



HAL
open science

La bande dessinée Paracuellos : entre mémoire individuelle et mémoire collective d'une enfance sous le franquisme

Pierre-Alain de Bois

► **To cite this version:**

Pierre-Alain de Bois. La bande dessinée Paracuellos : entre mémoire individuelle et mémoire collective d'une enfance sous le franquisme. Crisol Série numérique, 2020, La civilisation aux concours - Amérique latine, Espagne, 15. hal-03191974

HAL Id: hal-03191974

<https://hal.science/hal-03191974v1>

Submitted on 8 Apr 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.

La bande dessinée *Paracuellos* : entre mémoire individuelle et mémoire collective d'une enfance sous le franquisme

PIERRE-ALAIN DE BOIS

UNIVERSITÉ D'ANGERS – LABO 3L.AM

padebois@yahoo.fr

Introduction

1. *Paracuellos* est sans doute l'une des œuvres les plus emblématiques, mais aussi l'une des plus fortes de l'auteur espagnol de bande dessinée Carlos Giménez. Connue et reconnue¹, la série *Paracuellos* retrace l'enfance douloureuse qu'a passée l'auteur dans les Foyers de l'*Auxilio Social*, l'assistance publique espagnole pendant le franquisme, de 1946 à 1954. *Paracuellos* est avant tout le témoignage d'un survivant qui ne veut en aucun cas oublier les souffrances qu'il a endurées durant sa jeunesse, ni les atrocités commises par un système pervers dont il a été victime. Une expérience qui le marquera à jamais et constituera pendant longtemps un traumatisme dont il aura du mal à se défaire.
2. *Paracuellos*, ce sont aujourd'hui huit tomes, publiés autour de 3 périodes de création distinctes : deux premiers albums à la fin des années 70/début des années 80 chez l'éditeur madrilène De la Torre, suivis de quatre nouveaux tomes au début des années 2000, chez Glénat Espagne (qui réédite par la même occasion *Paracuellos* et *Paracuellos 2–Auxilio Social*²), et enfin deux derniers volumes, publiés récemment (2016-2017) chez Reservoir Books³... soit plus de quarante ans après les premières publications !

1 *Paracuellos* a reçu en outre le Prix du patrimoine du célèbre Festