats anonymes morts pour la République durant le conflit.⁶⁰ De part sa position en tant que vétéran, Antonio Hernández Palacios peut être qualifié de ‘chroniqueur des faits’⁶¹ pour reprendre l’expression de Nestor Bórquez. Ainsi, en prenant ses crayons pour représenter son expérience, cet homme livra un précieux témoignage ayant pour souhait de rendre hommages aux morts durant le conflit, comme une façon de témoigner de la vérité de la guerre en parlant de son expérience sur le champ de bataille tout comme Goya le fit avec *Los desastres de la guerra* (1810-1815).

Ainsi, avant la Transition les seules bandes dessinées publiées durant le régime dictatorial étaient favorables au franquisme et ne toléraient aucune autre revendication.⁶² Palacios, de part la création de sa série sur le conflit, fait partie de cette génération d’hommes qui eurent le champ libre pour traiter le thème problématique de la Guerre Civile, comme Manuel Díez que nous avons déjà cité. Il inaugura la future bande dessinée républicaine et ouvrit la voie aux générations suivantes de dessinateurs comme Paco Roca avec *Los surcos del azar* (2013). De plus, il est intéressant de noter que, Palacios, serait à ce jour le seul vétéran du conflit à avoir transposé son expérience de soldat au ‘ras du sol’ sous forme d’un récit visuel.

⁶⁰ SAMANIEGO, F., *Op. Cit.*

⁶¹ BÓRQUEZ, N., *Op. Cit.*, p°42

⁶² MATLY, M., *El cómic sobre la guerra civil*, 2018, p°89

Chapitre 2. *Eloy, uno entre muchos* et *Río Manzanares* : la guerre du vétéran

Eloy, uno entre muchos et *Río Manzanares* relatent les pérégrinations d'un étudiant nommé Eloy, pris dans les tourments de la Guerre Civile et qui se retrouve engagé en tant que soldat du côté républicain. Le récit débute en projetant directement le lecteur au coeur du conflit : les soldats républicains luttent pour récupérer l'Alcázar de Toledo sous le contrôle des forces rebelles. Des troupes appartenant au Cinquième Régiment des Milices sont envoyées afin de les aider et parmi elles se trouve Eloy. C'est ainsi que le lecteur fera la rencontre avec le personnage principal. Ce dernier sera confronté à la réalité de la guerre, les soldats fauchés par les balles ; les problèmes de discipline des troupes ; les erreurs du haut commandant ; les femmes et les enfants fuyant par les routes ; ainsi que de nombreuses batailles, allant de l'Alcázar de Tolède jusqu'à la défense de Madrid. En tant que soldat puis en tant que lien entre les chefs de brigades et les soldats durant le siège de la Capitale, Eloy sera à la fois acteur et témoin des différentes batailles auxquelles il participera. *Eloy, uno entre muchos* autant que *Río Manzanares* nous livrent un récit fictionnel à caractère historique où la Guerre Civile espagnole sera montrée depuis la vision d'un simple soldat. Il servira de fil conducteur dans les deux tomes pour témoigner des différents événements qui eurent lieu durant le conflit.

Le premier tome commence en septembre 1936, il nous dresse un portrait de la Guerre Civile espagnole avant le début de la défense de la Capitale. Quelques cases sont dédiées aux civils, les montrant souffrant de la guerre, cependant la narration met en scène les moments clefs de l'histoire militaire du conflit, comme les tentatives républicaines pour récupérer l'Alcázar ; la militarisation ainsi que les débuts de l'Armée Populaire ; l'aide de l'URSS et l'arrivée des tanks russes ; toutes les manoeuvres de l'armée républicaine pour retenir l'arrivée de l'armée rebelle à Seseña ; la formation des Brigades Internationales ; l'organisation de la défense Madrid avec la réunion des différentes forces disponibles telles que les Basques, les paysans, les Valenciens ; et le défilé des Brigades sur la Gran Vía. Le récit ne se cantonne pas uniquement aux manoeuvres républicaines, mais également aux troupes rebelles marchant vers la capitale en prenant possession de villages sur son chemin

comme Torrijos et se confrontant à l'armée républicaine. *Eloy, uno entre muchos* se finit lorsque la Onzième Brigade Internationale prend son poste à la Casa de Campo.

Le deuxième tome, quant à lui, se focalise uniquement sur la défense de Madrid. Il débute avec les forces rebelles se trouvant dans Carabanchel, l'un des districts de la Capitale. La ville, en ruine, s'est transformée en champ de bataille où les deux armées s'affrontent : les bombes pleuvent du ciel et les soldats de la République se trouvent à lutter vers la rivière Manzanares pour arriver jusqu'à la Cité universitaire. C'est un panorama des mouvements militaires qui est proposé au lecteur, comme avec la contre-attaque du 13 novembre ou bien la mort de Durruti. Toute la complexité et la violence du siège ressortent tandis que les civils se trouvent, malgré eux, pris au milieu de tout cela. *Río Manzanares* se termine le 23 novembre 1936 alors que les troupes républicaines tiennent tête aux assauts des forces ennemies.

Eloy, uno entre muchos et *Río Manzanares* dressent un portrait du début du conflit axé sur le déroulement militaire de la Guerre Civile à partir du front de Madrid avec la présentation de différents lieux et étapes du déroulement de la guerre, des figures historiques, nationalistes ou républicaines, qui participèrent comme le Général Yaguë, Enrique Lister, ainsi que les différentes bataillons qui luttèrent, des *Regulares*⁶³ au 'Edgard André' mené par Hans Kahle. Ainsi Palacios montre, grâce à Eloy, la dure réalité à laquelle étaient confrontés les hommes, espagnols ou étrangers, qui vinrent mourir par les balles, les grenades ou les coups de mortier. Il semble aussi y avoir une mise en perspective entre la complexité des techniques militaires, la stratégie active, la toute puissance des armes et l'impuissance des hommes individus et des civils. L'aspect civil du conflit sera traité, mais de manière extrêmement secondaire, car le coeur de la narration se trouve être la guerre et ses acteurs.

Pour raconter la Guerre Civile, Antonio Hernández Palacios opta pour une narration impersonnelle à la troisième personne avec un point de vue omniscient, contrastant avec l'impuissance de l'individu embarqué dans la guerre. Ce narrateur s'exprimera uniquement à travers les récitatifs et il sera chargé d'expliquer le déroulement des batailles, de présenter les personnages historique, d'annoncer les dates, etc. Il sera le

⁶³ Les *Regulares* appelés aussi *Fuerzas Regulares Indigenas* en espagnol, sont l'ensemble des troupes espagnoles recrutées sur le protectorat espagnol au Maroc. Elles sont formées par l'Infanterie et la Cavalerie.

guide du lecteur afin que ce dernier ne se perde pas dans le flot effréné des événements. Son but est de montrer une vue d'ensemble du conflit, tout en créant une distance intermédiaire avec les personnages rencontrés, afin de faire ressentir de l'empathie pour ces derniers, sans pour autant tomber dans un pathos qui tendrait à reléguer la guerre au second plan. À ce narrateur omniscient s'ajoute la présence de Eloy. Il est la voix d'un soldat comme tant d'autres, se superposant à celle du narrateur afin de la compléter, celle qui montre au lecteur la réalité de la vie des soldats comme celle du champ de bataille. L'emploi de la troisième personne s'explique donc par la volonté didactique que prend la transmission d'un vécu qui se veut universel et qui se fait le témoignage de soldats républicains. Palacios ne raconte pas son histoire, mais celle des autres combattants comme lui, créant un mélange entre Histoire de la Guerre Civile et l'histoire d'un soldat. Ainsi dans *Eloy, uno entre muchos* et *Río Manzanares* l'intrahistoire se fond dans l'Histoire afin de témoigner, de montrer et de s'opposer au discours de la Transition. Selon la définition de Pascal Ory, *Eloy, uno entre muchos* et *Río Manzanares* peuvent être qualifiées de bandes dessinées historiennes puisqu'elles prétendent « nous donner à revivre une vérité située dans le passé »⁶⁴.

Antonio Hernández Palacios souhaitait créer un récit visuel qui témoignerait d'un moment traumatisant de l'Histoire de l'Espagne. Comme il le dit lui-même « No he tenido en ningún momento la pretensión de hacer Historia, pero tampoco eludir la precisión del dato, el rigor del documento. »⁶⁵. Afin de mener à bien la reconstruction historique et se conformer au déroulement des événements historiques, il eut recours à une ample bibliographie ainsi qu'à 18.000 photographies.⁶⁶ L'auteur indiqua à la fin de chaque tome une bibliographie sommaire des ouvrages consultés, s'appuyant principalement sur des sources franquistes et communistes, venant de journalistes, d'anciens militaires ou

⁶⁴ Dans l'introduction de l'ouvrage d'Adrien Genoudet, Pascal Ory explique qu'il est possible de classer les bandes dessinées ayant pour thème l'Histoire en deux catégories : l'historienne qui « prétend nous donner à revivre une vérité située dans le passé » avec un travail propre de l'historien, avec un engagement de sources, de méthode et intellectuel, et l'historique qui « ne vise qu'à construire une vraisemblance » car c'est une représentation d'une époque donnée par le dessin. Ces deux bandes dessinées ne répondent pas aux mêmes objectifs visés.

GENOUDET, A., *Op. Cit.*, p°14

⁶⁵ HERNÁNDEZ PALACIOS, A., *Op. Cit.*, p°2

⁶⁶ SAMANIEGO, F., *Op. Cit.*

d'historiens.⁶⁷ La mention des sources est un gage de vérité et d'authenticité, permettant aux deux bandes dessinées de former une véritable fresque historique cohérente par rapport au conflit écrit par les historiens. En effet, ce sont des oeuvres à la recherche d'une ambition documentaire grâce à l'usage d'un tel matériel historique.⁶⁸ Il inclut aussi, dans ses bandes dessinées, l'expérience et les souvenirs qu'il conservait de cette période. Même si cette partie personnelle n'est certainement pas la plus évidente à discerner, elle apparaît de manière discrète dans la façon de représenter la guerre. Il décrit des situations réelles vécues depuis le point de vue d'un soldat, comme lorsque les anarchistes surnomment affectueusement « chinos » les communistes, ou dans le récitatif suivant « Lo peor era, ya frente al objetivo, esperar el fin de la preparación artillera. Esos angustiosos minutos que preceden al combate durante los que, aunque no se quiera, si se sabe, se reza. » (C7, p°53). Pour concevoir un témoignage crédible et réaliste les recherches réalisées furent nombreuses et aboutirent à un résultat qui fut le mélange entre un rigoureux travail documentaire et des souvenirs. Les créations de Palacios apparaissent donc comme un mélange entre le vécu et la reconstruction historique. Il ne raconte pas une histoire personnelle mais l'Histoire vécue par de nombreux autres soldats comme lui. Ce qui est donc prioritaire, c'est l'Histoire et l'histoire des soldats oubliés. Ces bandes dessinées possèdent une approche historique et elles furent publiées au moment où la bande dessinée dite 'adulte' émergeait, au cours d'une période où le Neuvième Art prétendait pouvoir traiter de thèmes 'sérieux' comme la Guerre Civile.⁶⁹

Eloy, uno entre muchos et *Río Manzanares* constituent le récit d'un vétéran qui représenta le conflit comme il l'avait vécu. Avant de commencer notre analyse, il est important de préciser que nous traiterons ces deux bandes dessinées comme n'en formant

⁶⁷ Pour *Eloy, uno entre muchos*, Antonio Hernández Palacios mentionne sept ouvrages dans sa bibliographie, avec *Diario de la Guerra de España* (1963) de Mikail Koltsov ou *Historia del ejército popular de la República* (1974) de Ramón Salas Larrazabal. Pour *Río Manzanares* il en mentionne au moins dix-sept, certains provenant de personnes ayant participé au conflit comme Vicente Rojo avec *Así fue la defensa de Madrid* (1967), tandis que sont produits par des historiens comme José Manuel Martínez Bande avec *La marcha sobre Madrid* (1968), ou des journalistes comme Julián Zugazagoitia avec *Guerra y vicisitudes de los españoles* (Tome I) (1968).

⁶⁸ BÓRQUEZ, N., *Op. Cit.*, p°35

⁶⁹ PÉREZ GARCÍA, J. C., *La representación en el cómic de la memoria traumática sobre la Guerra Civil española*, *RiUMA*, 2016, p°6

qu'une seule, puisqu'elles racontent l'histoire d'Eloy. Nous nous concentrerons en premier lieu sur les aspects graphiques de l'oeuvre comme l'usage de la page ou bien l'emploi de la couleur. Ensuite, nous traiterons la manière dont la mémoire du conflit est transmise ainsi que les idées véhiculées par cette représentation. Nous essayerons d'apporter une approche critique sur les aspects positifs et négatifs de ces deux récits visuels du conflit.

1. Le conflit dessiné par un ancien combattant

Comme nous pouvons le constater de ses productions antérieures, comme *El Cid* ou même *Manos Kelly*, le style d'Antonio Hernández Palacios peut être qualifié de réaliste. Il décida de conserver le réalisme de son trait, tout en le surchargeant pour créer un graphisme qualifié de baroque par Benoît Mitaine.⁷⁰ L'usage de ce style apparaît comme le



Figure 1. Exemple de surcharge.

plus adapté car la volonté première du créateur était de traiter d'un sujet sérieux : représenter la réalité du conflit telle qu'il l'aurait vécu, tout en l'harmonisant avec l'Histoire. Le dessin possède une surcharge qui le rend organique et vivant dans son approche de la guerre et des soldats, faisant qu'elle ressemble à une guerre réelle et non à une représentation inspirée du cinéma. Cependant Palacios ne se contenta pas d'utiliser un lourd trait noir de manière uniforme, il alterne les cases surchargées et celles où les traits sont

moins marqués afin de montrer les soldats fatigués et souffrants des éléments, comme le désordre dans lequel ils s'organisent. De plus, c'est un style de dessin qui permet aux vétérans qui vécurent le conflit de reconnaître ce dernier et qui offre la possibilité aux lecteurs de s'imaginer la guerre depuis la conception d'un ancien soldat. La similitude avec le réel (les photographies, les films, etc.) sert à plonger le lecteur au coeur même de la guerre, avec la peur inscrite dans les traits des visages, la poussière et les morts. Cela permet aussi de dessiner les personnages historiques du conflit, tels qu'ils furent

⁷⁰ MITAINE, B., *Op. Cit.*, p°6

immortalisés sur les photographies. Ainsi, nous pouvons dire que Palacios ne représenta pas seulement une époque d'un point de vue visuel, il dessina aussi sa vision du conflit, ses souvenirs. Ainsi, il fait en sorte de confronter le lecteur à une guerre qui est visuellement dérangement car proche de la réalité : les épais traits noirs sur les visages comme sur les corps servent à accentuer la représentation de la saleté, les difficultés d'une guerre qui n'a rien d'élégante ni de belle.

1.1.L'emploi de la couleur : entre réalisme et surréalisme

Contrairement au monochromatisme des années 70, lorsqu'il s'agissait de dessiner la Guerre Civile, Palacios décida de prendre le contre-pied en créant une fresque historique aux couleurs agressives. Il le justifia dans la préface du premier tome : « En los archivos, en las hemerotecas, la guerra de España salvo pequeñísimas excepciones, estaba contada en blanco y negro. Yo había vivido la guerra en color, la recordaba en color y en color había de cristalizar.»⁷¹. L'usage de la couleur comporte des risques quant il s'agit de dessiner la guerre, comme l'explique Benoît Mitaine dans son article, *Une guerre sans héros, la guerre civile dans la bande dessinée espagnole (1977-2009)* : « soit qu'elle provoque l'admiration au lieu de la répulsion, soit qu'elle détourne l'attention sur le détail (le sang, la chair) au détriment de l'ensemble. »⁷². Cependant Antonio Hernández Palacios y échappa avec brio et en profita pour développer tout un langage narratif qui guide et transmet des sentiments au lecteur. Il utilisa une palette chromatique variée, reposant sur un jeu entre les couleurs chaudes et froides. Benoît Mitaine prétend qu'il serait même possible de parler de « débauche chromatique » car son utilisation de la couleur est



Figure 2. Le jeu des couleurs donne à cette case une ambiance surréelle.

⁷¹ HERNÁNDEZ PALACIOS, A., *Op. Cit.*, p°1

⁷² MITAINE, B., *Op. Cit.*, p°3-4

marquée par l'esthétique hippie des années 1960.⁷³ Le noir joue un rôle important, car il permet de souligner les contrastes et vient appuyer la couleur, en faisant ressortir certains détails et en renforçant l'action. De plus, sa signification en tant que couleur du deuil et de la mort, rappelle que les soldats évoluent dans une époque troublée, comme avec les scènes de nuit où les balles apparaissent comme des éclairs jaunes qui fendent le ciel. Le rouge est



Figure 3. Le rouge source d'insécurité

une couleur qui évoque la violence, le sang ou bien le danger. Cependant, Palacios utilise aussi cette couleur pour montrer les zones de repos des soldats ou bien les lieux de réunion des hauts commandants de l'Armée Républicaine. Cela créera une sensation de danger perpétuel dans des endroits censés être sûrs, comme si ces lieux n'étaient qu'une source de danger parmi tant d'autres en ces temps agités. Il existe aussi une dissonance entre les couleurs explosives des batailles et les tons clairs des moments en dehors

du champ de bataille. Lorsque la violence se déchaîne, les tons deviennent vifs et contrastés, avec du rouge, du jaune, du violet, du bleu. Par opposition aux couleurs ternes et terreuses qui seront utilisées dans les moments de calme, afin de montrer l'état d'âme des soldats, la tristesse et les conditions climatiques. Le réalisme du trait est contrebalancé par la couleur qui peuvent donner un aspect irréel à certaines scènes. Les contrastes, tout en faisant ressortir la violence avec intensité, permettent aussi de garder une distance avec la dureté des faits qui sont montrés comme avec les hommes se jetant les uns contre les autres avec brutalité, les couleurs empêchent de discerner l'identité de ceux qui sont à terre comme de ceux qui s'entretuent. Ainsi Palacios joue avec les couleurs



Figure 4. La bataille est un charnier

⁷³ *Ibid.*, p°6

pour faire ressortir des aspects de son dessin, il mélange les couleurs chaudes et froides pour créer un contraste comme lorsque l'Alcázar en feu ressort sur le bleu du sol, avec au premier plan une barricade où se cachent des soldats. Cette mise en scène permet de mettre en avant l'édifice dévoré par les flammes après avoir été le lieu de rudes batailles. Les contrastes créeront tout un jeu entre les couleurs mais aussi entre les formes, afin de mettre en place une ambiance réaliste ou surréaliste. La guerre est mise en scène de manière contrastée, elle apparaît comme quelque chose de puissant et monstrueux guettant les soldats et agressant visuellement le spectateur.

1.2. La « part inspirée » du dessin

Comme nous l'avions mentionné, Palacios eut recours à une ample documentation photographique, pour donner à son récit une valeur de témoignage, tout en remplissant son objectif didactique. Nous pouvons le voir dans la réutilisation des photographies iconiques comme celle du No pasarán du journaliste russe Mikhail Koltsov qui est reproduite sur la page 55 de *Río Manzanares*. Mais aussi dans le soin qu'il apporte aux uniformes, du côté républicain avec les tankistes russes et leur serre-tête en cuir, ou bien du côté nationaliste avec les uniformes et les calots verts kakis des soldats ou les *regulares* vêtus d'un turban et de leurs uniformes beiges.⁷⁴ Ce souci du détail se retrouve dans la reproduction à l'identique des visages des nombreux personnages historiques croisés, comme Enrique Lister, André Marty ou même Milkail Koltsov afin de donner un crédit encore plus grand à l'histoire racontée.⁷⁵

La « part *inspirée* du dessin »⁷⁶, dont parle Adrien Genoudet dans son essai *Dessiner l'Histoire. Pour une histoire visuelle*, prend tout son sens avec l'utilisation intensive que Palacios fait de la photographie. Celle-ci est censée représenter la réalité telle

⁷⁴ ABDESELAM, *Uniformes militares de la guerra civil española*, Historia Naval de España y países de habla española, 2015

⁷⁵ ALARY, V., *La Guerra Civil española vista desde la historieta*, 2016, p°24

⁷⁶ Ce qu'il appelle la part *inspirée* renvoie à la source de l'inspiration de l'auteur, car toute création se fait à partir de quelque chose : une peinture, une photographie etc... Il faut donc identifier d'où elle vient chez le dessinateur pour comprendre quelle sera le rapport de l'Histoire dans la mise en dessin.
GENOUDET, A., *Op. Cit*, 2015, p°63



Figure 5. Le visage de Mikhaïl Koltsov dessiné par Palacios est identique à celui de la photographie

qu'elle est, sans possibilité de manipulation ou de tricherie.⁷⁷ Ces deux bandes dessinées sont des oeuvres de fiction, sans revendication autobiographique ou biographique apparentes, faisant que la véracité historique doive trouver ses racines autre part. La photographie serait donc un moyen de donner plus de crédit en transposant ce qui fut photographié afin d'ajouter la "dose de réel" ou bien "une certaine illusion de la réalité" que le récit ne pourrait pas revendiquer sans cela.⁷⁸ Néstor Bórquez précise que « la aparición de fotografías de fuerte iconicidad histórica dibujadas dentro de las viñetas es una constante que es vista como parte de los detalles que le otorgan veracidad a la historia, es decir como signo de rigurosidad "documental". »⁷⁹. Il existe un véritable souci de la part Palacios pour que *Eloy, uno entre muchos* et *Río Manzanares* soient des histoires réalistes, en formant une mosaïque de citations picturales qui doivent leur donner du crédit. Néanmoins, il ne faut pas oublier qu'à l'époque de Palacios, les informations et les documents sur l'iconographie républicaine étaient limitées, à des photographies comme celles de Robert Capa ou Agustí Centelles, Joaquín Fanjul, ce qui explique certaines impressions de *déjà vu* ou de répétition visuelle.⁸⁰ Ainsi, Antonio Hernández Palacios fit en sorte que sa représentation de la Guerre Civile ne puisse être confondue avec aucune autre

⁷⁷ Il faut néanmoins nuancer ce propos, car la photographie peut être modifiée et manipulée, au même titre que d'autres médias, comme le cinéma.

⁷⁸ *Ibid.*, p°82

⁷⁹ BÓRQUEZ, N., *Op. Cit.*, p°35

⁸⁰ MATLY, M., *Op. Cit.*, p°89

guerre, s'inscrivant dans la continuité de toutes les autres productions à caractère didactique de l'époque.

1.3.L'usage des plans et « l'arthrologie »⁸¹

Palacios est un dessinateur qui possède une utilisation rhétorique de la page comme de la case, d'après la classification de Benoît Peeters, car « La case et la planche ne sont plus des éléments autonomes ; elles sont soumises à un récit qu'elles ont pour principale fonction de servir. [...] tout doit venir appuyer la narration. »⁸². *Eloy, uno entre muchos* et *Río Manzanares* montrent une maîtrise de la mise en scène et de la composition de son auteur. Chaque page se divise en un nombre variable de lignes, de cases aux formes et tailles variables. L'auteur joue avec la composition de la page, en rompant parfois le sens de lecture traditionnel pour tester d'autres enchaînements, d'autres mises en scènes afin de montrer la guerre dans toute ce qu'elle a

d'horrible et de spectaculaire. De plus, Palacios compose avec des débordements⁸³, il enlève parfois les bordures des cases faisant que ces dernières se fondent avec le blanc de la page, il utilise des superpositions, parfois les cases fonctionnent en décalage pour montrer des contradictions comme lorsque Kleber hurle l'ordre de résister malgré des soldats blessés et hors de combat. Le regard est



Figure 6. Contraste entre les scènes

attiré par le rythme visuel imposé par le dessin, faisant que le lecteur ne puisse pas détacher son regard de ce qui se passe, tant dans l'horreur que durant les moments d'accalmie entre deux batailles. Parfois, tout semble se brouiller, devenir confus, comme

⁸¹ Concept développé par Thierry Groensteen, théoricien et historien spécialisé sur la bande dessinée, dans son essai *Système de la bande dessinée*. L'arthrologie fait référence à la manière dont les cases s'enchaînent.

GROENSTEEN, T., *Système de la bande dessinée*, 1999, Paris

⁸² PEETERS, B., *Case, planche, récit. Comment lire une bande dessinée*, 1991, p°43

⁸³ Un débordement, c'est lorsqu'un élément dépasse de la case.
Ibid., p°41

une manière de montrer le chaos qui génère les conflits impacte aussi le repos des soldats. Palacios possède un sens de la composition qui lui permet d’alterner les phases d’agitation extrême et les moments de calme, retranscrivant les conditions de vie des soldats républicains.

Parmi la grande diversité de plans utilisés par le dessinateur, nous avons noté une utilisation plus importante du plan d’ensemble et du plan général afin de faire ressortir l’intégralité de la Guerre. Palacios met ainsi en valeur autant l’événement que les acteurs qui jouèrent un rôle durant le conflit. Ensuite vient l’utilisation du plan moyen ainsi que du plan rapproché, leur fonction est de rendre identifiable les personnages historiques qu’il présente comme José María Galán ou bien pour montrer l’expression des soldats dans l’attente de charger. En montrant des visages et en leur donnant un nom, la volonté de l’auteur est de rappeler que ce sont des personnes faites de chair et de sang qui combattirent.



Figure 7. L’angoisse sur les visages

Ces différents choix de plans permettent de mettre en scène la Guerre Civile espagnole en la montrant dans son intégralité, sa violence, son mouvement, en montrant les soldats non pas en tant que masse informe mais en tant que soldats perdus dans une masse d’individus.

1.4. Mettre en scène la violence : l’équilibre entre le morbide et la censure

Vouloir dessiner la guerre, c’est se confronter au difficile dilemme de savoir quoi montrer et comment le représenter, sans tomber dans une approche morbide ou caricaturale. Palacios décida de reproduire le conflit en choisissant de garder certains aspects pour rappeler l’atrocité qui la caractérise, tout en décidant de censurer certains détails comme les blessures, le sang, les hommes mutilés par les mortiers ou les bombes. Les cadavres apparaîtront rapidement dès le début de l’oeuvre, souvent représentés comme étant une silhouette immobile sur le sol ou bien une chaussure dans le coin d’une case ; quant aux blessés, ils seront aussi montrés, avec leurs bandages et leurs bras en écharpe.

Le dessin aura pour vertu de créer une distance avec tout cela, mais Palacios ne cherchera pas à épargner le lecteur en lui montrant des scènes dérangeantes, où des hommes sont morts. La violence existe au travers des explosions, des cadavres, des balles qui transpercent l'air laissant un sillage coloré jaune ou blanc. Par contre, il évitera des scènes pouvant se relever plus choquantes, car son style ne permet pas une distance comme le fait Jacques Tardi avec ses représentations des Gueules-Cassées. Nous pouvons donc parler de violence censurée, car il la laisse deviner sans la montrer intégralement. La guerre est ainsi représentée de manière réaliste, comme lorsque le corps de Líster est fauché en plein mouvement par les balles.

De plus, Antonio Hernández Palacios dans son approche visuelle, peut être considéré jusqu'à un certain point comme le Goya de la Guerre Civile espagnole, qui comme lui, vécut une guerre. Certaines cases tendent même rappeler certains gravures de Goya, où les hommes s'écharpent entre eux sans aucune différence, les cadavres jonchent le sol au point d'en masquer le décor, nous confrontant à un massacre. *Eloy, uno entre muchos* et *Río Manzanares* incarneraient d'une certaine façon la gravure des *Desastres de la guerra* « Yo lo vi » car lui aussi y était, il assista à tout et se fit le témoin des événements.



Figure 8. Aspect 'goyesque' des cases

1.5. Une guerre en demi-teinte : entre réalisme et fiction

La Guerre Civile espagnole de Palacios est une véritable guerre, du moins ce qui s'en rapproche le plus, avec son aspect chaotique et organique. Elle est visuellement marquante pour son aspect impressionnant, mais elle est dérangeante car elle est sale et injuste. Si le conflit est horrible, le courage des soldats n'en reste pas moins manifeste à tenter d'avancer malgré la mort qui plane au-dessus de leurs têtes. Ainsi les aspects que nous pouvons considérer comme positifs, sont souvent contrebalancés par des cases montrant des soldats fatigués et souffrants. Pour finir, toute la mise en scène de Palacios est une alternance entre l'horreur et l'aspect héroïque, afin de pouvoir se représenter et se plonger dans la guerre non seulement comme le vétéran l'avait vécu mais aussi comme

d'autres soldats la virent. Il sut représenter la violence, la cruauté, dans ses bandes dessinées d'où se dégage une grande force expressive.

La guerre qui nous est représentée mélange le réel et le vécu. L'usage du dessin permet de la réinterpréter au travers du trait, de la couleur et de la mise en scène tout en utilisant l'iconographie de l'époque. De plus *Eloy, uno entre muchos* et *Río Manzanares* sont le témoignage visuel d'un vétéran

qui, pour reprendre l'image d'Adrien GenouDET, « *parle avec les mains* »⁸⁴, avec un langage qui lui est propre et unique, un langage qui lui permit de s'exprimer au travers du dessin pour transmettre une interprétation de la guerre qui se veut universelle et personnelle. Ce sont deux bandes dessinées qui sont là pour *donner à voir*



Figure 9. La violence de la bataille

comme l'explique Julie Demange⁸⁵ ce qui n'est plus représentable, ce qui appartient au passé. L'image dans ce récit est d'une extrême importance, car elle ne fait pas que montrer, elle est là afin de faire 'vivre et ressentir' l'ambiance du conflit. Cette représentation de la Guerre Civile espagnole n'est pas faite pour plaire, mais pour témoigner.

2. La Guerre Civile racontée par un vétéran

Le texte est, au même titre que l'image, un élément important, car là où le dessin va *montrer* la Guerre Civile, l'écrit sert pour l'*expliquer*. La complémentarité entre ces deux aspects est ici essentielle et marquée, car l'écrit ne peut s'affranchir de l'image dont elle se fait la démonstration et l'image ne peut assumer l'intégralité de la narration. C'est un élément didactique ayant pour fonction d'expliquer et de raconter l'histoire du conflit, pour cela Antonio Hernández Palacios utilisa différents éléments textuels propres au Neuvième Art. Les récitatifs possèdent une fonction narrative et descriptive. C'est là où sont

⁸⁴ GENOUDET, A., *Op. Cit.*, p°122

⁸⁵ DEMANGE, J., *Visualiser le passé*, *La Vie des idées*, 2015, p°2

indiquées les informations d'ordre spatial et temporel ainsi que les explications sur les événements historiques ou le ressenti émotionnel des personnages. Ils sont nécessaires pour comprendre l'histoire avec, par exemple, l'explication des stratégies comme la contre-attaque du 13 novembre. Les phylactères donnent vie aux cases. Ils montrent les réactions et opinions des personnages, que cela soit en pensée ou bien en parole, comme quand Eloy exprime son mécontentement face à la guerre « - Lo que yo quisiera es que terminera pronto todo esto... » (C10, p°20, T1).

L'histoire se concentre sur Eloy, un personnage dont nous ne savons que peu de choses : c'est un étudiant, son père créa le Cinquième Régiment des Milices de Guadalajara, une partie de sa famille vit à Madrid et il connaît la poésie de Rafael Alberti. Au cours du conflit, il sera envoyé d'un endroit à un autre en fonction des besoins, il participera à des batailles comme le siège de Madrid, il côtoiera des figures importantes comme André Marty. Il apparaît comme une personne discrète dépassée par les événements, ne voulant pas s'illustrer par des actions guerrières comme il l'insinue « - Pero tú sabes que yo no soy precisamente el Cid. » (C4, p°49, T1). Au fil du temps, le jeune homme se transforme en un soldat engagé, comme le souligne le récitatif « Eloy ya no es sólo un inocente y joven estudiante. Hasta se ha olvidado que tiene una familia unas calles más allá. » (C2, p°52, T2). Il deviendra ami avec Miguel Kotlsov, qui le fera participer à ses projets, l'amenant à voir la naissance des Brigades Internationales. Benoît Mitaine décrit Eloy comme un anti-héros, un homme ordinaire qui n'est que « Uno entre muchos » comme le précise le titre du premier tome.⁸⁶ En effet, Eloy n'est absolument pas nécessaire pour suivre l'histoire, c'est un acteur parmi d'autres. Il existe tout un jeu autour de sa présence et de son absence qui sert pour ressortir les 'véritables' héros : les combattants anonymes. Ce personnage incarne les soldats qui portent sur leurs épaules les conséquences des décisions des autres et qui souffrent de la guerre à leur place. Il est intéressant d'ajouter qu'Eloy s'inspire d'un lieutenant de *El Campesino* appelé Eloy, que Palacios rencontra durant la bataille du Jarama.⁸⁷ Ainsi Eloy dépasse ses limites de personnage, pour devenir l'alter ego d'un soldat que le vétéran connut.

⁸⁶ MITAINE, B., *Op. Cit.*, p°5

⁸⁷ HERNÁNDEZ PALACIOS, A., *Op. Cit.*, p°2

2.1. Les différents lieux : le front, l'arrière-front, l'arrière

Là où va Eloy, la guerre est présente de manière directe et indirecte. Alternant entre le front, l'arrière-front⁸⁸, et l'arrière, il montre une grande quantité d'événements se déroulant au cours du conflit. Ce n'est pas seulement la guerre elle-même qui est montrée mais aussi les 'coulisses' de cette dernière.

Palacios montre, en peu de cases, que la guerre ne se cantonne pas au front, et qu'elle a des répercussions sur le reste du pays. Au début, l'arrière est présenté comme une zone calme où les civils semblent vivre dans une relative tranquillité contrairement au front. La situation évolue rapidement, la guerre a des conséquences sur l'arrière, nous y observons des civils fuyant à pied sur les routes ou décidant de rester malgré les bombardements réguliers sur la capitale. La dureté de la vie des civils est telle qu'Eloy pense « -¡Esto es peor que el frente!... » (C3, p°18), car ils subissent sans pouvoir se défendre. Il existe à l'arrière une activité de propagande réalisée par des intellectuels comme Rafael Alberti qui explique à Eloy « - Ves, nos encargan propaganda de los ministerios, pintamos carteles, damos conferencias... » (C2, p°34, T1). Nous y voyons aussi la formation de l'Armée populaire, à Alcalá de Henares, celle des Brigades Internationales, à Albacete, ainsi que l'arrivée des tanks russes.

L'arrière-front est une zone intermédiaire entre la folie du front et l'arrière. Eloy, nous montre cet endroit proche des combats, nous y observons les soldats se déplacer d'une bataille à une autre, se reposer et les officiers organiser les préparatifs des assauts. Ce sont les coulisses de la guerre, car elles montrent la dure réalité des soldats : les cadavres qui sont rapportés par les infirmiers ; les blessés qui s'accumulent ; le transport de matériel et de troupes qui se font en fonction des moyens : à pied, à dos de mule, en camion, etc. ; les combattants dorment où ils peuvent, parfois à même le sol, parfois sur leurs sacs, parfois dans une bâtisse. C'est là où ressortent les problèmes de communication et d'organisation entre l'Etat-Major et les officiers. Eloy se fait le témoin de l'intense sentiment de lassitude, d'épuisement, de tristesse qui se dégage de l'arrière-front.

⁸⁸ La zone considérée comme l'arrière-front est selon le CNRTL « Zone située immédiatement en arrière du front des combats ».

Le protagoniste dresse un portrait infernal du front vécu par les soldats et les chefs de brigade. Ils apparaissent comme des pions que les commandants utilisent dans des assauts désespérés et souvent peu fructueux. Il montre un panorama peu héroïque et injuste des combats, en montrant les soldats en train de souffrir des conditions du conflit. La guerre est omniprésente, sans trêve, engendrant une récurrence de morts et de blessés qui finissent pas se fondre dans le décor, comme quelque chose d'habituel. Eloy sera témoin du meilleur comme du pire des hommes réunis sur le front. Il verra le courage, les sacrifices et la volonté des républicains réunis pour lutter contre les nationalistes sur le front de Madrid.

Le récit commence avec la reconquête de l'Alcazar de Tolède, présentée au travers des assauts menés par Enrique Lister. Les combats ressemblent à des allers et retours infructueux entre les ruines, les hommes doivent monter au front pour accomplir à tout prix les ordres de l'État-major, comme Lister le rappelle « -Miguel, tenemos que llegar hoy... ¡como sea! » et ce dernier lui répond « -Esto está muy duro, camarada » (C4, p°15). Les soldats républicains sont représentés en train de lutter vaillamment malgré leur état « derrengados » (C9, p°20, T1). Ces derniers sont souvent sur le point de gagner mais différents éléments jouent en leur défaveur : le manque de matériel et de renforts, les erreurs commises et l'inexpérience des combattants comme le rappelle un soldat « - Si esperamos mucho la gente va a salir corriendo como ayer... » (C3, p°19, T1). Cela emmènera certains combattants à vouloir désertir, poussés par la frustration ou la peur. Puis une erreur de l'aviation alliée suivie de l'arrivée des renforts nationalistes, anéantiront complètement les chances de victoire. La bataille pour l'Alcazar de Tolède apparaît alors comme un front où les hommes furent sacrifiés en vain car rien n'est obtenu.

De plus, le conflit est représenté comme un événement en mouvement constant, avec la mise en scène de la guerre des colonnes, avec les mouvements des nationalistes qui avancent vers Madrid et ceux des troupes républicaines. Les rebelles sont désignés comme une force inarrêtable progressant vers leur objectif : Madrid. Chaque avancée s'accompagne de la prise des villages de Torrijos, de Barcas puis d'Illescas. Les soldats envoyés afin de les retenir, échouent de manière récurrente à cause d'un problème propre à la composition de l'armée républicaine : les hommes sont des volontaires ou des miliciens, et non des soldats professionnels formés à suivre les ordres. La plupart n'étaient pas

préparés pour les conditions de la guerre, qui ne sont pas toutes mentionnées, causant des débandades régulières. Cette différence entre soldats professionnels et volontaires, fait ressortir que la guerre est dominée de bout en bout par les nationalistes. De ce fait, la tentative de résistance menée par le général Asensio à Illescas, est présentée comme « vano » (C3, p°35, T1), aboutissant à une fuite massive des soldats qui sont démoralisés et « con los nervios rotos. » (C3, p°37, T1).

La bataille de Seseña mobilise de nombreuses ressources à la fois matérielles, les tanks russes et les trains blindés, et humaines, avec la première brigade de l'Armée populaire, en étant présentée comme un « ensayo general con todo » (C1, p°40, T1). Cependant, si l'attaque semblait démarrer sous les meilleurs auspices, les problèmes de coordination vont se succéder : débutant une heure en retard, les tanks abandonnant l'infanterie républicaine pour aller combattre de leur côté, les bataillons qui ne sont pas à leur position comme les hommes de Mena qui auraient dû être à Torrejón. Même si les forces nationalistes sont de redoutables opposants, une nouvelle fois les difficultés du camp républicain sont les principales causes amenant la défaite.

Le siège de Madrid est important militairement, car la capitale est un symbole unissant tous les espagnols. Les républicains redoublent d'efforts et tiennent tête aux forces rebelles malgré les défaites précédentes. Palacios attache un grand effort à reproduire les événements qui se déroulèrent à Madrid, en présentant les différents fronts comme Cerro de los Ángeles ou la Cité universitaire nous permettant d'imaginer l'ampleur des combats. De la même façon, il introduit les différents hommes et unités qui combattent, tels que Luis Longo surnommé 'El gallo' et le bataillon 'leones rojos' pour les républicains, ou les phalangistes et le général Yaguë pour les nationalistes. Pour la première fois les Brigades Internationales interviennent, en jouant un rôle de premier ordre dans la défense, avec Hans Beimler et un groupe d'assaut qui empêchent l'avant-garde nationaliste de progresser. Paradoxalement, malgré la présence de la guerre et des bombardements au coeur même de la ville, la vie quotidienne continue, les trams fonctionnent et les femmes

font la queue pour obtenir des denrées.⁸⁹ Cette bataille est présentée comme étant éprouvante. Le siège se transforme en un charnier, les deux camps se déciment, dans la violence la plus absolue, montrant Madrid comme un endroit où se mélange le courage et l'horreur. La résistance des républicains est héroïque même si les conditions du conflit sont difficiles : les soldats combattent jours et nuit à un rythme effréné dans les ruines où « La batalla no cesa. No se come ni se bebe... » (C1, p°17, T2) « Solo hay tiempo para morir. » (C2, p°17, T2), chaque front est le lieu de violentes escarmouches et de nombreuses pertes. La mort peut surgir du moindre coin de rue, comme le souligne le récitatif « Cruzar las calles del barrio es un pasaporte seguro para el más allá. » (C6, p°27, T2). Si la guerre est présentée au travers de charges impressionnantes grâce au courage des soldats, elle est montrée avec son lot de morts et de blessés, de problèmes d'effectifs et de coordination, les soucis de matériel, l'impossibilité de transporter comme de soigner les blessés. L'héroïsme est toujours contrebalancé par le lourd tribut que payent les hommes.

Les reconstitutions minutieuses de Palacios servent à présenter les lieux importants, les acteurs principaux, ainsi qu'à expliquer les stratégies et le déroulement des batailles. Son objectif est de reconstituer chacune d'entre elles de manière historique et fidèle, afin de désacraliser la guerre. Ainsi, le conflit est montré de manière négative car détruisant sans distinction humains et bâtiments.

Nous constatons que la vision du vétéran de la Guerre Civile rejoint les articles écrits par Manuel Chaves Nogales durant le conflit : la guerre est désacralisée car elle est montrée dans tout ce qu'elle a de cruelle et de désagréablement réaliste.⁹⁰ Le temps semble s'écouler différemment, comme lorsque Eloy pense « -¡Sólo hace tres días!... Pesan como años. » (C6, p°26, T2), comme s'il semblait impossible qu'autant de morts et de combats

⁸⁹ Selon des statistiques publiées en 1938 par le Comité Mondial contre la guerre et le fascisme, les villes d'Espagne auraient été la cible de nombreuses attaques aériennes. Il y en eut plus de 1,054 du 1er août 1936 au 1er juillet 1938, et la Capitale en aurait vécu 192 bombardements. Elle fut la ville la plus bombardée d'Espagne, faisant énormément de victimes et rependant la terreur. Durant les vingt premiers mois, il y aurait eu 10 699 enfants tués et 15 320 blessés, instaurant la « terreur fasciste ». Comité National de l'Amicale des Anciens Volontaires Français en Espagne Républicaine, *Epopée d'Espagne. Brigades Internationales 1936-1939*, (2^e édition), 1957, p°42

⁹⁰ Dans son article Por qué la guerra de España no ha terminado aún publié le 1 octobre 1937, il décrit la Guerre Civile de la manière suivante : « El panorama de un inmenso cementero, de un país en ruinas y de un pueblo cansado ». Pour lui, le conflit mène à la mort des milliers d'espagnols pour rien. CHAVES NOGALES, M. *Crónicas de la Guerra Civil*, 2011, p°55

puissent avoir lieu en si peu de temps. Même si parfois elle se teinte de gloire ou d'héroïsme grâce au courage des soldats, les assauts sont présentés comme un gâchis d'hommes et de ressources. Elle est éprouvante tant sur le plan psychologique que physique, les combats se déroulent jour et nuit, transformant les lieux de confrontation en charnier où tous s'entretuent indifféremment : l'anarchistes, le républicain, le franquiste ou le marocain ou lorsque des soldats républicains se jettent du toit car ils n'ont aucune échappatoire. Les soldats prennent la fuite lorsque les choses tournent mal ou qu'ils se sentent sacrifiés.⁹¹ Palacios présente de manière négative la façon dont la guerre fut menée. Les officiers qui accusent d'incompétence leurs subordonnés, comme quand Enrique Líster est le coupable des échecs pour prendre l'Alcazar, comme dans ce récitatif « En Santa Cruz, ya habían superado el estallido de los reproches, las acusaciones de flojedad ante el enemigo. » (C8, p°17, T1). Les prises des lieux, que cela soit à Madrid ou Tolède, tendent à ressembler à un espèce de jeu mortel du chat et de la souris, pour prendre des positions, les perdre, trouver les ennemis et les repousser. Les entreprises dangereuses aboutissant à des échecs, tendent à démoraliser les troupes épuisées.



Figure 10. Le suicide des soldats républicains.

2.2. Un panorama humain des acteurs du conflit

Eloy, uno entre muchos et Río Manzanares dressent un panorama humain du conflit où les personnages sont principalement des soldats et des officiers. Palacios choisit de montrer la diversité des acteurs au sein des deux camps pour mettre en scène de 'tout'.⁹² Les personnages de l'histoire, font presque tous partie du camp républicain, et majoritairement affiliés au parti communiste (Líster, La Pasionarria, Miguel Kotlsov,

⁹¹ En ce qui concerne es désertions, pour approfondir le sujet, il pourrait être intéressant de consulter l'article de James Matthew *Frentes porosos y lealtads fluidas : la movilidad de la tropa de leva entre los dos bandos durante la Guerra Civil Española*, publié dans la revue *Ayer* en 2018.

⁹² HERNÁNDEZ PALACIOS, A., *Op. Cit.*, p°2

André Marty, Ricardo Burillo, etc.), à l'exception de certains comme Durruti, Eloy ou José Miaja. Nous pouvons faire ressortir trois grandes catégories de personnage : le nationaliste, l'État-major républicain et le républicain.

Les soldats et officiers nationalistes sont présentés comme étant des antagonistes aux forces républicaines. C'est une menace qui avance lentement et implacablement vers son objectif malgré le sacrifice des républicains. Cependant, Palacios ne montre pas toute la diversité propre à ce camp, utilisant uniquement un mélange entre les troupes nationalistes régulières ou marocaines.⁹³ Les soldats sont montrés comme des hommes sacrifiés ou blessés, pouvant être courageux comme lorsque les marocains courent face aux tanks pour empêcher leur avancer comme le souligne le récitatif « Los marroquíes a pesar de su bravura no pueden impedir que los tanques sigan su marcha hacia Esquivias... » (C4, p°46) ou bien impitoyables comme lorsqu'ils écrasent la résistance républicaine à Tolède. Il est intéressant de remarquer que l'auteur n'utilise pas de termes péjoratifs, tel que fasciste, mais préfère utiliser un vocabulaire montrant un certain respect envers son ancien adversaire comme « d'adversaire », « légionnaires rebelles » ou « sublevado » (C4, p°27, T1). Il passe aussi sous silence les actes de torture et les massacres des marocains commis tout du long du conflit qui leur valurent une réputation de 'monstres'. Cependant, si le nationaliste est très présent dans le premier tome, Palacios tend à montrer davantage de forces marocaines dans le deuxième. Ce choix qui peut paraître aux premiers abords comme un manque d'engagement pour Michel Malty, fait appel à une volonté de l'auteur de montrer avec clarté l'identité des forces qui s'affrontent.⁹⁴ Nous pouvons en conclure que le portrait dressé par Palacios montre les rebelles comme étant un soldat ennemi, valeureux, mais pas un homme mauvais.

⁹³ Manuel Chaves Nogales décrit dans son article Ideas y doctrinas. Los dos lados de la barricada publié entre le 5 et 6 juin 1938, la composition du camp nationaliste avec des militaires, des traditionalistes, des fascistes, des catholiques, des monarchiques et des conservateurs.

CHAVES NOGALES, M. *Op. Cit.*, p°71

⁹⁴ Les franquistes et les républicains n'ayant pas réellement de différences visuelles notables, la présence des marocains permet de guider le lecteur avec l'usage de turbans qui sont un signe distinctif évident. Cette logique, propre au langage de la bande dessinée, permet de justifier la forte présence de marocains, même si des espagnols nationalistes sont bel et bien présents tout au long de l'histoire.

MATLY, M., *Op. Cit.*, p°83

Le vétéran dresse un portrait peu élogieux des dirigeants républicains, comme le colonel Rojo et le lieutenant général Miaja qui sont chargés de la défense de Madrid. Ils apparaissent comment des acteurs à part entière du conflit, en dirigeant les soldats en menant et en concevant des opérations loin du front. Dans *Eloy, uno entre muchos* comme dans *Río Manzanares*, ces personnes sont présentées comme restant à l'abri du danger et commettant des erreurs au même titre que les combattants. Ils ne semblent pas mesurer la gravité des événements comme dans le récitatif « A algunos personajillos se les ocurría ahora que aquello iba en serio », montrant que le soulèvement ne fut pas traité avec le sérieux requis, ou qu'ils ne saisissent pas la réalité de la guerre comme quand le colonel Rojo ne comprend pas la situation « -Pero, ¿No decía usted que había tomado el Palacete? » (C3, p°43, T2). Lorsque les événements tournent mal, plutôt que de remettre en question ce qui se passe, l'État-major critique allègrement les chefs de brigade et les sous-officiers. Nous constatons un décalage entre la perception de la guerre de la part de la tête pensante et celle que les soldats vivent et subissent. Les commandants demandent des choses qui sont en opposition avec ce qui est possible ou réalisable avec les ressources disponibles. Le général José Miaja Menant est un exemple, alors que ses soldats sont sous une pluie battante dans le froid, loin de la bataille leur hurle « -¡Resistir a toda costa! Defender la casa de campo hasta los dientes si es preciso. » (C5, p°12, T2). De plus, la guerre apparaît parfois comme un jeu pour les dirigeants, un jeu où les uniques perdants sont les soldats espagnols et étrangers, comme lorsque Rojo dit « - Pero aún estamos aquí y hemos ganado un día más. » (C6, p°32, T2). Les dirigeants sont des joueurs d'échec qui sacrifient les soldats comme s'ils étaient des pions sans valeur.

Le vétéran dépeint le soldat républicain comme des individus normaux. Contrairement aux bandes dessinées de guerre représentant le soldat comme un surhomme, dans *Eloy, uno entre muchos* et *Río Manzanares*, Palacios montre une guerre où le héros n'existe pas. Même si Eloy est un personnage récurrent, aucun soldat ne se distingue réellement des autres par sa bravoure au combat. Les soldats ont peur, ils sont blessés, ils souffrent de la guerre. De manière générale, le lecteur ne sait que peu de choses des soldats, certains comme Eloy vont être nommés, mais la majorité ne possède pas d'éléments distinctifs : nous ne savons pas d'où ils viennent, ce qu'ils faisaient avant de s'engager, et ainsi de suite. Néanmoins, des anecdotes comme celle de Fernando, présenté

comme étant un serveur au café 'Berry' sur les Champs Élysées, permettent de rappeler que les internationaux, comme les espagnols, ne sont pas tous soldats de profession. Palacios essaie de montrer une partie de la diversité qui existait au sein de l'armée, la présentant comme un ensemble hétéroclite de combattants : anarchistes, communistes, internationaux ou militaires restés fidèles. Même si ces hommes sont tous réunis sous la bannière du soldat républicain et ils font preuve de courage comme le souligne le récit suivant « Esta vez los improvisados soldados de la república parecían poco dispuestos a ceder. » (C2, p°23, T1). Les officiers, quand à eux, sont généralement tous nommés. Ce sont souvent des personnes passées à la postérité grâce au rôle qu'ils jouèrent durant le conflit. Parmi ceux-ci nous pouvons nommer Enrique Lister, Mario Nicoletti ainsi que le colonel Ortega.

Nous pouvons souligner la simplification avec laquelle Palacios présente la diversité du camp républicain. Malgré les différences idéologiques qui peuvent s'opposer, comme les anarchistes et les communistes, tous les hommes présents sont unis pour défendre la République et repousser l'invasion nationaliste. Cette schématisation permet de montrer les soldats faisant front commun contre l'ennemi comme lors de la prise pour l'Alcázar de Tolède, où tout le monde est réuni dans l'Hôpital avec le récit suivant « Aquello estaba repleto de hombres del quinto, anarquistas de la CNT, guardias... » (C7, p°13), les points de suspension laissent sous-entendre qu'il peut y en avoir plus. Palacios montre la Guerre Civile espagnole comme un conflit où tout le monde participe et possède un rôle à jouer, sans donner d'importance à l'orientation idéologique des brigades. Il arrive parfois que certaines frictions idéologiques persistent, comme lorsque Eloy s'adresse à Hans « -Hans, tenemos a la derecha a los anarquistas del batallón de la rosas de la CNT » et qu'il lui répond « -¿Y qué? Aquí sólo son soldados » (C3, p°22), néanmoins elles restent d'une importance minime.

Cependant, cette vision ne représente pas la réalité du conflit, mais plutôt une idéalisation de la coopération entre soldats. Il ne faut pas oublier que des dissensions idéologiques eurent lieu durant le conflit, à tel point qu'une deuxième guerre civile manqua de se déclencher entre les anarchistes et les communistes. Ainsi, afin de répondre au besoin de montrer une armée unie, Palacios finit par restreindre la diversité à seulement un type de personnage : le républicain, en mettant de côté la diversité qui caractérisait son camp.

2.3. Les différentes perceptions de la Guerre Civile

Antonio Hernández Palacios propose une interprétation du conflit qui se veut internationale avec l'intervention de l'URSS, l'envoi des tanks t-26 qui joueront un rôle dans plusieurs batailles, la militarisation qui aboutit à la constitution de l'Armée Populaire ainsi que la création des Brigades Internationales. Nous la verrons aussi avec les différentes nationalités qui composeront les unités de chaque bataillon des Brigades, le bataillon 'Edgar André', dirigé par Hans Khale et composé par des allemands ; ensuite le bataillon 'Commune de Paris', dirigé par le commandant Dumont et composé par des franco-belges, et le Bataillon 'Dombrowski', composé de polonais, tchèques et hongrois qui est mené par Bolek formant la XI^e Brigade. Si Madrid réussit à tenir, ce fut aussi grâce aux efforts des étrangers comme le souligne ce récitatif « Los polacos desde pozuelo, al noroeste de la casa de campo se lanzan sobre el flanco izquierdo del ataque rebelde en colaboración con las tropas españolas de Galán y "El Campesino". » (C1, p°14, T2). Cela peut s'interpréter comme une manière de rendre hommage aux étrangers qui luttèrent, en rappelant qu'ils eurent un rôle important et qu'ils donnèrent leur vie tout autant que les espagnols. Il est intéressant de noter que Palacios parle seulement des Brigades Internationales, sans mentionner la présence première de « volontaires internationaux ». Toutefois, nous constatons que l'apport des russes est surestimé, ce qui tend à mettre l'accent sur l'importance de l'aide apportée par l'URSS. En effet, l'intervention étrangère est présentée comme un pilier fondamental car elle apporta un équilibre en aidant l'armée à se militariser. Cependant, le vétéran met l'accent sur le fait que c'était une guerre qui opposait avant tout des espagnols aux espagnols, les étrangers présents sont seulement des personnes de plus au milieu du conflit. Les soldats montrés sont avant tout espagnols : anarchistes catalans, les paysans, les Basques, les Valenciens se réunissent afin de lutter contre l'arrivée des nationalistes. La Guerre Civile, même si la perspective depuis laquelle elle est racontée est républicaine, ne propose pas la vision classique opposant le méchant franquiste face au gentil vaincu. Il n'y a ni bons, ni mauvais, seulement deux camps qui s'affrontent et s'entretuent, montrant les défauts et les qualités de chacun, comme le précise Benoît Mitaine « cela n'empêche pas Palacios de louer aussi bien la vaillance et la ténacité des troupes "rebelle" [...] que le courage et le sens du sacrifice des

républicains. »⁹⁵. L'histoire d'Eloy ne sert pas à assouvir un besoin de revanche mais à témoigner en mettant en avant une perception de la guerre où l'importance du communisme est sous-entendue.

Eloy, uno entre muchos et *Río Manzanares* montrent que même si certaines troupes sont restées fidèles à la République comme mentionné dans le récitatif suivant « Un grupo de guardias de asalto leales al Gobierno y al mando del Capitán Magan, lucha en Santa Cruz. » (C5, p°27, T1), ainsi que certains officiers tels que le général Burillo, la majorité de l'armée est composée de miliciens et de volontaires, présentés comme étant des « improvisados soldados » (C2, p°23, T1). Les deux armées sont présentées comme entretenant un rapport de force inégal, l'armée de métier nationaliste semble dépasser sur tous les points l'armée de volontaires républicains, lors de la bataille de Seseña la brigade de l'Armée Populaire envoyée ne reçut que douze jours de formation. Les différences permettent aux forces nationalistes de 'dominer' tout du long, de ce fait les franquistes apparaissent comme une force qui peut être contenue momentanément mais pas arrêtée, qui finit toujours par gagner malgré les efforts déployés. Palacios veut montrer la réalité du conflit, qui sans éluder le courage et la bonne volonté des soldats, ne suffit pas à vaincre une armée de métier, faisant ressortir une opposition entre le républicain désorganisé et le nationaliste ordonné. Les marocains sont capables de se sacrifier pour traverser la rivière Manzanares alors que les républicains en faction à Bargas se font surprendre. Le vétéran met en scène les réactions de ceux qui n'étaient en rien des soldats de profession. Loin d'être une manière de dénigrer, les républicains qui s'opposent à une armée de métier apparaissent comme plus courageux et méritants. De ce fait, notre auteur fait ressortir la Guerre Civile comme ayant été une guerre de volontaires, où des personnes vinrent du monde entier afin de lutter du côté de la République. Nous avons ainsi accès à une vision partisane et pro républicaine exaltant des hommes courageux, en montrant une expérience ciblée du soldat : l'homme simple s'engageant pour défendre. Cependant, cette vision du soldat volontaire, occulte le fait que le camp républicain était composé aussi de nombreux militaires restés fidèles au Gouvernement légitime.

⁹⁵ MITAINE, B., *Op. Cit.*, p°4

2.4. La militarisation : un bien nécessaire

Eloy, uno entre muchos traite de la militarisation avec Eloy vivant ce processus aux côtés d'Enrique Lister et de Mikhaïl Koltsov. L'objectif de cette démarche entreprise par le Gouvernement républicain était de « organizar unidades con capacidad militar real que afrontaran la crisis militar que vivía la República »⁹⁶, car le putsch militaire du 17 et du 18 juillet 1936 avait disloqué l'armée. Il était indispensable de reformer une force militaire, entre les militaires restés fidèles au Gouvernement légitime et les différentes milices, afin de tenir tête aux nationalistes. La première personne à mentionner cette nécessité dans l'histoire de Palacios se trouve être le journaliste russe Miguel Koltsov, lorsqu'il annonce à Eloy « - Hay que convertir a los milicianos en soldados, Eloy. » (C.7, p°33, T1) pour empêcher l'avancée des troupes nationalistes vers la Capitale et éviter que les problèmes de la prise de l'Alcazar ne se reproduisent. Le projet se met en place de façon concrète, dès que les relations diplomatiques avec l'URSS sont engagées, le récitatif suivant explique que « Casi simultáneamente se publicaba un decreto convirtiendo a las milicias de voluntarios en ejército regular. » (C.5, p°34, T1), initiant la véritable transformation d'une armée de milices à une armée de soldats. Cette évolution amène la formation des combattants, l'établissement d'une hiérarchie militaire (officiers, commissaires politiques, etc.) ainsi que la création de corps d'armée qui formeront l'Armée Populaire. Dans *Eloy, uno entre muchos*, la militarisation est présentée comme une manœuvre nécessaire du Gouvernement qui put se faire grâce à la collaboration avec l'URSS. Malgré les changements imposés, il n'y eut pas de réactions de la part des miliciens, chaque soldat paraissant collaborer pour vaincre l'ennemi, donnant une vision pro-républicaine du conflit. Néanmoins, Palacios omet volontairement la colère que la militarisation suscita de la part des anarchistes ou d'autres groupes politiques au profit d'une vision unifiée. Pour combattre les nationalistes, les volontaires ne suffisent pas, c'est ainsi que la militarisation apparaît comme l'unique solution possible, en transformant les milices en une armée structurée. Antonio Hernández Palacios lui donne donc un rôle important dans le déroulement de la guerre vécue par Eloy, avec par exemple la résistance de Madrid qui tient grâce aux Brigades Internationales. Par contre, la militarisation ne génère pas de

⁹⁶ BLACKSMITH, S., *El 5° Regimiento de Milicias populares*, Memoria Republicana, 2000, p°5

miracles, car si la nouvelle armée semble plus efficace que les milices, toutefois le manque de temps pour former les recrues et les problèmes de matériel montrent que tout ne se déroule pas correctement. Le vétéran nous présente une histoire à faveur de la militarisation en la présentant comme nécessaire et bénéfique pour lutter contre les rebelles et montrant des effets positifs de cette collaboration avec les russes.

2.5. L'espace et le temps au cours du conflit

Eloy nous amène à visiter différents lieux importants durant le conflit, comme Illescas ou Seseña. Son parcours montre que la Guerre Civile est un événement qui se déroule à plusieurs endroits en même temps ; lors de la prise de Tolède, une partie des troupes fut déplacée vers la rivière Taro afin de freiner les nationalistes ; avec les différents



Figure 11. Exemple de débandade.

fronts de Madrid : la défense de la rivière Manzanares, ou bien Villaverde. De la même manière, des dates et des événements sont cités tout au long du récit afin de guider le lecteur, tels que la mort de Durruti ou le 26 octobre, date à laquelle la première brigade de l'Armée Populaire part de Alcalá de Henares. Grâce à cela *Eloy, uno entre muchos* et *Río Manzanares* s'inscrivent dans la chronologie précise du conflit. Palacios reconstitue avec exactitude là où les batailles se déroulèrent ainsi que leur ordre, il est alors facile de retracer point par

point les grandes étapes du front de Madrid. Cette précision de l'information a pour but de faire ressortir l'aspect historique de l'histoire d'Eloy, car elle se veut le récit fidèle d'un passé. Cependant, la volonté de prouver la véracité de son propos et la validité de son témoignage pousse à mettre en avant ses nombreuses recherches avec un grand nombre d'explications, à tel point qu'il y a une surabondance d'informations. Les deux bandes dessinées se transforment en une leçon d'histoire en images pouvant être indigeste.

La Guerre Civile est ainsi présentée d'une manière didactique, car ce n'est pas seulement montrer le conflit pour le divertissement, mais aussi une manière de le comprendre et de l'apprendre. C'est pourquoi, Palacios présente une logique militaire, en

montrant que chaque action entreprise répond à un objectif, comme l'envoi des troupes sur le fleuve Guadarrama afin de limiter la progression des forces nationalistes vers la capitale, car ces dernières ont conquis le village de Torrijos situé à environ quatre-vingt kilomètres de Madrid. Il nous détaille aussi les plans de bataille ainsi que les acteurs importants, comme avec la bataille de Seseña où il développe l'aspect tactique, l'utilisation des tanks russes, des troupes de choc et des train 'X' et 'Y', ainsi que la liste des forces mobilisées, des deux côtés, les *regulares* de Tetuán, le colonel Yaguë, pour les franquistes, ceux du cinquième régiment pour les républicains, dont une partie des forces est menée par Líster.

Comme nous pouvons le constater, le conflit est traité de manière réaliste. Le lecteur est plongé au coeur même de ce dernier, tout est fait pour rappeler le chaos et les ruines de la guerre de cette époque troublée. Le contexte est évasivement présenté dans le récitatif introductif de *Eloy* « Septiembre del año 1936 - se acaba el más ardiente verano sobre los campos, las tierras, de España. Aquel estío en que los unos y los otros empezaron a matarse. Por fin, se habían estado enseñando los dientes a lo largo de siglos hasta llegar a esto. Y no discutirían más. Solo el grito y el fuego, como el fin de algo y el comienzo de nada. » (p°11, T1). Eloy est projeté directement dans le conflit, sans évoquer l'époque des milices ou même la guerre éclair. Palacios n'explique ni ne justifie les motivations et événements qui poussèrent les différentes forces à s'affronter : il n'y a ni mention de la lutte contre le fascisme, ni du coup d'état du 17 et 18 juillet, etc. Ainsi, la Guerre Civile apparaît comme un état de fait, et non la conséquence d'un contexte historique et politique. Ainsi, l'histoire se concentre sur la guerre et non pas sur les événements gravitant autour, il n'y a pas de mention de l'aide allemande et italienne chez les rebelles, les batailles sont expliquées mais leurs conséquences sur l'arrière ne le sont pas, les exactions de la colonne Durruti sont passées sous silence, la terreur que génère les marocains n'est pas expliquée même si elle trouve son origine dans les tortures qu'ils commettaient.⁹⁷ Cela donne l'impression d'un conflit sans réelles justifications, comme si les hommes s'entretuaient sans raison apparente.

⁹⁷ Bartolomé Bennassar développe dans les exactions commises dans les deux camps, en expliquant que les civils et les miliciens craignaient terriblement les troupes marocaines, car ils inspiraient la terreur avec des viols, des décapitations, des mutilations etc. Il ajoute que la violence anarchiste est comme un « contrepoint sinistre du 'nettoyage' auquel procédaient les troupes *mores* et la Légion ». BENNASSAR, B., *La guerre d'Espagne et ses lendemains*, 2004, p°103

2.6. La vision critique sur l'expérience républicaine

Eloy, uno entre muchos et *Río Manzanares* prennent le parti de raconter le conflit depuis le camp républicain avec une perspective communiste. En combinant les approches didactiques et réaliste et en intégrant un aspect critique ainsi que les aspects les moins flatteurs, l'auteur rappelle que les défaites successives ne peuvent être attribuées seulement à une domination nationaliste absolue, les causes provenant aussi du camps républicain lui-même. En effet les soldats manquent cruellement de formation pour être envoyés au front, comme le souligne le récitatif suivant « *Líster tenía batallones con sólo doce días de instrucción.* » (C1, p°41, T1), ce qui emmène des déroutes ou des désertions. La logistique est souvent insuffisante, les soldats manquent de moyen, comme le souligne un officier en voyant des combattants désertir : « *¡Al menos dejad los fusiles para que los aprovechen los voluntarios de verdad!* » (C4, p°37, T1). Nous pouvons aussi citer les problèmes de coordination, de communication et d'organisation, comme lorsque le bataillon Garibaldi est déposé au mauvais endroit et qu'il doit se rendre à pied jusqu'à Cerro de los Ángeles ou quand l'aviation bombarde par mégarde ses propres soldats sur les rives du fleuve Taro. Le cumul des problèmes venant des soldats, ne permet pas à la guerre de se dérouler convenablement, montrant qu'eux aussi étaient source de difficultés.

De plus, l'auteur se permet aussi de mettre en avant les défauts du Gouvernement, en mettant en exergue l'absence de confiance de ce dernier envers ses propres hommes. Comme si le Gouvernement ne pouvait pas croire en une possible victoire, comme le souligne le récitatif « *Sólo en el gobierno republicano parecía no tener fé en sus gobernados. El 6 de noviembre el gobierno en pleno abandonaba la capital de la República.* » (C10, p°52, T1). À l'absence de confiance, vient s'ajouter le manque de sérieux avec lequel fut traité le soulèvement des rebelles, comme si tout cela était un jeu, obligeant des soldats à se sacrifier lors d'assauts désespérés pour reprendre des positions perdues comme celle d'Illescas.

Cependant, nous devons ajouter que les sources de l'auteur étaient principalement franquistes, cela pourrait expliquer l'aspect très négatif de cette représentation. Il serait intéressant de s'interroger jusqu'à quel point Antonio Hernández Palacios prit de la distance entre les essais et son expérience personnelle, car si le portrait de la guerre menée par les républicains n'est pas glorieux, il fait ressortir le courage des soldats, leur

combativité. De la même façon que les sources franquistes purent influencer la perception de Palacios, il en va de même pour les sources communistes de l'auteur. En effet, cette surestimation de l'apport soviétique est souligné par l'aspect salvateur qui leur est donné, comme si l'aide apportée avait été gratuite, présentant l'URSS comme un bon samaritain, alors que cette aide fut monnayée avec l'or de l'Espagne. En effet, si le vétéran parle des erreurs de la République, il passe sous silence les problèmes qui eurent lieu du côté communiste, comme la discipline de fer imposée qui amena à fusiller des soldats réticents. Ainsi, si les russes jouèrent un rôle important, il n'est exactement pas celui qui est dessiné par le vétéran. Nous assistons dans les choix de Palacios à l'un des nombreux décalages entre l'Histoire officielle et l'histoire des événements vécus depuis une revendication communiste. Ainsi, même si le vétéran souhaite raconter la vérité du conflit, il n'en montra toute fois qu'une partie.

Nous pouvons ajouter que Palacios décida de représenter le conflit avec une logique qui se veut à la fois didactique et testimoniale. La Guerre Civile que l'auteur décrit n'est pas romantique, glorieuse ou héroïque, elle est désacralisée pour devenir une histoire militaire, réaliste et engagée. Ainsi *Eloy, uno entre muchos* et *Río Manzanares* ne prétendent pas traiter le conflit depuis un point de vue biographique ou autobiographique, mais offrent une approche qui se veut le récit d'un soldat universel, celui qui subit les affres de la guerre, celui que le vétéran qualifie de « *pobrecito* soldado de a pie que no tiene demasiadas convicciones políticas y que carga con lo que otros traman. »⁹⁸. En suivant Eloy, le lecteur sera d'abord un spectateur qui assistera au conflit aux côtés d'autres combattants. Une fois la lecture achevée, il deviendra alors ce que Ruben Varillas nomme un « témoin » d'un passé.⁹⁹ Il se fera le depositaire à son tour d'une des mémoires de la guerre. Ainsi, la guerre d'Eloy qui nous est racontée, n'est pas lissée, ni présentée de manière héroïque, puisqu'elle possède des aspérités, des détails qui dérangent et des aspects gênants. De plus, le conflit nous montre une guerre vécue depuis une perception pro-républicaine et à faveur de la militarisation, en montrant les soldats volontaires faisant

⁹⁸ COSTA, J. M., *Op. Cit.*

⁹⁹ VARILLAS, R., *La novela gráfica española y la memoria recuperada, Historieta o Cómic. Biografía de la narración gráfica en España*, 2017, p°120

front commun face à un ennemi, en faisant fi des différences et ne souffrant d'aucunes dissensions.

Chapitre 3. La Transition démocratique : oscillations entre souvenir et oubli

La mort de Francisco Franco amena la Transition démocratique (1975-1982) qui initia une révolution sociale, politique et morale du pays.¹⁰⁰ La première loi votée par le nouveau parlement fut la loi d'amnistie du 15 octobre 1977, représentant une étape importante pour la construction de la démocratie. En faisant table rase du passé et en réconciliant 'vainqueurs' et 'vaincus', elle permit à tous les espagnols de participer au nouveau jeu politique qui s'installait.¹⁰¹ En 1978, la nouvelle Constitution fut votée, officialisant le passage d'un régime dictatorial à une démocratie, dans laquelle chaque citoyen avait le droit d'interroger la mémoire sociale de la guerre et celle de la dictature pour Carolyn P. Boyd.¹⁰² Toutefois, il restait encore de nombreux problèmes sensibles à régler, mis de côté par la dictature, tels que l'autonomie des régions ou le traitement de la pluralité nationale. Cependant, les espagnols, après l'exaltation insufflée par le processus de Transition et le vote de la Constitution, se rendirent compte que la démocratie n'avait pas les pouvoirs de régler tous les problèmes : une Espagne fragmentée, qui peinait à trouver un équilibre politique entre les anciens et les nouveaux partis ; les problèmes économiques et sociaux relégués au second plan, afin de pouvoir se concentrer sur la construction du nouvel État démocratique, etc. L'année 1979 fut marquée par une baisse du taux de participation au vote, à tel point qu'elle fut le signe du *desencanto* qui, selon Benoît Pellistrandi montre « un affaiblissement de l'élan initial, d'une fatigue de l'opinion

¹⁰⁰ Jordi Canal décrit ce moment comme un « processus historique politico-social de gestation, de construction et de consolidation du nouveau régime démocratique. ».

CANAL, J. (dir), *Histoire de l'Espagne contemporaine. De 1808 à nos jours*, 2009, p°245

¹⁰¹ Jordi Canal présente cette loi comme une « Amnistie à double sens » en expliquant que « d'un côté elle amnistie tous ceux qui ont été persécutés et condamnés sous le franquisme pour des motifs politiques, de l'autre elle garantit l'impunité des responsables du régime antérieur, puisque aucune autorité responsable d'exactions ne pourra être sanctionné ni poursuivi judiciairement. »

Ibid., p°253

¹⁰² BOYD, C. P., *De la memoria oficial a la memoria histórica: la Guerra Civil y la dictadura en los textos escolares de 1939 al presente*, Memoria de la guerra y del franquismo, 2006, p°91

publique face à une possible overdose de politique. »¹⁰³. En résumé, la Transition fut une époque caractérisée par la consolidation de la démocratie, entre l'amnistie, la légalisation de partis comme le parti communiste, la création des bases pour la démocratie naissante et la tentative de régler les problèmes des autonomies, où tout était fait pour calmer les tensions masquées pendant plus de quarante ans afin d'aller de l'avant au risque de décevoir les attentes du peuple espagnol.¹⁰⁴ La société démocratique dut se confronter à tous les aspects négatifs de son passé.

La culture devint alors le lieu d'expression des doutes et des incompréhensions de la société, après quarante ans de dictature la nouvelle Espagne s'émancipa, générant le *destape*, une époque de liberté, de développement et de création. Les années 70 et 80 furent un moment de grande effervescence pour le Neuvième Art espagnol. Libéré de la censure, il évolua vers autre chose : la bande dessinée dite 'adulte', qui aborda de nouveaux thèmes, avec la sexualité et la violence par exemple. De plus, si avant les personnages principaux étaient tous des héros (comme le *Guerrero del Antifaz*) ceux-ci évoluèrent pour devenir les indésirables de la société (prostituées, drogués, etc.). Ces évolutions donnèrent naissance à des oeuvres comme *Anarcoma* (1983) de Nazario, qui permirent de critiquer les maux de la nouvelle société en formation.

En outre, il exista dès la Transition une volonté de réhabiliter l'Histoire de la Guerre Civile, autant dans le monde universitaire que dans la vie quotidienne. Cette réhabilitation se produisit au travers d'une production importante de supports comme des journaux ou des revues culturelles, des livres, des films, des colloques, des cycles de conférences, afin de « traerlo en la memoria de un amplio sector de ciudadanos menos amnésicos de lo que tantas veces se da por supuesto »¹⁰⁵ comme le rappelle Juliá Santo.¹⁰⁶ Les bandes dessinées traitant de la Guerre Civile, quant à elle, reçurent un accueil mitigé, le médium n'était pas encore prêt pour traiter ce thème, dénotant d'un rejet et d'un désintérêt d'une partie de la

¹⁰³ PELLISTRANDI, B., *Histoire de l'Espagne. Des guerres napoléoniennes à nos jours*, 2013, p°508

¹⁰⁴ NOURRY, P., *Histoire de l'Espagne. Des origines à nos jours*, 2013, p°650

¹⁰⁵ SANTOS, J., *Memoria, historia y política de un pasado de guerra y dictadura*, Memoria de la guerra y del franquismo, 2006, p°59

¹⁰⁶ *Ibid.*, p°66

société qui ne voulait pas regarder le passé de la Guerre Civile et du Franquisme car ils étaient les symboles d'une société obsolète et dépassée.¹⁰⁷

Dans une société où certaines parties recherchent des moyens pour extérioriser un événement traumatique, les bandes dessinées apparaissent comme une production culturelle à part. En effet, elles rendent possible une réappropriation d'un passé et de l'Histoire, mais également d'y réfléchir, à un moment où des discours allant à l'encontre du régime pouvaient être énoncés à haute voix et où les 'vaincus' avaient enfin le droit de prendre la parole. Ainsi, comme le précise Michel Matly dans son essai *El cómic sobre la guerra civil* « Evocar la contienda, restituar su memoria por fin liberada en la sociedad posfranquista, juzgar que en España las circunstancias hacen necesario ese recuerdo, es ser alternativo en el seno mismo y a contracorriente del movimiento alternativo. »¹⁰⁸. *Eloy, uno entre muchos* tout comme *Río Manzanares* appartiennent à cette volonté de témoigner du passé. De plus, ces deux narrations sont le signe d'une préoccupation pour la préservation de mémoires qui tendent à être passées sous silence, jouant le rôle du discours alternatif afin de permettre la construction d'une nouvelle Espagne démocratique.

1. L'Histoire pour parler d'un passé collectif

Antonio Hernández Palacios peut être comparé avec Francisco de Goya dans leur volonté commune de « donner à voir »¹⁰⁹, pour reprendre l'expression de Julie Demange, la réalité d'une époque ainsi que de dénoncer les horreurs de la Guerre. Les deux hommes témoignèrent au travers du dessin, d'une expérience unique dans un contexte où l'Espagne connaissait un tournant dans son Histoire. *Eloy, uno entre muchos* et *Río Manzanares* sont une manière de témoigner du conflit quarante ans après, mais aussi un plaidoyer contre la guerre en elle-même, le silence et l'oubli. Cependant, ces deux bandes dessinées, malgré leurs prétentions, possèdent des défauts. En effet, bien que la volonté première de raconter la Guerre Civile espagnole de manière neutre grâce à sa perspective historique, la subjectivité de l'auteur ressort au travers de différents aspects comme les critiques qu'il

¹⁰⁷ MATLY, M., *Op. Cit.*, p°66

¹⁰⁸ *Ibid.*, p°66-67

¹⁰⁹ DEMANGE, J., *Op. Cit.*, p°2

adresse à son propre camp ou bien l'emphase sur l'importance de l'aide envoyée par l'URSS. Nous pouvons ajouter que ces bandes dessinées ciblaient comme public les vétérans, ainsi que les enfants nés durant l'après-guerre qui cherchaient des réponses. Afin d'atteindre cet objectif, l'histoire d'Eloy, se doit d'être à la fois universelle et personnelle dans son approche du récit. En présentant l'Histoire du conflit depuis une perspective républicaine et communiste, elle se veut historique, avec l'utilisation d'un soldat 'comme les autres' qui évoque le parcours de nombreux autres espagnols dont celui de son auteur, la rend mémorielle et universelle. Il en résulte un composite entre Histoire et mémoire dans lequel la deuxième est assujettie à la première car elle lui octroie son aspect humain sans lui retirer sa dimension universelle.

Ces deux créations s'intégrèrent dans un moment charnière de l'Histoire du pays comme du médium. En effet, la recherche identitaire des 'vaincus' grâce à l'ouverture de la parole, couplée à la volonté d'analyser et de comprendre la Guerre Civile, firent qu'elles s'intégrèrent dans le flot de productions scientifiques et artistiques comme étant une production de plus sur le sujet. Palacios, avec la volonté de démontrer que le Neuvième Art était capable de traiter de thèmes sérieux, décida de traiter l'Histoire de la Guerre Civile du point de vue républicain, mais en ajoutant une perspective se concentrant majoritairement sur les soldats, grâce à Eloy. Cette combinaison entre Histoire, qui se veut générale, et la figure du soldat, soit une forme de particularité universelle, construit un mélange particulier où s'assemblent à la fois l'Histoire et l'histoire du simple soldat.

Eloy, uno entre muchos et *Río Manzanares* renvoient à une conception du conflit dans son universalité et sa pluralité, qui met de côté les aspects individuels et particularisants propre à chaque personne. Ces créations seraient un lieu hybride où coexisterait la perspective double de l'expérience et de l'Histoire afin de parler du passé, des 'témoignages-mémoires' où se mélangent l'écrit et le visuel, pour revendiquer une histoire républicaine. Nous développerons et expliquerons cette conception avec différents points dans l'oeuvre de Palacios afin de montrer comment le conflit était perçu durant les années 70.

Comme expliqué précédemment, l'auteur eut recours à une ample documentation pour reconstruire l'aspect historique. Étant détenteur d'une mémoire 'originelle' du conflit, il ajouta un aspect personnel composé de ses souvenirs, pour agrémenter le parcours

d'Eloy d'une autre dose de véracité. Les deux coeurs de la série sont à la fois la justesse historique et le respect du vécu. *Eloy, uno entre muchos* et *Río Manzanares* sont les détentrices d'une mémoire et du témoignage d'un vétéran, donnant une certaine perception du conflit malgré l'objectivité qu'est censée apporter l'aspect historique. En faisant cohabiter ces différents éléments appartenant à la fois à la mémoire et à l'Histoire (éléments photographiques, témoignages, souvenirs et essais), nous avons donc une « mosaïque »¹¹⁰ de la guerre au travers d'images nous montrant la vision des années 70 d'un conflit datant de quarante ans. Nous pouvons interpréter cela comme la reconquête d'une identité mémorielle et historique, par le dessin et par le texte, comme moyen de se réapproprier une histoire républicaine. Il doit être possible pour tous les espagnols républicains de s'identifier dans ce récit, de se reconnaître et d'identifier cette guerre. Cependant, la volonté première d'Antonio Hernández Palacios fut de rester fidèle à l'Histoire, plutôt qu'à sa mémoire de vétéran. En donnant plus d'importance à la fidélité historique dans son récit, cela dénote d'un intérêt pour l'Histoire, faisant de la mémoire personnelle ou de la mémoire collective des voix secondaires qui accompagnent l'Histoire. En prenant comme base le récit d'un vétéran pour raconter l'Histoire républicaine de la Guerre, nous avons un mouvement qui part de l'individu pour s'adresser au groupe dans sa définition la plus large, permettant d'interroger le passé comme le présent sur la construction d'une identité comme d'une Histoire républicaines.

Comme nous l'avions dit, Palacios tenta de proposer un équilibre entre Histoire et histoires personnelles au travers d'un travail de reconstruction historique et testimoniale. Néanmoins, il convient de rappeler que l'auteur n'eut jamais la prétention d'écrire l'Histoire, mais de transmettre l'expérience du vétéran qui vécut le conflit afin de témoigner de la réalité de l'expérience des soldats.¹¹¹ En montrant la guerre comme une expérience faisant pleinement partie de lui, de sa mémoire et de son identité personnelle, il ne transmet pas seulement son témoignage mais se fit le porte-parole d'autres vétérans. En outre, Palacios ne traita pas le conflit depuis un point de vue biographique ou autobiographique, mais offrit une approche différente qui se veut le récit d'un soldat

¹¹⁰ RODRIGUES MARTIN, I., *Mosaico poético: la novela gráfica y la memoria de la Guerra Civil Española*, *Aletria: Revista de Estudios de Literatura*, 2017, p°190

¹¹¹ HERNÁNDEZ PALACIOS, A., *Op. Cit.*, p°2

inconnu et par extension universel. Les aspects personnels du récit sont mis de côté afin que l'ensemble puisse coïncider avec l'Histoire. Son interprétation est incomplète comme nous l'avons déjà souligné, mais elle est une manière de reconquérir une Histoire qui était déjà incomplète à cause du franquisme.¹¹² Cette perspective narrative a tendance à faire dominer un récit basé sur l'Histoire plus que sur l'expérience et la mémoire, en éludant la subjectivité du personnel au profit de l'objectivité de l'impersonnel. Nous pouvons en déduire que la Guerre Civile serait davantage considérée comme une question d'Histoire et non de mémoire. En effet, le récit se base entièrement sur l'Histoire et se sert de la mémoire, en tentant d'éluder la subjectivité de cette dernière, car l'intérêt se porte sur l'Histoire du conflit plus que sur la mémoire des combattants. Cette approche permet de traiter du débat historique qu'est la militarisation ainsi que l'intervention de l'URSS, amenant à s'intéresser sur l'aspect idéologique de la Guerre.

2. Les narrations visuelles de Palacios: un contre-discours

Ces deux bandes dessinées seraient aussi une manière de revaloriser et de commémorer différentes mémoires, faisant ressortir la diversité des différents éléments qui composent l'Histoire houleuse du conflit, comme Palacios l'explique dans l'introduction de *Eloy, uno entre muchos* « Sólo he intentado contar algo de lo que vieron, de lo que les tocó vivir a los hombres de mi tiempo »¹¹³, en témoignant au nom des autres. Les mémoires du vétéran et du républicain sont toutes deux représentées par Eloy. En effet, ce soldat est aussi l'incarnation du vétéran, car son parcours dans le récit correspond à celui de son créateur, il est porteur de son expérience et de son vécu en tant que soldat et en tant que républicain. À ces mémoires, l'auteur décida d'intégrer celle du communiste en montrant la manière dont luttèrent les brigadistes internationaux aux côtés des espagnols et

¹¹² Nous disons qu'elle est incomplète car Palacios décida de montrer ou de développer certains aspects : la violence utilisée par le camp républicain comme moyen de répression n'est pas mentionnée ou bien le fait que la militarisation reçut un accueil mitigé, non seulement des anarchistes, mais aussi syndicats et autres partis politiques, comme le développe James Matthews dans son article *Frentes porosos y lealtads fluidas : la movilidad de la tropa de leva entre los dos bandos durante la Guerra Civil Española*, car ils y voyaient une menace pour leur propre influence politique. MATTHEWS, J., *Frentes porosos y lealtads fluidas : la movilidad de la tropa de leva entre los dos bandos durante la Guerra Civil Española*, *Revista Ayer*, 2018, p°63

¹¹³ HERNÁNDEZ PALACIOS, A., *Op. Cit.*, p°2

aussi au travers de personnages historiques comme La Pasionaria ou bien Enrique Lister qu'il pourrait avoir rencontré. En témoignant du sacrifice des brigadistes, Palacios essaya de rappeler que ces hommes appartiennent autant à l'Histoire qu'aux mémoires des personnes qu'elles croisèrent.¹¹⁴ La manière de présenter la guerre de Palacios ne concordait pas avec son époque, alors que la Guerre Civile était désignée comme idéologique, fratricide et sanguinaire, l'auteur revendiqua une expérience nationale autant qu'internationale, aux idéologies présentes mais mises en retrait.¹¹⁵ En effet, comme l'explicite Matthew James, la plupart des soldats espagnols engagés n'avaient pas réellement d'idéologie, celle-ci étant davantage imposée par les militants ou les dirigeants.¹¹⁶ De ce fait, *Eloy et Río Manzanares* montrent une revendication d'une mémoire espagnole critique sur sa propre expérience et proposent une interprétation de la guerre qui se veut nationale et internationale avant l'heure. Nous pouvons donc dire qu'il y a l'écriture d'une histoire qui se voulait une alternative à l'Histoire officielle, en portant en son sein des mémoires qui n'avaient pas de place pour exister dans le contexte socio-politique de l'époque. L'objectif de l'auteur était de représenter « sus compañeros, los soldados sin nombre y, los internacionales quemándose, [...], en la misma llama. »¹¹⁷ afin de maintenir vivante la mémoire de cette expérience. En créant de l'espace pour ces mémoires particulières, les deux bandes dessinées devinrent les porte-paroles de différentes revendications, démontrant qu'elles allèrent au-delà d'une simple histoire d'un soldat républicain durant la Guerre Civile. La 'mémoire-histoire' de Palacios n'avait pas pour but de faire justice ici, mais d'être l'alliée de l'Histoire en apportant des aspects que cette dernière ne pourrait pas traiter. Ces bandes dessinées sont un héritage visuel d'un vétéran adressé aux futures générations, pour ces descendants qui parviendront un jour à regarder vers le passé pour apprendre et comprendre leur héritage historique.

¹¹⁴ En faisant cela, Antonio Hernández Palacios initia d'une certaine façon la préservation de la mémoire des Brigades Internationales. L'auteur ne chercha pas à l'embellir ou à l'édulcorée mais à lui rendre hommage pour les valeurs qu'elles incarnaient : le courage, la solidarité, la fraternité.

CLARET, J., *Breve historia de las brigadas internacionales*, 2016, p°11

¹¹⁵ ALARY, V., *Op. Cit.*, p°17

¹¹⁶ MATTHEWS, J., *Op. Cit.*, p°57

¹¹⁷ HERNÁNDEZ PALACIOS, A., *Op. Cit.*, p°2

Eloy, uno entre muchos et *Río Manzanares* mettent sur un pied d'égalité les soldats anonymes avec les personnages historiques tels que Buenaventura Durruti ou le colonel Rojo. Ces bandes dessinées témoignent d'un effacement des héros au profit de la guerre. Ces figures de renom ne sont pas glorifiées, car le vétéran montre des hommes courageux, avec des défauts, comme la violence avec laquelle Líster dirige ses troupes d'une main de fer.¹¹⁸ Benoît Mitaine développe dans son article *Une guerre sans héros ? La Guerre civile dans la bande dessinée espagnole* que « le temps de "l'holocauste" (le héros sacrifié) n'est plus et ne reste que "l'hécatombe" (la mort à l'échelle industrielle) »¹¹⁹, propre à l'évolution du monde où le héros guerrier se confond parmi ses semblables face à l'industrialisation de la guerre. Ainsi Palacios créa un récit à 'hauteur d'hommes', l'intérêt se porte sur l'ensemble des acteurs qui jouèrent un rôle au cours du conflit en les montrant comme nécessaires, car sans eux la guerre n'aurait pas pu être menée. Le récit ne cherche pas à s'adresser à un groupe particulier mais au plus grand nombre grâce à son approche générale : les républicains sans nom qui luttèrent pour la République. En rejetant la figure héroïque du soldat, Palacios propose l'interprétation d'une Guerre Civile réalisée par des 'simples soldats', en rappelant que l'Histoire se construit sur le sacrifice de ces héros sans nom. Cela démontre le rejet de 'l'Individu' au profit de la 'Guerre' en tant que événement, car si Eloy est le personnage principal, il sert à faire ressortir le véritable thème de ces bandes dessinées : la Guerre Civile elle-même.

Eloy, uno entre muchos et *Río Manzanares* peuvent aussi s'interpréter comme un appel à la reconnaissance des vétérans républicains pour le sacrifice qu'ils réalisèrent au nom de la République. L'auteur témoigna dans l'introduction du premier tome que le fait de voir les vétérans délaissés, tels que lui, fit que « A nosotros sólo nos quedó la amargura de haber sacrificado en nombre de nada. »¹²⁰. Il transmet un message, venant des anciens combattants, qui transmet de manière perceptible le ressentiment quant à leur traitement

¹¹⁸ Enrique Líster était reconnu pour être un meneur avec une discipline de fer qui n'hésitait pas à punir sévèrement les soldats. Pour Fernando Hernández Sánchez il avait « una fama en la que no escaseaban las alusiones al empleo de una severidad ejemplarizante e intransigente en la punición de las desviaciones o la tibieza en el combate. »

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, F., *Las siete pruebas de Enrique Lister (1907-1994)*, Memoria republicana, 2000

¹¹⁹ MITAINE, B., *Op. Cit.*, p°2

¹²⁰ HERNÁNDEZ PALACIOS, A., *Op. Cit.*, p°1

lors de la Transition : déception, frustration, dégoût d'avoir été ainsi oublié par le Gouvernement en ne traitant pas totalement la Guerre civile espagnole afin de permettre à la Transition de se dérouler pacifiquement.

À cette revendication, il est possible d'ajouter une volonté d'expliquer ce qu'il se passa durant le conflit, en montrant comment il se déroula et en évitant que l'Histoire écrite par les historiens n'écrasa ou ne diminua certains aspects. Palacios fit connaître la réalité et les conditions du conflit, en expliquant les efforts que réalisèrent les hommes qui se mobilisèrent, et en montrant que malgré tout cela, les forces franquistes étaient supérieures par rapport à eux. Ainsi, *Eloy, uno entre muchos* et *Río Manzanares* seraient une manière de s'excuser envers les autres 'vaincus', ceux qui ne luttèrent pas avec les armes et qui souffrirent de la répression instaurée par le régime franquiste.

3. La prise de parole dessinée pour un « jamais plus »

Eloy, uno entre muchos et *Río Manzanares* proposent un usage « exemplaire » de la mémoire selon le concept de Todorov qui est « d'utiliser le passé en vue du présent, de se servir des leçons, des injustices subies pour combattre celles qui ont cours aujourd'hui, de quitter le soi pour aller vers l'autre. »¹²¹. L'histoire d'Eloy n'a pas pour objectif de séduire ou de plaire, mais de montrer l'Histoire telle qu'elle fut vécue par les vétérans comme Palacios. Cette mise en fiction de l'Histoire permet de témoigner de ce conflit de manière réaliste, sans nostalgie ni héroïsation, car il dérange tant dans son visuel que dans son propos. De plus, en montrant la guerre sous l'angle de la violence, sans ambiance romanesque, Palacios nous présente une guerre cruelle mais édulcorée sur certains aspects, afin de la rendre plus abordable pour les lecteurs. La Guerre Civile perçue depuis la Transition n'est pas parfaite, et le portrait qu'en dressa le vétéran est négatif et critique. Cette approche permet de traiter le traumatisme partagé par toute une génération, tout en le rendant compréhensible pour les suivantes. Nous avons donc une « mémoire exemplaire » qui serait « justice », permettant d'aller de l'avant, de se servir de l'expérience acquise pour lutter contre les mauvaises actions, car comme l'explique Tzvetan Todorov, le vétéran

¹²¹ Dans son ouvrage, Tzvetan Todorov développe deux emplois de la mémoire : « littéral » ce qui fait que le traumatisme ne puisse pas être dépassé ou « exemplaire » car il permet d'aller de l'avant, de dépasser le traumatisme. TODOROV, T., *Les abus de la mémoire*, 2015, p°31

« choisit de se servir de la leçon du passé pour agir dans le présent, à l'intérieur d'une situation dont il n'est pas acteur »¹²². De plus, Palacios créa une oeuvre suite à un besoin de soigner les plaies du passé émanant des différentes couches de la société en reconstruction, en proposant d'unir les mémoires collectives, sans chercher à les uniformiser mais à les rendre cohérentes entre elles. Nous pouvons souligner que durant la Transition l'Histoire de la Guerre Civile était en train d'être réécrite par le nouvel État républicain. Néanmoins, cette nouvelle Histoire ne fut pas acceptée sans réflexion, une opposition venant d'une réflexion critique était présente de manière minoritaire de la part des citoyens. Le droit à la parole pour traiter de ce passé traumatique ne fut pas donné par les hautes instances mais pris de force par ceux qui souhaitaient briser le silence et s'exprimer après tant d'années de mutisme car comme le rappelle Michel Matly « evocar libremente la contienda sigue siendo una provocación, y arriesgarse a hablar de la guerra es tan significativo como lo narrado en sí. »¹²³. Cette prise de parole des 'vaincus', amena à créer de nombreuses histoires alternatives du conflit, jusqu'à l'élaboration d'une Histoire nationale où le républicain serait pleinement réintégré et reconnu à sa juste valeur. *Eloy, uno entre muchos* et *Río Manzanares* font écho à l'ouverture de l'Histoire ainsi qu'à la revendication identitaire des vétérans. La création de cette série sur la Guerre Civile montre la réappropriation d'un discours, d'une histoire dont les vaincus furent dépossédés et que la nouvelle démocratie naissante souhaita garder pour elle. De plus, c'est aussi une manière de lutter contre une idéalisation de la guerre de la part du nouveau régime, en opposant une narration qui se veut un contre-discours. Le message transmis était que la société ne devait pas concevoir la Guerre Civile comme une geste héroïque, mais plutôt comme un gâchis de vies humaines, où le conflit est présenté comme la source des malheurs et des souffrances. Ces bandes dessinées seraient comme l'expression d'un 'jamais plus', comme le dit lui-même Ramón Salas Larrazábal « para que los españoles de entonces y de ahora, al recordar aquellos acontecimientos, afirmemos nuestra voluntad colectiva de no volver a dirimir diferencias por medios violentos. »¹²⁴.

¹²² *Ibid.*, p°43

¹²³ MATLY, M., *Op. Cit.*, p°88

¹²⁴ Préface de Ramón Salas Larrazábal pour la seconde édition de l'oeuvre en 1983., HERNÁNDEZ PALACIOS, A., *Op. Cit.*, p°4

Nous avons souligné que Palacios simplifiait et éludait certains aspects du conflit. Ainsi *Eloy, uno entre muchos* et *Río Manzanares* ne prétendirent pas réécrire l'histoire, mais proposèrent une interprétation de cette dernière en mettant en avant une partie des problèmes rencontrés tant chez les soldats que chez les officiers. Nous avons là une manoeuvre de l'auteur afin de rediriger la réflexion en adressant une vision critique au discours officiel édité par l'État, générant un contre-discours contre l'oubli de la Transition face aux erreurs commises par les chefs républicains, tout en étant favorable à la militarisation. Ces bandes dessinées sont comme une manière de réfléchir et de remettre en question l'Histoire républicaine élaborée à partir de l'Histoire héritée du franquisme. En effet, l'auteur remet en question cette nouvelle histoire en train de se développer en y opposant une fiction historique qui se revendique comme une mémoire à part entière, comme s'il y avait une autre guerre entre Histoires et histoires. En poussant ses contemporains à réfléchir sur le sujet, il montra une volonté didactique poussant à ne pas accepter sans réfléchir la nouvelle Histoire qui était en train d'être constituée. Il convient de rappeler que la narration d'Antonio Hernández Palacios n'avait pas pour but d'énoncer et d'imposer une vérité, mais d'empêcher l'oubli de la Guerre ainsi que d'interroger l'Histoire en pleine période où l'Espagne démocratique était en train de se construire : il rappela l'importance de l'intervention communiste, les nombreux hommes étrangers et espagnols qui moururent. Nous pouvons donc dire que *Eloy, uno entre muchos* et *Río Manzanares* représentent une 'mémoire-histoire' qui se veut dissidente à la fois dans son approche et dans le récit qu'elle propose, car comme le souligne Michel Matly, ces oeuvres montraient une « preocupación de acabar con la historiografía franquista y de expresar un punto de vista diferente, inaceptable en España durante cerca de cuarenta años. »¹²⁵.

Les espagnols eurent besoin d'un socle commun pour se reconstruire en présentant le conflit comme une expérience traumatique depuis la perception historique. Durant la Transition, l'identité républicaine se construisit en utilisant la Guerre Civile comme événement traumatique et fondateur. Pour y arriver, il apparut nécessaire de chercher un modèle aux caractéristiques générales et unificatrices. Ce qui explique qu'il exista un rejet des individus au profit de l'Histoire de la guerre, car l'individu ne peut forger la nation et

¹²⁵ MATLY, M., *El cómic español y la Guerra Civil: Transición y primera década de democracia (1976-1992)*, Tebeosfera, 2014

l'unité d'un groupe car trop particularisant, il apparaît alors nécessaire de chercher un modèle aux caractéristiques plus générales. Frédéric Pomier dans son essai *Comment lire la bande dessinée* explique que le personnage est le support de transmission d'une histoire, d'une identification ou d'un message.¹²⁶ Ici, dans *Eloy, uno entre muchos* et *Río Manzanares*, nous avons ce que nous appelons l'archétype du 'républicain' incarné par Eloy. Les 'vaincus' purent s'identifier, car il serait l'incarnation du simple soldat qui lutte et qui subit l'expérience du front partagée par des milliers d'autres soldats volontaires qui souhaitaient défendre la République. Eloy dépeint les soldats comme étant des hommes, et non des héros, dans toute leur force et leur faiblesse. Ce sont des survivants qui luttèrent à la fois contre le 'nationaliste' et contre une guerre pour laquelle ils n'étaient pas préparés. Ainsi il est possible de ressentir de l'empathie face à leurs souffrances, car ils subissent les événements, cependant il est impossible d'en faire des martyrs de l'Histoire. En effet, il convient de rappeler que ces hommes prirent les armes volontairement pour contribuer à la défense de leur pays et de leurs idéaux.

L'auteur souhaite raconter une Histoire qui pouvait se transformer en mémoire, ou du moins aider les mémoires des 'vaincus' à se constituer grâce à un socle commun. En s'opposant à la construction du récit hégémonique imposé par l'état : en développant des aspects comme la présence de forces étrangères alliées, présentant la militarisation comme nécessaire, les problèmes qui affectèrent l'État-major et les soldats. Nous pouvons dire que ces bandes dessinées représentaient un contre-discours et une mémoire collective partagée par la société. Il y a une opposition entre le discours officiel édité par l'État, auquel va s'opposer Palacios en créant *Eloy, uno entre muchos* et *Río Manzanares* en créant un contre-discours qui se veut dissident en se basant sur la mémoire de son auteur. Cette mémoire personnelle, deviendra grâce au processus de transformation de la fiction, une mémoire qui se voudra collective, en englobant d'autres mémoires que nous avons déjà évoquées. Ce fut pour cela que l'approche du vétéran de la Guerre Civile, se fit au travers d'un choix où le plus grand nombre de personnes pouvait s'identifier et s'inclure, grâce aux détails évoqués comme le recours à des personnages iconiques (le meneur anarchiste Durruti), aux lieux (l'Alcazar de Tolède), aux événements (le siège de Madrid).¹²⁷

¹²⁶ POMIER, F., *Op. Cit.*, p°143

¹²⁷ ALARY, V., *Op. Cit.*, p°25

Ainsi *Eloy, uno entre muchos* et *Río Manzanares* représentèrent une Histoire qui pouvait se transformer en mémoire, ou du moins aider les mémoires des ‘vaincus’ à se constituer. Elles incarnent un témoignage où la fiction historique finit par s’adresser à l’individu et à sa recherche d’identité en lui donnant des bases sur lesquelles se reconstruire. Ainsi nous avons un mouvement qui part du général pour s’adresser au personnel. L’histoire de la Guerre Civile, dans l’oeuvre de Palacios, est plurielle et universelle, elle serait à la fois l’incarnation de ce ‘nous’ unificateur et d’une mémoire collective et d’une Histoire qui sont celles des vétérans, en devenant des ‘mémoires graphiques’¹²⁸ de la guerre. *Eloy, uno entre muchos* et *Río Manzanares* offrent un discours général, sans excès de détails, avec des particularités (la perspective communiste de la narration, le front de Madrid etc...), cela peut aider à la formation de la mémoire collective puis la mémoire individuelle pour celui qui se reconnaît dedans. Nous avons un mouvement qui part de l’ensemble pour se diriger au particulier, donnant une Histoire qui nourrit la Mémoire.

Nous pouvons conclure que *Eloy, uno entre muchos* et *Río Manzanares* sont un reflet de l’Espagne des années 70 en crise avec son présent et la préparation de son futur. La société espagnole du XX^e siècle était en train d’entreprendre le deuil de ses morts et de se reconstruire en jonglant avec divers problèmes épineux. En poursuivant sa reconstruction identitaire, elle tenta de se réapproprier l’Histoire du conflit. Palacios proposa sa vision du conflit avec ses créations se voulant le portrait véridique d’une époque troublée, en la montrant telle qu’elle fut perçue par le plus grand nombre. L’intérêt de son récit se situe dans ce mélange entre l’aspect l’historique et testimonial, entre l’approche scientifique de l’historien et le récit du vétéran, montrant le conflit au travers du dessin et en l’expliquant grâce au texte. Cette approche permet de ne pas déshumaniser la guerre en la résumant à seulement des faits abstraits, à des chiffres. Ce qui intéressait à cette époque dans ces bandes dessinées, c’était de rappeler l’expérience républicaine, de se questionner et de s’interroger sur la Guerre, de montrer et de rendre réelle la violence et l’horreur qui eurent lieu durant trois ans. Pour Michel Matly, une production comme celle de Palacios servirait pour « medir la distancia entre la contienda y la sociedad contemporánea, para subrayar la incomprensión de sus motivos y el peso de sus

¹²⁸ BARTUAL, R., Carlos Giménez o la subjetividad de la memoria histórica, *Del Boom al Crack. La explosión del cómic adulto en España (1977-1995)*, 2018, p°156

consecuencias. »¹²⁹. Néanmoins, les bandes dessinées du vétéran étaient en décalage par rapport aux productions de son époque, elles l'étaient encore davantage avec le discours qu'il transmettait en ne s'adaptant pas à la revendication d'une guerre fratricide ou idéologique, et en rejetant la réconciliation forcée que prônaient les différentes élites politiques de l'époque, en présentant le conflit comme « un fracaso de la convivencia, del que todos eran de alguna manera responsables. »¹³⁰.

Eloy, uno entre muchos et *Río Manzanares* incarnèrent, comme nous l'avions déjà précisé, un contre-discours à l'officiel tout en offrant une mémoire collective et une mémoire personnelle qui trouvèrent un écho chez d'autres personnes, en montrant une narration où il n'y a pas d'histoires de vaincus ou de vainqueurs. Ces oeuvres étaient un miroir dans lequel se reflétait les problèmes et les vérités qui devaient être oubliés pour permettre à la dénommée 'amnésie-amnistie'¹³¹ de se construire en faisant table-rase du passé. De plus, elles possédèrent comme fonction sociale de rappeler qu'il existait des discours alternatifs à l'officiel, en s'imposant comme une pierre dans la chaussure du gouvernement, au risque d'être rejeté.¹³² Antonio Hernández Palacios, ainsi que d'autres dessinateurs, réalisèrent un exploit en prouvant que le Neuvième Art était capable de traiter du conflit, tout en ouvrant le chemin aux générations suivantes d'auteurs et de dessinateurs qui se lancèrent dans le projet de représenter à leur tour le conflit.¹³³

¹²⁹ MATLY, M., *Op. Cit.*

¹³⁰ PÉREZ LEDESMA, M. P., La Guerra Civil y la historiografía: no fue posible el acuerdo, Memoria de la guerra y del franquismo, 2006, p°106

¹³¹ BÓRQUEZ, N., *Op. Cit.*, p°34

¹³² Palacios souffrit du rejet car le fait de critiquer le gouvernement ne fut pas bien perçu par les critiques de l'époque, comme le souligne Michel Maly, « el hecho de que sus críticas se reservaran únicamente al bando gubernamental y sus alabanzas a los regulares moros. », comme si le fait d'admettre le fait que les deux côtés se battirent vaillamment pouvait déranger.

MATLY, M., *El cómic sobre la guerra civil*, 2018, p°90

¹³³ *Ibid.*

Partie 2

-

Antonio Altarriba et Kim : le roman graphique pour reconstituer une identité

Il est difficile de parler du roman graphique sur la Guerre Civile ou de la bande dessinée espagnole, sans que *El arte de volar* ne soit cité aux côtés d'œuvres comme *36-39, Malos Tiempos* (2007-2011) de Carlos Giménez ou *La balada del norte* (2015-2017) de Alfonso Zapico. *El arte de volar* est un roman graphique biographique conçu à quatre mains par Antonio Altarriba et Joaquim Aubert Puigarnau dit Kim. L'histoire se concentre sur la vie d'Antonio Altarriba, père du scénariste, depuis son adolescence jusqu'à sa mort.

Sa première publication eut lieu en 2009, chez les Edicions de Ponent. Cette œuvre rencontra un an après sa sortie un succès sur le plan national grâce à ses nombreuses qualités graphiques et narratives, lui ouvrant les portes de la renommée internationale grâce à sa traduction en différentes langues comme le français ou l'italien. En plus de recevoir des prix prestigieux comme le *Premio Nacional de Cómic*, le *Premio a la Mejor Obra* ou bien le *Premio Nacional de Cómic de Catalunya* en 2010, cette œuvre fut aussi reconnue par des personnalités importantes dans le monde de la bande dessinée, comme Luis Gasca ou même Antonio Martín qui écrivit la préface de l'œuvre. Cette œuvre marqua un tournant dans la carrière professionnelle de ses créateurs, en les hissant directement au panthéon des grands du Neuvième Art. De plus, pour des spécialistes comme Antonio Martín, elle signifia clairement un tournant dans l'histoire de la bande dessinée espagnole¹³⁴, puisqu'elle s'était affranchie de son carcan de divertissement pour enfants afin de se réclamer comme étant un médium adulte et mature, complexe et critique grâce au roman graphique. Ainsi *El arte de volar* est une histoire conçue pour un public adulte, traitant d'un sujet douloureux et polémique encore aujourd'hui en Espagne : la Guerre Civile qui dura trois ans.

En 2016, une réédition augmentée de l'œuvre fut éditée par la grande maison d'édition espagnole Norma Editorial, offrant cette fois-ci une couverture rigide avec une nouvelle illustration et une histoire supplémentaire à la fin, preuve de son succès d'un point de vue commercial. Cette même année fut publiée la suite de *El arte de volar*, soit *El ala rota*, ou *L'aile brisée* pour la traduction française. Cette fois-ci Antonio Altarriba décida d'aborder la vie de sa mère, et il créa en collaboration avec Kim l'autre facette de ce dytique traitant

¹³⁴ Préface d'Antonio Martín pour *El arte de volar* édité par Norma Editorial en 2016. ALTARRIBA, Antonio, KIM, *El arte de volar*, 2016, p°5

de ses parents. Ces deux oeuvres sont des témoignages visuels de la vie d'un couple qui vécut le XX^e siècle et le début du XXI^e, ainsi que deux façons de parler d'un pays en pleine crise identitaire.

Chapitre 4. Deux hommes à la recherche d'un passé

Deux hommes participèrent à l'élaboration de ce qui est présenté aujourd'hui comme un jalon de la bande dessinée espagnole : le scénariste Antonio Altarriba et Kim le dessinateur.

Antonio Altarriba est né en 1952 à Saragosse. Il est à la fois professeur de littérature française à l'Université du Pays Basque, mais aussi écrivain, essayiste, journaliste et scénariste. Cet homme aux multiples facettes se distingue en tant que scénariste avec un grand nombre de bandes dessinées à son actif. Parmi celles-ci, nous pouvons citer *Yo, asesino* publiée en 2014, premier tome d'une trilogie critiquant le monde contemporain, ou bien *El Perdón y la furia* en 2017 publié par le Musée du Prado. Il ne se cantonne pas seulement à l'aspect créatif à travers l'écriture de romans ou de scénarios, il publie aussi de manière régulière des articles dans la presse universitaire ou dans des revues spécialisées sur le Neuvième Art.¹³⁵ À cela s'ajoute différents essais traitant de l'histoire de la bande dessinée espagnole, nous pouvons citer *La España del tebeo. La historieta española de 1940 a 2000* publié 2001 parmi ceux-ci. Antonio Altarriba participe aussi à des conférences comme « El cómic *El arte de volar* como contribución a una memoria anarquista de la historia española del siglo XX », organisée par le groupe de recherche CHISPA, le 25 janvier 2018. Antonio Altarriba s'inscrit aux côtés d'autres intellectuels, comme Román Gubern ou Javier Coma, qui luttèrent afin de donner à la bande dessinée ses lettres de noblesse. D'autres chercheurs, continuèrent sur cette volonté, cette fois-ci pour donner à la bande dessinée une légitimité en tant que matériel digne d'être étudié, comme Óscar Gual Boronat avec son essai *Viñetas de posguerras. Los cómics como fuente para el estudio de la historia* (2013). Ce qui le mit dans une position inconfortable à cause de son statut d'universitaire, tant par rapport à ses collègues qu'aux professionnels de la bande dessinée.¹³⁶ Aujourd'hui, grâce à *El arte de volar*, considéré par ses pairs comme étant son chef d'oeuvre, Antonio Altarriba jouit d'une notoriété et d'une

¹³⁵ Liste des publications d'Antonio Altarriba concernant le 9ème art mentionnées sur son site internet : <http://www.antonioaltarriba.com/libros-sobre-comic/>
ALTARRIBA, A., *Publicaciones sobre cómic*, Antonio Altarriba, 2017

¹³⁶ ALTARRIBA, A., *La España del tebeo*, Antonio Altarriba, 2017

reconnaissance dans le monde entier qui font de lui un personnage incontournable du panorama de la bande dessinée, qu'elle soit espagnole ou non.

Joaquim Aubert Puigarnau, connu sous le pseudonyme de Kim, est né en 1941 à Barcelone, il étudia les Beaux Arts et se dirigea vers la peinture. Cependant sa carrière dans le milieu de la bande dessinée commença avec une revue musicale des années 70 : Vibraciones, où il dessina dans le numéro 14, des artistes de la scène rock comme des centaures en référence à la pochette de l'album de Roger Daltrey *Ride a Rock Horse*.¹³⁷ Il publia dans d'autres hebdomadaires comme Rambla ou bien El Vibora, néanmoins ce fut sa participation à la revue satyrique El Jueves, dont il est l'un des membres fondateurs, qui fut la plus déterminante pour sa carrière en tant que dessinateur. En 1977, il commença à publier pour El jueves sa série la plus connue *Martínez, el Facha*, qui continua jusqu'en 2015. Grâce à elle, il acquit une certaine popularité en tant que dessinateur satyrique, ce qui ne semblait pas le prédestiner à participer à une oeuvre biographique comme *El arte de volar*. C'est Altarriba lui-même qui décida de le contacter afin de lui proposer le projet, qu'il accepta à condition que ce dernier ne le pressa pas à cause de ses engagements avec El Jueves, ce qui marqua le début de leur collaboration.¹³⁸ Suite au succès que rencontra leur chef d'oeuvre, Kim dépassa le statut de dessinateur satyrique cantonné au personnage de *Martínez* pour devenir celui de l'oeuvre majeure qu'est *El arte de volar*. Actuellement, il continue son activité de dessinateur pour le quotidien El Jueves, à travers la production de la création de couvertures et de bandes dessinées satiriques sur l'actualité ainsi que de parodies de films comme *Star Wars*.

L'idée d'écrire une histoire sur la vie du père d'Antonio Altarriba est née quatre ans après son suicide en 2001. Alors âgé de 81 ans et atteint de dépression, il se défenestra du quatrième étage de la maison de retraite de la Rioja où son fils l'avait mis en pension. Dans le dernier chapitre de la version française de *El arte de volar*, intitulé « Prélude à l'envol », le scénariste explique les motivations qui le poussèrent à entreprendre un tel projet : la maison de retraite de son père lui réclama trente-quatre euros, que le scénariste refusa de payer car c'était la maison de retraite qui était en tort. Plutôt que de se plaindre, il préféra garder le silence et refusa de régler la somme qui lui était alors réclamée. Cependant, trois

¹³⁷ RAUP, A., *Vibraciones*, Afka, 2018

¹³⁸ ALTARRIBA, A., KIM, *L'art de voler*, 2017, p°226

ans plus tard, il reçut une lettre demandant de payer les frais, avec les dommages et intérêts, ce qui ouvrit un procès entre lui et la communauté autonome de la Rioja qu'il perdit malgré ses efforts. Comme Antonio Altarriba l'explique « J'étais un vaincu de plus dans la guerre qui oppose le citoyen en quête de justice à ceux qui se considèrent depuis toujours comme les détenteurs du pouvoir. »¹³⁹. Cette situation est en quelque sorte similaire à celle de son père, évoquait sa lutte lors de la Guerre Civile où il termina en tant que vaincu, alors que le fils était vaincu par un système injuste. L'écriture de ce roman graphique surgit directement de l'impuissance à laquelle Antonio Altarriba fut soumis, faisant que la création apparaisse comme une arme pour lutter une fois que les recours légaux ont été épuisés et que la Justice ne peut rien faire. Ainsi la bande dessinée serait comme une arme de propagande, une arme de contestation, pour sensibiliser, pour se révolter ou comme « arme politique »¹⁴⁰. Cependant ce qui était poussé par la révolte, se transforma par la même occasion en une recherche personnelle pour comprendre les raisons qui poussèrent son père à prendre son envol. Cette compréhension du père, de son histoire, devint alors une compréhension de sa propre identité. Ce fut Paco Camarasa, éditeur de la première édition, qui lui proposa de transformer son indignation en scénario pour une bande dessinée.¹⁴¹ Le projet commença à être élaboré dès 2004 et se termina cinq ans plus tard. Les deux hommes travaillèrent de concert pour recréer sous la forme d'un roman graphique l'histoire du père d'Altarriba. Le scénariste eut besoin d'un an pour trier les informations et écrire le scénario, tandis que Kim prit quatre ans pour dessiner à la main chacune des planches. *El arte de volar* serait alors une oeuvre créée à partir de deux raisons particulières : la première et la plus évidente serait la raison cathartique, tandis que la deuxième serait la valeur documentaire en transmettant un témoignage sur un passage de l'histoire contemporaine de l'Espagne.¹⁴² Il y a comme une forme de vide à combler qui se fera au travers de la bande dessinée, car c'est un espace pour l'imagination et pour le récit.

¹³⁹ *Ibid.*, p°220

¹⁴⁰ BARON-CARVAIS, A., *Op. Cit.*, p°114

¹⁴¹ CEREZO, H., *Conversación con Antonio Altarriba y Kim sobre 'El arte de volar' : un tebeo magistral.*, Siglo XXI, 2009

¹⁴² ZAPATERO, J. S., *Op. Cit.*, p°1086

Les liens qui unissent Kim et Antonio Altarriba vont au-delà d'une simple collaboration entre deux professionnels, puisque les deux hommes partagent des caractéristiques communes. Tout comme Antonio Altarriba, Kim est un enfant de l'après-guerre espagnole, son père médecin, souffrit du franquisme tout comme celui d'Altarriba.¹⁴³ De ce fait, ces hommes grandirent dans un environnement familial où le passé de leurs parents était relégué au silence, sans pouvoir comprendre ce qui leur était dissimulé. De plus, Kim comme Altarriba sont des enfants nés sous le franquisme, ils vécurent et grandirent en étant plongés au sein même de l'idéologie de la dictature, avec son récit et sa vision officielle de la Guerre Civile espagnole qui étaient impossible de questionner. Ils furent des témoins des grands changements qui secouèrent l'Espagne comme la Transition démocratique ainsi que de la venue de la République. Ils virent l'émergence d'une nouvelle société à la recherche d'une union, qui oublia la guerre, mais qui se réveilla quarante ans plus tard pour remettre en question l'Histoire du conflit rédigée par les vainqueurs. Ils font tous les deux partie d'une génération dont la Guerre Civile et les conséquences pour les perdants furent passées sous silence.

Malgré la présence de similitudes dans leurs histoires personnelles, il est important de souligner que *El arte de volar* se focalise uniquement sur la vie du père du scénariste. Si Altarriba se servit de son père et ses souvenirs pour reconstituer le récit de sa vie ; en intégrant des éléments fictionnels tels que les espadrilles de Durruti ; Kim n'ajouta aucun aspect personnel de la vie de son père et n'utilisa aucune référence à sa propre expérience, comme il le précise dans une interview pour le journal Diario de Mallorca.¹⁴⁴ Le dessinateur s'unit donc à la cause d'Altarriba, en se plaçant comme un acteur pour la reconstruction à la fois d'une mémoire d'un vaincu et de la récupération de la mémoire historique au travers de sa participation sur l'aspect visuel de l'oeuvre. Nous pouvons interpréter cela comme une collaboration sur la recherche du passé de Altarriba, montrant deux profils similaires mais deux réactions opposées : nous avons un homme qui désire récupérer la mémoire de son père et un autre qui ne ressent pas ce besoin.

¹⁴³ VALLÉS, M. E., *Kim: "Hoy día todos los dibujantes se hacen un cómic sobre su vida"*, Diario de Mallorca, 2013

¹⁴⁴ *Ibid.*

Chapitre 5. *El arte de volar* : les mémoires héritées du conflit

El arte de volar est une chronique sur la vie d'Antonio Altarriba, père du scénariste, qui est intimement liée à l'Espagne du XX^e siècle. Le récit commence sur une scène où le père échappe à la surveillance des infirmières pour se jeter du quatrième étage de la maison de retraite, chute qui génère une analepse montrant un jeune Antonio Altarriba vivant dans un petit village appelé Peñafior. Il deviendra, malgré lui, le témoin des événements marquants de l'Histoire de l'Espagne : l'apparition de l'éphémère Seconde République ; il sera aux premières loges pour vivre la Guerre Civile ; il s'exilera en France pour revenir en Espagne plus tard ; il y vivra sous le franquisme en tant que vaincu soumis au silence ; il connaîtra la Transition et son histoire de terminera brutalement en 2001. Nous avons un récit à caractère biographique où l'histoire de l'Espagne sera présentée au travers du prisme d'Antonio Altarriba père.

Le récit se divise en cinq chapitres, chacun renvoyant à un étage représentant une étape de la vie du père d'Altarriba. Pour notre analyse, nous nous concentrerons sur le deuxième intitulé « las alpargatas de Durruti. 2a planta 1931-1949 ». Ce chapitre est le seul à traiter de la Guerre Civile, c'est aussi le plus ample de l'oeuvre grâce à la diversité d'événements présentés, nous nous concentrerons sur les pages où le conflit apparaît de manière directe comme indirecte. Dans cette oeuvre, la Guerre Civile commence à la page 46, dès la case 7, avec la mention d'une date : le 18, qui évoque le soulèvement nationaliste qui se déroula le 17 et le 18 juillet 1936 et marqua le début de trois années de guerre qui laisseront une marque au fer rouge dans la mémoire des espagnols. Le conflit prend fin à la page 78, case 2, lorsqu'Antonio décide de se joindre aux exilés, désertant pour fuir comme eux la guerre et la venue du franquisme en Espagne.

La partie abordant la Guerre Civile espagnole se divise à son tour en deux étapes. De la page 46 à la page 54, le lecteur pourra voir les conséquences du conflit sur le quotidien des civils au travers des yeux d'Antonio, les difficultés financières qu'il l'empêchent de payer son loyer, la pénurie qui force sa logeuse Carlota à vendre ses biens pour avoir de l'argent et acheter à un prix élevé les aliments de base, etc. À partir de la page 54 et jusqu'à la page 78, le conflit devient tangible lorsque Antonio est mobilisé pour rejoindre les forces nationalistes qu'il s'empressera de désertir au profit du camp républicain. De ce côté, il

subira la guerre aux côtés des anarchistes pour participer à différentes batailles jusqu'à être témoin de la déroute de la République avec la bataille de l'Èbre, en vivant ses derniers moments comme militaire à Camprodón. Kim comme Altarriba nous présentent un panorama du conflit qui ne se cantonne pas seulement à la guerre elle-même, mais offre une double vision, d'un côté l'aspect civil et de l'autre l'aspect militaire.

Contrairement à d'autres narrations sur la Guerre Civile qui se font à la troisième personne pour parler de la vie d'un proche, comme dans *Jamás tendré 20 años* (2016) de Jaime Martín, le scénariste décida d'utiliser la première personne. Ce choix trouve son origine dans la volonté du scénariste de rester fidèle à la relation qu'il entretenait avec son père, en plus de permettre au lecteur de se sentir proche du personnage principal. À travers un processus où Antonio Altarriba réalise une *transsubstantiation*, ou autrement dit un transfert, qui réunit deux entités en une seule lui permettant de devenir son père.¹⁴⁵ Cette fusion est développée au début du roman graphique dans les récitatifs « Lo que sé du vida es porque, como he dicho, yo estaba en él o, quizá, era con él... » / « ... y ahora, una vez muerto, él está en mí. » / « - así que puedo contar su vida con la verdad de sus testimonios y la emoción de una sangre que aún corre por mis venas. » (C.7-9, p°12). Ainsi, Antonio Altarriba, qui possède le même prénom et nom que son père, peut témoigner en son nom. Non seulement car il est l'héritier de son lègue mémoriel composé de souvenirs comme de carnets, mais surtout car ils partagent le même sang : le sang d'un vaincu et par extension, sa mémoire. Il y aurait comme une forme d'hérédité entre la Guerre Civile vécue par le père et le devoir de mémoire du fils, lui donnant le droit et, d'une certaine façon, une obligation de la raconter pour pouvoir appréhender son héritage génétique et familial. Antonio Altarriba, en décidant parler à la place de son père tout en prenant sa voix, réaffirme avec force sa condition d'héritier d'une expérience traumatique qui lui appartient.¹⁴⁶ Ainsi l'identité du narrateur se brouille pour proposer une double identité avec un narrateur 'père-fils' indissociable. Le récitatif « de hecho, voy a contar la vida de mi padre con sus ojos pero desde mi perspectiva » (C.1, p°13), nous offre les derniers mots du fils avant de ne faire qu'un avec son père tandis que ce dernier se dirige vers la fenêtre pour s'envoler. Le 'il' devient un 'je' qui renvoie au 'nous' du passé commun, comme si

¹⁴⁵ ALTARRIBA, A., KIM, *Op. Cit.*, p°224

¹⁴⁶ RODRIGUES MARTIN, I., *Op. Cit.*, p°193

père et fils avaient fusionné pour devenir unis et indifférenciés.¹⁴⁷ Comme le précise David Fernández de Arriba « es el hijo quien transmite su visión de la vida de su padre a partir de las memorias de este, pero somos testigos de la historia como si fuera el padre quien nos la explica »¹⁴⁸. En s'unissant avec lui, il réconcilie le passé, le présent et le futur des deux Altarriba avec une mémoire paternelle qui lui permet de se retrouver et de se construire.

El arte de volar est une oeuvre qui nécessita deux types de recherche afin d'obtenir une histoire vraisemblable sur une époque donnée tout en étant respectueux vis-à-vis de la vie d'un proche fait de chair et de sang.

La première concerna la construction du récit sur la vie d'Antonio Altarriba qui obligea son fils à recourir à différentes sources d'information allant du privé au public. Nous pouvons citer les histoires que son père lui racontait, les carnets où ce dernier nota ses souvenirs afin de lutter contre sa dépression, ainsi que les anecdotes que lui partagèrent les amis de son père, puis vinrent les essais et livres d'histoire afin de reconstituer les différents événements du conflit auxquels il participa. La transmission écrite et orale de la mémoire se combine avec le récit historique pour former "l'histoire" racontée dans *El arte de volar*. Puisque le tissu de base de ce roman graphique est constitué de souvenirs, le scénariste broda autour pour que l'ensemble soit cohérent. De plus, Antonio Altarriba précise que « ce que je raconte est "fondamentalement" vrai... »¹⁴⁹ et que ce père dans la fiction reste avant tout une projection de son père véritable.

La deuxième reconstruction concerne l'aspect visuel. Kim dut réaliser énormément de recherches afin de recréer un environnement vraisemblable de l'époque durant laquelle se déroule l'histoire, que cela soit sur les lieux, les costumes, les armes etc., comme il le souligne dans une interview pour le journal *Diario de Mallorca*.¹⁵⁰ Il utilisa entre autres choses internet et des photographies de Robert Capa afin de parvenir à reconstituer le plus fidèlement possible des détails comme celui des uniformes franquistes. Cette recherche du détail a pour objectif de satisfaire à la fois les exigences d'un point de vue de la fidélité par rapport aux événements historiques présentés, ainsi que de respecter l'aspect biographique

¹⁴⁷ ALTARRIBA, A., KIM, *Op. Cit.*, p°226

¹⁴⁸ FERNÁNDEZ DE ARRIBA, D., *Op. Cit.*, p°30

¹⁴⁹ ALTARRIBA, A., KIM, *Op. Cit.*, p°227

¹⁵⁰ VALLÉS, M. E., *Op. Cit.*

en proposant une reconstitution correspondant au vécu du père. De plus, un grand respect du détail donne une plus grande crédibilité à ce qui est raconté dans *El arte de volar* et permet au lecteur de s'investir dans cette biographie mélangeant histoire et mémoire en s'appuyant sur des éléments concrets et vérifiables. Ce n'est donc plus une simple fiction ayant pour fond la Guerre Civile mais un témoignage sur une période donnée, c'est une reconstruction visuelle d'une mémoire. Cependant, il ne faut pas oublier, comme tend à le rappeler Viviane Alary, que pour recréer ce passé, « el proceso creativo se fundamenta en fuentes históricas y testimoniales rescatadas con la ilusión de poder aproximarse a la realidad vivida, recordada y recuperada. »¹⁵¹ et que cela n'est, et ne reste qu'une illusion.

Ces différents éléments expliqués, nous allons pouvoir analyser comment Kim et Antonio Altarriba représentèrent la Guerre Civile tout au long du récit. Pour débiter, nous nous concentrerons d'abord sur les aspects graphiques les plus pertinents comme la couleur ou l'utilisation des plans. Nous aborderons ensuite le traitement du conflit dans la manière dont il est montré et mis en scène, les idées véhiculées par les éléments visuels et narratifs. Enfin, nous tenterons d'apporter un regard critique sur les points positifs et négatifs de cette représentation.

1. La guerre visualisée par Kim

La bande dessinée est un art offrant une multitude de possibilités quant à la manière de représenter ce conflit, certains dessinateurs optent pour une approche réaliste, comme dans *7 athlètes* (2017) du dessinateur David Morancho ou d'autres décident de le représenter au travers d'un graphisme expressionniste comme celui proposé par Iñaket pour *Tristísima Ceniza* (2011).

Le style de Kim est issu de l'école *underground* espagnole qui se développa durant les années de la Transition.¹⁵² Cependant, il décida de mettre de côté le style caricatural de *Martínez el Facha* (les traits noirs, la disproportion dans les proportions physiques comme le nez démesuré de Martínez) pour adopter un autre plus approprié au ton dramatique de la narration. Joaquim Aubert Puigarnau visualisa le synopsis de *El arte de volar* comme un

¹⁵¹ ALARY, V., *Op. Cit.*, p°14

¹⁵² CEPRIÁ, F., LÓPEZ, F., *Joaquím Aubert Puigarnau, Tebeosfera*, 2008

film néoréaliste en noir et blanc.¹⁵³ De ce fait, il offre un dessin plus épuré, tendant vers un certain expressionnisme, pour nous montrer une autre facette de sa palette graphique. Il a pour but de dénoncer, de montrer la douleur, autant que de faire ressortir différents aspects des personnages comme du conflit, tout en montrant le passage du temps ainsi que l'évolution physiques des personnages dans ce contexte historique difficile. Son style alterne entre une certaine sobriété dans le trait, visant parfois des scènes minimalistes où les décors sont simplifiés, permettant au lecteur de se concentrer sur d'autres éléments, comme le texte. À l'inverse, il décide d'user d'un trait plus chargé pour souligner ce qui lui semble important, que cela soit les sentiments ou bien l'ambiance. Il ne faut pas oublier qu'une bande dessinée historique, ou avec une thématique grave n'est pas obligée d'adopter un style réaliste, « le choix d'une thématique plus sérieuse n'entraîne pas automatiquement le recours à un style prétendument en rapport avec le sérieux de la chose »¹⁵⁴. Ce qui est le cas dans *El arte de volar*, le sérieux du sujet, la gravité de l'histoire semblent décalés par rapport au genre, cependant cette rupture apporte autre chose.

L'aspect avant tout humain de l'histoire poussera Kim à devoir jouer avec son dessin pour mettre en avant les sentiments des personnages, par leur gestuelle, leur visage, afin de les transmettre de manière directe au lecteur, en les exagérant et en les soulignant grâce à des touches de gris qui creuseront les ombres du visage, comme avec l'expression du désespoir le plus complet de l'oncle Secundo.



Figure 1. Usages de divers plans pour mettre en valeur le désespoir de l'oncle Secundo.

¹⁵³ VALLÉS, M. E., *Op. Cit.*

¹⁵⁴ POMIER, F., *Op. Cit.*, p°118

Le trait permet de dupliquer la puissance des émotions dessinées. Les personnages sont tous dotés d'une grande expressivité car les sentiments positifs ou négatifs semblent s'incruster dans leur physique ou dans leur visage. Lorsque les franquistes passent à tabac Antonio, Kim leur donne un air agressif, ils sont en groupe comme des prédateurs, les sourires sont malveillants et ils semblent prendre plaisir à cette violence gratuite.

De plus, le style graphique de Kim ne possède pas comme objectif d'être extrêmement

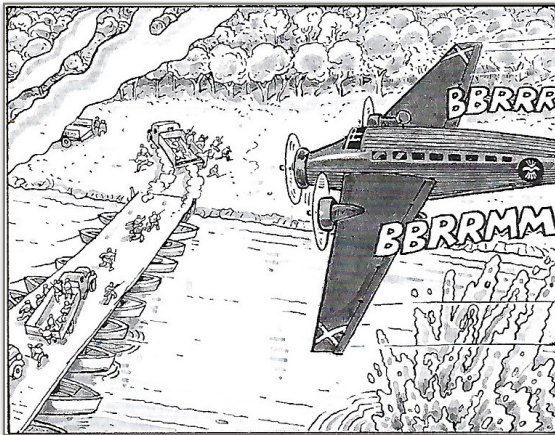


Figure 2. Exemple de déformation de Kim

détaillé. Il se concentre sur les éléments importants en choisissant où les placer pour orienter le lecteur de manière discrète dans sa lecture. Parfois, certains détails ne respectent pas la fidélité historique comme cet avion qui devrait être allemand mais qui porte le symbole de la Phalange sur la queue.

Le dessin à mi-chemin entre l'abstrait et le réalisme¹⁵⁵, donne à l'histoire un aspect à la fois réel et fictionnel, ce qui a pour effet de plonger le lecteur en plein milieu d'une histoire qui lui paraîtra vraisemblable. Ainsi, l'impression sera que l'histoire qui est montrée a existé mais qu'elle ne correspond pas intégralement à la réalité historique car c'est une biographie mettant en scène une mémoire personnelle : ce sont les souvenirs du père racontés depuis la perspective du fils. Ce trait témoigne de la subjectivité de la mémoire d'Antonio Altarriba qui se déroule durant la Guerre Civile. Cette subjectivité du trait répond à une volonté de ne pas être réaliste ou hyperréaliste afin de parler d'une expérience, de montrer des sentiments, des sensations.

1.1. Le noir et blanc pour évoquer la mémoire

Contrairement aux deux bandes dessinées citées précédemment qui sont en couleurs, Kim décida d'utiliser uniquement le noir et blanc, l'ensemble nuancé de gris. Nous pouvons noter que dans l'imaginaire commun, les conflits comme la Première ou la Deuxième Guerre Mondiale, ont été transmis par des photographies monochromes, des films d'archives sans couleur, comme si le passé et le récit du passé ne pouvaient être

¹⁵⁵ MC CLOUD, S., *L'art invisible*, 2006, p°61-62

qu'en noir et blanc. La monochromie a tendance à évoquer tout ce qui touche aux époques révolues comme au temps passé. La Guerre Civile espagnole n'échappe pas à cette logique et c'est ainsi que son image a été transmise au travers du temps avec des photographies cultes comme celles de Robert Capa ou d'Augustí Centelles.¹⁵⁶ La monochromie permet d'évoquer le passage du temps, soit les événements révolus qui nous sont transmis, pas seulement pour l'Histoire mais aussi pour la mémoire. Elle peut aussi s'expliquer, en reprenant les propos de Benoît Mitaine, que la présence du noir, « en tant que symbole de la douleur, du deuil et de la mort, est la couleur qui sied le mieux à la guerre. »¹⁵⁷.

Dans *El arte de volar*, ces couleurs sont des éléments narratifs évoquant non seulement une histoire prenant place dans un passé particulier dans l'inconscient du lecteur, mais aussi au fil de la lecture chacune des cases nous renverrait à une image du passé d'Antonio Altarriba, comme dans un album de photographies recoupant les moments importants. La couleur sert comme outil pour influencer la perception des événements, ainsi l'usage du noir et blanc s'explique par l'évocation du passé traumatique de la Guerre Civile qui va créer une distance temporelle, en évoquant aussi la notion de mémoire et de vécu du protagoniste que nous suivons. Lorsque le narrateur 'père-fils' annonce que la guerre se durcit, pour donner un aspect plus sombres et par extension plus tragique au conflit, les nuances de gris seront plus marquées. Cet assombrissement disparaîtra lorsqu'Antonio prendra le chemin de l'exil et quittera l'Espagne. L'usage du noir sert à créer une sensation d'intimité que cela soit les moments où Antonio et ses amis anarchistes se réunissent, ou bien augmenter l'aspect dramatique comme la mort de l'oncle Secundo avec cette case entièrement noire où seul le récitatif tranche en annonçant la nouvelle. La couleur ou plutôt l'absence de couleur, est donc un choix conscient permettant à la fois de plonger dans le passé comme dans la mémoire et de créer un espace entre la mémoire et le passé.

Néanmoins l'absence de couleur peut se révéler un défi car le dessinateur se doit de créer des scènes lisibles et compréhensibles. Kim sut développer des indices graphiques qui permettent de toujours préciser le contexte de la Guerre Civile sans l'étouffer sous une montagne de références. Pour que le lecteur puisse identifier où se déroule l'action, il introduisit dans certaines cases, des signes pour indiquer de manière évidente mais discrète

¹⁵⁶ GUERRA DE LA VEGA, R., *Madrid 1931-1936. II República y Guerra Civil*, 2005, p°4-5

¹⁵⁷ MITAINE, B., *Op. Cit.*, p°4

où se trouve le héros et dans quel camp : quand Antonio était à Barcelone, nous avions le drapeau de la Phalange reconnaissable avec l'empennage des cinq flèches et le drapeau nationaliste avec son aigle, lorsqu'il était mobilisé du côté nationaliste, il y avait la présence d'une affiche avec le général Franco. Après avoir déserté le camp nationaliste et s'être uni aux anarchistes, nous avons le journal que Mariano lit sur le front où un CNT est estampillé ou bien à Barcelone avec un FAI placé en évidence sur une banderole. Le drapeau républicain est utilisé sur les scènes du front pour rappeler de quel côté se bat Antonio, caractérisant des scènes de la guerre pouvant paraître universelles dans leur contenu en les personnalisant avec ce symbole.

1.2.Émancipation et réappropriation de l'iconographie du conflit

Concernant le travail de recherche, Kim n'utilise pas l'iconographie propre à la Guerre Civile, en intégrant des photographies célèbres, elle se retrouve plutôt dans des détails comme la reproduction des uniformes, des armes, etc., les phalangistes sont reconnaissables à leur tenue et surtout au symbole du Joug et des Flèches sur le côté gauche de leur chemise. Ce sont des uniformes ressemblant à ceux de parade des caporaux des milices de la F.E.T et de la J.O.N.S et à ceux de parade des lieutenants de la F.E.T et de la J.O.N.S., mais auxquels ils manquent des éléments : la décoration sur le chapeau, le signe de la phalange est plus bas, et au-dessus il y a une décoration militaire.¹⁵⁸ Ces aspects nous plongent au cœur même du conflit et caractérisent la confrontation entre le camp républicain et le camp nationaliste. Cependant, si le souhait de Kim est de reproduire le conflit, afin de créer une reconstitution mémorielle du conflit qui respecterait la témoignage qu'Antonio Altarriba transmis à son fils, il prend la décision de ne pas faire de citations picturales et de rejeter toute l'iconographie de la Guerre Civile. En ne se soumettant ni aux photographies, ni aux reportages, Kim met en scène une mémoire d'un vécu et son interprétation de la Guerre Civile qui s'éloigne du modèle d'origine pour parler de l'expérience personnelle. Il est intéressant de souligner que si ces symboles sont retirés, le conflit peut évoquer la guerre de manière générale, comme si l'horreur de la guerre quelle soit celle d'Espagne ou d'un autre pays, était similaire.

¹⁵⁸ ABDESELAM, *Op. Cit.*

Kim utilise parfois des références visuelles renvoyant à des lieux reconnaissables des villes où Antonio se déplace, au cours du conflit. En dessinant la place du Pilar qui renvoie à Saragosse et la Casa Milà de Barcelone. D'autres fois, hormis certaines précisions d'ordre narrative, Antonio semble pouvoir se trouver n'importe où en Espagne. Cela donne un aspect universel tant au personnage qu'aux fronts, car les lieux par lesquels il passe sont peu cités et caractérisés, car chaque camp se ressemble, chaque baraquement est le même.

1.3. La mise en scène de la tragédie

Quant à l'usage de la case comme de la page, Kim reste sur une utilisation dite conventionnelle selon la classification Benoît Peeters, soit une approche plus traditionnelle dans l'agencement des cases.¹⁵⁹ La page se divise en un nombre régulier de cases et de lignes, aboutissant à un ensemble à l'aspect organisé et homogène, rappelant la manière dont il dessinait les planches de *Martínez*. Ainsi, dans *El arte de volar* la page se soumet, de part cette utilisation, à l'écriture du récit et au sens de lecture traditionnel, car le dessin est là pour privilégier l'aspect narratif. Pour reprendre l'expression de Benoît Mitaine, cette manière très ordonnée et cadrée de dessiner fait penser à un « gaufrier »¹⁶⁰ où le lecteur saute de dessin en dessin. Tout est donc mis en place pour que le récit se déroule du début à la fin de manière fluide et ininterrompue, le lecteur ne pourra pas se perdre dans des double-pages monumentales ou des compositions fantaisistes, le focalisant sur le témoignage qui lui est raconté plutôt que sur des détails.

Kim choisit d'utiliser des plans qui ont pour fonction de focaliser l'attention du lecteur sur l'attitude physique comme sur le visage du personnage, pour que le récit puisse conserver un caractère humain. Cette proximité visuelle avec le protagoniste, va créer un rapport d'intimité entre le lecteur qui sera au premier plan pour voir les expressions du visage et partager ces dernières avec lui. L'épouvante qui se dégage de la figure de l'oncle Anselmo est retransmise avec un plan serré, lorsqu'il aborde le comportement brutal de Damián, un ami d'Antonio qui a rejoint le camp nationaliste et qui fait partie de la Garde

¹⁵⁹ PEETERS, B., *Op. Cit.*, p°37

¹⁶⁰ Il utilise cette qualification pour parler d'abord de l'organisation de Carlos Giménez. Nous avons décidé de la réutiliser car Giménez comme Kim sont des dessinateurs ayant recours à une organisation semblable de la page.
MITAINE, B., *Op. Cit.*, p°83

Civile. Dans *El arte de volar* l'accent est mis sur la dimension humaine : les relations entre les personnes, l'aspect vivant et sentimental des êtres humains. En suivant cette volonté, Kim décide de mettre en retrait les mouvements à foison ou l'action à outrance, utilisant majoritairement des plans italiens, des plans américains et des plans serrés afin que le lecteur soit toujours en contact avec les personnages et ce qu'ils ressentent. Ce roman graphique n'a pas pour but de raconter la guerre au travers des charges guerrières, mais de témoigner de la vie d'Antonio, de ses sentiments, de ce qu'il voit, ce qui peut donner une impression de calme ou de tranquillité malgré l'aspect tragique du conflit.

1.4. La violence insinuée

Contrairement à d'autres bandes dessinées qui mettent en scène la guerre et tout ce qui gravite autour, avec un certain degré de précision : violence, sang, etc., Kim prend le contre-pied de cela et propose une autre approche au conflit. Il n'y aura pas d'explosion à outrance, pas d'héroïsme ou d'extravagance que cela soit de la part du protagoniste ou bien des personnages qui l'entourent. *El arte de volar* nous livre une guerre édulcorée car elle est dépourvue de tout ce qui pourrait choquer : les cadavres sont rares, les blessés n'apparaissent que très tardivement, pas de tortures ou d'autres catégories de violence. Il n'y a donc aucune emphase sur le conflit. Le choix de ne pas dessiner la guerre avec exactitude, s'explique par une volonté de garder une distance face l'horreur et la violence qui lui sont propres, pour que le lecteur se concentre sur le personnage principal et son vécu. Cependant, si la Guerre Civile espagnole reste présente grâce à d'autres éléments comme les uniformes, les paroles et les lieux, elle est cantonnée à être un arrière-plan.

La guerre comme les batailles, plutôt que d'être héroïsées et centrales dans de grandes cases, sont mises en retrait et placées à échelle humaine. De plus, Kim les dessine comme étant absurdes ou ironiques. Les batailles de Belchite et de Teruel sont dessinées en miroir comme si elles étaient équivalentes dans l'inutilité des morts. Les allers et retours des soldats, que cela soit sous le soleil brûlant ou bien sous le froid glacial et sous les balles, donnent une sensation de jeu absurde.

Kim représente la guerre comme il l'imagine, au travers de représentations collectives qui trouvent en partie leurs sources dans des films de guerre comme *Apocalypse Now* ou *Il faut sauver le soldat Ryan* qui marquèrent l'imaginaire commun. Il convient de rappeler que

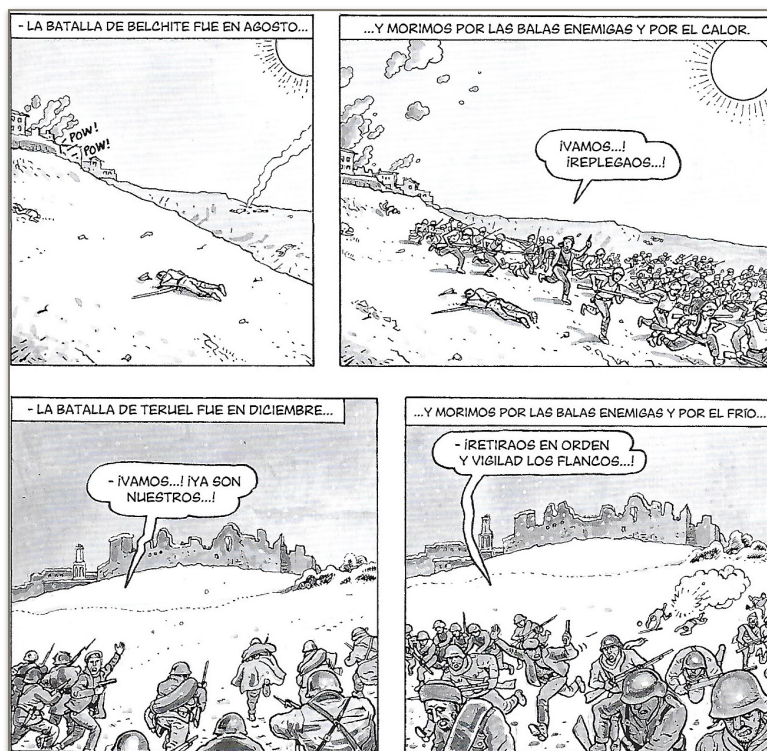


Figure 3. Le ridicule des batailles de Teruel et de Belchite.

Kim, au même titre qu'Altarriba ne vécurent pas le conflit mais le découvrirent au travers de sources, de documents, cette reconstruction visuelle se base donc sur l'imaginaire et non l'expérience. La Guerre Civile espagnole est reconstituée au travers du dessin et de photographies comme nous l'avions déjà précisé. Cependant, la « part inspirée »¹⁶¹ du dessin est

surtout influencée par

l'iconographie du conflit mais par celle du cinéma américain, qui possède une dimension beaucoup plus esthétique, faisant qu'elle se réactualise à partir d'un autre modèle qui n'est pas espagnol. Ainsi nous sommes faces à ce qu'Assam Gamzou, nomme la « mémoire visualisée »¹⁶² qui serait la mémoire qui est imaginée par l'image, mémoire qui est visualisée au travers de l'image. Ces traits de Kim, ont pour but de *donner à voir* comme le souligne Julie Demange, une époque passée comme elle a été vécue et ressentie par le père du scénariste qui sont ici « Des images qui naissent ici dans le désir de s'approcher au plus juste d'un passé qu'elles souhaitent incarner par le trait, afin de le donner à voir. »¹⁶³.

¹⁶¹ GENOUDET, A., *Op. Cit.*, p°63

¹⁶² GAMZOU, A., *La mémoire visualisée : discours de la Shoah et bande dessinée, Shoah et bande dessinée. L'image au service de la mémoire*, 2017, p°6

¹⁶³ DEMANGE, J., *Op. Cit.*, p°2

2. La guerre racontée par Antonio Altarriba

Dans *El arte de volar* nous nous trouvons dans une double narration menée par deux personnages différents et similaires à la fois. Le premier est l'incarnation du père imaginée par le fils que le lecteur verra évoluer, le Antonio Altarriba qui vit la guerre en tant que civil puis en tant que soldat. Le second est le Antonio Altarriba né de la *transsubstantiation*, il est le narrateur présent dans les récitatifs qui s'exprime à la première personne, il réalise des commentaires avec le recul de quelqu'un qui a déjà vécu le conflit sans jamais révéler la suite. Ce double jeu narratif a pour objectif de créer un décalage ou une complémentarité entre ce qui est raconté dans les récitatifs et ce qui est montré dans la case avec le dessin et les dialogues, comme si le vétéran revoyait le film de son expérience en tant que soldat et se permettait de le commenter ou de l'expliquer au lecteur.

2.1. Le texte : un outil narratif primordial

Dans ce roman graphique, les récitatifs¹⁶⁴ sont des éléments qui occupent une place primordiale. C'est là où se trouvent de multiples informations telles que les réflexions du 'père-fils' sur le passé d'Antonio Altarriba, des précisions sur des événements futurs, cela lui permet aussi de transmettre un témoignage empli d'amertume ou de désillusion, comme « - creí que así me despedía para siempre de la vida militar... no iba a tardar en saber hasta qué punto me equivocaba... » (C.2, p°44). Les récitatifs possèdent une place centrale dans la narration, grâce à la quantité d'informations qu'ils véhiculent ou bien avec leur fonction de *glu langagièr*¹⁶⁵. Cela donne une dimension beaucoup plus littéraire à l'oeuvre car le récitatif est un élément permettant de lier des cases ne correspondant pas visuellement entre elles, car ils permettent de donner une cohérence ou bien de rendre logique le passage

¹⁶⁴ Les récitatifs peuvent être vus, pour Carolina Puigdevall, comme des didascalies, car c'est un rectangle qui s'isole de la narration, se superpose à la vignette où il se trouve et il apporte des informations qui ne fait pas partie de l'histoire au moment précis de l'énonciation, ajoute des infos : temps, lieu, notion.
PUIGDEVALL, C., *Op. Cit.*, p°49

¹⁶⁵ L'auteur se sert de cette expression en référence à *La Marque Jaune* de Edgar P.Jacobs où l'usage du texte est nécessaire pour donner une cohérence au récit. Car « l'ensemble de la planche se trouve pris dans une sorte de glu langagièr, qui organise à elle seule le découpage. Une phrase s'interrompt sur des points de suspension, pour se prolonger dans la vignette suivante. »
PEETERS, B., *Op. Cit.*, p°86

d'une case à une autre.¹⁶⁶ Les récitatifs comme dans *El arte de volar*, en somme le texte, « loin d'être de simples adjuvants de lisibilité, insistent sur les éléments que le dessin ne peut que difficilement restituer : les pensées et les sentiments des personnages, mais aussi les bruits, les odeurs, les atmosphères et les climats »¹⁶⁷. Ils permettent de plonger le lecteur dans le récit, de le faire pénétrer autant dans l'action que dans les pensées de ce témoignage. Cependant, ces éléments textuels ne peuvent pas fonctionner totalement de manière autonome, car le dessin se fait l'explication de ce qui est montré ou insinué : le récitatif de la voix du narrateur se fait écho de ce que représente Kim. Les récitatifs seraient un récit dans le récit, qui accompagne et donne plus de profondeur à celui des images par l'aspect réflexif de la voix narrative. Ces éléments textuels donnent à *El arte de volar* à la fois un aspect biographique et réflexif qui raconte la vie d'Antonio Altarriba, ainsi qu'un aspect autobiographique car le fils se recherche au travers de ce père fictif. Cette oeuvre s'intégrerait alors dans la bande dessinée dite de 'non fiction' car malgré son mélange d'éléments fictionnels elle raconte, comme le souligne Javier Sánchez Zapatero « una historia basada en acontecimientos reales como por su tratamiento formal, caracterizado por el uso del blanco y negro. »¹⁶⁸. Elle serait donc un mélange bâtard entre la biographie et la fiction qui est difficilement définissable à cause de sa complexité. *El arte de volar* serait une bande dessinée historienne¹⁶⁹, sa prétention est de nous refaire vivre la vérité du vécu d'Antonio Altarriba, soit un passé dans l'Histoire.

Le texte occupe une place prédominante, que cela soit dans les phylactères ou bien les récitatifs. Cette quantité de texte est l'une des caractéristiques de l'oeuvre, car elle permet autant de témoigner que de raconter une histoire. L'exemple de cette surabondance de l'écrit se trouve à la page 53, (C.1 à 4) où l'oncle León noie les cases avec la quantité de texte, tant il y a de choses à raconter sur la guerre et ses horreurs. L'écrit semble ici la seule façon de raconter les exactions franquistes en les mentionnant les unes après les autres. Cependant si le texte occupe une place prédominante tout au long du récit, c'est parce que

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ *Ibid.*, p°91

¹⁶⁸ ZAPATERO, J., S., *Op. Cit.*, p°1082-1083

¹⁶⁹ ORY, Pascal, dans l'introduction de l'essai d'Adrien Genoudet intitulé *Dessiner l'histoire. Pour une histoire visuelle* et publié en 2015.
GENOUDET, A., *Op. Cit.*, p°14



Figure 4. La surabondance du texte pour témoigner de l'horreur.

le scénariste ne transmet pas seulement le témoignage de son père, mais aussi celui d'autres témoins directs de la Guerre Civile. Sa parole n'est pas unique, elle est composée de voix multiples. Dans ces cas, le texte n'est plus au service de la case mais c'est la case qui est au service du texte. Il existe donc, parfois, un décalage volontaire entre l'image et le texte, ce qui va créer un jeu entre le visible et le lisible, entre ce que le lecteur voit et ce qu'il imagine. Ce qui va engendrer une complémentarité entre le texte et l'image, les deux forment un tout, et séparément ils peuvent raconter quelque chose, c'est leur mise en commun qui fait naître le sens et *El arte de volar* se base sur cette alternance.

2.2. La guerre montrée depuis trois angles de vue

L'histoire se passe du point de vue d'Antonio Altarriba, un jeune espagnol de vingt et un ans comme tant d'autres, engagé politiquement aux côtés des anarchistes. C'est un personnage ingénu qui prit peu de décisions, mais toutes eurent des conséquences sur sa vie : comme le fait de désertre les forces nationalistes pour le camp républicain afin de lutter du 'bon' côté, puis de s'exiler pour survivre à la venue de la dictature. Contrairement au personnage récurrent du soldat qui monte au front pour lutter contre le fascisme le fusil au poing, il est présenté comme une personne qui rejette la violence et qui ne souhaite tuer personne. Il le précise dans un récitatif « No quería matar a nadie, por muy enemigo que fuera... » (C7, p°43). Cette position le relèguera à des tâches auxiliaires comme la distribution du courrier ou le transport de troupes. Cette attitude qui peut sembler étonnante de la part de quelqu'un souhaitant défendre la République, place Antonio dans

une position de spectateur neutre et passif, qui montre différents aspects du conflit. Il vivra le front d'Aragon en étant témoin de grandes batailles qui marquèrent l'histoire espagnole aux côtés de la Centurie France. Il n'est donc pas un héros, il serait plutôt un anti-héros de par ses prétentions pacifistes dans un temps de conflit et de rupture, mais il incarne aussi la figure de l'espagnol pris dans un événement dont les enjeux le dépassent. Il est, par extension, victime de l'Histoire comme de la Guerre, une victime qui vit les horreurs et les injustices aux côtés de soldats oubliés.

Grâce à ses pérégrinations Antonio nous montre la guerre depuis trois perspectives différentes. Il verra d'abord les répercussions de la guerre en tant que civil, puis en étant mobilisé par l'armée rebelle, il passera quarante-huit heures dans le camp franquiste puis il vivra le reste de la guerre aux côtés de la Centurie France.

Antonio Altarriba, en ne partant pas immédiatement pour le front, nous montre ce que la guerre a généré : la délation, la tyrannie, la cruauté, etc. Il offre un panorama très sombre de ce que vivent les civils derrière les lignes du côté franquiste. Si nous omettons son passage à tabac par un groupe d'officiers franquistes, Antonio est entouré de personnes bienveillantes comme Carlota. De ce fait, il ne subit pas toute l'horreur et toutes les souffrances auxquelles d'autres civils sont soumis et ne semble pas en avoir connaissance. Ce sont des membres de sa famille qui lui en parleront. C'est ce qui se passe avec l'oncle Secundo, l'ancien chauffeur du maire. Ce dernier confesse faire la collecte des cadavres, qu'il nomme « recogida de basuras » (C.4, p°50). Ce ramassage est une conséquence des exécutions commises par les autorités franquistes qui ont pris le contrôle de Barcelone, générant une véritable hécatombe. Il précise que « - Todas las noches paso con el camión a recoger los cadáveres de los que han matado en la cárcel, en los cuarteles o en las comisarías... tengo mi ronda y os aseguro que hay material en todos los puntos del recorrido. » (C.5, p°50). Il n'y a aucun dessin de l'horreur dont il est question, il n'y a que les paroles et le désespoir de celui qui témoigne, c'est le lecteur qui devra utiliser son imagination pour reconstituer les faits. Toutefois, si les personnages autour d'Altarriba servent à pointer du doigt certaines exactions commises par les nationalistes, ils ne font qu'effleurer le sujet, ne parlant ni de viols, ni de tortures.¹⁷⁰ *El arte de volar* nous montre

¹⁷⁰ Bartolomé Bennassar rappelle dans son ouvrage que les deux côtés furent violents et cruels, avec une répression violente que cela soit le front ou bien à l'arrière.
BENNASSAR, B., *Op. Cit.*, p°108

que les civils souffrirent aussi durant le conflit, à cause des conditions difficiles de vie comme des exactions commises par les forces rebelles.

C'est avec l'uniforme franquiste qu'Antonio rejoint le front et donc la Guerre. Ce court passage montre peu de choses sur les nationalistes au front, mais certaines scènes pourraient évoquer la même tranquillité que celle que nous verrons dans le camp républicain. Les soldats nationalistes apparaissent comme des hommes normaux, fumant et jouant aux cartes. Cependant leur uniforme, la prière, la discipline, et à l'ambiance, cet ensemble de détails fait qu'Antonio souhaite fuir le plus tôt possible, comme il le souligne « pero no aguantaba a los compañeros ni el ambiente ni el uniforme ni la bandera ni la disciplina ni los rezos... » (C.1, p°56). Il faut souligner l'absence d'autres corps d'armée, comme les *requettes*, montrant que la diversité du côté nationaliste n'est pas représentée dans son intégralité. De plus, bien qu'historiquement il y ait eu des désertions dans les deux camps, dans cette oeuvre, seuls les espagnols du côté nationaliste semblent vouloir rejoindre le camp républicain.

La guerre d'Antonio commence à partir du moment où il déserta pour s'unir aux forces républicaines, et plus précisément dans la Centurie France. Cette étape concentre les trois années de conflit vécues par le personnage. La guerre ressemble plus à une ombre qui plane au-dessus des républicains, elle s'apparente à quelque chose d'intangible et le lecteur la devine grâce aux uniformes et aux remarques des personnages. De plus, l'ambiance semble étonnamment détendue et tranquille, car les soldats jouent aux cartes, fument et boivent sans jamais être préoccupés par les rares escarmouches et la proximité de la guerre. Les affrontements ne semblent pas réguliers, car ils sont évoqués avec une certaine distance temporelle, comme lorsque Mariano précise que le dernier remonte à il y a deux semaines malgré la proximité des fronts. La guerre apparaît donc comme une toile de fond permettant de tisser des liens avec les trois membres de sa future Brigade : Pablo, Vicente et Mariano. Ainsi, la vie d'Antonio dans sa centurie est calme, Pablo le souligne que « aquí no se pega un tiro » (C.7, p°6), malgré la proximité du front avec Quinto de Ebro, il n'y a pas de combat. L'évocation des champs de bataille se retrouve dans les dialogues, comme avec Mariano qui dit « - Y ahora a Alcañiz... Me han comunicado que la centuria se ha trasladado allí porque parece que va a haber tomate... » (C.5, p°64). Les affrontements sont donc insinués, mais jamais montrés et jamais confirmés. La guerre est sous-entendue,

mais il n'y a aucune référence à des événements comme la bataille pour Madrid ou les avancées des franquistes. Grâce au rôle d'Antonio à la distribution du courrier, cela permet de sortir de l'ambiance de sa brigade pour montrer d'autres lieux du front. Les soldats espagnols semblent davantage souffrir de l'éloignement avec leur famille que des difficultés dues au conflit. Antonio est donc sur le front, à plusieurs endroits mais il n'y a pas réellement de combats, seulement des hommes en faction. Il accomplit son travail presque sans dangers, comme précisé dans le récitatif « el recorrido constaba de diez o doce paradadas y normalmente transcurría sin incidentes... » (C.7, p°65), même s'il arrive parfois qu'il soit la cible de quelques tirs ennemis. Néanmoins, nous devons reconnaître que les conditions de la guerre dans *El arte de volar* sont atténuées, car il est utopique de croire qu'il n'y ait eu aucun blessé, aucun mort, ni aucun autre problème, comme si la Guerre Civile n'en était pas vraiment une.

Par contre, une fois que toutes les forces se concentrent pour des offensives importantes, le conflit devient total¹⁷¹, la Guerre Civile qui n'était alors qu'en arrière-plan nous est montrée. Cette évolution brutale se fait sans précision temporelle, la guerre devient plus rude même si les difficultés sont évoquées dans les récitatifs, elles ne sont pas montrées. Le rêve dans lequel était alors plongé Antonio prend fin et il entre en même temps que ces camarades dans la 'vraie' guerre, comme le souligne la voix à la première personne « Todos los esfuerzos se concentraron en la guerra... y la guerra se hizo mucho más dura... » (C.7, p°68). L'entrée dans la guerre se fait directement avec la bataille de Belchite, suivie par celle de Teruel. Il s'ensuit un temps d'escarmouches où Antonio se consacre au transport de blessés, puis viendra la bataille de l'Èbre. Pourtant, même si la Guerre Civile est belle et bien présente, il persiste un décalage. Les conflits et escarmouches semblent être mis en retrait, car ils sont traités en quelques cases, en montrant quelques soldats républicains en train de combattre. C'est à partir de ce moment que le lecteur pourra voir, pour la première fois, la présence de morts et de blessés. Par ailleurs, Antonio ne participe jamais au combat, son rôle de transport de blessés le place en retrait, ce qui nous empêche d'être des témoins directs du champ de bataille, comme si la guerre était montrée partiellement.

¹⁷¹ La Guerre Civile espagnole peut se diviser en trois grandes étapes, d'abord la guerre éclair, puis la guerre des colonnes et ensuite la guerre totale. *El arte de volar* n'aborde aucune des deux étapes précédentes, en montrant la guerre comme totale dès le départ.

Trois grandes batailles sont vécues par Antonio, Teruel, Belchite et l'Èbre, soit les batailles les plus emblématiques de cette époque se passant sur le front d'Aragon. Les deux premières sont montrées de manière concise, en quatre cases, en évoquant la chaleur ou le froid. Il est intéressant de souligner que le personnage principal est mis en retrait durant ces batailles, montrant avec un plan large les hommes courant vers la ville et les récitatifs qui soulignent pour Belchite « ..Y morimos por las balas enemigas y por el calor. » (C.2, p°69) et qui continue pour celle de Teruel « ..Y morimos por las balas enemigas y por el frío... » (C.4, p°69). La mise en scène n'a pas pour but de faire une reconstitution historique des batailles, mais de parler de la perception d'Antonio sur la manière dont les hommes étaient envoyés au combat. Cette distance obtenue grâce au changement de plan, du plan moyen au plan large, permet d'effacer Antonio pour montrer les soldats sacrifiés. Leur mort y est présentée comme absurde, à cause de la répétition et de la similitude des batailles, comme si cela ne pouvait emmener que la mort d'autres espagnols, comme le dit Michel Matly, « los combatientes acaben muriendo por poca cosa, o por nada. »¹⁷². Si les deux premières batailles étaient représentées de manière symbolique, la bataille de l'Èbre se déroule depuis la perception d'Antonio. Il participe à celle-ci, toujours en tant que conducteur pour transporter du matériel et des hommes. Cette bataille apparaît comme simplifiée par rapport à son déroulement historiquement, car elle se résume à une tentative désespérée pour atteindre l'autre rive. La bataille d'usure est absente au même titre que les véritables conditions climatiques ou bien les soucis d'approvisionnement. La présence de ponts et de tranchées, servent à évoquer cette bataille plus qu'à la représenter, tandis que la présence de l'aviation allemande est substituée par celle de l'aviation franquiste. Nous constatons que la justesse historique n'est pas d'une importance capitale car l'objectif est de replacer la mémoire d'Antonio Altarriba dans un contexte vraisemblable grâce à des éléments représentatifs. La bataille de l'Èbre est la dernière bataille à laquelle participe Antonio, il y retrouve ses amis anarchistes. Antonio évoque le problème d'effectif et la volonté des supérieurs à lancer un dernier assaut en puisant dans les forces des soldats, « están decididos a sacarnos todo el partido posible... y eso que la columna está más que diezmada... » (C.8, p°72). Lors de la traversée du pont, Vicente, mourra dans les bras d'Antonio après avoir été bombardé par un avion franquiste. C'est la première fois

¹⁷² MATLY, M., *Op. Cit.*, p°164

qu'Antonio observera la mort d'un proche et il prendra pour la première et la dernière fois un fusil. Il touchera l'avion mais il ne tuera pas le pilote. Le reste de la bataille disparaît complètement pour se concentrer sur ce que ressent Antonio, faisant que la guerre devienne secondaire après la mort de son ami. Il souligne dans le récitatif que « - viví la retirada con indiferencia... para mí la muerte de Vicente supuso el final de la guerra.. y, evidentemente, no la habíamos ganado... » (C.2, p°76). La fin du conflit apparaît alors comme un désastre, la Bataille de l'Èbre ressemble plus à un massacre unilatéral qui évoque les batailles de Belchite et Teruel. La Guerre Civile pour Antonio se résume à trois batailles et quelques escarmouches, comme si le conflit ne débutait réellement qu'à partir du front d'Aragon et se terminait rapidement une fois le conflit devenu total. Les trois ans de guerre semblent s'écouler en un clin d'oeil, comme si seule l'amertume et l'inutilité de ces dernières avaient marqué notre protagoniste.

2.3.La Guerre Civile sans la guerre : une guerre partielle

Comme nous avons pu le voir la Guerre Civile espagnole est traitée de manière particulière. Le lecteur est plongé dans le conflit car il voit les soldats, les uniformes, les armes, mais la légèreté des comportements ne renvoie ni à la dureté des faits, ni à un contexte avec des enjeux historiques, comme la lutte contre le fascisme. La vie d'Antonio ressemble alors à une histoire qui se déroule en parallèle à l'Histoire. Elle s'intègre dans un espace temps donné grâce à des informations telles que la mort de Durruti, ou le changement de front de Quinto de Ebro pour Alcañiz. L'Histoire est en retrait par rapport à celle d'Antonio, elles se retrouvent et ne forment qu'une uniquement lors des dix dernières pages où le conflit est montré. La violence du conflit est mentionnée dans les récitatifs mais elle est atténuée par les rares cadavres et blessés qui apparaissent. Elle est aussi nuancée grâce aux moments de discussion et de réflexion entre Antonio et ses amis offrant des temps de répit. De part sa fonction de conducteur sur le front, il peut sembler logique qu'Antonio aurait dû se confronter à bien plus de morts et de souffrance humaine. Il est possible que la mémoire d'Antonio Altarriba, effaçait les mauvais souvenirs pour conserver seulement les plus 'agréables'. Le conflit vécu par Antonio peut être décrit avec de nombreux qualificatifs tels que tranquille, long, mais il est terrible dans les mots et non dans les images. La cruauté de la guerre est souvent répétée dans les récitatifs, comme dans

ce cas « - Tuve que soportar espectáculos terribles... » (C.5, p°70), comme si le fait d'insister donnerait une consistance à son propos, que le décalage avec le dessin ne retranscrit pas. Quand Antonio était encore un civil, il sous-entend « - Así supe que la guerra iba a ser larga y cruel... » (C.4, p°48), cette phrase apparaît alors comme une prémonition de ce qui est à venir.

El arte de volar nous propose une interprétation du conflit où les personnages qui entourent Antonio sont tous espagnols, que cela soit l'anarchiste, le civil ou bien le franquiste. Ainsi, les étrangers ne semblent pas avoir de présence au cours du conflit. Il y a bien la présence d'une autre nationalité, incarnée par le communiste, qui se mêle au conflit et apporte d'une certaine façon la défaite. Cependant l'ingérence russe, aussi négative soit-elle, sera rapidement reléguée au second plan. La Guerre Civile nous est montrée comme une guerre fratricide menée par des espagnols, où ces derniers souffrent et meurent face à d'autres espagnols. Cette sensation domine tout du long du récit, comme avec les deux cases où un républicain plante un drapeau qu'un franquiste retire immédiatement. Les deux hommes ont presque la même posture, ils ont le même drapeau en main et ils crient un '¡viva!' pendant qu'ils accomplissent leur geste. Cette mise en parallèle les désigne comme des espagnols, que seule la différence de camp oppose au cours de cette lutte.



Figure 5. La Guerre Civile présentée comme fratricide

2.4. La militarisation : la raison de la défaite

La militarisation arrive de manière spontanée dans *El arte de volar* et elle n'est pas perçue positivement : soit elle laisse indifférente, soit elle provoque des réactions négatives. Nous pouvons l'observer dans le récitatif suivant « - La vida en la Centuria transcurría en una cierta calma hasta que llegó la notificación... algunos no le dieron importancia... para otros sería era definitivamente devastadora... » (C.6, p°66).

Antonio vit la militarisation de manière passive, ce sont ses amis anarchistes de la Centurie France qui réagissent à cette transformation, en expliquant qu'elle sera l'origine de la défaite des républicains. De plus, la mention de la militarisation se fait en même temps que la première mention de l'intervention de l'URSS, où Mariano explique que « - Dicen que la situación exige disciplina y coordinación en torno a un único mando... un mando que, gracias a la ayuda soviética, será de los comunistas... dicen que hay que hacer la guerra y aplazar la revolución... » (C.6, p°66). Cette intervention étrangère est perçue comme néfaste, comme si elle allait sonner le glas des républicains, en détruisant la motivation qui animait les miliciens en la remplaçant par la hiérarchie et l'argent. Néanmoins, malgré le mécontentement général des anarchistes, la militarisation s'impose d'elle-même et les transformations qu'elle génère sont désignées comme inutiles et complexifiant ce qui était alors simple, comme lorsqu'Antonio décrit dans un récitatif que « - Dejé de ser "el cartero de la Francia" para convertirme en chofer del servicio de correos adscritos al cuerpo de tren de la 116 brigadas de la 25 división... » (C.6, p°67). Il utilise aussi l'adjectif « rimbombante » (C.5, p°67) qui renforce cette sensation de lourdeur. La militarisation se révèle être un chamboulement néfaste, car elle précède le déclenchement du véritable conflit et divise le camp républicain en deux.

2.5. Un conflit sans raison, ni commandement

Historiquement, il ne faut pas oublier que lors du soulèvement il y eut un grand mouvement de solidarité internationale qui aboutit à la création des Brigades Internationales et à la venue de nombreux étrangers prêt à se sacrifier pour la cause de la République, et pas seulement les espagnols. Dans cette bulle de Mariano « - Cuando nos enteramos de la sublevación militar, nos apuntamos voluntarios y como pudimos pasamos

la frontera... aunque nos haya matado de hambre, este es nuestro país y tenemos que defenderlo... » (C.6, p°58), il explique le retour d'espagnols comme lui, partis en France pour chercher du travail, des personnes qui savent mieux que quiconque pour quelles raisons se battre que cela soit pour des raisons d'ordre patriotique ou idéologique. Il ressort de ces hommes un profond sentiment patriotiques des espagnols qui vivent à l'étranger pour leur pays, des espagnols qui n'ont pas oublié leurs racines. Ce sont donc des personnes qui abandonnent tout pour lutter contre le mal du siècle qui menace leur pays : le fascisme. Dans *El arte de volar* la Guerre Civile se résume à une guerre entre espagnols qui évacue la dimension internationale.

Les raisons qui poussent les républicains à se battre durant la Guerre Civile se trouvent dans la défense de la République et dans de la lutte contre le fascisme. Cependant, selon la vision d'Antonio, cette volonté de lutter contre le fascisme semble appartenir aux anarchistes de la Centurie France, qui se mêle au patriotisme évoqué plus haut. Ces deux motivations sont énoncées une fois, puis elles disparaissent au profit des échanges entre membres de la Centurie. D'autres motivations existent semblent existent, mais elles ne sont pas mentionnées, comme si tous les soldats luttèrent sans raisons ni motivations réelles. La guerre semble n'avoir aucune raison d'exister ou de se dérouler dans ce roman graphique.

Dans *El arte de volar* la présence du Gouvernement ou la mention de ses représentants sont peu nombreuses, comme lorsque le maire de Saragosse tente de calmer le peuple lors du soulèvement nationaliste ou bien lorsque la Centurie France se déplace. De ce fait l'État-major, les commandants, ainsi que toutes les formes d'autorité semblent ne pas avoir de réelle existence en ne laissant que des soldats au front, sans encadrement ni ordre pour les diriger. Ils sont nommés par le 'ils' comme s'ils existaient en tant qu'unité inconnue, intangible et plurielle. Ainsi, la plus haute autorité mentionnée est détenue par Mariano, délégué de sa Brigade, et même si certains officiers sont présents, ils ne jouent pas un rôle déterminant. Il en ressort un décalage, comme si la guerre avait été menée par le corps, soit les soldats, mais sans la tête, l'État-major, pour les diriger et les mener vers la victoire. Cela tend à donner une impression que les combattants se battent, meurent, parfois sans raison ou du moins sans raison apparente ou expliquée. Il semble manquer quelque chose à cause de ce décalage entre le « haut » et le « bas ».

2.6. L'être humain au coeur du récit

La guerre sous ses différentes formes et présences, existe surtout au travers des personnages car ce sont eux qui donnent à la Guerre Civile espagnole sa dimension de conflit. *El arte de volar* met en avant l'importance des hommes qui participèrent à la guerre, pour parler de ceux qui, comme Antonio, luttèrent pour leurs idéaux et pour leur pays en perdant tout : la vie, l'honneur ou leurs espoirs.

Dans ce récit à hauteur d'homme, Antonio montre les soldats qui étaient sur le champ de bataille, car ce sont eux les 'véritables' héros. Les personnages historiques comme Enrique Lister sont mis de côté et d'autres, sont seulement mentionnés tels que Franco, Staline, Negrin et Buenaventura Durruti qui apparaît au travers de la nouvelle de sa mort. Comme c'est la vie d'Antonio qui nous est racontée, il n'est donc pas étonnant d'avoir une perspective montrant les personnages de son entourage proche, tels que Anselmo, Pedro, Secundo, Mariano, Vicente et Pablo, qui accompagnent Antonio et donnent au conflit sa dimension humaine. Leur petit nombre permet de créer un lien avec eux car ils possèdent une contenance et une psychologie, au travers des anecdotes, des discussions et surtout une histoire : Mariano est père de famille, la formation de 'l'alliance de plomb', la comparaison avec les trois mousquetaires donne une ambiance romanesque. Ceux qui occupent le devant de la scène sont les 'héros du quotidien', les soldats de bas étage qu'Antonio rencontra et que l'Histoire relégua au silence. *El arte de volar* en les mettant en avant, leur rend hommage. De plus, cette catégorie de personnage jouera un rôle important tant pour Antonio que pour le narrateur 'père-fils' car au travers des rencontres, ils permettent de traiter de thèmes comme la violence, la cruauté, mais aussi l'amitié, l'entraide. Antonio seul ne permet pas de décrire son époque car il n'a pas le recul nécessaire. Grâce aux personnages secondaires, différentes réalités sont présentes, car se sont celles auxquelles ils se confrontent. Ils offrent ainsi d'autres voix du passé, des voix qui racontent tout au témoin qu'est Antonio Altarriba père, témoins qui feront d'Antonio Altarriba fils le légataire de ces mémoires et souvenirs, mémoires qui seront retransmises à leur tour dans ce roman graphique. Comme le dit Paloma Aguilar Fernández, la mémoire est plurielle, et nous avons une démonstration de cette pluralité dans cette oeuvre.¹⁷³ *El*

¹⁷³ AGUILAR FERNÁNDEZ, P., *Políticas de la memoria y memorias de la política*, 2008, p°77

arte de volar serait une « mosaïque narrative »¹⁷⁴ car elle unit les voix du passé avec celles du présent. Néanmoins, nous sommes face à un récit qui est limité à la perception de son personnage principal. Le récit se concentre sur le cercle proche d'Antonio. Les personnes rencontrées appartiennent au côté républicain et plus précisément du côté anarchiste. Nous ne connaissons personne d'autres que les trois membres de la Centurie France. Les autres soldats présents dans les cases, ne possèdent pas de nom, ni de véritable identité comme s'ils étaient une masse compacte qui ne pouvait entrer dans le groupe réduit ou avoir des interactions. Cela met de côté toute la diversité des opinions, des approches, des conceptions dont était constitué le camp républicain au profit d'une perception personnelle du conflit.¹⁷⁵

La guerre impose la présence d'un ennemi contre lequel lutter, ou du moins d'antagonistes et ce sont les forces nationalistes qui l'incarnent. Les franquistes, comme représentant des forces rebelles, n'apparaissent qu'un nombre réduit de fois dans *El arte de volar* mais le peu d'actions qu'ils commettent marquent l'esprit. La première fois que les phalangistes interviennent, c'est lors du passage à tabac d'Antonio, le reste se fera au travers du témoignage de personnages et elles seront connotées négativement que cela soit par la violence, la manière de pensée, leurs actions, comme cela est mentionné dans ce récitatif « - Medraban en aquellos días bandas de falangistas que invadían bares, cines, lugares públicos cometiendo todo tipo de tropelías... » (C.4, p°49) ou pour les représailles commises contre d'autres personnes, comme témoigne l'oncle León « - A escolástica la fusiló porque no les dijo dónde estaban sus hermanos, que al parecer se han pasado con los rojos... A Pedro, el aguacil, lo dejó medio muerto en la plaza porque no quiso dar el pregón que le pedía... A los hermanos Delatas les disparó a bocajarro en el pajar donde se escondían porque se había corrido que leían "solidaridad obrera"... A tu primo no sé por qué lo mató... » (C.3, p°53). Tout ce qui touche au côté nationaliste durant le conflit, possède un aspect malsain comme lorsqu'ils s'attaquent au transport de blessés. De plus, ils ne possèdent pas de visage, ils sont des hommes sans traits caractéristiques, ce qui rend

¹⁷⁴ RODRIGUES MARTIN, I., *Op. Cit.*, p°196

¹⁷⁵ Santos Juliá précise que « en el lado de la República lucharon anarquistas, sindicalistas, comunistas, socialistas, republicanos, nacionalistas catalanes y vascos (para colmo, católicos), militares y hasta guardias civiles leales. » SANTOS, J., *Op. Cit.*, p°76

impossible de ressentir de l'empathie pour eux. Ainsi, ils sont les bourreaux qui soumettent les autres à la tyrannie, à la violence, leur comportement génère à leur rencontre de l'antipathie et de l'empathie pour ceux qui souffrent des leurs actes. Le franquiste, en tant qu'incarnation de la figure de l'ennemi, est placé en retrait, sa fonction est de faire ressortir les aspects positifs des républicains qui incarnent la raison par opposition aux nationalistes, qui sont la violence, comme le souligne Antonio « estaba rabiosamente convencido de que la razón y la humanidad estaban del otro lado... » (C.3, p°51). Le franquiste apparaît comme un salaud, il est mis en retrait pour ne pas dire effacé, comme s'ils n'avaient pas le droit d'apparaître et donc, ni le droit à la présence et encore moins à la parole. Nous pouvons interpréter cette présentation du nationaliste véhiculé par *El arte de volar* comme la manifestation directe de la présence d'un discours anti-franquiste de la part de ses auteurs.

2.7.La conception de l'anarchisme et du communisme

El arte de volar met en scène deux idéologies politiques du côté républicain : l'anarchisme et le communisme. Antonio Altarriba et ses trois amis anarchistes, revendiquent leur idéologie à travers différents propos, comme la devise « Ni dieu, ni patrie, ni maître ! », cependant cette phrase n'est utilisée réellement que par les anarchistes contemporains.¹⁷⁶ En outre, l'anarchisme et l'anarchie sont des notions compliquées à aborder, car « La difficulté de cerner l'anarchisme, c'est justement qu'il n'est pas un parti, mais l'association, parfois tumultueuse, de nombreuses tendances. »¹⁷⁷ pour Michel Ragon. De ce fait, il est important de nuancer la vision d'Altarriba. Nous sommes face à une interprétation de l'anarchie espagnole imaginée au travers du prisme du XXI^e siècle. Il y a une exaltation de la mémoire anarchiste, une glorification et une exaltation du camp anarchiste par rapport aux autres.¹⁷⁸ Le scénariste propose une vision pouvant être qualifiée de romantique de l'anarchie et de sa doctrine, les anarchistes ayant tout abandonné pour

¹⁷⁶ Cette phrase trouve son origine dans la doctrine blanquisme, en étant à l'origine un titre de journal publié par Auguste Blanqui en 1880, un révolutionnaire socialiste franquiste. Elle est aujourd'hui réutilisée par les anarchistes de notre époque.

RAGON, Michel, *Dictionnaire de l'Anarchie*, Albin Michel, 2008, p°10

¹⁷⁷ *Ibid.*, p°149

¹⁷⁸ MATLY, M., *Op. Cit.*, p°174

défendre leur pays contre le fascisme en tant que héros anonymes. Mariano est l'incarnation de la pensée libertaire vue à partir d'aujourd'hui, avec les phrases suivantes « nuestro amuleto es la rebeldía y nuestro lema el de siempre: ¡ni dios ni patria ni amo! » (C. 9, p°62). Elle ne correspond pas à la réalité historique, comme l'explique M. César Lorenzo dans son ouvrage *Les anarchistes espagnols et le pouvoir. 1868-1969*¹⁷⁹. La CNT et la FAI sont présentées comme étant une même entité de l'anarchisme espagnol et fonctionnant forcément de concert. Cependant, elles incarnent deux aspects différents d'une même doctrine : la CNT correspond aux syndicats et aux actions sociales tandis que la FAI renvoie aux groupes réalisant des actions violentes, menés par des personnalités comme Durruti. *El arte de volar* tend ainsi à présenter une vision du mouvement libertaire espagnol, se résumant seulement aux actions violentes et dépourvu de l'aspect politique. Les anarchistes de la Centurie France, le sont dans leurs paroles et peu dans leur comportement. De la même façon, ils sont aussi loin de vivre les conditions réelles du front du côté anarchiste. Les escarmouches entre communistes et anarchistes faillirent déclencher une guerre civile dans la Guerre Civile¹⁸⁰, cependant dans *El arte de volar*, celle-ci ressemble à une dispute sans conséquences. Cet aspect donne du charme au récit, mais l'éloigne de la vérité du conflit. En somme, ces personnages anarchistes tiennent des propos engagés qu'ils ne mettront jamais en action, comme une manifestation passive de leur mécontentement, au point de les percevoir comme des idéalistes 'pacifistes', en étant des rêveurs qui croient en un nouveau système.

Le communisme s'incarne sous le figure du 'rouge' comme étant le seul ennemi du franquiste. La présence du rouge est signalée plusieurs fois, comme lorsqu'un soldat franquiste annonce aux recrues qui partent pour Quinto de Ebro que ce sont les

¹⁷⁹ « Les hommes sans discipline, sans armes, tombèrent par milliers. Il n'y avait pas de commandement unique et indiscuté. Pire, il était impossible de donner des ordres. Les miliciens étaient tous égaux entre eux, ils délibéraient en commun sur ce qu'il fallait faire, ils discutaient tout ce que proposaient les militants les plus sérieux et les plus lucides, ils élaient chaque jour les chefs. Les connaissances militaires les plus rudimentaires faisaient défaut et ces « chefs » du jour n'étaient suivis par leurs que s'ils marchaient en tête, poitrine découverte. Des centaines de remarquables militants périrent ainsi, victimes des idées qu'ils avaient propagées parmi des gens qui étaient loin de les valoir moralement et intellectuellement ».

LORENZO, M. C., *Les anarchistes espagnols et le pouvoir. 1868-1969*, 1969, p°238

¹⁸⁰ L'auteur décrit des conflits syndicaux d'une extrême violence entre les deux idéologies avec du vols, des tueries, des conflits dans les usines.
Ibid., p°263.

communistes qui vont leur tirer dessus, « A la altura de Pina los rojos ametrallarán el tren... » (C.5,p°54), Antonio lors de sa collecte d'informations pour préparer sa fuite, fait référence aux communistes en les appelant trois fois « esos hijos de puta de rojos » (C.1, C.2, C.3, p°55). Le communiste est aussi la seule incarnation de l'aspect international, cependant en tant qu'intervention étrangère négative. Elle apporte la défaite comme le souligne Mariano « - Pues yo os digo que la militarización no solo será el final de la revolución sino también el de la guerra... ¿Cómo vamos a luchar si nos quitan la causa por la que lo hacemos...? Nuestra mejor arma no son los tanques rusos sino nuestra confianza en un futuro más justo... » (C.2, p°67), l'ingérence russe aurait retiré la raison de lutter des espagnols. Cependant c'est une manière simplifiée de raconter tout un processus de l'Histoire, mais cette présentation des communistes peut s'interpréter comme un rejet du communisme, faisant écho à une opposition à la militarisation menée par ce parti. En réalité l'intervention russe permet d'équilibrer le rapport de forces entre les républicains et les nationalistes, en apportant par exemple un soutien aérien avec les « chatos » (Polikarpov I-15) et les « moscas » (Polikarpov I-16) en octobre 1936, qui permirent de reprendre le ciel de Madrid dominé alors par l'aviation ennemie.¹⁸¹ Nous assistons ici à l'un des nombreux décalages entre l'Histoire et le souvenir des événements d'Antonio Altarriba.

2.8.Le brouillard temporel et spatial

Dans *El arte de volar*, Antonio nous amène à visiter différents endroits. Tout d'abord en tant que civil, en étant à Barcelone lors du soulèvement puis Peñaflo, lorsqu'il y retourne. Quand il est mobilisé, il rejoint Quinto del Ebro. Cependant, une fois du côté républicain, les indications de lieu sont moins nombreuses et deviennent plus vagues. Il semble vivre les batailles de Belchite et de Teruel, il suit sa Centurie à Alcañiz, il vit l'ultime bataille de la République puis part vers sa dernière destination qui est Camprodón avant de s'exiler. Durant ces trois années de guerre sur le front d'Aragon, d'autres batailles sont présentes, d'autres lieux sont montrés, mais aucun n'est nommé ou reconnaissable : la guerre est générale. Cette absence de précisions dégage une impression de généralité,

¹⁸¹ CRUSSELS VALETA, M., *La URSS y la Guerra Civil española, La historia a través del cine : la Unión Soviética*, 2001, p°40-41

faisant écho au dessin de Kim et renforçant l'idée que le parcours d'Antonio, est similaire à celui d'un grand nombre d'espagnols, en étant transporté d'une bataille à une autre. Cela donne une impression d'universalité dans la manière de vivre le conflit, ce n'est pas le lieu qui est important mais les personnes. Ce flou n'est pas seulement propre à l'espace, l'organisation du temps est aussi vague. Les trois ans de guerre semblent se dérouler en un clin d'oeil, car peu de pages y sont consacrées. Il y a peu d'indications temporelles comme la mention du 18, qui fait référence au soulèvement, ou le 17 novembre jour de la mobilisation d'Antonio, puis le 29 où il est envoyé au front. Les événements comme les batailles ne sont pas indiqués temporellement de manière précise, elles se suivent les unes après les autres, comme si elles étaient agglutinées dans le passé et dans le souvenir. Cependant si les batailles se succèdent, elles ne semblent avoir de corrélation entre elles, comme s'il n'y avait aucun lien logique ou aucune raison extérieure poussant à mener telle bataille ou telle autre.

Ainsi, il règne tout au long du récit une sensation de confusion et d'incertitude qui évoque ceux de la mémoire. Le peu d'événements et de lieux qui sont cités permettent de vaguement recréer une ambiance qui s'implante dans le conflit, cependant la guerre n'est jamais mentionnée clairement, ni montrée. Ce conflit pourrait être n'importe lequel, dénonçant la guerre et ses horreurs. En allant plus loin, la Guerre Civile espagnole dans *El arte de volar* pourrait être celle de n'importe qui d'autre, de n'importe quel 'vaincu'.

Même si ce roman graphique a pour but de s'insérer dans une trame historique, il use très peu de références historiques. Il n'y a que quelques personnages historiques, quelques lieux, quelques batailles importantes et seulement deux courants idéologiques. En recensant l'intégralité des références, nous nous rendons compte que ce qui nous est raconté n'est pas 'juste' historiquement mais juste 'mémoristiquement'. Les différents choix de narration donnent une sensation de magma mémoriel où tout semble se tisser et se mélanger et dont les uniques éléments qui parviennent à ressortir sont ceux appartenant au cercle proche d'Antonio et à sa perception. Ce n'est pas un récit sur le conflit mais sur la mémoire anarchiste du père. Ce flou de l'Histoire correspondrait par extension au flou de la mémoire pour être fidèle au récit de vie d'Antonio Altarriba. Cette bande dessinée ne nous raconte pas l'Histoire de la Guerre Civile comme elle eut réellement lieu, non, c'est la vision d'Antonio père sur ce qui s'est passé, puisque c'est une oeuvre ayant pour objectif

de récupérer une mémoire particulière. Altarriba et Kim ne souhaitent pas montrer une vérité historique absolue malgré les similitudes et les points de jonction avec l'Histoire enseignée et transmise. Ils souhaitent nous montrer la vérité sur la vie d'un père, qui eut pour cadre cet événement marquant. *El arte de volar* serait comme la reconstitution en noir et blanc d'une mémoire d'un vaincu. En somme, ce roman graphique est là pour nous transmettre un témoignage sur un vécu, une vision du conflit, qui ont été relégués au silence durant quarante ans et que les autorités chercheraient toujours à faire taire. Le lecteur devient alors *témoin*¹⁸², pour Ruben Varillas, et par extension nous pouvons dire qu'il devient le *témoin du passé* car il est spectateur des événements racontés. Grâce à cette lecture, le lecteur ne peut plus faire mine d'ignorer.

¹⁸² VARILLAS, R., *Op. Cit.*, p°120

Chapitre 6. Le XXI^e siècle : la mémoire problématique du conflit

Dès les années 2000 la Guerre Civile espagnole est revenue sur le devant de la scène publique grâce à la création de l'Association pour la Récupération de la Mémoire Historique (ARMH), en décembre. Durant cette même période la bande dessinée se réappropriait le thème de la Guerre Civile, marquant un tournant dans la manière de considérer le conflit qui s'éloigne d'oeuvres comme celle de Palacios où l'individu va peu à peu prendre plus de place.¹⁸³ En 2007, de nombreux événements marquèrent un tournant dans l'Histoire espagnole contemporaine, secouant la société profondément : la volonté de récupérer la mémoire historique, par l'ouverture des fosses communes et par le vote de la Loi de la Mémoire Historique durant la présidence de José Luis Rodríguez Zapatero. En remettant en question l'Histoire héritée du passé franquiste et en revenant sur le « pacte d'oubli » ainsi que la Loi d'Amnistie générale, cela ouvre la réhabilitation de la mémoire des victimes de la dictature et du conflit tout en cherchant à que justice soit faite, grâce à la mémoire historique.¹⁸⁴ Nous pouvons même parler du 'devoir de mémoire' qui s'est imposé comme réactions aux décisions prises par les autorités, comme manière de reconstruire un passé mis au silence durant plus quatre-vingt ans. Selon Michel Matly ; ce qui est recherché avec la récupération de la Mémoire Historique ce serait une volonté de revendiquer un traitement plus juste pour les vaincus et leurs mémoires, en plus d'être une manière forte de dénoncer l'inaction des pouvoirs politiques.¹⁸⁵

La bande dessinée serait aussi un outil pour lutter contre l'impunité afin de réparer l'oubli. Comme le souligne Tzvetan Todorov « Les traces de ce qui a existé sont bien effacées, ou bien maquillées et transformées ; les mensonges et les inventions se mettent à la place de la réalité ; on interdit de chercher et de diffuser la vérité : tous les moyens sont bons pour parvenir à son but. »¹⁸⁶. *El arte de volar* fut publié en 2009, à un moment où l'Espagne voyait un grand nombre d'enfants et de petits-enfants partir à la recherche de leurs racines,

¹⁸³ MATLY, M., *Op. Cit.*, p°157

¹⁸⁴ DE KERANGAT, Z., *Réhabiliter leur mémoire? Représentations des victimes de la Guerre Civile et du franquisme dans les musées d'Espagne*, Nuevo Mundo Mundos Nuevos, 2015

¹⁸⁵ MATLY, M., *Op. Cit.*, p°139

¹⁸⁶ TODOROV, T., *Op. Cit.*, p°10

et qui trouvèrent dans cette oeuvre une manière de chercher et de découvrir cet héritage. Ce roman graphique, s'inscrit donc dans un mouvement qui « une el rescate de la historia silenciada o desconocida con la denuncia y la reivindicación de esa memoria. »¹⁸⁷. Cette oeuvre montre, par conséquent, une préoccupation pour la récupération de tout un lègue mémoriel qui tend à être oublié, rappelant que l'Espagne actuelle est un reflet des décisions prises dans le passé, et que l'Espagne d'aujourd'hui est l'enfant de celle d'hier.

1. Le roman graphique pour revendiquer la mémoire

Antonio Altarriba et Kim peuvent être comparés, jusqu'à un certain point à Art Spiegelman, dans leur démarche et dans leur propos. Il est difficile d'établir une comparaison entre le drame que fut la Shoah et celui de la Guerre Civile espagnole. Toutes guerres ou génocides restent dramatiques, générant des blessures historiques qu'il faudra traiter sous peine de voir un déséquilibre se créer. Le travail réalisé dans *Maiüs* et celui réalisé pour *El arte de volar* se rejoignent dans une volonté commune de parler d'une expérience, d'un point de vue, durant un conflit où la mémoire individuelle est importante pour comprendre son identité. Il est possible de comparer *El arte de volar* à *Maiüs*, car cette histoire « raconte la tentative insensée de son auteur qui cherche à retrouver des lieux, des temps, des personnes qui ont à jamais disparu. »¹⁸⁸ pour Pierre Alban Delannov. Ce roman graphique, malgré les nombreuses critiques élogieuses, comme celle de Michel Matly dans son essai *El cómic sobre la guerra civil* (2018)¹⁸⁹ quant à sa manière de traiter la mémoire et l'Histoire, possède des défauts. En effet *El arte de volar* est un roman graphique entièrement subjectif qui incarne autant la vision du conflit d'Altarriba père que la vision du conflit correspondant aux années 2000. De plus, c'est une narration visuelle qui

¹⁸⁷ BÓRQUEZ, N., *Op. Cit.*, p°36

¹⁸⁸ DELANNOV, P. A., *Art Spiegelman : un enfant de survivants, Shoah et bande dessinée. L'image au service de la mémoire*, 2017, p°86

¹⁸⁹« Las posiciones son firmes, el discurso nada indulgente ante un mundo rural que aprovecha el conflicto para exhumar viejos rencores y arreglar cuentas con los vecinos, ante los excesos de los milicianos, más ocupados en aprovecharse de los requisamientos y de las mujeres que de ir al frente » Même si la critique est présente, Altarriba montre des problèmes, comme s'il se contentait de seulement les désigner sans jamais vouloir se compromettre plus que nécessaire.
MATLY, M., *Op. Cit.*, p°164

s'adresse à un large public : du descendant jusqu'aux personnes étrangères. Pour correspondre à cette volonté, elle se doit d'être à la fois générale et particulière dans son approche d'un récit personnel, au travers de la relation entre l'enfant et le père, une situation qui n'est pas sans évoquer de nombreuses autres en Espagne. De ce fait, cette création serait à mi-chemin entre les deux points soulignés par Néstor Bórquez pour les publics ciblés « a medio camino entre la experiencia catártica individual y los nuevos destinatarios que la reciben »¹⁹⁰. En s'intégrant dans une trame historique, elle nous dresse un portrait de son époque ainsi que de la conception contemporaine de la guerre en étant pour Ivan Rodrigues Martin « una expresión colectivizada de memorias y de afectos que trasciende la relación parental. »¹⁹¹. Cette oeuvre est donc marquée par la mémoire dans ses bases les plus profondes comme nous avons pu le développer, elle est ancrée dans l'oeuvre car elle est la base fondatrice du récit.

Le succès rencontré s'explique par sa publication deux ans après le vote de la Loi pour la Mémoire Historique, car elle s'intègre dans les nombreux mouvements de lutte. *El arte de volar* raconte l'histoire d'un vaincu comme il y en eut tant d'autres. De ce fait, Antonio Altarriba et Kim se placent dans la volonté de récupération de la mémoire historique comme celle de réécrire une histoire qui correspondrait aux souffrances et qui inclurait ces personnes. Elle s'inscrit ainsi comme une façon de revendiquer la mémoire historique, en ne marquant pas seulement une évolution dans la bande dessinée espagnole mais aussi dans la manière de considérer, d'imaginer et de voir le passé traumatique que fut la Guerre Civile. Cela expliquerait donc en partie l'impact de cette bande dessinée et son importance pour la revendication de la mémoire historique.

Le traitement de la Guerre Civile espagnole dans *El arte de volar* est davantage présenté comme une expérience personnelle et unique. Cette création ne renvoie plus à une conception du conflit dans son universalité et sa pluralité mais dans son aspect unique et individuel. Nous développerons au travers de différents points cette évolution en prenant comme base l'oeuvre de Altarriba et Kim.

L'histoire de la Guerre Civile est en train d'être réappropriée par les descendants des républicains , pour faire valoir des droits et une reconnaissance, ici au travers de la

¹⁹⁰ BÓRQUEZ, N., *Op. Cit.*, p°52

¹⁹¹ RODRIGUES MARTIN, I., *Op. Cit.*, p°192

bande dessinée. *El arte de volar* agit en suivant cette volonté de reconnaître les victimes comme détenteurs de morceaux d'Histoire et des témoins importants du passé dont la voix mérite d'être écoutée. Ce nouveau droit à la parole des descendants de vaincus emmène une nouvelle conception orientée du conflit. Celui-ci appartenant en quelque sorte à leur famille, à leur identité personnelle et à leur mémoire, pour faire écho aux propos d'Altarriba, cela se trouve dans le sang qui leur a été transmis, créant une opposition avec le travail d'analyse des faits de l'historien. Il y a comme un devoir de mémoire des familles où se confrontent le 'j'ai vécu' et 'je dois me souvenir' avec le travail de l'historien. Donc cette revendication tend à faire dominer un récit basé sur la mémoire et toute la subjectivité qu'elle entraîne, ce qui produit un changement sur la conception et la perception du conflit, dont *El arte de volar* en est une démonstration.

2. L'individu et sa mémoire plus importants que l'Histoire

Ce roman graphique montre que le discours glorifié comme le passé mythifié se basant sur l'usage de figures représentatives, comme Lister, se voient rejetés au profit de 'héros du quotidien' que sont les simples soldats, ainsi que leur expérience en tant que survivant. L'intérêt se porte alors sur l'histoire des anonymes sans voix prisonnières de l'Histoire, celles qui n'eurent pas le droit d'entrer dans les manuels ou les essais. Cela dénote d'une évolution du récit général au récit particulier. C'est aussi une manière de mettre à la portée de certains espagnols une Histoire qui ne semblait pas les concerner. Si avant l'identité d'une nation se construisait sur des événements d'ampleur nationale, comme des révolutions, des guerres, etc., les espagnols semblent maintenant vouloir reconsidérer le discours fondateur basé sur cet événement marquant. Ainsi, dans notre roman graphique, nous nous rendons compte que la guerre en elle-même est secondaire. Elle est la scène où se déroule le drame d'une vie. Le conflit nous est donc montré comme un événement traumatique depuis la perception du vaincu, mais cette dimension de traumatisme semble être diminuée par un traitement qui la met en retrait. La guerre en elle-même n'intéresse plus, les différences entre partis, la diversité du camp républicain, tout cela disparaît au profit de la simplification. Comme si tout ces événements à force d'être répétés avait créé une saturation. Il y a donc un rejet du 'Héros' et de la 'Guerre' au profit de 'l'Individu' et de son 'Expérience'. De ce fait, aujourd'hui, il semble que la Guerre

Civile espagnole n'intéresse plus pour son aspect général ou comme événement marquant, mais ce sont les soldats qui l'ont composée qui viennent au devant de la scène. Comme le souligne Benoît Mitaine :

« on voit bien mal comment la Guerre Civile espagnole [...] pourrait servir de quelque façon à l'édification d'une geste nationale autour de laquelle l'ensemble du peuple pourrait se retrouver et se rassembler. Même si cette croisade contre le communisme a bien eu valeur de geste nationale pour certains et même si d'un point de vue historique il s'agit d'un événement fondateur de l'Espagne contemporaine, il ressort très clairement, aux yeux de l'Humanité, que dans cette guerre, ce sont les 'méchants' qui ont gagné [...] L'événement est certes fondateur mais est difficilement unificateur. En outre, la guerre ne s'est pas arrêtée en 1939 une fois le conflit armé fini, mais, pour beaucoup d'Espagnols, en 1975, après trente-six ans de dictature. »¹⁹²

Cela explique l'impossibilité à trouver de grands héros de la Guerre Civile au profit de personnes anonymes et conventionnelles qui répondent plus à une attente. La guerre n'est pas le sujet principal même si elle fait partie de la vie du personnage, l'important c'est le personnage, sa mémoire, son vécu, son histoire que l'Histoire elle-même a oublié. Dans *El arte de volar*, la Guerre Civile en tant qu'événement historique sert à montrer le témoignage du vaincu. Ce qui est recherché, c'est l'expérience qui se revendique comme étant unique, et donc, que la vision du monde, des événements comme la mort de Durruti dans le cas d'Antonio, seront racontés depuis son unique perspective, ce n'est donc pas une approche historique qui est proposée mais une approche 'intra-historique'.¹⁹³ L'intérêt de cette bande dessinée et d'offrir à la lecture un point de vue, une expérience qui sont censés avoir été oubliés et que ce roman graphique fait sortir de l'ombre. Et comme le souligne Ivan Jablonka « Le char de l'Histoire écrase les petites gens, substitue l'événement aux

¹⁹² MITAINE, B., *Op. Cit.*, p°3

¹⁹³ ALARY, V., *Op. Cit.*, p°25

destins infimes et aux “hommes infâmes”. Dès lors, les vies ordinaires doivent être réhabilitées. »¹⁹⁴.

L'intérêt se porte sur Antonio et uniquement sur lui et sur ses pérégrinations. Les soldats qui l'entourent, hormis ses trois amis, n'ont aucun intérêt, leur mort, leurs blessures, leur identité même n'ont pas leur place, car ils ne sont pas des vaincus. Ainsi le récit d'Altarriba et le dessin de Kim ont pour volonté première de rester fidèles au père et à sa mémoire, et non pas à l'Histoire. Cela est possible grâce à la fiction qui est mélangée avec la vérité historique, où tout l'aspect sentimental et psychologique est développé au cours du récit, mais seulement ce qui concerne Antonio. L'intérêt se porte sur la perception du souvenir qu'Antonio possède de la guerre et la manière dont il la raconterait à son fils. Son père fut une personne qui exista dans la réalité, qui vécut et qui mourut, c'était un être de chair et de sang, et non pas un personnage construit de toutes pièces, par opposition au personnage de Palacios qu'est Eloy. Le coeur de l'histoire n'est pas la Guerre Civile mais bien la vie d'Antonio Altarriba père qui vécut le conflit. Si cette narration visuelle parle d'Histoire, en étant une chronique d'un espagnol du XX^e siècle, elle reste avant tout une biographie qui retranscrit sa vie. Néanmoins, cette reconstitution de la vie d'Antonio Altarriba père a seulement été possible grâce à la présence de documentation, comme les photographies, car aucun des deux n'a vécu la guerre. Ils sont les détenteurs, comme toute une génération, d'une mémoire qui leur a été transmise et qu'ils se sont appropriée au travers une reconstitution fictionnelle et biographique. La mémoire et la fidélité aux souvenirs sont au coeur même de l'oeuvre. *El arte de volar* serait une fiction permettant de réfléchir sur cette mémoire léguée par les anecdotes et les carnets, au travers d'une recherche introspective sur une mémoire individuelle qui tend à se faire collective. Il y a une recherche pour respecter la fidélité du vécu comme de la mémoire du témoin, ce qui dénote d'un déplacement de l'intérêt allant de l'Histoire, soit le général, vers la mémoire personnelle de l'individu, soit le spécifique.

El arte de volar à travers la figure d'Antonio, participe à la création de l'archétype de ce que nous appellerons le ‘bon républicain’. En effet, Antonio, de par son comportement tout au long du conflit peut être considéré comme quelqu'un de bien, sans être un héros, il n'est qu'un homme dépassé par les événements, il a le profil du

¹⁹⁴ JABLONKA, I., *Op. Cit.*, p°8

républicain exemplaire qui n'a rien à se reprocher et qui s'est sacrifié pour une cause juste. Cela emmène à l'idéalisation de la figure de la victime comme du vaincu, le plaçant dans une position de martyr de l'Histoire comme du fascisme. Ce genre de personnage plaît car il montre une guerre d'Espagne qui ne choque pas, qui ne blesse pas les sensibilités, car il est victime et non bourreau. Cela rendrait la légitimité de ceux qui se battent pour la récupération de la mémoire historique encore plus grande car ils luttent pour des personnes comme Antonio. Comme le souligne Roberto Bartual « Así funciona el lenguaje de la propaganda: reduciendo al personaje a un símbolo para poder representar un drama, social, político o ideológico con toda su magnitud. »¹⁹⁵, et c'est qui se passe avec Altarriba (père) qui se transforme en l'archétype du vaincu luttant pour survivre. Il représente les espagnols vaincus dans toute leur tristesse et injustice, en n'étant ni un héros, ni une figure mythifiée. Il serait en quelque sorte un homme pour tous les rassembler sous la même bannière. Cependant, cette création du 'bon' se fait par opposition à un 'mauvais' qui est le franquiste. Ce qui aboutit à la constitution d'une dichotomie entre le bon 'républicain' luttant pour une cause juste et le mauvais 'franquiste' qui est violent et source des malheurs des républicains. Néanmoins, il y aurait deux ennemis, l'un désigné et l'autre insinué. Si le premier est le franquiste malgré le fait qu'il soit relégué au second plan, le nouvel ennemi serait l'oubli de l'Histoire qui ne semble pas vouloir donner la place au vaincu. Cet effacement du franquiste permettrait de se venger d'eux en leur enlevant le droit à la parole, de les plonger à leur tour dans le silence et de leur faire subir le même traitement qu'ils ont fait subir. Le discours anti-franquiste qui ressort de l'oeuvre, est propre aux années 2000, car le traitement de cette figure démontre un profond ressentiment. Il découle d'une logique de 'justice' comme pour aider à réclamer les droits des 'vaincus' en mettant en scène les mauvais traitements subis Antonio et ses proches.

Altarriba et Kim présentent une conception édulcorée de la guerre et de ses conséquences : il n'y a ni déserteurs ni traîtres du 'bon' côté, le méchant est soit communiste, soit franquiste. Nous avons un récit personnel à hauteur d'homme, racontant une Histoire simplifiée du conflit tant sur le plan politique qu'humain. L'embellissement se passe aussi à travers un filtre qui efface la violence et les problèmes. Le conflit apparaît de manière nostalgique, avec cet aspect de conte de fée comme le souligne Antonio dans ce

¹⁹⁵ BARTUAL, R., *Op. Cit.*, p°152

récitatif « - Hombres renacimos, alianzas de plomo, alpargatas encantadas... No sabía si estaba en el frente o en un cuento de hadas... » (C.2, p°62). Cette ambiance romanesque tend à faire oublier la lutte pour la République, la défense de l'Espagne contre le fascisme et tous les enjeux du conflit. C'est une mémoire et une mise en fiction qui éludent les plus mauvais aspects de la guerre : pénuries, violence, vengeance, et bien d'autres choses.

Comme nous l'avions mentionné précédemment, il y a une simplification du conflit. En effet, les deux descendants, ne recherchent pas une vérité historique absolue ou le réalisme, même si leur oeuvre se base sur des sources documentaires, qu'elles soient officielles ou testimoniales. Certains aspects de la guerre sont éludés car ils ne servent pas leur vision du conflit. Les Brigades Internationales, par exemple, ne sont pas mentionnées au profit de la notion de guerre purement espagnole dans *El arte de volar*. L'Histoire existe bel et bien en toile de fond comme tendent à le rappeler certains événements, comme la mort de Durruti. Cependant elle semble être mise en retrait au profit des aventures d'Antonio qui permettent de dresser des portraits d'hommes ayant existé comme Mariano. Cette bande dessinée, montre une évolution dans la manière de considérer la Guerre Civile au travers du Neuvième Art, « el conflicto bélico siempre presente en los relatos, ha quedado descentrado, relegado, hasta convertirse en parte del decorado en donde transcurren las historias. »¹⁹⁶. Néanmoins, cela n'apporte pas réellement de réflexion sur le conflit en lui-même et tend même à lisser certains aspects de la guerre pour la rendre plus acceptable, plus propre même par rapport à la mémoire d'un vétéran. Il y a une utilisation de représentations schématiques et simplifiées, comme l'opposition anarchisme/communisme qui servent à recréer l'ambiance de l'époque. Ce schématisme fonctionne mais il ne représente en aucun cas la réalité. Même si cet écart à la vérité historique est réalisé de manière claire et assumée, il peut déranger car il impose une vision réductrice. Nous pouvons donc dire qu'il y a la réécriture de l'Histoire pour être l'histoire d'une mémoire ou plutôt la mémoire d'une histoire. *El arte de volar* est une intrahistoire dans l'Histoire de la Guerre Civile.

Ces différents points permettent de mettre en avant qu'il y a une revalorisation de certaines mémoires grâce à la publication. Dans *El arte de volar*, Altarriba incarne la mémoire anarchiste, qui a complètement été oubliée car elle correspondait à un courant

¹⁹⁶ BÓRQUEZ, N., *Op. Cit.*, p°48

politique et idéologique particulier comme le communisme, ainsi que la mémoire du vaincu qui a lutté de manière vaillante sans vouloir tuer. La mémoire prédomine dans tous les aspects du récit, avec les personnages, avec l'histoire d'une vie ou bien les anecdotes qui donnent plus de corps au récit. Nous avons la revendication de la mémoire anarchiste et de la mémoire du vaincu, qui s'intègrent dans la mémoire dite républicaine. Nous sommes donc dans une double revendication, autant politique qu'historique, la mémoire servirait de fer de lance pour repenser l'Histoire où « El acercamiento de la guerra se convierte en además en una expresión de identidad, como le sucede a Altarriba en la fusión con su padre »¹⁹⁷ comme le précise Michel Matly. La guerre est comme manière de revendiquer une identité ainsi que de s'unifier sous un traumatisme.

3. La fiction de deuil pour construire une identité

El arte de volar est une oeuvre qui fait appel à la recherche identitaire d'une génération, et par extension à la mémoire collective qui découle de la mémoire personnelle, tout en essayant d'uniformiser ces dernières. Nous avons un profil flatteur du soldat républicain, un ennemi commun qui est le franquiste, ainsi qu'une critique présente mais peu appuyée afin de ne pas faire polémique, comme s'il existait une peur de blesser les sensibilités des descendants. En effet les divers thèmes controversés qui peuvent émerger dans l'oeuvre, tels que la militarisation, sont traités de manière à montrer un point de vue modérément polémique. Ainsi tous les républicains sont unis, sans divisions réelles, ils furent tous de bonnes personnes, sans déserteurs ni traîtres. La mémoire de l'autre serait une aide pour se reconstruire, même si cette mémoire n'appartient pas directement à celle de la personne, en se projetant au travers d'une histoire-mémoire qui semble flatteuse et qui aplanit les aspects dérangeants. De ce fait, la critique est présente mais elle est légère comme si Altarriba craignait de créer une polémique ou de rompre l'unité déjà fragile des républicains qui luttent pour la récupération de la mémoire historique. C'est donc seulement une partie d'une mémoire qui est mise en avant. Nous avons dans ce roman graphique, une vision et une écriture de l'Histoire qui oriente la vision de son lecteur car il

¹⁹⁷ MATLY, M., *Op. Cit.*, p°174

y a une volonté d'unification dans la lutte pour la récupération de la mémoire historique à travers une vision fédératrice du combattant républicain.

Nous pouvons dire qu'aujourd'hui, il y a un rejet de l'Histoire comme événement unificateur, au profit du récit de l'individu, de son témoignage, des sentiments et du vécu. Ce changement de paradigme signifie la fin du récit unificateur basé sur une analyse des faits d'un événement comme la Guerre Civile, pour se tourner vers la recherche d'une identité individuelle qui se place dans une mémoire collective. Il en ressort que l'Histoire n'intéresse plus pour forger une identité considérée comme inappropriée ou imparfaite pour les vaincus. Ainsi, c'est la mémoire qui semble unifier cette lutte pour la mémoire historique, comme une manière de revendiquer un passé et une identité en tant que victime ou fils de victime.

El arte de volar fait appel selon son auteur à « Un sentiment commun de nostalgie et d'indignation nous unit, nous, les rares survivants et les familles d'une génération mue par les plus grands idéaux et reléguée dans le plus profond oubli. »¹⁹⁸. Son oeuvre apparaît comme une bannière pour réunir des individus comme lui, les descendants de vaincus ou les personnes recherchant leurs racines. Ce 'moi' individuel qui est exprimé, fait écho à un 'nous' collectif, en visant l'individualité de chacun pour l'amener à se regrouper de part leurs ressemblances. Cependant, si cette oeuvre peut s'interpréter comme une bannière de rassemblement, il est bon de garder à l'esprit qu'elle ne parle que d'un seul et unique passé, d'une vision et d'un vécu qui ne peuvent englober tous les espagnols. Cela fait ressortir une tendance à rejeter les autres mémoires qui ne correspondent pas au discours des victimes. Cette mémoire ne parle pas à tous les oubliés mais seulement à certaines personnes concernées qui voient dans celle-ci un reflet du passé recherché.

L'Histoire de la Guerre Civile, dans *El arte de volar*, n'est donc plus conçue et perçue comme étant universelle, mais plutôt comme étant individuelle et axée sur la mémoire. Cette mémoire qui se veut Histoire deviendra plurielle, car si elle ne concerne que certaines personnes, elle pourra être appropriée par d'autres. Nous avons un mouvement qui part du personnel pour aller vers le général, de l'individu vers la société. Ainsi pour Javier Sánchez Zapatero, « La peripecia de Altarriba no difiere en lo esencial de la de muchos derrotados que, como él, pasaron su vida entre el dolor por haber perdido la

¹⁹⁸ ALTARRIBA, A., KIM, *Op. Cit.*, p°229

guerra, la humillación de tener que plegarse ante Franco y el deseo imposible de que las cosas se hubieran desarrollado de otro modo »¹⁹⁹, c'est un discours à la fois privé et universel : cet équilibre est donc caractéristique et propre à l'oeuvre. Ainsi, c'est un roman graphique qui fait écho à la mémoire des autres anonymes, car cette vie ressemble à de nombreuses autres. C'est une expérience qui peut se revendiquer comme étant personnelle, grâce aux rencontres, aux détails, mais qui évoque et renvoie à de celle de nombreux autres espagnols grâce à sa dimension d'expérience du conflit et de souffrances partagées.

Ce roman graphique servirait à revendiquer la mémoire et ses douleurs, à parler du passé comme étant un vécu et une expérience et non comme une somme d'événements choisis et organisés en lui donnant un espace où s'exprimer. Cependant, à force de se concentrer uniquement sur la douleur, les événements ne sont plus perçus de manière objective, ce qui tend à créer une hiérarchisation de la légitimité de certaines mémoires par rapport à d'autres, entre l'anarchiste, la communiste ou même la franquiste.

Les deux hommes proposent leur interprétation de la guerre ou plutôt une réinterprétation qui peut s'avérer dangereuse pour la mémoire comme pour l'Histoire. Ils éludent des points, des détails, pour que cela coïncide avec l'histoire personnelle de son père, comme le souligne Michel Matly « Los cómics no representan el conflicto bélico: lo representan, confrontan una representación, la del autor, compuesta por una parte individual y una parte colectiva, y la del lector, también mixta. »²⁰⁰. C'est la reconquête d'une identité mémorielle et historique, qui se fait par le dessin et par le texte comme moyen d'appréhender ce qui n'existe plus, de remplir les vides et silences laissés par le défunt : c'est une histoire de mémoire, de souvenir, de racine, où l'Histoire est reléguée au second plan car connue, écrite et limitée à certains groupes.

Nous pouvons conclure que *El arte de volar* montre une société en crise avec elle-même, avec son passé, son présent et par extension son futur. Ce malaise provenant d'une partie de la société, qui cherche à lutter et à se réunir autour de mémoires de vaincus. Ainsi la blessure du passé est comme une marque identitaire afin de réclamer une place, ce qui s'explique par le fait que les personnes soient plus intéressées par la mémoire, les détails auxquels se raccrocher. Cette bande dessinée serait aussi une manière de rendre hommage,

¹⁹⁹ ZAPATERO, J. S., *Op. Cit.*, p°1082

²⁰⁰ MATLY, M., *Op. Cit.*, p°13

de faire le deuil et de procéder à la catharsis, que cela soit pour Altarriba ou d'autres. Comme le souligne Anthony Nuckols, une production comme *El arte de volar*, s'intègre dans les 'narrations posttraumatiques de deuil' qui « utilizan la ficción [...] como un modo de participar de un duelo colectivo por las pérdidas de las que estamos temporal y espacialmente alejados en el presente. »²⁰¹. *El arte de volar* peut se voir comme un hommage non seulement au père décédé, mais aussi un hommage à tous ces autres personnes dont le sacrifice a été oublié et dont personne ne pourra se souvenir si ces mémoires ne sont pas sauvées. *El arte de volar* est une oeuvre qui n'est pas neutre, tout le contraire, elle fait preuve d'une subjectivité absolue en adoptant le point de vue d'un 'vaincu'. Ces récits qui contribuent à la Mémoire Historique, ne sont pas les créations qui racontent fidèlement ce qui s'est passé comme dans un manuel d'Histoire mais bien celles qui racontent depuis leur point de vue ce qui s'est passé. Ce qui est mis en avant, ce sont les sentiments, la vision, la vie de la personne, en somme ce qui permet de revendiquer la "mémoire historique", tout ce que l'Histoire ne se souvient pas car elle est une somme d'événements. L'intérêt du récit se situe dans cet aspect mémoriel, en montrant la souffrance, les humiliations, la guerre, etc... L'horreur de la guerre est transmise car le récit est subjectif, ce parti pris permet de mettre en avant les sentiments, en incarnant ce qu'un essai ne peut faire ou ce qu'un historien ne peut dire.

La société espagnole du XXI^e siècle n'a pas pu faire le deuil de ses morts car ils ont été plongés dans le silence et l'ignorance. Elle a donc besoin de donner une consistance aux disparus. Cette recherche d'histoires comme celle entreprise dans *El arte de volar*, avec ses anecdotes, son lot de souffrances et de joies, sont une manière de rendre ces fantômes réels. En leur redonnant leur humanité et une vie, un processus de réappropriation s'effectue pour pouvoir pleurer le défunt, puis entamer un travail de deuil. Aujourd'hui, ce qui intéresse dans une bande dessinée comme *El arte de volar*, c'est la recherche d'un passé unificateur. La mémoire qui a été mise au silence, ressort et jaillit à travers ce type de production, et la perception des événements historiques s'actualise avec son époque. Nous pouvons ajouter que cette bande dessinée semble être symptomatique d'une société en crise avec elle-même qui ne semble pas trouver un moyen de revendiquer la figure du

²⁰¹ NUCKOLS, A., *Desesperados intentos por decir el silencio: la ficción como instrumento de duelo*, 2017, p°37

vaincu et qui cherche différents moyens de l'imposer en publiant sous forme de narration visuelle cette mémoire comme une manière de dire : L'Histoire nous savons ce que c'est, nous la connaissons mais nous la rejetons, car ce que nous désirons c'est ce qui est à la base de l'Histoire, c'est un récit qui nous parle à nous, descendants de vaincus. De ce fait cette bande dessinée montre « cómo el testimonio de la experiencia individual puede convertirse en voz alternativa contraria a la oficial. »²⁰² et prend une fonction sociale de la bande dessinée, en participant à la récupération de la mémoire historique.²⁰³ Comme le souligne Anthony Nuckols, « el recurso a la invención o a la imaginación no hace sino realzar la irrecuperabilidad total del pasado »²⁰⁴.

²⁰² ZAPATERO, J. S., *Op. Cit.*, p°1087

²⁰³ RODRIGUES MARTIN, I., *Op. Cit.*, p°193

²⁰⁴ NUCKOLS, A., *Op. Cit.*, p°37

Partie 3

-

Entre mémoire et Histoire, une conception du conflit en perpétuelle mutation

Chapitre 7. La bande dessinée sur la Guerre Civile : un lieu de mémoire polémique

1. Commémorer : entre un besoin et un devoir

Le traitement historique et politique qui fut accordé à la Guerre Civile espagnole depuis la Transition jusqu'à aujourd'hui, font que ce conflit soit encore difficile à appréhender et à traiter. Ce conflit est désigné de manière récurrente comme sanglant et terrible pour sa dimension de guerre et où, pour reprendre une simplification manichéenne, ce sont les 'méchants' qui gagnèrent et les 'gentils' qui perdirent. Cependant, en reprenant l'article de Manuel Chaves Nogales publié le 8 août 1936, *Lo que pasa en España y lo que pasará*, où il dresse un portrait de la guerre, ce dernier souligne que ces trois années de guerre ne peuvent se résumer à des oppositions schématiques comme communisme contre fascisme ou civilisation contre barbarie, car pour lui « Ni lo uno ni lo otro. [...] La cosa no es tan simple. »²⁰⁵. La manière de décrire le conflit que ce journaliste possède est intéressante car il souligne le fait que la Guerre Civile ne peut pas rentrer dans une case ou dans une autre. Aujourd'hui encore, les différentes analyses et interprétations du conflit confirment cette affirmation en suscitant de vifs débats, comme le fit Pío Moa avec son ouvrage polémique *Los mitos de la guerra civil española* publié en 2003 avec sa vision personnelle du soulèvement.²⁰⁶ Et parmi la multitude de créations culturelles traitant de la Guerre Civile, certaines d'entre-elles possèdent la fonction de commémorer la guerre.

La commémoration est définie comme une « Cérémonie en souvenir d'une personne ou d'un événement, religieuse ou non. »²⁰⁷, une action qui aurait pour vocation d'unir les individus grâce au souvenir entretenu grâce à une action répétée. Le besoin de

²⁰⁵ CHAVES NOGALES, M., *Crónicas de la Guerra Civil*, Lo que pasa en España y lo que pasará - 8 de agosto de 1936 (p°23-29), 2011, p°23

²⁰⁶ De son vrai nom, Luis Pío Moa Rodríguez, ce journaliste espagnol propose comme origine à la Guerre Civile, non pas le soulèvement du 17 et 18 juillet 1936, mais les groupes politiques appartenant à l'extrême-gauche (anarchistes, communistes) qui auraient préparé une révolution afin de renverser la Seconde République. Cette interprétation suscite de vives critiques de la part d'historiens spécialisés sur l'Histoire d'Espagne, tels que Paul Preston ou Javier Tusell.

²⁰⁷ CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES, Ortolang, *Commémoration*, 2012

commémorer, et par extension les commémorations, surgissent de la guerre elle-même, par souci de préserver la mémoire de la guerre. Au cours de l'Histoire de l'Espagne, il y eut deux mémoires de la guerre distinctes : la franquiste qui s'imposa tout au long de la dictature en proposant son interprétation du conflit, puis elle fut modifiée et réappropriée par le camp républicain durant la Transition. Nous avons comme exemple de cette politique mémorielle avec le traitement compliqué du village fantôme de Belchite appelé 'Pueblo Viejo de Belchite' que Franco décida de laisser comme preuve de la défaite républicaine. Ce lieu de mémoire franquiste fut transformé en lieu de mémoire républicaine mais la reconversion difficile de l'endroit atteste des problèmes de la société espagnole pour traiter la mémoire de la guerre.²⁰⁸ Ainsi, les commémorations seraient la manifestation physique ou immatérielle d'un désir de se souvenir, en plus de représenter une volonté de laisser une trace du passé qui n'est plus est qui s'éloigne toujours davantage. De plus, elles peuvent prendre des formes diverses et variées, avec des statues, des monuments, des plaques, des hymnes nationaux, à l'image du congrès international organisé à Tarragone le 8 et 16 novembre 2016 par le CECOS (Centro de Estudios sobre Conflictos Sociales) pour le 80^{ème} anniversaire de la Guerre Civile. La reconnaissance du Neuvième Art comme médium 'adulte', le fit devenir à son tour l'une des nombreuses façons de commémorer la Guerre Civile. Pour reprendre le concept développé par l'historien Pierre Nora, il est devenu un « lieu de mémoire »²⁰⁹ à part entière car ces créations visuelles sont porteuses de mémoires, de souvenirs et d'Histoire. La bande dessinée devient alors « le dépositaire d'une certaine forme de la mémoire contemporaine »²¹⁰, en témoignant de différentes formes de mémoires conservées.

²⁰⁸ Pour plus explorer davantage le sujet, Stéphane Michonneau a écrit un article intitulé *Belchite, entre lieu de mémoire et lieu de reconnaissance (1937-2013)*, publié dans la revue *Vingtième siècle : Revue d'Histoire* en 2015

MICHONNEAU, S., *Belchite, entre lieu de mémoire et lieu de reconnaissance (1937-2013)*, *Vingtième siècle : Revue d'Histoire*, 2015

²⁰⁹ Pierre Nora créa ce concept en 1980 et donna la définition suivante du 'lieu de mémoire' : « toute unité significative, d'ordre matériel ou idéal ; dont la volonté des hommes ou le travail du temps a fait un élément symbolique du patrimoine mémoriel d'une quelconque communauté. »

NORA, P., *Les Lieux de mémoire*, Tome 3 : *Les France*, vol.1, 1992, p°20

²¹⁰ PASAMONIK, D., KOTEK, J., *Bande dessinée, lieu de mémoire, Shoah et bande dessinée. L'image au service de la mémoire*, 2017, p°150

Il existe différentes raisons qui amènent à commémorer : une volonté forte de se souvenir et d'empêcher l'oubli. Nous pouvons nous interroger sur les sens et les enjeux d'un tel type de production, parmi ceux-ci la génération du souvenir qu'il faudra stimuler pour le faire émerger, car il n'apparaîtra pas de manière spontanée puisqu'il évoque des moments douloureux. Il faudra l'entretenir et le faire perdurer, car ce souvenir pourrait disparaître si les membres d'un groupe finissent par l'oublier. Ensuite, il est nécessaire de comprendre la manière dont s'articule la parole officielle, provenant de l'État, et celle qui est non-officielle, provenant de groupes ou d'individus, afin de savoir si ces créations appartiennent à un mouvement officiel ou bien à une action surgissant en dehors des consignes du Gouvernement. En nous interrogeant sur les moyens de répondre à cette demande, nous voyons que la bande dessinée répond aux caractéristiques d'un « lieu de mémoire ». En effet, pour Óscar Gual Boronat, la bande dessinée possède un « poder instructivo y didáctico »²¹¹, de plus de part sa qualité de production de masse elle est apte à toucher un public plus ample. Pour notre analyse, nous nous concentrerons sur notre corpus composé de *El arte de volar*, *Eloy, uno entre muchos* et *Río Manzanares*, qui peuvent s'interpréter comme répondant à la fois à un besoin de connaissance sur l'Histoire de la Guerre Civile ainsi que sur l'histoire des républicains.

Elles s'intègrent toutes trois dans un moment charnière de leur époque où le citoyen prenait la parole afin de revendiquer, de témoigner et de comprendre le passé. Néanmoins ces trois créations ne furent pas publiées dans un même contexte ni pour les mêmes raisons : la démarche de Palacios vit le jour à la fin de la dictature, dotée d'une volonté de reconstruire l'Histoire républicaine du conflit, en étant une commémoration marginale à cause du support employé et non commerciale car le marché n'était pas adapté ; celle d'Altarriba et de Kim surgit plus tard dans les années 2000, suite à la reconnaissance du témoin et son témoignage, montrant un besoin de récupérer la mémoire historique, en étant une commémoration partagée avec la recherche de justice et répondant à une dimension commerciale qui explique son succès. Nous sommes face à deux manières de commémorer le conflit depuis deux approches différentes qui ne répondent pas aux mêmes objectifs, ces créations servant pour répondre à une forme de revendication identitaire et commémorative propre à chaque époque. Il est important de garder en tête que ces créations véhiculent des

²¹¹ GUAL BORONAT, Ó., *Op. Cit.*, p°31

idées ou des messages comme le discours anti-franquiste de l'oeuvre d'Altarriba et Kim qui ne remet pas en cause le discours officiel sur la récupération de la mémoire et qui se veut unificateur, alors que Palacios propose un discours pro-républicain qui ne suit pas la ligne officielle de l'apaisement.²¹² De ce fait, ce sont des « lieux de mémoire » républicaine car ils évoquent différents éléments du « patrimoine mémoriel »²¹³ de la communauté républicaine, même s'ils ne sont pas forcément acceptés ou pleinement approuvés par le Gouvernement car ils décident de ne pas se conformer à un discours officiel en vigueur.

2. Le devoir de mémoire transmis par la bande dessinée

Le Neuvième Art comme moyen de transmission profite au XXI^e siècle d'une certaine légitimité qui le présente comme un moyen viable et sérieux de raconter l'Histoire, contrairement au XX^e, où il était encore assujéti à sa réputation de production culturelle pour enfant. C'est un médium avec un fort potentiel de transmission grâce à l'usage conjugué de l'image et du texte qui le rend, en théorie, plus simple d'accès au plus grand nombre. Ainsi, le fait transmettre à un ample public, c'est s'assurer de laisser une trace, de donner à connaître des histoires, des opinions, afin d'éviter une certaine uniformisation d'une pensée ou d'une mémoire en proposant des témoignages alternatifs. De plus, le passage du support immatériel au matériel donnera une impression d'une certaine constance et sera un gage de pérennité du message. Cette forme figée deviendra alors ce que Primo Levi définit comme une « mémoire artificielle »²¹⁴. De ce fait, ces trois bandes dessinées ne seraient pas seulement des lieux de mémoires, mais aussi des mémoires artificielles, car elles seront tout ce qui reste une fois que la mémoire et les souvenirs auront disparus.

La transmission de l'Histoire comme de la mémoire se voit dotée de la part des civils d'un objectif qui est celui d'assurer la pérennité du témoignage transmis, des souvenirs et

²¹² MATLY, M., *Dibujando la Guerra Civil. Representación de la Guerra Civil (1936-1939) en los cómics publicados desde 1976*, *Hispania Nova*, 2015, p°116

²¹³ NORA, P., *Op. Cit.*, p°20

²¹⁴ LEVI, P., *Le Devoir de mémoire, Entretien avec Ana Bravo et Federico Cereja*, 1995 p°22

d'histoires alternatives que l'Histoire ne veut ou ne peut inclure dans sa narration. Nous avons un mouvement qui commencent avec les 'vaincus' et républicains qui décidèrent d'écrire l'histoire en participant à la réflexion publique des années de la Transition que généra le traitement de la Guerre Civile, puis le passage du temps fera que les petits-enfants seront amenés à écrire, à leur tour, 'leurs' histoires-mémoires en récoltant et en fouillant dans le passé des familles de 'vaincus'. Nous constatons que ces trois bandes dessinées furent conçues à des époques différentes, où chaque personne avait des faits à transmettre. Antonio Hernández Palacios comme Antonio Altarriba et Kim offrent des histoires (intranarration) dans l'Histoire (narration) : l'un assumant complètement son rôle d'histoire au singulier, et l'autre tentant de s'intégrer dans l'Histoire, montrant qu'ils n'entretiennent pas le même rapport avec le conflit.

El arte de volar tout comme *Eloy, uno entre muchos* et *Río Manzanares* font surgir la question de la tradition de la mémoire²¹⁵, qui génère par extension le concept de 'devoir de mémoire' dont traite Michel Johann dans son ouvrage *Le devoir de mémoire*. Il le définit comme « un rapport particulier au passé qui s'opère sur le mode injonctif : tu *dois* te souvenir. »²¹⁶. Ce devoir est commandé par deux facteurs : l'impératif moral ou bien le commandement politique, en se faisant une alternance entre deux ordres qui sont le « souvenez-vous » et « je ne dois pas oublier » renvoyant à une obligation des descendants envers leurs ancêtres.²¹⁷ Annette Wieviorka explique que « Le survivant se doit d'honorer un 'devoir de mémoire' auquel il ne peut moralement se dérober. »²¹⁸ et s'il ne peut l'assumer, les générations suivantes tendront à assumer cette obligation. À cela s'ajoute aussi un besoin de se souvenir ou de forcer le souvenir, en parlant du passé à partir d'un moment donné pour ne pas oublier les différentes mémoires collectives existantes (la

²¹⁵ Nous pouvons définir la tradition de la mémoire, en nous basant sur la définition de *Tradition* proposée par le CNTRL, « Action, façon de transmettre un savoir, abstrait ou concret, de génération en génération par la parole, par l'écrit ou par l'exemple ». Ainsi, elle serait propre aux groupes afin de permettre leur survie et leur cohésion en transmettant de génération en génération les événements qui forgèrent son identité comme les 'vaincus' et leur mémoire collective du conflit.

CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES, *Tradition*, Ortolang, 2012

²¹⁶ MICHEL, J., *Le devoir de mémoire*, 2018, p°3-4

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ WIEVIORKA, A., *L'ère du témoin*, 2013, p°160

communiste, l'anarchiste, la républicaine) et de compléter l'histoire du conflit considérée comme incomplète ou inadaptée pour les 'vaincus' et les descendants de ces derniers. Le fait de commémorer la Guerre Civile espagnole proviendrait alors d'une obligation faisant appel tant au groupe, à l'individu qu'à la société dans son ensemble. Cependant, nous pouvons dire que dans le cas du conflit, une partie de ce devoir de mémoire est forcé, car il va à l'encontre d'une partie de la société qui souhaite oublier afin de ne pas avoir à regarder vers un passé problématique, que cela soit durant la Transition ou bien au XXI^e siècle. Nous sommes face à une transmission de la tâche, comme un devoir envers les futures générations, qui oblige la mémoire à ressurgir et à s'intégrer de force dans l'espace et le débat public. Comme le développe Tzvetan Todorov, face à un événement traumatique, comme fut la Guerre Civile espagnole, le droit à la parole se transforme en « un devoir : celui de se souvenir, celui de témoigner. »²¹⁹ comme si ces narrations historiques répondaient à un impératif allant au-delà de la simple création.

Le Neuvième Art apparaît comme un médium adapté pour récupérer une ou plusieurs mémoires oubliées en l'archivant sous forme de dessins, pour permettre une appropriation d'un passé inconnu et combler à la fois une soif de connaissance autant de la part des créateurs que des lecteurs.²²⁰ Le silence de la dictature ayant créé une coupure entre les générations, ces chroniques visuelles permettent à l'individu et au groupe de récupérer des éléments nécessaires pour la construction de son identité : personnages historiques, souffrances, etc. Par rapport aux différents exemples mentionnés, nous supposons que les créateurs de bandes dessinées semblent désormais s'investir davantage dans ce type de production mémorielle et historique, en profitant de ce médium pour transmettre leurs histoires personnelles qui serviront tant à la construction identitaire qu'à la récupération de la 'mémoire historique'. Elles servent à entretenir le souvenir plutôt que l'Histoire de la Guerre Civile au travers des témoignages divers comme *Jamás tendré 20 años* (2016) de Jaime Martín ou bien *Los surcos del azar* (2013) de Paco Roca. De telles productions deviennent des « lieux de mémoire » républicaine, en étant un témoignage ancré dans une époque précise ainsi qu'un reflet du moment de sa production, témoignant des questions et des problèmes de l'époque sur le passé du conflit.

²¹⁹ TODOROV, T., *Op. Cit.*, p°16

²²⁰ ALARY, V., *Op. Cit.*, p°9

Ces trois bandes dessinées : *Eloy, uno entre muchos*, *Río Manzanares* et *El arte de volar* sont dépositaires de différentes mémoires républicaines propre à l'époque de leur production, l'une d'une mémoire républicaine unie tandis que l'autre revendique la mémoire anarchiste. L'ensemble de ces productions s'inscrivent dans une continuité temporelle l'une par rapport à l'autre, les bandes dessinées des années 70, ouvrirent la voie pour celles qui furent créées au cours des années 2000, en générant les bases de ce qui sera la bande dessinée républicaine du conflit. Il n'existe pas seulement un décalage d'ordre temporel entre ces trois créations, elles témoignent d'un décalage entre l'époque de Antonio Hernández Palacios où ceux qui avaient vécu le conflit ne voulaient pas forcément se souvenir et tandis que l'époque de Antonio Altarriba et Kim montrent que ceux qui ne l'avaient pas vécu voulaient se souvenir de moments qu'ils ne connaissent que par l'intermédiaires de témoignages. L'époque du vétéran souhaitait tout recommencer en évacuant la Guerre Civile le plus rapidement possible car elle était source de tensions, alors que les descendants se trouvent dans un moment où le conflit revient sur le devant de la scène comme un thème de débat et de réflexion.²²¹ Le fait de décider de dessiner le conflit dénote ainsi d'une volonté de se réapproprier le passé dans un présent qui est celui de son créateur, car comme le dit Julie Demange « Écrire l'histoire, c'est s'engager ; se commettre avec ce qui a été, retracer ce qui fut avec ce qui nous fait aujourd'hui. »²²², en s'appropriant des éléments historiques ou/et personnels. Ces trois hommes firent en sorte de laisser un témoignage que cela soit d'un vécu de la guerre ou bien du témoignage d'une mémoire, en faisant de la bande dessinée un outil propice pour interroger le passé et questionner les problèmes sociaux qui en découlent : l'absence de reconnaissance envers les vétérans ou l'oubli des vaincus. Cependant pour créer de telles oeuvres il est important d'avoir un espace idéologique dans la société propice à la diffusion de ce genre de production, avec « un contexto que apoye y anime a recrearlos, medios que las publiquen y sensibilidad social para generar una conciencia política a partir de ellas. »²²³ comme

²²¹ MATLY, Michel, *El cómic español y la Guerra Civil: Transición y primera década de democracia (1976-1992)*, Tebeosfera, 2014

²²² DEMANGE, J., *Op. Cit.*, p°3

²²³ PÉREZ GARCÍA, J. C., *La representación en el cómic de la memoria traumática sobre la Guerra Civil española*, RiUMA, 2016, p°4

l'explique Juan Carlos Pérez García, au risque de passer inaperçu ou de ne pas pouvoir transmettre son message.

La démarche pour commémorer la Guerre Civile ou pour répondre à un devoir de mémoire à partir de bandes dessinées, émergea depuis le 'bas', depuis la société civile, avec des personnes ayant un lien personnel et/ou familial et/ou émotionnel avec le conflit, au travers de la perte d'un proche, la disparition d'un oncle, d'un traumatisme personnel, les poussant à s'investir et à agir afin de témoigner des souffrances, des sacrifices, des horreurs de la guerre. Il y a un déplacement du haut (politique, élites) avec les différentes lois et tentatives d'apaisement, pour aller vers le bas (société, civils). Le traitement de la Guerre Civile évolue constamment entre ces deux pôles, où la société civile réagit aux décisions prises de manière dissidente en opposant une résistance sous forme de bande dessinée dans notre cas, ce qui explique une forme de monopolisation du sujet venant des civils. Ce sont donc des initiatives personnelles, motivées parfois par l'intervention d'une tierce personne, dans notre cas Ernesto Santolaya ou Paco Camarasa pour Palacios et Altarriba, qui se font en dehors d'un cadre officiel et qui échappent, par conséquent à toutes formes de contrôle ou de manipulation de la part de l'autorité. Nous sommes face à des civils, possédant un lien plus ou moins direct, montrant que des « lieux de mémoire » sur le conflit sont nés en dehors des demandes officielles et des projets organisés par le Gouvernement grâce au Neuvième Art. Cela est d'autant plus perceptible avec le mouvement pour la récupération de la mémoire historique où ces hommes et ces femmes agissent par devoir à la place du défunt, Paloma Aguilar Fernández développe le fait que: « el reconocimiento público de su lucha, sacrificio y sufrimiento. Muchos consideran su obligación moral hacer de portavoces de quienes, atezados por el miedo y sometidos por la represión, se vieron obligados a guardar silencio durante tantos años. »²²⁴. Cependant, comme témoigne Annette Wiewiorka, pour revendiquer ces mémoires ou cette histoire il faut avoir « la conscience de la perte » et « le désir de mémoire ».²²⁵ Ce qui entrainera le 'désir de savoir' et qui amènera à rechercher pour découvrir la vérité au travers de créations alternatives, telles que la bande dessinée, ou bien d'actions comme l'élimination

²²⁴ AGUILAR FERNÁNDEZ, P., *Op. Cit.*, p°311-312

²²⁵ WIEVIORKA, A., *Op. Cit.*, p°70

des symboles franquistes encore présents dans l'espace public.²²⁶ Cela pousse à s'interroger sur ce qui est transmis, l'influence que cela peut avoir sur ceux qui reçoivent ces produits personnels car les meilleures actions peuvent avoir des répercussions néfastes.

3. La démocratisation de l'Histoire et l'avènement du témoin

Nous sommes dans une époque où le témoin et son vécu occupent une place de choix, où sa voix semble avoir autant d'importance que celle de l'historien, alors que durant l'époque de Palacios, le témoin n'avait ni reconnaissance ni existence.²²⁷ Cela prouverait une démocratisation de l'Histoire dont témoignent les bandes dessinées de Palacios et d'Altarriba, car aujourd'hui tout un chacun peut proposer son interprétation et la transmettre au plus grand nombre grâce à internet, en se revendiquant détenteur ou héritier d'un morceau d'Histoire et de diverses mémoires.

Ce qui était alors une science inaccessible et limitée à un groupe réduit de personnes, les historiens, est désormais à portée de main des civils et se retrouve accaparée par des témoins ou des descendants qui souhaitent transmettre, et parfois imposer, leur version des faits pour répondre à un besoin de rendre justice ou pour être certain d'être écouté. L'autorité incontestable de l'historien est alors remise en cause par l'apparition du 'témoin' qui est perçu comme un morceau d'histoire à part entière. Aujourd'hui, les historiens sont confrontés à l'appropriation de leur savoir au travers de la lutte pour la mémoire historique en Espagne. Un problème se dessine alors, la concurrence entre professionnels de l'Histoire et témoins, créant une opposition entre l'analyse des faits avec le témoignage et l'expérience d'un 'homme-mémoire'²²⁸. Aujourd'hui, Jesús Izquierdo Martín précise qu'il existe un "binarismo donde la memoria se presenta como conocimiento destacable frente a una historia obsoleta."²²⁹. Cela a généré une remise en cause du travail des historiens et de leurs méthodes. Il y a donc une opposition violente entre la mémoire et l'Histoire officielle, ainsi qu'une concurrence et une confrontation entre l'historien et la mémoire, et par

²²⁶ *Ibid.*, p°21

²²⁷ BÓRQUEZ, N., *Op. Cit.*, p°32

²²⁸ WIEVIORKA, A., *Op. Cit.*, p°118

²²⁹ IZQUIERDO MARTÍN, J., *Ante el desafío de la memoria: ¿disciplina o pluralismo interpretativos?*, *Revista Ayer*, 2018, p°346

extension entre l'historien et le témoin (témoignage). Pour en revenir à *Eloy, uno entre muchos*, *Río Manzanares* et *El arte de volar*, ces narrations visuelles ne sont pas issues de projets d'historiens, ni accompagnées par ces derniers, même si elles furent créées à partir d'une démarche scientifique, qui au même titre que l'historien tentera de reconstituer un passé historique ou un passé transmis. Elles se situent à un croisement entre Histoire et bande dessinée, en étant à cheval entre leur fonction de divertissement et leur fonction de commémoration. De plus, ces narrations historiques témoignent d'une revendication d'une identité collective et individuelle autour de l'événement traumatisant qu'est la Guerre Civile Espagnole, en s'unissant autour d'un objet commun : la bande dessinée comme support idéologique. Néanmoins il ne faut pas oublier que l'identité d'un peuple comme d'une nation évolue avec le temps, rien n'est figé, ni l'histoire, ni la mémoire, tout est destiné à s'actualiser et à changer. Cependant, il faut s'interroger sur la transmission de l'Histoire, et quelle histoire il en ressort, en reprenant les questions que pose Alberto Prieto dans son essai *Historia de masas sin masas* : « ¿Hasta qué punto la Historia que hacemos llega a todos ? ¿Cuál es la Historia que llega a las masas ? ¿Cómo llevar a la Historia a las masas ? »²³⁰. Un grand nombre de personnes de tous les horizons peuvent lire ces bandes dessinées, qui apparaissent comme plus attrayantes que l'Histoire écrite par des historiens grâce à des aspects comme les sentiments, les images, l'action, etc. Ainsi, si le Neuvième Art facilite la transmission et l'assimilation de cette dernière, l'histoire qu'elle transmet peut être biaisée ou incomplète. En effet, tout le monde ne possède pas la formation ou le savoir nécessaire pour prendre du recul sur ce qui est raconté, en pouvant identifier les erreurs ou les raccourcis qu'utilisent les scénaristes. Cependant, sans être un ennemi de l'histoire, le Neuvième Art peut aussi être une alternative en proposant une autre façon de penser et de visualiser qui démystifie les mythes par leurs approches, comme le fit la série de Palacios en s'opposant à la volonté d'apaisement de son époque.²³¹ En somme, tout le monde peut donc prétendre écrire de l'Histoire mais tout le monde n'est pas apte à le faire, puisque n'est pas historien qui veut.

Michel Matly développe dans son essai *El cómic sobre la guerra civil* que les bandes dessinées ne peuvent que « re-représenter » la guerre, car elles mélangeront une

²³⁰ PRIETO, A., *Historia de masas sin masas*, 1981, p°5

²³¹ ALARY, V., *Op. Cit.*, p°17

« part individuelle » et une « part collective » pour créer une interprétation de la Guerre Civile qui se mélangera avec celle du lecteur.²³² Comme énoncé dans les parties précédentes pour créer ces bandes dessinées qui se veulent des « lieux de mémoire » républicaine du conflit, Antonio Hernández Palacios tout comme Kim eurent recours à son ample iconographie. Ils s'approprièrent et reapproprièrent le sujet : des photographies de Raymond Maréchal ou même de Augustí Centelles ; avec des affiches comme Ayudad a Madrid sufrido y heroico (1937) réalisée par Cabana et Contreras ; avec la figure de La Pasionaria et son slogan « ¡No pasarán! » qui a survécu au temps ou bien le drapeau de la République, etc. Le souvenir de la Guerre Civile est donc en relation directe avec des images qui se sont ancrées dans la mémoire collective et individuelle. En utilisant ces références visuelles, cela permet de faire resurgir des souvenirs de famille et ceux d'autres personnes grâce au lien entre ces différents objets assimilés dans le musée personnel qui compose l'imaginaire de l'individu et de faire sien ces souvenirs. Néanmoins, il est difficile de parler de souvenirs dans le sens strict du terme pour les personnes qui n'ont pas vécu la guerre, tels que les descendants de la troisième génération. Ils peuvent faire resurgir des 'souvenirs extérieurs' que ces personnes ont assimilés à l'aide de ces images qui renverront à la Guerre Civile, faisant d'un souvenir individuel un souvenir 'collectif'. Cela amène à un travail de reconstitution mentale puis d'assimilation, car il y a un mélange entre « plusieurs souvenirs partiels, incomplets, schématiques, qu'il faudrait rapprocher, ajouter et fondre pour que nous puissions retrouver son image. »²³³, en faisant que le personnel devienne le propre d'un groupe, avec par exemple les humiliations dont souffrit Antonio Altarriba. Cependant il est important de garder en tête, comme le souligne Pascal Ory que « Dessiner le Passé ce n'est pas Dessiner l'Histoire »²³⁴, ces hommes ne proposent qu'une interprétation de quelque chose qui n'est plus. Même le vétéran qui avait connu de près de la guerre, n'en proposa qu'une interprétation limitée par sa propre perception et son propre souvenir. En effet, la fidélité absolue, est une chimère car c'est à la fois un travail

²³² MATLY, M., *El cómic sobre la guerra civil*, 2018, p°13

²³³ HALBWACHS, M., *Op. Cit.*, p°81

²³⁴ Préface de Pascal Ory.
GENOUDET, A., *Op. Cit.*, p°14

artistique et un travail de reconstitution mélangeant mémoire et histoire, en construisant autour de ce qui existe cela créera un « passé composé » du conflit.

Ainsi, la mémoire de la guerre comme son Histoire ne sont pas perçues de la même façon en fonction de la situation politique et sociale depuis laquelle elle est remémorée, entre les années 1970 et les 2000, entre une époque où la démocratie est en pleine construction et l'autre où elle est consolidée.²³⁵ En l'espace de trente ans nous sommes arrivés à deux extrêmes dans la manière de revendiquer le conflit : d'un côté les historiens imposent un discours qui rejette le témoin et de l'autre les citoyens veulent imposer la mémoire en expulsant l'Histoire. Cette instabilité où l'excès est présente permet de mettre en avant que le droit à l'oubli ne semble pas avoir sa place dans ces chroniques visuelles. Elles sont un espace pour empêcher l'amnésie à tout prix, en rappelant sans cesse le traumatisme, comme s'il fallait absolument tout montrer de l'Histoire ou de la mémoire d'une manière qui peut apparaître comme maladroite. Nous pouvons constater qu'il existe une évolution dans la manière de traiter la Guerre Civile et de la transmettre dans la bande dessinée en tant que « lieux de mémoire » républicaine. Cette dissemblance entre les époques, met en avant que les différents problèmes et problématiques du conflit ne parviennent pas à être abordés entièrement et qu'ils ne sont jamais traités de façon similaire d'une création à une autre : d'un côté il y a une surabondance d'histoire qui élude l'aspect personnel de son auteur, avec *Eloy, uno entre muchos* et *Río Manzanares* et de l'autre une omniprésence de mémoire avec *El arte de volar* qui met la Guerre Civile en retrait au point de la faire disparaître. En fonction de l'objectif de la narration, Histoire ou mémoire dans notre cas, le dessinateur et le scénariste doivent faire des choix, pour se concentrer sur certains aspects qui serviront son propos. En effet, ces créations ne sont qu'une interprétation possible parmi d'autres, car Juan Carlos Pérez García précise que :

« la multiplicidad de discursos garantiza una memoria viva y dinámica en la esfera pública, y por tanto son lícitos diferentes modos de representación, con independencia de que no todos tengan el mismo valor a juicio del espectador o el

²³⁵ SANTOS, J. (dir), *Op. Cit.*, p°19

crítico. No existe una única forma *verdadera* del recuerdo, ni por tanto una única forma “correcta” de representarlo. »²³⁶

Il faut avoir recours à une pluralité de récits afin d’obtenir une grande diversité de matériaux et de ressources, nous offrant ainsi une plus grande compréhension de ce qui a pu se passer d’un point de vue historique comme mémoriel au travers de « lieux de mémoire » républicaine qui se veulent les détenteurs de diverses mémoires collectives, une aide pour la reconstruction de l’identité des vaincus et une Histoire plus universelle en se faisant un « espace mémoriel » comme l’appelle Adrien Genoudet.²³⁷

²³⁶ PÉREZ GARCÍA, J.C., *Op. Cit.*, p°11

²³⁷ GENOUDET, A., *Op. Cit.*, p°153

Chapitre 8. Une évolution constante entre Histoire et mémoire

1. Eloy et Antonio : témoins des évolutions entre 1979 et 2009

Au travers de notre corpus nous verrons comment *El arte de volar*, *Eloy, uno entre muchos* et *Río Manzanares* nous permettent de réfléchir sur l'évolution de la mémoire et de l'Histoire de la Guerre Civile en 1979 et en 2009 dans le Neuvième Art espagnol.

Pour commencer, nous pouvons affirmer que ces trois narrations visuelles proposent un personnage principal sensiblement similaire : un jeune espagnol évoluant en pleine Guerre Civile. Ils incarnent tous deux l'archétype du 'Républicain' qui lutte par devoir ou pour ses valeurs. Cependant les deux personnages possèdent des différences. Eloy est présenté comme un soldat courageux sans engagement politique ayant choisi de combattre volontairement pour la République, il disparaît dans la masse permettant de faire ressortir le conflit en tant que point principal ; Antonio apparaît comme un soldat anarchiste, qui subit la Guerre plus qu'il n'y participe volontairement, qui se trouve être au centre du récit. Ainsi, entre 1979 et 2009, nous notons une évolution sur la manière dont est représenté le combattant républicain, en passant d'un personnage générique à un personnage particulier engagé politiquement, tous deux véhiculant des notions mémorielles et historiques distinctes. Cependant, elles se recoupent dans le fait de montrer le soldat républicain tel qu'il fut : un être humain dépassé par les événements ainsi que la première victime du conflit, coïncidant dans le fait de rejeter la figure du héros de guerre.

Les similitudes entre ces deux personnages permettent de faire ressortir deux visions opposées et complémentaires du même conflit. Ces trois hommes ne possèdent pas la même approche, et ne peuvent pas la posséder, car ils n'entretiennent pas le même rapport avec la Guerre Civile : nous avons un Vétéran ayant vécu son horreur, et deux Descendants ayant subi ses conséquences sur leurs familles. Palacios dessina le conflit qu'il a vu et vécu à la première personne, dont les bandes dessinées démontrent l'appropriation d'une Histoire à partir de l'expérience d'un ancien combattant. À l'inverse, Kim et Altarriba témoignent d'une époque qu'ils n'ont pas vécu mais *imaginé* à partir de ce qu'ils ont vu/lu/entendu. Leur roman graphique montre la réappropriation du témoignage d'un vétéran de la part des petits-enfants. Nous avons donc deux narrations

similaires dans leur thématique mais différentes dans leur appropriation du conflit : une ‘mémoire visuelle’²³⁸ avec *Eloy, uno entre muchos* et *Río Manzanares* et ‘mémoire visualisée’ avec *El arte de volar*.

La série sur la Guerre Civile de Palacios montre un récit qui part du personnel (l’expérience personnelle de l’auteur, incarnée par Eloy) pour aller vers l’universel (la création d’une Histoire républicaine) en produisant une narration historique focalisée sur l’Histoire de la Guerre. L’initiative de Palacios correspond à une volonté de construire la nouvelle démocratie et la possibilité de pouvoir traiter de la Guerre Civile après quarante ans de dictature. Tandis qu’Antonio Altarriba et Kim, trente ans plus tard, proposent un récit partant de l’universel (l’Histoire du conflit) pour se diriger vers le personnel (le récit d’Antonio Altarriba, un combattant anarchiste), en transposant l’histoire du père sur l’histoire de l’Espagne. La narration des descendants répond à une prise de parole des petits-enfants de ‘vaincus’ afin de revendiquer un droit à la justice face à l’absence d’application de la loi sur la mémoire historique. Ainsi, nous avons un changement entre 1979 et 2009 : le récit général du conflit où la Guerre Civile prévaut sur la multitudes de soldat incarné par Eloy, devient le récit particulier du soldat, Antonio Altarriba père, durant le conflit où l’individu prédomine sur l’ensemble.

Cette évolution semble montrer que l’individu et son expérience de la Guerre priment aujourd’hui sur le récit historique. De la même façon, si Palacios représente le traumatisme d’un pays, alors Altarriba incarne le traumatisme de l’individu, faisant que la focalisation se réalise sur la personne et non plus sur la nation et témoignant d’une évolution de l’universel vers le personnel allant de l’Histoire vers la mémoire. Nous avons ainsi en 1979, un ‘nous’ républicain, qui fut rejeté et qui passa du ‘nous’ pour le ‘je’ anarchiste, pour s’opposer au ‘lui’ franquiste en 2000.

Nous pouvons retrouver cette différence de perspective dans le choix visuel de chaque oeuvre, car elles ne possèdent pas la même approche graphique du passé et que leurs créations ne répondent pas aux mêmes objectifs de transmission. Palacios recherche une forme d’objectivité, avec une démarche proche de celle de chercheur, afin rendre de rendre plus crédible sa création. La volonté de comprendre la Guerre et ses conséquences ainsi que montrer l’Histoire, passe par une représentation fidèle de la réalité de l’époque,

²³⁸ La mémoire visuelle, selon le CNRTL, serait la mémoire du corps et des sens, et donc, par extension la mémoire de la vision, de ce qui est vu.
CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES, *Ortolang, Mémoire*, 2012

ce qui est possible grâce à l'usage de la couleur ainsi qu'un trait réaliste. À l'inverse Altarriba et Kim recherchent la subjectivité en mettant en avant la mémoire grâce au personnage principal qui raconte son vécu au cours du conflit. L'abstraction du trait et l'usage du noir et blanc va montrer la notion de mémoire en évoquant des souvenirs et en mettant en relief les sentiments. Alors qu'en 1979, l'horreur de la Guerre devait être montrée jusqu'à un certain degré de réalisme en mettant en scène les batailles, les morts qui s'accumulent autour de Eloy ; durant les années 2000 celle-ci s'est effacée, au profit de la véracité sur les sentiments d'Antonio et les tragédies humaines qu'il voit et vit. Nous constatons que d'une époque à une autre, la présence de l'Histoire céda sa place au profit de la mémoire comme si l'important n'était plus l'événement dans son ensemble mais l'individu et le témoignage légué.

En effet si au début, la guerre était le sujet principal, elle fut reléguée petit à petit comme décor pour parler de l'individu dans la guerre. En 1979 nous voyons l'importance de l'Histoire dans le développement de certaines batailles comme Seseña ou l'explication des stratégies républicaines. Cependant dans les années 2000, c'est l'aspect humain qui prédomine, avec l'expérience du conflit vécue et racontée par le 'vaincu'.

Nous pouvons aussi le voir dans la manière dont les auteurs choisissent d'aborder la violence dans la Guerre Civile. Si durant la Transition, nous voyons les cadavres en nombre, au XXI^e siècle, les charniers seront dissimulés ou insinués, c'est la violence sur l'être humain qui est importante et non plus la violence du combat. Nous sommes donc face à une mémoire du conflit qui n'est pas totalement intégrée durant l'époque du vétéran ce qui peut expliquer un recours privilégié à l'Histoire, alors qu'à l'époque des descendants, elle est intégrée dans l'espace public. Si durant la Transition la mémoire des victimes étaient circonscrites à des cercles réduits, elles purent s'extirper de leur carcan et se mobiliser seulement à partir des années 2000 grâce à la reconnaissance du statut de victime. Cependant certains aspects dérangent toujours, tels que les erreurs républicaines, donc nous pouvons désigner cette mémoire comme étant toujours incomplète. En effet, les diverses exactions commises par les républicains, telles que la persécution anti-cléricale, les tortures avec les *checas* ou bien les exécutions sommaires, ne sont pas mentionnées ni dans le roman graphique, ni dans les deux bandes dessinées. Cela nous offre deux visions d'une même société, par rapport à sa manière de considérer et d'imaginer le même événement. Ainsi, selon l'époque nous voyons deux perspectives depuis laquelle le conflit

est remémoré : L'Histoire avec la perception collective et dérangeante transmise par le vétéran ou la mémoire où la guerre est présentée comme individuelle et sans violence dans le roman graphique des descendants.

Nous pouvons dire que la série de Palacios sur la Guerre Civile se présente comme une narration historique réaliste. L'omniprésence de l'Histoire dans l'oeuvre ressort avec les nombreuses photographies réutilisées ainsi que la surabondance de d'informations telles que les précisions spatio-temporelles ou les détails des uniformes, donnant parfois une impression de superposition forcée afin de faire transparaître l'aspect réaliste et véridique. L'aspect personnel du récit, qui ressort dans certaines cases par les anecdotes ou la manière de dessiner, se trouve noyé par l'affluence de détails historiques, de la même façon que les aspects plus personnels des soldats sont mis en retrait afin de répondre à cette volonté de tout montrer et expliquer. En retirant l'appel aux sentiments au profit d'une rhétorique s'axant sur le logos plutôt que le pathos, Antonio Hernández Palacios nous montre une guerre pouvant être décrite comme 'froide' et 'aseptisée', car il fait appel à la raison et non aux sentiments. Durant la Transition, il y avait un besoin de comprendre et d'expliquer la guerre, il fallait donc l'aborder avec une focalisation plus grande et générale. Ainsi, l'Histoire efface les soldats comme Eloy, au profit de grandes figures héroïques comme Lister ou de batailles comme celles de Madrid, ce qui démontre que si en 1979 la Guerre Civile est au centre de l'attention, le soldat anonyme, lui est important mais secondaire.

Contrairement à Antonio Hernández Palacios, Altarriba et Kim utilisent le pathos afin de faire ressentir de l'empathie envers leur personnage principal, en faisant appel au coeur plutôt qu'à la raison. Ils ont pour objectif de raconter la vie du père du scénariste et non l'Histoire du conflit, en créant une narration vraisemblable. De ce fait, *El arte de volar* met en avant la mémoire, ainsi qu'une perspective s'axant sur le ressenti et le vécu d'Antonio. La prédominance de la mémoire du père finit par éluder l'Histoire du conflit qui devient secondaire, allant jusqu'à donner l'impression d'une fiction qui se force à s'ancrer dans ce contexte historique. Ils proposent un récit personnel et unique sur la perception de la Guerre Civile espagnole en faisant ressortir le personnage du 'vaincu' comme quelqu'un d'important. De plus, la mise en retrait des personnage iconiques comme Durruti au profit d'Antonio et Mariano montre qu'être un héros national n'est plus nécessaire pour

appartenir à la mémoire collective et nationale du conflit. Mais encore, nous pouvons dire que les « héros » et autres figures mythiques sont évacués de la mémoire et de l'Histoire, pour faire ressortir les hommes du quotidien. Ainsi, la simple participation à la Guerre Civile confère une importance à ceux qui y étaient, en effet dans les années 2000, le statut de témoin semblent devenir plus important que l'événement lui-même.

De la même façon, pour *Eloy, uno entre muchos* et *Río Manzanares*, l'accent mis sur les enjeux historiques fait qu'il faut posséder certaine connaissance des événements qui eurent lieu pour comprendre le message et les revendications de son auteur. Il ne faut pas oublier que Antonio Hernández Palacios se permit de créer une série qui se veut polémique en proposant une histoire se montrant favorable à la militarisation et en faisant ressortir les erreurs commises par les officiers républicains, a contrario du discours de l'époque qui visait l'apaisement. Pour Altarriba et Kim, leur histoire semble plus simple d'accès car leur objectif est de raconter seulement la vie d'Antonio, et non reconstruire un récit fidèle de la Guerre Civile. De plus, les deux hommes évitent les polémiques et complexité du conflit en aplanissant les difficultés pour que le plus grand nombre puisse s'identifier.

Ces évolutions entre 1979 et 2009 peuvent s'interpréter comme une manière de correspondre à une quête identitaire personnelle plutôt qu'à un besoin de véracité et de compréhension vis-à-vis du récit national. Il est possible d'en déduire que la Guerre Civile espagnole a connu une forme de simplification en trente ans, puisque nous avons l'écriture d'une Histoire à échelle humaine avec Altarriba et Kim et non à l'échelle d'une nation avec Palacios. La nation ne possède plus la même importance, c'est à l'individu qui la constitue qui devient important. Ainsi, l'Histoire nationale qui se veut universelle pour correspondre à tous, tend à se particulariser pour toucher l'individu qui l'assimile et la véhicule, en revendiquant des mémoires particulières par affranchissement de l'unité nationale.

La représentation du nationaliste a connu des changements significatifs entre *Eloy, uno entre muchos*, *Río Manzanares* et *El arte de volar*. En effet, durant la Transition Palacios dessina le nationaliste comme un homme courageux, impitoyable et soumis aux injustices de la Guerre Civile, au même titre que les républicains. Il tenta de représenter une partie de sa diversité, avec les gardes civils, les troupes marocaines, les franquistes. De plus, il mit les soldats des deux camps sur un pied d'égalité, en montrant les nationalistes comme des antagonistes qu'il fallait respecter. Altarriba et Kim, quant à eux, le présentent

comme un ‘méchant’ sadique, violent et dépourvu d’honneur, en le résumant à être seulement un franquiste espagnol. Avec cette présentation, le franquiste apparaît comme devant être détesté car il est le responsable des maux qui accablent la victime : le ‘bon Républicain’ tel Antonio. Cependant, en proposant une interprétation qui veut être fidèle au père sans respecter l’Histoire, il y a une amnésie volontaire sur le fait que de nombreux espagnols étaient passés du côté nationaliste afin de survivre au conflit.²³⁹ De plus, les deux descendants ne tenant pas compte de la diversité présente dans le camps nationaliste propose un discours anti-franquiste car axé sur un type d’individu. La transformation d’un soldat marocain, d’un garde civil ou d’un franquiste en un ‘méchant’ franquiste espagnol sert à créer un bouc émissaire sur lequel rediriger les rancœurs accumulées au XXI^e siècle, aboutissant à l’émergence d’une logique binaire opposant les ‘gentils’ et les ‘méchants’. En revanche, Antonio Hernández Palacios, utilisa la figure du nationaliste comme un faire-valoir pour montrer la bravoure des volontaires face à la suprématie militaire des ennemis.

2. Entre mémoire et Histoire ; entre une époque et l’autre

Eloy, uno entre muchos, Río Manzanares et El arte de volar mettent en lumière l’évolution entre les années 70 et 2000 sur la manière de percevoir la Guerre Civile en Espagne.

Les années de la *Movida* (1978-1982), décrites comme un « climat de fête hédoniste et de joyeuse catharsis dans lequel s’était étourdie la jeunesse espagnole »²⁴⁰, possédaient la volonté d’oublier un passé qui ne répondait pas aux questions sur l’avenir, marquant une rupture sur le souvenir de la Guerre Civile qui était le reflet d’une société dépassée. En allant à l’encontre de l’histoire héritée du franquisme et en réécrivant l’Histoire de la Guerre Civile pour proposer une Histoire républicaine qui unirait les espagnols, nous entrons dans ce que nous appellerons ‘L’ère de l’Histoire’. Les créations de Antonio Hernández Palacios répondirent à un ‘besoin d’histoire’, qui naît de cette volonté de témoigner du passé afin de connaître et de comprendre la Guerre Civile, que cela soit pour les vétérans ou les descendants. Ainsi, le vétéran proposa un récit alternatif,

²³⁹ MATTHEWS, J., *Op. Cit.*, p°58

²⁴⁰ NOURRY, P., *Op. Cit.*, p°690

comme une manière de témoigner contre l'oubli et les 'faux' discours qui eurent lieu au cours de la Transition, afin d'élaborer une entente commune pour calmer les sensibilités, et permettre d'assimiler l'événement plus aisément.

Durant les années 2000, il y eut un renversement de situation avec une volonté forte des jeunes générations de se souvenir à tout prix de leur héritage mémoriel. Cela ouvrit « l'Ère du témoin »²⁴¹, transformant le 'besoin d'histoire' en un puissant 'besoin de mémoire'. Ce changement « d'ère » se justifie par le fait que pour la société espagnole du XXI^e siècle la République est désormais consolidée, il n'y a donc plus besoin du grand récit unificateur, mais d'un récit qui soignerait les plaies générées par la Guerre. De ce fait, l'Histoire apparaît comme obsolète ou impersonnelle, il faut alors quelque chose de plus personnel et particulier. Ce changement de paradigme, de l'Histoire à la mémoire, montre que la Guerre Civile espagnole ne semble plus être considérée comme un événement collectif mais comme un événement vécu individuellement. Ainsi si le témoin de la Guerre Civile durant la Transition n'avait aucun intérêt pour l'Histoire et ses analyses, il prédomine durant les années 2000 avec sa mémoire comme preuve.

Aujourd'hui *El arte de volar* est représentatif du fait que « La memoria, individual o colectiva, se exalta como algo más auténtico, espiritual y poderoso que la historia, que se condena como una "memoria muerta" »²⁴². Nous observons que les « mémoires empruntées »²⁴³ d'Altarriba et Kim sont exaltées comme véridiques alors que paradoxalement Palacios, en tant que véritable vétéran et témoin de l'Histoire, représente cet aspect obsolète et trompeur de l'Histoire. À cela, nous constatons un changement du discours historique au profit du discours humanitaire, l'Histoire qui était considérée comme sacrée, est désacralisée, au profit d'une sacralisation de la mémoire.

Les trois oeuvres vont aussi montrer deux manières de raconter et de se souvenir de la guerre mettant en lumière un conflit au sein de la société espagnole de la Transition et

²⁴¹ Nous reprenons ici le titre de l'essai Annette Wiewiorka, *L'ère du témoin* publié en 2013, pour définir une « ère du témoin » correspondant à l'Espagne.

²⁴² BOYD, C. P., *Op. Cit.*, p°82

²⁴³ Ce sont des mémoires dites « héritées » car des petits-enfants comme Kim ou Altarriba n'eurent pas besoin de vivre l'événement pour se l'approprier, car ils eurent recours à un procédé de transmission puis de réappropriation au travers d'anecdotes fictives ou réelles (telles que les espadrilles de Durruti), de discussions ou bien de recherches.

HALBWACHS, M., *Op. Cit.*, p°99

celle des années 2000. Le personnage d'Eloy, témoigne d'un problème d'Histoire, correspondant aux problématiques soulevées par l'établissement de la démocratie. En effet le gouvernement se servit de l'Histoire pour permettre une Transition pacifiée. Cependant, Palacios, en opposant l'Histoire d'un vétéran à l'Histoire de la nation se confronta au discours d'apaisement des élites. L'histoire qu'il raconta, en faveur de la militarisation, tout en mettant en avant une optique communiste créa un contre-discours à l'Histoire officielle du Gouvernement. Le XX^e siècle peut alors se définir comme une « guerre d'Histoires » séparant les citoyens et les élites au travers de l'Histoire. Ce conflit se transforma au XXI^e siècle en une « guerre de mémoires ». La mémoire héritée des vaincus sera utilisée comme d'une arme par les mouvements pour la récupération de la 'mémoire historique' afin d'influencer le débat politique en leur faveur. En utilisant la vie d'hommes témoignant du passé comme arme de revendication, tels que le père du scénariste, nous pouvons voir un problème de mémoire et par extension d'identité découlant d'une Histoire jugée inadaptée. Les citoyens utilisent comme arme pour leurs revendications la mémoire qui leur est propre, alors que les élites utilisent l'Histoire.

Nous pouvons expliquer l'origine de ces deux nouvelles guerres à partir d'un besoin d'histoire incomplet des années 70 qui se transforma en un besoin de mémoire incomplet des années 2000. Pour dépasser le traumatisme de la Guerre Civile, l'Espagne avait besoin de comprendre le conflit et de répondre aux questions la concernant. Cependant le rapport altéré entre présent et passé, histoire et mémoire, ne pouvait répondre aux besoins et interrogations des prochaines générations. Si en 1979 la société de la Transition avait besoin d'une Histoire, la société d'aujourd'hui éprouve un besoin de mémoire pour se construire. Ainsi, comme le dit Jesús Izquierdo Martín « El testimonio se personalizó y no se vinculó al método indiciario, dejando a la memoria sin el tirón expresivo que evitara su tutela por parte de una historiografía que pretendía controlar las interpretaciones procedentes de ámbitos no académicos. »²⁴⁴. Les mémoires comme celles d'Altarriba, qui sortent du cadre universitaire, servent pour revendiquer des droits et une justice, en instaurant un rapport opposant la mémoire à l'histoire qui résulte être une confrontation entre le haut et le bas de la société. De la même façon que Palacios avec son

²⁴⁴ IZQUIERDO MARTÍN, J., *Op. Cit.*, p°336

Histoire de vétéran revendiquait le sacrifice des soldats, l'intervention de l'URSS, dans un rapport qui opposait l'Histoire des élites et l'Histoire de la masse.

Nous constatons que l'Histoire de la Guerre Civile espagnole évolua progressivement d'une 'guerre d'Histoire' à une 'guerre de mémoire', deux notions répondant à une instrumentalisation pour revendiquer une cause. Nous pouvons interpréter la publication de ces mémoires et histoires sous forme de bande dessinée comme une façon de les rendre officielles en forçant leur insertion dans le panorama de l'époque. Comme le souligne Paloma Aguilar Fernández, ce type de mémoire (historique) sert à revendiquer les victimes ou bien revendiquer quelque chose passé sous silence par le pouvoir.²⁴⁵

À la parution d'*Eloy, uno entre muchos* et *Río Manzanares*, il n'y avait pas de mémoire « publique » de la Guerre Civile. La Transition offrit un récit unificateur qui présenta la Guerre Civile comme horifique et comme un événement définissant l'intégralité de la société et par extension tous les espagnols. À cette époque, la base de l'historiographie espagnole républicaine fut établie à partir de celle du franquisme en partant du postulat que tout le monde était coupable, comme si la guerre avait été un échec de l'entente entre espagnols. La société cherchait à soigner ses blessures, en traitant tout le monde de la même façon : peu importait le statut de 'vaincus' ou de 'vainqueurs', tout le monde était coupable. Ce que le vétéran développa dans sa série sur le conflit, ce fut le souvenir du simple soldat volontaire qui pouvait demander des comptes pour son sacrifice, tout en utilisant plusieurs mémoires collectives afin de faire ressortir l'Histoire. De plus, en n'idéalisant pas l'Histoire de la République, Antonio Hernández Palacios critiqua les décisions prises tout en remuant le couteau dans une plaie historique qui peinait à cicatriser. La société et la politique ne pouvaient pas accepter de ce type de témoignage à cheval entre Histoire et mémoire, car il allait à l'encontre de sa volonté d'apaisement. De plus, il n'y avait pas d'espace pour recevoir ce lègue, et le Neuvième Art n'était pas encore un médium adapté.

Au XXI^e siècle cette mémoire « publique » avait été créée, elle est entretenue avec des monuments et des commémorations auxquelles s'intègrent *El arte de volar* en tant que création appartenant à ce patrimoine mémoriel républicain. Ainsi à l'inverse du vétéran, Antonio Altarriba et Kim arrivèrent à un moment propice où le témoignage pouvait être écouté et entendu par la société en lui dédiant des espaces comme le Neuvième Art. En

²⁴⁵ AGUILAR FERNÁNDEZ, P., *Op. Cit.*, p°51

effet, les nouvelles générations veulent connaître les passés familiaux et comprendre les souffrances que vécurent leurs parents et grands-parents. Ces enfants et petits-enfants ne purent trouver dans l'Histoire ou dans les récits archivés, de réponses à leurs questions personnelles et à leur besoin de reconnaissance. Ce roman graphique témoigne donc d'un retour de ce que Pasamonik Didier et Kotek Joël définissent comme « l'exilé mémoriel » : celui qui a été oublié une première fois durant la guerre et qui a faillit l'être par l'histoire.²⁴⁶ Nous pouvons interpréter alors la mémoire comme un refuge pour héberger ces orphelins de l'Histoire, les sauver de l'oubli, comme une manière de « ne pas mourir deux fois »²⁴⁷.

Si au cours de la Transition la Guerre semblait être une Histoire destinée à la nation et elle lui était inaliénable, aujourd'hui elle semble être devenue le bien des 'vaincus' et une part de leur identité qu'ils peuvent réclamer car cette Histoire est construite sur les mémoires. L'Histoire est devenue la mémoire de l'individu, mémoire qui est devenue le centre d'une recherche identitaire collective et, par extension, individuelle. En effet, les associations luttant pour la récupération de la Mémoire Historique ainsi que la loi pour la Mémoire Historique de 2007 initièrent un changement en mettant au centre la victime/le vaincu qui s'impose devant le coupable/franquiste. Ce changement de paradigme se répercute dans la manière dont l'histoire est racontée au travers de la bande dessinée, comme avec *El arte de volar* où Antonio est au centre de l'oeuvre. Aujourd'hui, il semble que « L'heure est aux identités dévoilées, au retour aux sources et aux traumatismes. »²⁴⁸, car c'est un endroit où la mémoire prédomine pour offrir une lecture, une histoire différente à celle qui est transmise et définie comme Histoire.

Eloy, uno entre muchos, Río Manzanares et *El arte de volar* témoignent que s'il n'y a qu'une seule et unique Histoire, il existe différentes mémoires républicaines. Les alternances entre Histoire et mémoire, en l'espace de trente ans, correspondraient aux évolutions politiques et sociales que connut l'Espagne : la démocratie qui se consolida, les lois qui furent votées, et ainsi de suite. Durant la Transition il y eut un rejet ainsi qu'une mise au silence de la 'mémoire' pour l'Histoire, afin de construire la nation grâce à une

²⁴⁶ PASAMONIK, D., KOTEK, J., Shoah et bande dessinée, de l'ombre à la lumière, Shoah et bande dessinée. L'image au service de la mémoire, 2017, p°14

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ PASAMONIK, D., KOTEK, J., Bande dessinée, lieu de mémoire, Shoah et bande dessinée. L'image au service de la mémoire, 2017, p°152

narration historique républicaine qui ne suscita pas une acceptation générale, comme en témoignent les bandes dessinées de Palacios. Durant les années 2000, avec l'avènement de « l'ère du témoin », les descendants voulurent connaître leurs racines grâce à la revendication d'une mémoire collective, comme *El arte de volar*.

Nous pouvons donc dire qu'il existe un décalage dans le traitement de la Guerre Civile : l'Histoire servit à la société pour se protéger et assimiler le traumatisme de la guerre en dépit des mémoires ; la mémoire fut la réponse pour récupérer l'histoire des vaincus en mettant de côté l'Histoire. Le Neuvième Art serait alors comme une alternative pour écrire ou bien réécrire l'Histoire et/ou la mémoire en lui donnant un espace privilégié pour s'exprimer. De ce fait, nous avons un décalage entre les bandes dessinées des années 70 qui seraient des bande dessinée d'histoire et celles des années 2000 qui seraient des bandes dessinées historiques de mémoire. Nous avons un changement entre des créations uniquement axées sur l'Histoire, qui devinrent des histoires uniquement basées sur la mémoire afin de répondre à des questions et interrogations différentes. En somme, le Neuvième Art serait une réponse au besoin de la société, en produisant ce qu'elle nécessite.

Chapitre 9. Miroirs d'une société en crise identitaire

L'omniprésence de la mémoire ou bien de l'Histoire génèrent des problématiques qui ne furent pas forcément envisagées. La Guerre Civile est toujours un sujet conflictuel divisant la société espagnole. Écrire sur l'histoire du conflit, c'est réfléchir sur comment créer quelque chose qui puisse être positif et constructeur à partir d'éléments foncièrement négatifs. En ce XXI^e siècle la construction d'un récit historique sur le conflit ne dépend plus seulement des historiens et de l'Histoire, mais appartient à toutes les communautés qui vécurent cet événement. Il existe donc un ensemble de mémoires collectives et individuelles qui gravitent autour de l'Histoire, comme autant de versions alternatives d'un même événement. Ceux qui luttent pour la préservation d'un héritage républicain possèdent souvent un lien personnel avec elle. Par exemple, le grand père d'Emilio Silva, l'un des fondateurs de l'Association pour la Récupération de la Mémoire Historique (ARMH), fut enterré dans une fosse commune. Paloma Aguilar Fernández, chercheuse reconnue pour ses travaux sur la mémoire historique, trouve l'une de ses motivations dans les anecdotes racontées par sa grand-mère maternelle.²⁴⁹ Le fait que des personnes liées à l'événement se sentent investies d'une volonté de transmettre, soulève des interrogations émises par Annette Wieviorka « Comment construire un discours historique cohérent s'il est constamment opposé à une autre vérité, qui est celle de la mémoire individuelle ? Comment inciter à réfléchir, à penser, être rigoureux quand les sentiments et les émotions envahissent la scène publique ? »²⁵⁰.

Comme nous l'avions expliqué, le Neuvième Art apparaît comme l'une des nombreuses façons de dépasser le traumatisme du conflit, en transmettant un témoignage ou une histoire en tant que « lieu de mémoire ». Il peut aussi se transformer en lieu de réflexion et de compréhension, afin de réfléchir et de comprendre la situation présente et à venir. Nous pouvons dire que l'objectif premier de ces trois créations historiques est de contribuer à écrire une Histoire plus juste grâce à la récupération de mémoires oubliées et de ne pas céder à la tentation de l'amnésie.

²⁴⁹ AGUILAR FERNÁNDEZ, P., *Op. Cit.*, p°19

²⁵⁰ WIEVIORKA, A., *Op. Cit.*, p°180

Ainsi, *Eloy, uno entre muchos, Río Manzanares* et *El arte de volar* n'apparaissent pas *ex nihilo* mais surgirent dans un contexte particulier propre à leur époque. En étant conçues au cours de deux moments charnière du pays, elles sont les témoins et les témoignages du traitement de la Guerre Civile, dans l'Espagne des années 70 et celle des années 2000. Antonio Hernández Palacios écrivit sa série en pleine résurgence de l'Histoire républicaine du conflit, alors que celle d'Altarriba et Kim fut créée en plein boom de la bande dessinée de la mémoire, au moment de la 'résurrection' de la mémoire républicaine de la guerre.²⁵¹ Ce décalage de trente ans montre des différences dans le traitement de la mémoire et de l'Histoire du conflit dans ce médium, et par extension, dans la société elle-même. Nous pouvons en relever un exemple dans la façon dont est simplifié le conflit, comme l'inexistence de l'aviation étrangère pour Eloy ou la disparition des brigadistes internationaux pour Antonio. Cette opposition est aussi perceptible dans la pensée de l'époque : au cours de la Transition, ceux qui avaient vécu la guerre ne voulaient pas tous se souvenir et préféraient retrouver une Espagne unie dans l'Histoire ; alors qu'à l'époque d'Antonio Altarriba ceux qui ne l'avaient pas vécu entretiennent le désir de se souvenir d'une guerre qu'ils ne connaissent pas. Nous pouvons dire que la société est passée d'une bande dessinée à une autre, d'une abstinence du souvenir à une abondance de témoignages ciblés. Ainsi, là où l'Histoire occupait le rôle de support positif pour réfléchir sur le présent de la démocratie naissante, la mémoire possède aujourd'hui le même rôle en ce qui concerne l'avenir du pays. Cependant elle ne doit pas devenir un outil pour orienter et réécrire une histoire convenant à un groupe par rapport à un autre.²⁵²

Nous pouvons dire que durant les années de la Transition ou dans l'Espagne démocratique, la confrontation au passé se réalise par des moyens détournés qui éludent les aspects dérangeants du conflit. Ces deux 'Espagne' partagent la même peur de se confronter au passé et elles peinent toutes deux à faire face aux conséquences de la Guerre Civile qui se répercutent encore dans la société. Nous constatons avec les années 70 et les années 2000, la présence de deux discours ressemblant à des fuites en avant afin de transmettre à une vision 'apaisée' du conflit qui pourrait permettre à la société d'aller de l'avant. Ainsi, cette

²⁵¹ BÓRQUEZ, N., *Op. Cit.*, p°32

²⁵² ALARY, V., *Op. Cit.*, p°18

quête du passé entreprise à partir du Neuvième Art, au XX^e et au XXI^e serait en réalité une quête du présent, et le traumatisme du conflit perdure autant dans les souvenirs transmis que vécus, marquant la mémoire collective et individuelle au fer rouge. De plus, ces narrations visuelles montrent que la société ne parvient pas à s'accommoder du poids de son passé, faisant apparaître et disparaître des éléments historiques et/ou mémorielles en fonction de la vision de la Guerre qui est demandée.

El arte de volar, *Río Manzanares* et *Eloy, uno entre muchos* se ressemblent dans le fait de parler de la Guerre. Les deux auteurs s'interrogent sur les raisons et la manière dont les événements furent menés par le gouvernement, tout en parlant de l'humain et du sacrifice. Toutefois aucune des trois ne parvient à livrer une narration équilibrée : il y a soit un excès de mémoire rejetant l'Histoire, soit un excès d'histoire écrasant les mémoires. Ces excès s'expliquent par deux extrêmes générés par deux situations sensiblement identiques mais révélatrices d'une crise identitaire. En 1979, la volonté de reconquérir le passé de la Guerre Civile se trouvait alors dans l'analyse unique de l'Histoire. Les années 2000 emmenèrent la volonté de comprendre les souffrances des hommes en se concentrant sur l'intra-histoire, où la mémoire est devenue omniprésente et primordiale. Ainsi, le problème de la Guerre Civile se vit écarteler entre mémoire, histoire et politique, montrant la crise de la société qui continue à perdurer aujourd'hui encore au travers de décisions politiques. Si la Transition, en initiant l'historiographie, perçut le lègue du franquisme comme caduque et irrecevable, aujourd'hui nous constatons le rejet du passé de la Transition présenté comme erroné et amnésique. L'incompréhension des motifs qui poussèrent au vote de la Loi d'amnistie dénote, par exemple, d'un problème de compréhension du passé qui tente d'être compensé par l'appel à la mémoire. La société espagnole, que cela soit au XX^e ou au XXI^e siècle, est toujours dans le rejet de son passé, en s'ancrant dans un silence qu'il est difficile de rompre. Comme l'explique le psychanalyste Dori Laub :

« Le mensonge est toxique, et le silence étouffe. [...] Chaque survivant a un besoin impérieux de dire son histoire pour parvenir à en réunir les morceaux ; besoin de se délivrer des fantômes du passé, besoin de connaître sa vérité enterrée pour pouvoir retrouver le cours normal de sa vie. C'est une erreur de croire que le

silence favorise la paix. Il ne fait que perpétuer la tyrannie des événements passés, favoriser leur déformation et les laisser contaminer la vie quotidienne. » Il précise que « Le récit non écouté est un traumatisme aussi grave que l'épreuve initiale »²⁵³.

La Guerre Civile reste toujours un problème épineux peu importe le nombre d'années, les différents gouvernements qui se sont succédés et les différentes actions politiques qui furent menées. La société a besoin de soigner le traumatisme de la Guerre Civile, mais les excès de mémoire ou d'Histoire et le rejet du passé, ne parviennent qu'à déplacer le problème du traitement du conflit sans jamais le traiter.

1. Le rejet de l'oubli au profit de la surabondance de mémoire ou d'Histoire

Comme nous l'avions dit, ces trois narrations visuelles montrent qu'il existe un problème identitaire en Espagne sur la Guerre Civile espagnole. En effet, *El arte de volar* incarne cette volonté des petits-enfants de lutter contre 'l'oubli' de la Transition, comme si cette époque était responsable à cause du 'Pacte de silence'. La série de Palacios témoigne d'une situation inverse, en montrant un désir de savoir pour permettre de comprendre et ensuite d'assimiler le traumatisme. Nous avons donc deux époques où l'oubli est présenté pour de 'bonnes' ou de 'mauvaises' raisons en fonction de la perception, mais l'oubli n'est pas généré pour les mêmes raisons. Les deux séries combattent l'oubli de manières différentes, sur un plan mémoriel et sur un plan historique.

Dans l'Espagne du XX^e et celle du XXI^e siècle, l'oubli est présenté une némésis à combattre. Il évoque le pacte de silence de la Transition, en omettant que ce fut pas seulement du fait de l'État mais de l'Espagne toute entière. En effet, cette amnésie volontaire de tous permit d'oublier qu'une grande partie des violences qui eurent lieu se déroulèrent à l'arrière, plutôt que sur le front.²⁵⁴ *El arte de volar* incarne cette volonté des petit-fils de lutter contre 'l'oubli' de la Transition, comme si cette époque était responsable à cause du 'Pacte de silence' pour revendique des droits. La série de Palacios, quant à elle,

²⁵³ COJEAN, A., *Les voix de l'indicible*, Le Monde, 25 avril 1995

²⁵⁴ AGUILAR FERNÁNDEZ, P., La evocación de la guerra y del franquismo en la política, la cultura y la sociedad españolas, *Memoria de la guerra y del franquismo*, 2006, p°312

témoigne d'une situation inverse, en montrant un désir de savoir pour permettre de comprendre et assimiler le traumatisme afin de développer l'identité du pays démocratique en construction. Néanmoins, il convient de dédramatiser l'oubli, car la mémoire, comme l'Histoire, trie et organise les événements, afin de permettre l'assimilation. Le fait de mettre au second plan la Guerre Civile et sa mémoire ne serait pas une manière de se dégager de ses aspects dramatiques, mais de tenter d'en faire le deuil en mettant une distance. De ce fait, il convient de faire la différence entre l'oubli qui suit le souvenir et la mémoire, au refoulement et au rejet, qui sont un oubli maladif et malsain car ils empêchent l'assimilation et la compréhension. De surcroît, Tous les espagnols ne possèdent pas la même façon de traiter la souffrance et le traumatisme, parmi les vaincus et descendants de vaincus, certains préfèrent le silence et l'oubli à la remémoration.²⁵⁵ Il ne faut pas oublier que l'oubli est aussi un droit des victimes, et que chacun doit agir en fonction de ce qu'il juge le mieux pour lui, comme le souligne Paloma Aguilar Fernández « A nadie se le oculta el difícil equilibrio que aquí se plantea entre el derecho de las víctimas al olvidar y el del resto de los ciudadanos a saber. »²⁵⁶. Une partie de la société veut oublier pour aller de l'avant, alors que l'autre impose le souvenir, au travers de la bande dessinée, il faut donc trouver un équilibre pour arriver à satisfaire tout le monde, que cela fut pour le XX^e ou bien actuellement avec le XXI^e siècle.

L'un des risques de cette accumulation générée par la peur malade d'oublier, est d'arriver à une saturation de la mémoire qui serait engorgée par les multitudes de récits et de détails qui ne sont pas tous pertinents. Les mémoires ne seraient plus cohérentes et l'Histoire ne serait plus une histoire car elle ne serait plus une science objective. Tout sauvegarder, c'est prendre le risque de noyer le plus important dans une masse de superflu.

Au XXI^e siècle, il semble que les bandes dessinées axées sur la mémoire comme *El arte de volar* attirent davantage l'attention par rapport à celles qui, comme Antonio Hernández Palacios, sont axées sur l'Histoire. Il faut effectivement opérer un choix en fonction de ses objectifs d'écriture, car écrire l'Histoire, c'est permettre à tous de s'identifier ; alors produire de la Mémoire, c'est permettre à un groupe déterminé de

²⁵⁵ *Ibid.*, p°315

²⁵⁶ AGUILAR FERNÁNDEZ, P., *Políticas de la memoria y memorias de la política*, 2008, p°37

s'identifier. Ces deux notions sont liées, que l'une exclut l'autre montre qu'un équilibre n'a toujours pas été trouvé dans une bande dessinée ou comme dans l'autre, car elles sont dans le rejet. Ce déséquilibre nous pousse à nous demander si cela ne pourrait pas créer un rapport de légitimité entre les mémoires, et de la mémoire par rapport à l'Histoire, créant ainsi une hiérarchisation entre ces différents récits.

Eloy, uno entre muchos et *Río Manzanares* témoignent d'une hiérarchisation dans l'Histoire de la guerre lors de la Transition, qui évacua des aspects car ils ne convenaient pas à l'élaboration d'un récit unificateur basé sur une guerre fratricide. Il y eut donc une amnésie orientée que la série de Palacios tenta de compenser en jouant la carte de l'ultra-fidélité historique. Tandis que *El arte de volar* nous montre qu'il existe un risque d'uniformisation des mémoires dans la société du XXI^e, en les réunissant sous un type de récit unificateur. En effet, un autre pacte de silence est en train de s'établir en ce XXI^e siècle, créant une amnésie et un rejet de mes mauvais aspects du conflit venant du côté républicain. Il est intéressant de noter que si, la nouvelle mémoire républicaine se fait par opposition à la mémoire de la Guerre Civile héritée du franquisme, elle est en train répéter la même préconception sélective. Les risques de cette uniformisation sont d'emmener une perte d'intérêt pour le lecteur pour sa mémoire et pour les associations luttant pour la récupération de la mémoire historique, ainsi qu'une perte de la vérité de mémoires. En étant présentées comme des 'victimes' à l'image d'Antonio, l'aspect individuel des diverses mémoires composant la Guerre Civile se perd, en devenant une seule et unique. En nous montrant une Histoire qui écrase sans répondre aux attentes de la société pour le XX^e siècle ou la Mémoire d'un groupe qui s'impose sur l'Histoire pour le XXI^e siècle, nos trois bandes dessinées nous dressent un récit incomplet de la Guerre Civile. Nous pouvons en déduire qu'il faut cultiver de manière judicieuse la mémoire et l'Histoire afin de trouver un entredeux. Car si le récit reste incomplet à cause du déséquilibre entre mémoire et Histoire, cela serait une perte colossale autant pour l'Histoire que pour la mémoire.

La mémoire de la Guerre Civile n'apparaît pas de manière spontanée, elle était déjà présente après la mort du dictateur, et même avant. C'est davantage un aveuglement que de croire qu'elle surgit au cours des années 2000, car elle existait avant mais elle ne possédait pas d'espace public pour s'exprimer et être écoutée. Le dénommé « pacte du silence » serait plus un mythe qu'une réalité, comme le rappelle Juliá Santos « Los que acusan a la

transición de haber sellado un pacto que convirtió en tabú en la guerra y el franquismo, que impidió debatir públicamente sobre estas cuestiones durante treinta años, no saben y, en muchos, no les importa no saber de lo que están hablando. »²⁵⁷. Les créations comme *Eloy, uno entre muchos* et *Río Manzanares* démontrent que la société de la Transition n'était pas dans un rejet complet du passé de la Guerre Civile, mais dans une phase de réflexion. Ainsi, durant la Transition il y eut un certain nombre de projets qui furent menés et qui permirent de continuer aujourd'hui les recherches. Les questions, la manière d'analyser et d'envisager l'histoire de l'Espagne ont évolué en même temps que les générations qui grandissaient, permettant aux créations telles que *El arte de volar* de voir le jour, à partir de bandes dessinées telles que *Eloy, uno entre muchos* et *Río Manzanares*.

Aujourd'hui, nous assistons à l'éclosion d'une mémoire républicaine que nous pouvons définir comme une « mémoire obligée »²⁵⁸. Pour créer une Histoire commune aux vaincus, il fallut forcer la mémoire en l'ordonnant et en la mettant « au coeur des identités collectives et politiques. »²⁵⁹, en la rendant plus importante que l'Histoire elle-même. Toutefois, la mémoire ne devient pas « obligée » d'elle-même, elle doit subir une transformation. En effet, la mémoire comme le souvenir restent personnels et ne dépassent pas, de façon générale, le stade de l'individu ou du groupe. C'est seulement lorsque la mémoire atteint la reconnaissance officielle qu'elle aura une répercussion sur la société, devenant « obligée » car appelant à se souvenir du traumatisme commun aux 'vaincus'. Ainsi, cette mémoire obligée républicaine de la Guerre Civile peut la redessiner, la remodeler, lui donner une autre forme pouvant tendre vers le juste comme le faux car elle ordonne de remémorer certains souvenirs par rapport à d'autres, l'aspect courageux et volontaire des soldats pour *Eloy, uno entre muchos* par exemple. Nous pouvons aussi le voir avec *El arte de volar* où les républicains sont présentés comme des victimes. Ce type de mémoire, n'est pas forcément négatif, mais il empêchera l'oubli en forçant de manière perpétuelle le souvenir. Ainsi « Le passé est ainsi réactualisé dans l'injonction latente de

²⁵⁷ SANTOS, J., *Op. Cit.*, p°70

²⁵⁸ Expression de Paul Ricoeur qu'il développe dans son essai *La mémoire, l'histoire, l'oubli*.

²⁵⁹ MICHEL, J., *Op. Cit.*, p°4

regarder et de ne pas oublier. »²⁶⁰, cette phrase de Julie Demange souligne comme un impératif de ne jamais pouvoir oublier la souffrance, et cela peut se montrer contre-productif dans le cas de l'Espagne qui ne pourra pas dépasser son traumatisme à force de se le rappeler constamment.

Il apparaît nécessaire la création d'une politique de mémoire, qui devrait inclure une grande diversité de mémoires afin de ne pas devenir exclusive. D'après Carme Molinero :

« Es imprescindible, por tanto, que las instituciones prosigan en el camino recién inaugurado de desarrollar una política pública de la memoria que debe incluir, por un lado, la memoria de la Guerra Civil en todas sus vertientes y, por otro, la memoria del franquismo y sus consecuencias así como la memoria del antifranquismo. »²⁶¹.

L'Histoire du conflit et la mémoire des vaincus, ne concernent pas l'Espagne toute entière mais est un ensemble de groupes divers : de la personne neutre dont personne ne parle aux individus affiliés au franquisme. La mémoire républicaine doit aider les 'vaincus' à faire le deuil, en réclamant justice et obtenant réparation, cependant elle ne peut ni ne doit s'imposer en tant qu'Histoire pour tous les espagnols. Il est important de rappeler que tout groupe a le droit de revendiquer sa mémoire et de faire appel à un devoir de mémoire afin de préserver son patrimoine mémoriel que cela soit au XX^e ou au XXI^e siècle. Néanmoins, toute action doit s'intégrer dans une démarche constructive et non pas nocive, en trouvant un équilibre entre 'victimes et bourreaux'. En effet, les républicains ont aujourd'hui le droit de pleurer leurs morts, mais pas au point d'étouffer tous ceux qui tournent autour, ce qui amènerait à un rejet de la part des autres. Ainsi, ce que souhaite la majorité n'est pas forcément ce que désire l'individu ou un groupe réduit, car l'objectif de la société est de chercher le bien commun de ses membres. Nous pouvons ajouter la mise en garde de Juliá

²⁶⁰ DEMANGE, J., *Op. Cit.*, p°3

²⁶¹ MOLINERO, Carme, *¿Memoria de la represión o memoria del franquismo?, Memoria de la guerra y del franquismo*, 2006, p°246

Santos dans son article Memoria, historia y política de un pasado de guerra y dictadura qui explique que :

« Pretender la construcción de una “memoria democrática” -una expresión contradictoria, pues inevitablemente la democracia habrá de dar curso libre a múltiples memorias- como si todo lo que en el lado de la República se oponía a los militares rebeldes fuera una lucha por la democracia es un anacronismo sin relación con la historia aunque pueda tenerla, y muy íntima, con la memoria, con una memoria transformada por el posterior desarrollo de los hechos y puesta al servicio de objetivos políticos. »²⁶²

Il existe donc un danger manifeste à unifier la mémoire de l’histoire de la Guerre Civile espagnole, car il existe une pluralité de discours sur un conflit, en effet il y a autant de mémoires que d’individus. Nous sommes face à une uniformisation et une unification pour la revendication d’un passé qui risque de faire perdre l’identité des divers groupes, au travers de l’emploi du Neuvième Art.

2. Deux histoires pour compenser un problème identitaire

Les sociétés espagnoles du XX^e et du XXI^e siècle sont toutes les deux en crise. Elles recherchent leur identité en essayant de reconquérir et de comprendre leur passé en employant des substituts fictifs. Le Neuvième Art serait une façon de « constituer la forma de lidiar con la irrecuperabilidad e irreparabilidad del pasado. »²⁶³. *El arte de volar*, *Eloy, uno entre muchos* et *Río Manzanares* sont des narrations utilisant la fiction pour permettre un deuil collectif ; car d’après la définition donnée par Anthony Nuckols dans son article *Desesperados intentos por decir el silencio: la ficción como instrumento de duelo*, elles appartiendraient aux fictions de deuil. Leur fonction serait d’entretenir la mémoire collective de la Guerre Civile espagnole en montrant le quotidien d’inconnus et en racontant des anecdotes diverses mais constitutives d’une identité, en étant une façon

²⁶² SANTOS, J., *Op. Cit.*, p°76

²⁶³ NUCKOLS, A., *Op. Cit.*, p°43

d'entretenir la mémoire collective de la Guerre Civile espagnole.²⁶⁴ C'est une manière de répondre au silence des mémoires en étant un témoignage figé sous forme de fiction visuelle. Chacune d'entre elles serait par extension la démonstration d'un aveu d'importance dont le but est de :

« construir un testimonio de la imposibilidad de saber y de recuperar el pasado: una reflexión sobre nuestra posición en un presente alejado de dicha tragedia. Ante la imposibilidad de conocer y nombrar la ausencia, el recurso a la ficción deviene un modo de responder ante el vacío, de conmemorar la ausencia producida por la catástrofe. »²⁶⁵

La fiction de deuil fut l'une des réponses que trouva la société civile espagnole afin de mener un deuil entrepris lors de la Transition et qui se poursuit aujourd'hui encore. Le Neuvième Art en tant que produit culturel populaire serait alors une réponse des citoyens aux citoyens.

Nous pouvons constater que les bandes dessinées des années 70 n'apportent pas forcément un regard qui convienne ou une approche qui réponde aux attentes des nouvelles générations. Au travers de publications de Viviane Alary ou Michel Matly le rejet de la série d'Antonio Hernández Palacios reste très perceptible. Les nouvelles créations, quant à elles, apportent une vision qui répond davantage aux attentes de la société du XXI^e, dans sa demande de justice ou sa recherche identitaire. Cependant si le récit d'Antonio Altarriba et Kim contient un discours d'empathie et de victimisation, il n'apporte aucun élément de réflexion pour l'écriture de l'Histoire. En effet, la recherche de l'empathie, avec un personnage comme Antonio, permet de focaliser l'attention sur des victimes considérées comme inattaquables et moralement irréprochables, reléguant les autres victimes 'indésirables' au silence. Il ne faut pas oublier que la construction de ce nouveau récit, ne répond pas à un besoin d'Histoire, mais à un besoin de reconnaître un statut. Comme le rappelle Alberto Prieto « Al negar la Historia, se niegan asimismo los derechos adquiridos

²⁶⁴ *Ibid.*, p°48

²⁶⁵ *Ibid.*, p°33

»²⁶⁶, être reconnu en tant que victime de l'Histoire, donne à un groupe déterminé une reconnaissance et par extension une légitimité face à la société politique et civile. À l'époque d'Antonio Hernández Palacios, il n'y avait pas de récepteur prêt à écouter ce que le survivant avait à dire. Les vétérans souhaitaient être considérés comme des victimes au même titre que les nationalistes, mais la société ne leur donna pas ce statut. Cette absence de reconnaissance généra une crise qui fut reléguée au silence par la société et se mua en une revendication de victime 'perpétuelle', ce qui « Au lieu d'une satisfaction ponctuelle, on garde un privilège permanent, l'attention, et donc la reconnaissance des autres, vous est assurée. »²⁶⁷. En effet, nous pouvons le voir avec Antonio Altarriba et Kim, la reconnaissance du témoin donne ce statut aux vaincus et ouvre un espace d'écoute. Ainsi, une partie de la société civile actuelle cherche un moyen de revendiquer son statut de victime, faisant qu'une « culture de victimisation »²⁶⁸ selon Zoé De Kerangat se développe autour de création comme *El arte de volar*. La reconnaissance de victimes marqua un changement par rapport au discours antérieur. La culture de victimisation est une réponse au XX^e à une culture de l'accusation, réfutant le 'tout le monde est coupable'. Au XX^e siècle il n'y avait pas d'espace pour l'expression de la victime, cette répression et ce silence se transforment en haine contre le franquiste qui devient le bouc émissaire. Toutefois cette manière de perpétuer la souffrance peut être contre-productif, car « une mémoire saturée par la douleur, inhibe la construction de nouveaux horizons d'attente et charrie avec elle le repli des individus et des groupes sur eux-mêmes »²⁶⁹. En effet, les 'vaincus' et leurs descendants ne pouvant s'affranchir du poids du passé, feront que de cette dynamique soit seulement « la mémoire pour la mémoire »²⁷⁰ et non plus une manière d'aller de l'avant. Aujourd'hui, grâce aux associations, la crise mise en sourdine durant la Transition éclata. Ce que les vétérans ne purent exprimer, peut enfin sortir au grand jour. Cependant, le mal être accumulé au cours des années persiste et s'est transformé en rancœur. Le Neuvième Art se fait le reflet de ce malaise au sein de la société qui persiste

²⁶⁶ PRIETO, A., *Op. Cit.*, p°57

²⁶⁷ TODOROV, T., *Op. Cit.*, p°55

²⁶⁸ DE KERANGAT, Z., *Op. Cit.*, 2015

²⁶⁹ MICHEL, J., *Op. Cit.*, p°114-115

²⁷⁰ TODOROV, T., *Op. Cit.*, p°32

au travers des revendications de *Eloy, uno entre muchos*, *Río Manzanares* et *El arte de volar* pour un statut.

Au XX^e siècle l'Histoire apparaissait comme une science intouchable lorsqu'il s'agissait de témoigner de la Guerre Civile, la mise en retrait de la mémoire créa un manque identitaire pour correspondre à une volonté d'apaisement. Pour contrebalancer cette absence, au XXI^e siècle la société espagnole se lança dans un 'culte de la mémoire'. Cette affluence et suraffluence de la mémoire surgit d'un mal être, pouvant s'expliquer par une peur de ne pas être écouté et de ne pas être reconnu à temps. Toutefois, ce culte de la mémoire pose des problèmes, car il est loin d'être toujours bien utilisé. Il permet de modeler la mémoire en fonction de la perception qui est souhaitée, en détournant un discours pour qu'il soit plus flatteur ou en triant et manipulant les souvenirs. De plus, en sacralisant la mémoire, les témoignages et les souvenirs sont présentés comme intouchables et irréfutables au risque de la rendre stérile.²⁷¹ Nous pouvons le voir dans *El arte de volar*, où la vie d'Antonio est considérée comme véritable et véridique malgré les problèmes de vraisemblance propre cette narration. Ainsi ce roman graphique ne parle pas de toutes les mémoires républicaines mais seulement de certaines. En mettant en avant une légitimité des descendants de 'vaincus', il impose une mémoire sacrée et supérieure. Cette mémoire républicaine domine les autres, telles que la voix des historiens, des franquistes mais aussi des personnes neutres.

Il ne faut pas oublier que la mémoire au travers du témoignage était l'une des dernières armes qui restaient aux héritiers des vaincus pour revendiquer leurs droits et leur importance dans l'Histoire. Cependant, si avant l'effacement était craint par les descendants, aujourd'hui nous sommes face au danger de la surabondance d'informations et de sources.²⁷² Cette revendication extrême étouffe les autres mémoires au point de ne plus accepter leur pluralité et leurs différences, mais seulement une conception unique et codifiée. Aujourd'hui nous sommes face à une saturation de la mémoire, par la production de créations comme *El arte de volar*, qui tendrait à la réduire et à l'uniformiser, de la même manière que le firent *Eloy, uno entre muchos* et *Río Manzanares* avec l'Histoire du conflit présentée depuis une optique républicaine unificatrice.

²⁷¹ *Ibid.*, p°32-33

²⁷² *Ibid.*, p°13

3. La bande dessinée comme un tribunal : risques et dérives

Dans les années 2000 la mémoire historique est présentée comme une nouvelle guerre mémorielle que les descendants de 'vaincus' ne doivent surtout pas perdre. Cela est perceptible avec la dernière phrase de l'article de David Fernández de Arriba « La memoria histórica es la guerra contra el olvido, en muchos casos premeditado, y esta guerra no la podemos perder. »²⁷³. En cherchant à écraser la vision héritée de la Transition et en rejetant les productions de cette époque, les petits-enfants sont en train de poursuivre la guerre menée par leurs grands-parents. Nous sommes passés de l'ignorance totale des victimes et des coupables au XX^e à une surculpabilisation d'un camp franquiste et à une victimisation du camp républicain. L'idée de justice, qui est inhérente à ce combat pour la mémoire, semble être pervertie par l'optique d'obtenir à tout prix réparation. La bande dessinée, entre autre, ne se fait plus un lieu de réflexion mais un lieu de revanche. Si les bandes dessinées, au même titre que les musées, les essais, etc., « sont aussi les véhicules d'une demande de justice »²⁷⁴, cette demande est propre aux messages qui sont véhiculés tant par Antonio Hernández Palacios que par Antonio Altarriba car ils réclament tous deux quelque chose. Néanmoins, le Neuvième Art ne doit pas se transformer en un tribunal partial de l'Histoire de la Guerre Civile, en devant un médium servant à faire justice. En focalisant le récit uniquement sur les bons coté des soldats provenant du camp républicain et les exactions commises par les nationalistes, le véritable problème est ignoré et des figures 'intouchables' comme Antonio servent à renforcer cette perception. Ce n'est pas de la justice, c'est un jugement inique. En effet, la société se doit, lorsqu'elle parle de 'Justice', d'être impartiale. Elle doit se confronter à tous les aspects du passé, positifs ou négatifs, car les descendants franquistes ont le droit de réclamer la même justice que les républicains.

Les bandes dessinées sur la Guerre Civile espagnoles, qu'elles appartiennent au XX^e ou au XXI^e siècle, sont des commémorations avec un poids mémoriel et testimonial. Elles possèdent aussi facteur éditorial, pouvant montrer un intérêt financier ainsi qu'un aspect politique comme nous avons pu le constater avec *El arte de volar*, *Eloy, uno entre muchos* et *Río Manzanares*. Ce qui nous amène à nous questionner sur les usages culturels et politiques du conflit, usages pouvant pervertir l'aspect de « transmission ».

²⁷³ FERNÁNDEZ DE ARRIBA, D., *Op. Cit.*, p°30

²⁷⁴ DE KERANGAT, Z., *Op. Cit.*, 2015

Toutes créations porte un poids politique, surtout des créations aussi engagées que le sont ces narrations visuelles sur le conflit. Cet aspect politique est certainement ce qui peut expliquer, d'un côté le rejet que vécut le vétéran et l'accueil que reçurent les descendants. Cependant, si ces narrations veulent transmettre un témoignage, elles ne servent pas forcément le bien commun car elles peuvent être utilisées pour légitimer un groupe et viser le profit de ce dernier en le mettant en avant. Ainsi les nombreuses mémoires, personnelles ou collectives, qui aujourd'hui sortent de l'ombre en recevant une reconnaissance grâce au Neuvième art, n'ont de cesse d'influencer la scène politique grâce à une forme d'embrigadement du lectorat. De plus, ce poids politique de ces bandes dessinées représente souvent une épine dans le pied des chercheurs, surtout quand il prend une dimension qui fait sortir la recherche du cadre universitaire pour aller vers le public sans aucun contrôle. Annette Wiewiorka souligne la difficulté que rencontre ces hommes où « Il se trouve néanmoins dans une situation qui rend difficile un travail sans cesse balayé par les feux de l'actualité, où les problèmes s'embrouillent et se mêlent, où les enjeux politiques piègent parfois les enjeux éthiques et scientifiques. »²⁷⁵. Il apparaît alors difficile pour les historiens lorsque des créations comme *Eloy*, *Uno entre muchos* ou *El arte de volar* servent pour influencer l'opinion public, en montrant que n'importe qui peut faire de l'Histoire pour faire valoir ses droits.

En outre, nous ne pouvons nier que le Neuvième Art soit un produit mercantile et que son objectif premier est d'être acheté par le plus grand nombre. Le marché éditorial répond au besoin de vendre un produit en fonction des attentes du public, il évolue donc en fonction des tendances. Les bandes dessinées du vétéran, ne reçurent qu'un accueil éphémère, contrairement au roman graphique des descendants. L'explication de cette différence se trouve dans une demande du lectorat, si la bande dessinée sur le conflit était marginale durant les années 70 et donc peu encline à perdurer, la bande dessinée biographique est née autour des années 2000 en Espagne générant une demande pour mémoire spécifique. Malheureusement cette production orientée par le profit, va créer une légitimité d'une mémoire sur les autres qui ne dépasseront par le cadre privé. En effet, le scénariste Felipe Hernández Cava est préoccupé car le XXI^e siècle est « una época dominada por el consumo

²⁷⁵ WIEVIORKA, A., *Op. Cit.*, p°14

rápidamente digerible y la tendencia a la homogeneización del gusto »²⁷⁶. À cet homme, se joint Benoît Mitaine qui met en garde contre l'obtention de prix prestigieux comme ceux reçus par Altarriba et Kim pour *El arte de volar*, cela orientera la production, et donc aura conséquences sur le marché de la bande dessinée sur la Guerre Civile espagnol, au point peut-être d'arriver à une production calibrée d'un type d'histoire du vaincu.²⁷⁷

Nous pouvons parler aussi en ce XXI^e siècle de la responsabilité que possèdent les dessinateurs et scénaristes de bandes dessinées. Raconter une histoire qui se veut un fidèle reflet du passé, en mêlant le traumatisme du conflit à une interprétation personnelle, est un acte ayant des conséquences. Altarriba et Kim ou bien Palacios, offrent des interprétations personnelles du conflit, à l'aide d'un récit qu'ils entendent comme véridique, figeant dans l'esprit du lecteur une interprétation orientée de la Guerre, qui une fois assimilée pourra difficilement être défaire. Didier Pasamonik et Joël Kotek mettent en garde contre ce nouveau danger qu'offre le mélange entre Neuvième Art et traumatisme historique en expliquant que :

« La bande dessinée, par son schématisme assumé et intrinsèque, se jouant sans cesse des codes et des représentations, doit inviter à la réflexion, sinon à la prudence. En offrant des récits que ses auteurs entendent - ou pas - rendre exemplaires, la BD devient, qu'ils le veuillent ou non, une source d'information historique en concurrence directe avec les manuels d'histoire. Aucun médium, à l'exception peut-être du cinéma, ne participe autant à la fabrication mémorielle de l'imaginaire historique. Cela confère sans doute aux auteurs des responsabilités qu'ils n'imaginaient devoir endosser il y a vingt ans encore. »²⁷⁸.

Créer n'est donc plus un acte anodin, et si Antonio Hernández Palacios ne pouvait imaginer les répercussions de son oeuvre, un auteur avec la réputation d'Antonio Altarriba devrait connaître les responsabilités qui lui incombent. En effet, le dessinateur comme le scénariste peuvent faire mentir les sources.

²⁷⁶ CAVA, F. H., *Op. Cit.*, p°26

²⁷⁷ MITAINE, B., *Op. Cit.*, p°6

²⁷⁸ PASAMONIK, D., KOTEK, J., *Op. Cit.*, p°161

Nous pouvons en conclure que l'Espagne est toujours dans une instabilité sociale et politique quant à la manière de traiter le conflit dont témoignent ces trois créations espacées de trente ans. La Guerre Civile est, en effet, une 'mosaïque' composée, selon Ivan Rodriguez Martin, d'un amalgame entre différentes « memorias individuales y colectivas de un conflicto cuyas consecuencias no se atuvieron al territorio español, ni al tiempo histórico de la Guerra Civil (1936-1939) »²⁷⁹, où certaines détiennent plus d'importance que d'autres. Malgré la diversité inhérente à cette mosaïque, toutes les mémoires ne sont pas forcément acceptées, car les victimes ne veulent pas être mises sur le même plan que les coupables. Cet événement ne peut se résumer à une voix mais à une pluralité allant de l'individuel au collectif, et c'est ce dont témoignent *Eloy, uno entre muchos*, *Río Manzanares* et *El arte de volar*. Ces différents « lieux de mémoire » républicaine semblent montrer des conflits différents et reflètent des crises différents au sein de la société. Ainsi, il convient de rappeler qu'il n'y a pas un discours mais des discours, il n'y a pas une mémoire mais des mémoires, il n'y a pas une histoire mais des histoires, qu'il serait tentant de simplifier en proposant une vision réductrice du conflit. Comme nous pouvons le constater, ces bandes dessinées montrent que l'Espagne est traversée par des « doutes identitaires »²⁸⁰. La société démocratique espagnole est encore en conflit avec sa propre identité, ce qui laisse entrevoir de possibles troubles plus ou moins violents dans les années à venir.

²⁷⁹ RODRIGUES MARTIN, I., *Op. Cit.*, p°190

²⁸⁰ CANAL, J. (dir), *Op. Cit.*, p°303

Conclusion

Les questions de la mémoire ou de l'Histoire de la Guerre Civile, restent des interrogations incontournables et fondamentales pour comprendre la société et la culture de l'Espagne actuelle.²⁸¹ Didier Pasamonik et Joël Kotek expliquent que « le propre de tout événement, fût-il ultime, est d'être historicisé, médiatisé, bref de devenir sujet d'histoire, puis inmanquablement de fiction. »²⁸² Ainsi, le conflit est entré dans le Neuvième Art au même titre que les deux guerres mondiales, la Shoah, le génocide arménien et bien d'autres. Après avoir analysé *Eloy, uno entre muchos*, *Río Manzanares* et *El arte de volar*, nous pouvons dire qu'il n'existe ni « bonnes » ni de « mauvaises » représentations d'un événement comme la Guerre Civile espagnole, il y a seulement des interprétations multiples. Chacune d'entre elles est unique et répond à un objectif propre à son créateur et à son époque qu'il est impossible d'occulter sous peine d'aboutir à une compréhension anachronique ou faussée du message. En étant parfois objectives et souvent subjectives, elles sont des témoignages de deux récits de vie ainsi qu'un hommage aux républicains morts. De ce fait, il est possible de dire que la bande dessinée sur la Guerre Civile n'est ni totalement historique, ni totalement biographique, mais un mélange entre ces deux notions. Grâce à l'usage de diverses ressources et techniques narratives, elles tentent de transmettre deux visions appartenant au présent de la Transition et à celui des années 2000, en montrant que la société civile peine toujours à assimiler le conflit. Elles sont aussi les miroirs de leur époque, en étant révélatrices des rapports et des problèmes de la société civile. Ainsi, ces trois créations sont représentatives du fait qu'il n'existe donc pas une vision du conflit, une histoire républicaine, mais différentes perceptions et conceptions de la Guerre Civile. De ce fait, ces narrations visuelles ne sont plus des lieux de rêve, mais une manière de se projeter vers le futur, au travers de créations permettant de s'échapper de la réalité pour mener à bien une introspection identitaire. Nous ne pouvons pas mettre de côté que le Neuvième Art serait une manière de plus de sauver la mémoire républicaine de l'oubli en la figeant sur un support afin de la transmettre au plus grand nombre. En effet, *El*

²⁸¹ CANAL, J. (dir), *Op. Cit.*, p°300

²⁸² PASAMONIK, D., KOTEK, J., Shoah et bande dessinée, de l'ombre à la lumière, Shoah et bande dessinée. L'image au service de la mémoire, 2017, p°11

arte de volar, *Eloy, uno entre muchos* et *Río Manzanares* sont d'excellents supports de transmission et de partage, ce qui les transforment en « outil pédagogique. »²⁸³. Néanmoins, ce sont des créations soumises à la subjectivité, qui nécessitent de trouver un équilibre entre la vérité historique racontée et la liberté créative qu'offre la mise en récit de la mémoire et de l'Histoire.

Le Neuvième Art serait alors qu'un outil conçu pour transmettre un message, ici des témoignages. C'est donc son créateur qui détermine son message et son objectif, il faut alors faire la différence entre le fond (message) et la forme (la bande dessinée). Ainsi une bande dessinée ne doit pas se juger pour le contenant, mais pour son contenu, comme le souligne Felipe Hernández Cava, peu importe qu'il soit bande dessinée, roman graphique, comics ou manga, l'intérêt est ce que raconte le récit et non pas la dénomination par laquelle il est désigné.²⁸⁴ Malgré tout, le roman graphique *El arte de volar* semble plus légitime que *Eloy, uno entre muchos* qui se résume à être une simple bande dessinée de guerre. Paradoxalement, elles sont toutes deux des témoignages importants sur la Guerre Civile comme de sa perception depuis deux époques distinctes.

En 1979 la Guerre Civile était l'un des nombreux problèmes que la démocratie en construction devait gérer. Les différentes politiques engagées ne pouvait répondre aux attentes des vétérans et autres 'vaincus'. Ce fut donc avec une certaine amertume qu'Antonio Hernández Palacios raconta la Guerre Civile. Il dessina la réalité des simples soldats tel qu'il l'avait vécu et qu'il se souvenait, même si cela n'était pas du goût de tout le monde. Cependant, le centre de la narration était l'Histoire et uniquement elle. Il n'y avait pas de place pour reconnaître un statut de victime, il n'y avait que l'Histoire pour l'Histoire afin de comprendre la guerre, son horreur ainsi que les raisons qui poussèrent l'Espagne à se déchirer. La Guerre était celle la Nation en tant qu'événement fondateur.

Trente ans plus tard, en pleine vague de lutte pour la récupération de la mémoire historique, deux enfants dont les pères souffrirent du franquisme publièrent *El arte de volar*. Nous constatons aujourd'hui que ce roman graphique représente la mémoire individuelle devenue collective au travers d'une interprétation et une mise en scène personnelle. Si les détracteurs de Palacios lui reprochèrent d'uniformiser, Altarriba et Kim

²⁸³ BARON-CARVAIS, A., *Op. Cit.*, p°77

²⁸⁴ CAVA, F. H., *Op. Cit.*, p°21

semblent tomber dans le même écueil. En revendiquant cette mémoire comme un drapeau unificateur, ils finissent à leur tour par rendre unique et uniforme l'archétype du vaincu sans accepter d'autres discours que ceux permettant d'avoir accès au statut de victime. Aujourd'hui nous sommes face à la mémoire en tant qu'Histoire, comme unique façon de faire le deuil au nom du groupe et non de la nation.

La bande dessinée sur le conflit peut être interprétée comme un lien entre les générations, en étant aussi un héritage qui pourra survivre au passage du temps et conservera une forme de sincérité. Par opposition à l'Histoire, *El arte de volar*, *Eloy, uno entre muchos* et *Río Manzanares* apparaissent comme plus honnêtes. Ce sont des tentatives personnelles de se confronter à un passé traumatique au travers d'un mélange entre fiction et réalité. Nous avons donc une guerre imaginée de deux façons différentes, montrant une évolution dans la perception et la compréhension de la Guerre Civile. Ces dissemblances montrent des divergences d'interprétation : d'universelle elle devient personnelle ; de colorée elle est présentée en noir et blanc ; d'internationale elle passe à être nationale et ainsi de suite. Même si des problématiques subsistent encore aujourd'hui comme le bien fondé de la militarisation, rappelant que certaines interrogations resteront sans réponse. Et la manière de mener cette quête de vérité se réalisa à l'aide de l'Histoire durant la Transition puis ce fut au tour de la mémoire d'être sollicitée au XXI^e siècle. Ces bandes dessinées possèdent comme objectif de consolider une absence, en montrant deux époques qui essaient de reconquérir le passé au travers de la fiction se voulant une reconstitution de la réalité. Ainsi les divergences d'interprétation et compréhension du passé auront lieu entre la partie civile et politique créeront une opposition entre un récit militant et un récit historique, comme nous avons pu le constater.

En outre, la question de la mémoire existe tant qu'il reste des personnes pour témoigner et pour aider à se souvenir, une fois ces souvenirs retombés dans l'oubli, la Guerre Civile ne sera qu'une question d'Histoire et non plus mémoires. En conséquence, nous avons une sorte de course contre la montre pour récupérer ce patrimoine mémoriel et historique qui pousse les dessinateurs à forcer la création et l'archivage de ces mémoires. Si avant la une volonté de la récupération de la mémoire des victimes oubliées n'existait pas, cependant aujourd'hui seulement certaines ont le privilège d'être commémorées et entretenues car elles correspondent à des critères éditoriaux, politiques ou sociaux. Il apparaît nécessaire en ce XXI^e de trouver un contexte qui pourra recevoir cet héritage,

dans son intégralité, ainsi qu'une manière appropriée de le transmettre. L'échec d'Antonio Hernández Palacios autant que la réussite d'Altarriba et de Kim, montrent que trois bandes dessinées avec un fort potentiel et un intérêt, peuvent se retrouver soit oubliées ou soit exaltées. Ces trois créations sont autant d'histoires qui nous sont racontées et qui s'intègrent dans une plus grande et plus vaste, en montrant des vérités dérangeantes pour chaque époque. Néanmoins, il faut garder à l'esprit que ces histoires visuelles sont le reflet déformé d'un passé réactualisé pour répondre aux attentes du présent. Elles ne sont que des interprétations subjectives, même si elles donnent l'impression de pouvoir représenter l'Histoire ou la mémoire d'une époque révolue.

Par conséquent, le Neuvième Art contribue à alimenter la confusion dans sa manière de concevoir la mémoire et l'Histoire de la Guerre Civile, au risque d'oublier cet événement et son importance. En le déformant pour correspondre à une vision orientée vers un type de victime et non plus vers la guerre, c'est prendre le risque de rendre caduque le passé et incompréhensible le présent. Aujourd'hui, la mémoire comme l'Histoire sont traitées comme si elles étaient similaires, cependant cette confusion est dangereuse. En effet, il faut réfléchir sur l'importance de trouver une distance intermédiaire entre les faits et les sentiments pour concevoir une Histoire, car les enjeux de la mémoire et de l'Histoire, sont beaucoup trop importants pour se laisser aller au sentimentalisme exacerbé. Néanmoins, ces trois bandes dessinées, vont au-delà de simples récits visuels, elles peuvent servir de mise en garde comme l'explique Tzvetan Todorov « Nous devons pourtant maintenir vivante la mémoire du passé : non pour demander réparation pour l'offense subie, mais pour être alertés sur des situations nouvelles et pourtant analogues. »²⁸⁵. Ce sont des outils pour résoudre les problèmes, mais ils génèrent la tentation de réécrire l'Histoire et les mémoires du conflit. De plus, il faut aussi prendre garde à cette nouvelle 'guerre de mémoires' qui menace d'écraser l'Histoire au profit de la mémoire, se déroulant au travers de médiums alternatifs.

Nous avons constaté que la volonté de parler du passé se présente comme étant une tâche ardue car elle nécessite de se confronter aux sensibilités, aux secrets et aux morts. Pourtant, c'est la démarche qu'il faut entreprendre pour mettre un terme aux blessures de la Guerre Civile espagnole et éviter de futures crises mémorielles. En effet, il semble primordial de trouver un équilibre entre l'émotion et le savoir, le conte et la leçon, car

²⁸⁵ TODOROV, T., *Op. Cit.*, p°59

l'oubli n'est qu'une solution temporaire puisque le passé traumatique finit toujours par ressurgir. Seul l'avenir pourra dire si l'Espagne d'aujourd'hui parviendra à trouver la paix avec son passé pour créer une Histoire 'apaisée'.

Bibliographie

Sources primaires :

ALTARRIBA, Antonio, KIM, *El arte de volar*, Norma Editorial, 2016, Barcelone
— *L'art de voler* (traduction: A. Carrasco), Denoël, 2017, Belgique

HERNÁNDEZ PALACIOS, Antonio, *Eloy, uno entre muchos*, Ikusager Ediciones, 1979
(2^{ème} édition), Logroño
— *Río Manzanares*, Ikusager Ediciones, 1979, Logroño

Sources secondaires :

a) Bandes dessinées

ALTARRIBA, Antonio, KEKO, *Yo, asesino*, Norma Editorial, 2014, Barcelone
— *El perdón y la furia*, Museo Nacional del Prado, 2017, Madrid

ALTARRIBA, Antonio, KIM, *El ala rota*, Norma Editorial, 2016, Barcelone

BEGOÑA, Mikel, IÑAKET, *Tristísima Ceniza*, Norma Editorial, 2011, Barcelone

BILAL, Enki, *La Foire aux Immortels*, Les Humanoïdes Associés, 1990, Tournai

BOLDÚ, Ramón, *La vida es un tango y te piso bailando*, Astiberri, Ediciones 2015, Bilbao

CAVA HERNÁNDEZ, Felipe, SEGUÍ, Bartolomé, *Las serpientes ciegas*, Norma Editorial, 2019, Madrid

GALIC, Bertran, KRIS, MORANCHO, David, *7 Athlètes*, Delcourt, 2017, Tournai

GALLARDO, Miguel, *Un largo silencio*, Astiberri Ediciones, 1997, Bilbao

GIARDINO, Vittorio, *¡No pasarán! Las aventuras de Max Fridman. Edición Integral*, Norma Editorial, 2011, Barcelone

GIMÉNEZ, Carlos, 36-39, *Malos Tiempos*, Glénat, 2007, Catalogne

HERNÁNDEZ PALACIOS, Antonio, *Euskadi en llamas*, Ikusager Ediciones, 1981, Logroño

— *Gorka Gudari*, Ikusager Ediciones, 1987, Logroño

LAPIÈRE, Denis, TORRENTS, Eduard, *El convoy. Edición integral*, Norma Editorial, 2015, Barcelone

MARTÍN, Jaime, *Jamás tendré 20 años*, Norma Editorial, 2016, Barcelone
MOORE, Alan, GIBBONS, Dave, *Watchmen*, Urban Comics, 2012, Espagne

NAKAZAWA, Keiji, *Gen d'Hiroshima. Intégrale.*, Vertic Graphic, 2016, Ners
NAZARIO, *Anarcoma*, Misma, 2017, Toulouse

OTOMO, Katsuhiko, *Akira*, Glénat, 2016, Italie

ROCA, Paco, *Los surcos del azar. Edición ampliada*, Astiberri Ediciones, Bilbao

SARTRAPI, Mariana, *Persepolis. Intégrale*, L'association, 2007, Segrate
SPIEGELMAN, Art, *L'intégrale Maus*, Flammarion, 2012, Trebaseleghe

ZAPICO, Alfonso, *La balada del norte*, Astiberri Ediciones, 2017, Bilbao

b) Ouvrages et articles sur la bande dessinée

ALTARRIBA, Antonio, *La España del Tebeo. La Historieta Española de 1940 a 2000*, Editorial Espasa Calpes, 2001, Madrid

AUSENTE, Daniel, El paso de la Frontera. Del encargo de agencia a la conciencia autoral, (p°17-42), *Del Boom al Crack. La explosión del cómic adulto en España (1977-1995)*, Diminuta Editorial, (2018), Barcelone

BARON-CARVAIS, Annie, *La bande dessinée*, (5ème édition), Presse Universitaire de France, 2007, Vendôme

CAVA HERNÁNDEZ, Felipe, *Perdido entre viñetas*, Clave de Razón Práctica, n°256, Janvier/Février 2018, p°18-27, Progres, Madrid

CUENCA (DE), Luis Alberto, *Noveno Arte*, Tebeo Ediciones, 2010, Almería

GENOUDET, Adrien, *Dessiner l'histoire. Pour une histoire visuelle*, Le manuscrit, 2015, Paris

GROENSTEEN, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Presses Universitaires de France, 1999, Paris

GUAL BORONAT, Óscar, *Viñetas de posguerra. Los cómics como fuente para el estudio de la historia*, Publicacions de la Universitat de València, 2013, Valence

LACASSIN, Francis, *Pour un neuvième art, la bande dessinée*, Slatkine, 1982, Genève

MC CLOUD, Scott, *L'art invisible*, Delcourt, 2006, Ligugé

PEETERS, Benoît, *Case, planche, récit. Comment lire une bande dessinée*, Casterman, 1991, Tournai

PÉREZ, Pepo, ¿“Solo para adultos” ? Del boom al crack. La ficción en las revistas españolas de cómic de los ochenta, (p°57-92), *Del Boom al Crack. La explosión del cómic adulto en España (1977-1995)*, Diminuta Editorial, (2018), Barcelone

POMIER, Frédéric, *Comment lire la bande dessinée ?*, Klincksieck, 2005, Paris

PUIGDEVALL, Carolina, *Cómic y arte, un espacio de libertad*, Clave de Razón Práctica, n°256, Janvier/Février 2018, p°46-51, Progres, Madrid

SPIEGELMAN, Art, Master Race : le récit graphique comme forme d'art, (p°31-33), *Shoah et bande dessinée. L'image au service de la mémoire*, Denoël Graphic, 2017, Lego

VILCHES, Gerardo (coord), *Del Boom al Crack. La explosión del cómic adulto en España (1977-1995)*, Diminuta Editorial, 2018, Barcelone

— El camino al cómic adulto en España. Una breve introducción. (p°7-16), *Del Boom al Crack. La explosión del cómic adulto en España (1977-1995)*, Diminuta Editorial, 2018, Barcelone

c) Ouvrages et articles sur l'Histoire, la Mémoire et la bande dessinée

DELANNOV, Pierre Alban, Art Spiegelman : un enfant de survivants, (p°82-87), *Shoah et bande dessinée. L'image au service de la mémoire*, Denoël Graphic, 2017, Lego

GAMZOU, Assaf, La mémoire visualisée : discours de la Shoah et bande dessinée, (p°6), *Shoah et bande dessinée. L'image au service de la mémoire*, Denoël Graphic, 2017, Lego

GRUZINSKI, Serge, *L'histoire, pour quoi faire ?*, Fayard, 2015, Paris

PASAMONIK, Didier, KOTEK, Joël (dir), *Shoah et bande dessinée. L'image au service de la mémoire*, Denoël Graphic, 2017, Lego

— Shoah et bande dessinée, de l'ombre à la lumière, (p°11-15), *Shoah et bande dessinée. L'image au service de la mémoire*, Denoël Graphic, 2017, Lego

— Bande dessinée, lieu de mémoire, (p°150-161), *Shoah et bande dessinée. L'image au service de la mémoire*, Denoël Graphic, 2017, Lego

PRIETO, Alberto, *Historia de masas sin masas*, Akal Bolsillo, 1981, Madrid

RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, 2000, Lourai

WINCLER, Martin, Maus : histoire de famille, (p°90-96), *Shoah et bande dessinée. L'image au service de la mémoire*, Denoël Graphic, 2017, Lego

d) Ouvrages sur l'Histoire de l'Espagne

CANAL, Jordi (dir), *Histoire de l'Espagne contemporaine. De 1808 à nos jours*, Armand Colin, 2009, Paris

NOURRY, Phillipe, *Histoire de l'Espagne. Des origines à nos jours*, Tallandier, 2013, Lonrai

PELLISTRANDI, Benoît, *Histoire de l'Espagne. Des guerres napoléoniennes à nos jours*, Perrin, 2013, Nanterre

e) Ouvrages et articles sur la Guerre Civile espagnole

AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma, *La evocación de la guerra y del franquismo en la política, la cultura y la sociedad españolas* (p°279-318), Memoria de la guerra y del franquismo, Taurus, 2006, Madrid

BENNASSAR, Bartolomé, *La guerre d'Espagne et ses lendemains*, Perrin, 2004, Nanterre

CHAVES NOGALES, Manuel, *Crónicas de la Guerra Civil*, Espuela de Plata, 2011, Valence

CLARET, Jaume, *Breve historia de las brigadas internacionales*, Los libro de la Catarata, 2016, Madrid

Comité National de l'Amicale des Anciens Volontaires Français en Espagne Républicaine, *Epopée d'Espagne. Brigades Internationales 1936-1939*, (2^e édition), Éditions A.V.E.R., 1957, Paris

GODICHEAU, François, *Los mots de la guerre d'Espagne*, Presses Universitaires du Mirail, 2003, Toulouse

GUERRA DE LA VEGA, Ramón, *Madrid 1931-1936. II República y Guerra Civil*, Ediciones Guerra de la Vega, 2005, Madrid

MATTHEWS, James, *Frentes porosos y lealtads fluidas : la movilidad de la tropa de leva entre los dos bandos durante la Guerra Civil Española*, (p°53-77), Revista Ayer n°111, Marcial Pons Ediciones de Historia, 2018, Madrid

f) Ouvrages sur l'anarchisme

LORENZO, M. César, *Les anarchistes espagnols et le pouvoir. 1868-1969*, Editions du Seuil, 1969, Ligugé

RAGON, Michel, *Dictionnaire de l'Anarchie*, Albin Michel, 2008, Saint-Amand-Montrond

g) Ouvrages sur la Guerre Civile et la bande dessinée

BARTUAL, Roberto, Carlos Giménez o la subjetividad de la memoria histórica, (p°141-162), *Del Boom al Crack. La explosión del cómic adulto en España (1977-1995)*, Diminuta Editorial, 2018, Barcelone

MATLY, Michel, *El cómic sobre la guerra civil*, Cátedra, 2018, Madrid

h) Ouvrages et articles sur la Mémoire, l'Histoire et la Guerre Civile espagnole

AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma, *Políticas de la memoria y memorias de la política*, Alianza Editorial, 2008, Torrejón de Ardoz

BOYD, Carolyn P., *De la memoria oficial a la memoria histórica: la Guerra Civil y la dictadura en los textos escolares de 1939 al presente* (p°79-99), Memoria de la guerra y del franquismo, Taurus, 2006, Madrid

COJEAN, Annick, *Les voix de l'indicible*, Le Monde, 25 avril 1995, Paris

HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, Albin Michel, 1997 (2ème édition), Mesnil-sur-l'Estrée

IZQUIERDO MARTÍN, Jesús, *Ante el desafío de la memoria: ¿disciplina o pluralismo interpretativos?*, (p°333-347), Revista Ayer, n°111, Marcial Pons Ediciones de Historia, 2018, Madrid

LEVI, Primo, *Le Devoir de mémoire, Entretien avec Ana Bravo et Federico Cereja*, Mille et une Nuits, 1995, Paris

MICHEL, Johann, *Le devoir de mémoire*, Presses Universitaires de France, 2018, Clamecy
MOLINERO, Carme, *¿Memoria de la represión o memoria del franquismo?* (p°219-246), Memoria de la guerra y del franquismo, Taurus, 2006, Madrid

NORA, Pierre (dir), *Les Lieux de mémoire*, Tome 3 : *Les France*, Gallimard, 1992, Malesherbes

PÉREZ LEDESMA, Manuel, *La Guerra Civil y la historiografía: no fue posible el acuerdo* (p°101-133), Memoria de la guerra y del franquismo, Taurus, 2006, Madrid

SANTOS, Juliá (dir), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Taurus, 2006, Madrid
— Memoria, historia y política de un pasado de guerra y dictadura (p°27-77), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Taurus, 2006, Madrid

TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Arléa, 2015, Condé-sur-Noireau

WIEVIORKA, Annette, *L'ère du témoin*, Fayard, 2013, Domont

Sitographie

a) Sites et articles sur la Guerre Civile espagnole

ABDESELAM, *Uniformes militares de la guerra civil española*, Historia Naval de España y países de habla española, 2015, [en ligne], <http://foro.todoavante.es/viewtopic.php?p=136946> (Consulté le 11 février 2019)

BLACKSMITH, Smith, *El 5º Regimiento de Milicias populares*, Memoria Republicana, 2000, [en ligne], <http://www.sbhac.net/Republica/Fuerzas/EPR/EprC/El5RegimientoDeMiliciasPopulares.pdf>, (Consulté le 05 mai 2019)

CRUSSELS VALETA, Magí, *La URSS y la Guerra Civil española*, La historia a través del cine : la Unión Soviética, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, p°39-94, 2001, [en ligne], <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/818920.pdf> (Consulté le 04 mai 2019)

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Fernando, *Las siete pruebas de Enrique Lister (1907-1994)*, Memoria republicana, 2000, [en ligne], <http://www.sbhac.net/Republica/Introduccion/Introduccion.htm> (Consulté le 05 mai 2019)

MICHONNEAU, Stéphane, *Belchite, entre lieu de mémoire et lieu de reconnaissance (1937-2013)*, Vingtième siècle : Revue d'Histoire, Fondation Nationale des Sciences Politiques, 2015, [en ligne], <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01674109/document> (Consulté le 05 avril 2019)

b) Articles sur la Guerre Civile espagnole et bande dessinée

BÓRQUEZ, Néstor, *La historieta de la memoria: la Guerra Civil y el franquismo en viñetas*, Diablotexto Digital, 2016, [en ligne] <https://doi.org/10.7203/diablotexto.1.8853>, (Consulté le 07 février 2019)

FERNÁNDEZ DE ARRIBA, David, *La memoria del exilio a través del cómic. Un largo silencio, El arte de volar y Los surcos del azar*, CuCo, Cuadernos de cómic, n°4, p°7-33, 2015, [en ligne], http://cuadernosdecomic.com/docs/revista4/memoria_historica.pdf (Consulté le 06 février 2019)

MATLY, Michel, *Dibujando la Guerra Civil. Representación de la Guerra Civil (1936-1939) en los cómics publicados desde 1976*, *Hispania Nova*, n°13, p.99-125, 2015, [en ligne], <http://www.uc3m.es/hispanianova> (Consulté le 10 février 2019)

— *El cómic español y la Guerra Civil: Transición y primera década de democracia (1976-1992)*, *Tebeosfera*, 2014, [en ligne], https://www.tebeosfera.com/documentos/el_comic_espanol_y_la_guerra_civil_transicion_y_primera_decada_de_democracia_-_1976-1992.html (Consulté le 08 février 2019)

MITAINE, Benoît, *Une guerre sans héros ? La Guerre civile dans la bande dessinée espagnole (1977-2009)*, *Cahiers de la Méditerranée*, n°83, p°227-236, 2011, [en ligne], <http://journals.openedition.org/cdlm/6256> (Consulté le 01 janvier 2019)

NUCKOLS, Anthony, *Desesperados intentos por decir el silencio: la ficción como instrumento de duelo*, *Diablotexto Digital*, 2017, [en ligne], <https://doi.org/10.7203/diablotexto.2.10173> (Consulté le 09 février 2019)

PÉREZ GARCÍA, Juan Carlos, *La representación en el cómic de la memoria traumática sobre la Guerra Civil española*, *RiUMA*, 2016, [en ligne], https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/12604/Perez_Garcia_JC_Congreso_Angouleme_2016.pdf?sequence=1 (Consulté le 08 février 2019)

RODRIGUES MARTIN, Ivan, *Mosaico poético: la novela gráfica y la memoria de la Guerra Civil Española*, *Aletria: Revista de Estudios de Literatura*, v. 27, n°2, p°189-207, 2017, [en ligne], <http://dx.doi.org/10.17851/2317-2096.27.2.189-207> (Consulté le 08 février 2019)

VARILLAS, Ruben, *La novela gráfica española y la memoria recuperada*, *Historieta o Cómic. Biografía de la narración gráfica en España*, Edizioni Ca'Foscari, p°103-122, 2017, [en ligne], <http://doi.org/10.14277/6969-146-1/RiB-4-5> (Consulté le 08 février 2019)

ZAPATERO SÁNCHEZ, Javier, *La memoria de la Guerra Civil en viñetas: "El arte de volar" y "Un largo silencio"*, *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n°25, p.1081-1095, 2016, [en ligne], <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5476810> (Consulté le 07 février 2019)

c) Articles sur l'Histoire, la mémoire et la bande dessinée

DEMANGE, Julie, *Visualiser le passé*, *La Vie des idées*, 2015. [en ligne], <http://www.laviedesidees.fr/Visualiser-le-passe.html> (Consulté le 09 février 2019)

JABLONKA, Ivan, *Histoire et bande dessinée*, *La vie des idées*, 2014, [en ligne], <http://www.laviedesidees.fr/Histoire-et-bande-dessinee.html> (Consulté le 11 février 2019)

d) Antonio Hernández Palacios

ALARY, Viviane, *La Guerra Civil española vista desde la historieta*, Diablotexto Digital, 2016, [en ligne], <https://doi.org/10.7203/diablotexto.1.8911> (Consulté le 06 février 2019)

ALBERICH EL NEGRO, *Antonio Hernández Palacios y la Guerra Civil Española*, *Desde el Nibelheim*, 2011, [en ligne], <https://desdeelnibelheim2.blogspot.fr/2011/01/antonio-hernandez-palacios-y-la-guerra.html> (Consulté le 14 février 2019)

CORIA, Javier, *Los cómics de Hernández Palacios: Épica y corazón*, *Lo que somos*, 2016, [en ligne], <http://loquesomos.org/los-comics-hernandez-palacios-epica-corazon/> (Consulté le 14 février 2019)

COSTA, José Manuel, *Palacios lleva al "comic" la historia de la guerra civil*, *El país*, 1980, [en ligne], https://elpais.com/diario/1980/01/06/cultura/315961207_850215.html (Consulté le 14 février 2019)

SAMANIEGO, Fernando, *Palacios dibuja una guerra civil sin heroismos*, *El país*, 1987, [en ligne], https://elpais.com/diario/1987/12/13/cultura/566348409_850215.html (Consulté le 14 février)

e) Antonio Altarriba et Kim

ALTARRIBA, Antonio, *La España del tebeo*, *Antonio Altarriba*, 2017, [en ligne], <http://www.antonioaltarriba.com/la-espana-del-tebeo/> (Consulté le 28 janvier 2019)

— *Publicaciones sobre cómic*, *Antonio Altarriba*, 2017, [en ligne], <http://www.antonioaltarriba.com/libros-sobre-comic/> (Consulté le 29 janvier 2019)

CEPRIÁ, Felix, LÓPEZ, Felix, *Joaquím Aubert Puigarnau*, *Tebeosfera*, 2008, [en ligne], https://www.tebeosfera.com/autores/aubert_puigarnau_joaquim.html (Consulté le 07 février 2019)

CEREZO, Herme, *Conversación con Antonio Altarriba y Kim sobre 'El arte de volar': un tebeo magistral.*, *Siglo XXI*, 2009, [en ligne], <http://www.diariosigloxxi.com/texto-diario/mostrat/48818> (Consulté le 14 janvier 2019)

RAUP, Avo, *Vibraciones*, *Afka*, 2018, [en ligne] <http://www.afka.net/Mags/Vibraciones.htm>, (Consulté le 10 janvier 2019)

VALLÉS, Maria Elena, *Kim: "Hoy día todos los dibujantes se hacen un cómic sobre su vida"*, *Diario de Mallorca*, Editorial Prensa Ibérica, 2013, [en ligne], <https://www.diariodemallorca.es/sociedad-cultura/2013/06/15/kim-hoy-dia-dibujantes-comic-vida/853213.html> (Consulté le 24 janvier 2019)

f) Ressources linguistiques

CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES, *Ortolang*, *Arrière-front*, 2012, [en ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/arri%C3%A8re-front> (Consulté le 06 mars 2019)

— *Commémoration*, *Ortolang*, 2012, [en ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/comm%C3%A9moration> (Consulté le 02 avril 2019)

— *Mémoire*, *Ortolang*, 2012, [en ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/m%C3%A9moire> (Consulté le 05 avril 2019)

— *Tradition*, *Ortolang*, 2012, [en ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/tradition> (Consulté le 04 avril 2019)

OXFORD UNIVERSITY PRESS, *Oxford reference*, *Mass culture*, 2019, [en ligne], <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100138730> (Consulté le 25 avril 2019)

g) Sources complémentaires

KERANGAT (DE), Zoé, *Réhabiliter leur mémoire? Représentations des victimes de la Guerre Civile et du franquisme dans les musées d'Espagne*, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2015 [en ligne] <http://journals.openedition.org/nuevomundo/67836>, (consulté le 01 février 2019)

PONENT MON, *¿Quiénes somos?*, *Ponent Mon*, 2019, [en ligne], <http://www.ponentmon.com/comics-castellano/quienes-somos.html> (Consulté le 19 février 2019)

Table des illustrations

Chapitre 1 :

Figure 1 : HERNÁNDEZ PALACIOS, Antonio, *Eloy, uno entre muchos*, Ikusager Ediciones, 1979 (2^{ème} édition), Case 2, p°12

Figure 2 : HERNÁNDEZ PALACIOS, Antonio, *Eloy, uno entre muchos*, Ikusager Ediciones, 1979 (2^{ème} édition), Case 1, p°31

Figure 3 : HERNÁNDEZ PALACIOS, Antonio, *Eloy, uno entre muchos*, Ikusager Ediciones, 1979 (2^{ème} édition), Case 6, p°47

Figure 4 : HERNÁNDEZ PALACIOS, Antonio, *Eloy, uno entre muchos*, Ikusager Ediciones, 1979 (2^{ème} édition), Case 5, p°54

Figure 5 : Photographie de Mikhaïl Koltsov, non datée et non nommée, Opinoma Obscurum, *Mijaïl Koltsov*, 2015, <http://opinoma.es/?tag=caproni>

HERNÁNDEZ PALACIOS, Antonio, *Eloy, uno entre muchos*, Ikusager Ediciones, 1979 (2^{ème} édition), Case 8, p°17

Figure 6 : HERNÁNDEZ PALACIOS, Antonio, *Río Manzanares*, Ikusager Ediciones, 1979, Cases 2 - 3, p°47

Figure 7 : HERNÁNDEZ PALACIOS, Antonio, *Río Manzanares*, Ikusager Ediciones, 1979, Case 7, p°53

Figure 8 : HERNÁNDEZ PALACIOS, Antonio, *Río Manzanares*, Ikusager Ediciones, 1979, Case 5, p°19

Figure 9 : HERNÁNDEZ PALACIOS, Antonio, *Eloy, uno entre muchos*, Ikusager Ediciones, 1979 (2^{ème} édition), Case 9, p°43

Figure 10 : HERNÁNDEZ PALACIOS, Antonio, *Eloy, uno entre muchos*, Ikusager Ediciones, 1979 (2^{ème} édition), Case 6, p°29

Figure 11 : HERNÁNDEZ PALACIOS, Antonio, *Eloy, uno entre muchos*, Ikusager Ediciones, 1979 (2^{ème} édition), Cases 11 - 12, p°23

Chapitre 2 :

Figure 1 : ALTARRIBA, Antonio et KIM, *El arte de volar*, Norma Editorial, 2016, Cases 5 - 8, p°50

Figure 2 : ALTARRIBA, Antonio et KIM, *El arte de volar*, Norma Editorial, 2016, Case 7, p°73

Figure 3 : ALTARRIBA, Antonio et KIM, *El arte de volar*, Norma Editorial, 2016, Cases 1 - 4, p°69

Figure 4 : ALTARRIBA, Antonio et KIM, *El arte de volar*, Norma Editorial, 2016, Cases 1 - 3, p°53

Figure 5 : ALTARRIBA, Antonio et KIM, *El arte de volar*, Norma Editorial, 2016, Cases 5 - 6, p°69

© Antonio Altarriba y Kim

© 2018, Norma Editorial por la edición en castellano

Table des matières

Remerciements.....	3
Sommaire	5
Introduction	7
Partie 1 - Antonio Hernández Palacios : le lègue visuel d'un vétéran.....	18
Chapitre 1. Parcours et vie d'un témoin de l'Histoire	21
Chapitre 2. Eloy, uno entre muchos et Río Manzanares : la guerre du vétéran.....	25
1. Le conflit dessiné par un ancien combattant.....	29
1.1.L'emploi de la couleur : entre réalisme et surréalisme ..	30
1.2.La « part inspirée » du dessin.....	32
1.3.L'usage des plans et « l'arthrologie »	34
1.4.Mettre en scène la violence : l'équilibre entre le morbide et la censure	35
1.5.Une guerre en demi-teinte : entre réalisme et fiction	36
2. La Guerre Civile racontée par un vétéran	37
2.1.Les différents lieux : le front, l'arrière-front, l'arrière.....	39
2.2.Un panorama humain des acteurs du conflit	43
2.3.Les différentes perceptions de la Guerre Civile	47
2.4.La militarisation : un bien nécessaire	49
2.5.L'espace et le temps au cours du conflit	50
2.6.La vision critique sur l'expérience républicaine	52
Chapitre 3. La Transition démocratique : oscillations entre souvenir et oublié	55
1. L'Histoire pour parler d'un passé collectif	57
2. Les narrations visuelles de Palacios: un contre-discours.....	60
3. La prise de parole dessinée pour un « jamais plus »	63
Partie 2 - Antonio Altarriba et Kim : le roman graphique pour reconstituer une identité.....	69

Chapitre 4. Deux hommes à la recherche d'un passé	72
Chapitre 5. El arte de volar : les mémoires héritées du conflit	76
1. La guerre visualisée par Kim.....	79
1.1.Le noir et blanc pour évoquer la mémoire	81
1.2.Émancipation et réappropriation de l'iconographie du conflit	83
1.3.La mise en scène de la tragédie	84
1.4.La violence insinuée	85
2. La guerre racontée par Antonio Altarriba.....	87
2.1.Le texte : un outil narratif primordial	87
2.2.La guerre montrée depuis trois angles de vue	89
2.3.La Guerre Civile sans la guerre : une guerre partielle ...	94
2.4.La militarisation : la raison de la défaite	96
2.5.Un conflit sans raison, ni commandement.....	96
2.6.L'être humain au coeur du récit.....	98
2.7.La conception de l'anarchisme et du communisme ...	100
2.8.Le brouillard temporel et spatial	102
Chapitre 6. Le XXIe siècle : la mémoire problématique du conflit	105
1. Le roman graphique pour revendiquer la mémoire.....	106
2. L'individu et sa mémoire plus importants que l'Histoire	108
3. La fiction de deuil pour construire une identité	113
Partie 3 - Entre mémoire et Histoire, une conception du conflit en perpétuelle mutation.....	118
Chapitre 7. La bande dessinée sur la Guerre Civile : un lieu de mémoire polémique.....	119
1. Commémorer : entre un besoin et un devoir.....	119
2. Le devoir de mémoire transmis par la bande dessinée.....	122
3. La démocratisation de l'Histoire et l'avènement du témoin	127
Chapitre 8. Une évolution constante entre Histoire et mémoire	132

1. Eloy et Antonio : témoins des évolutions entre 1979 et 2009 ...	132
2. Entre mémoire et Histoire ; entre une époque et l'autre	137
Chapitre 9. Miroirs d'une société en crise identitaire.....	143
1. Le rejet de l'oubli au profit de la surabondance de mémoire ou d'Histoire	146
2. Deux histoires pour compenser un problème identitaire.....	151
3. La bande dessinée comme un tribunal : risques et dérives	155
Conclusion.....	159
Bibliographie.....	164
Sitographie	170
Table des illustrations	174
Table des matières.....	176

MOTS-CLÉS : Guerre Civile espagnole, Bande dessinée espagnole, Mémoire espagnole, Antonio Hernández Palacios, Antonio Altarriba

RÉSUMÉ

La bande dessinée espagnole est un produit culturel à part entière qui témoigne des évolutions de la société. Elle permet d'analyser la perception que la société possède de la Guerre Civile (1936-1939) qui déchira l'Espagne durant trois ans. Ce décalage de trente ans entre la série d'Antonio Hernández Palacios et le roman graphique d'Antonio Altarriba et Kim, montre que la perception et la représentation de l'événement ont évoluées dans ce médium. Ces différentes évolutions montrent une oscillation dans la manière de raconter le conflit : tout d'abord perçu comme un événement collectif et raconté depuis une perspective historique, il est désormais imaginé de manière individuelle et narré depuis une approche mémorielle.

KEYWORDS : Spanish Civil War, Spanish Memory, Spanish Comics, Antonio Hernández Palacios, Antonio Altarriba

ABSTRACT

Spanish comics are full cultural products that witness changes within the society. They allow us to analyse the society's perception of the Civil War (1936-1939) that tore the country apart during three years. The thirty years gap between Antonio Hernández Palacios' comic book series and Antonio Altarriba et Kim's graphic novel shows how the perception and the representation of the event have evolved in this medium. Those differences show fluctuations in the way of relating the conflict : first perceived as a collective event reported from a historical perspective, it is now individually conceived and narrated from a memorial approach.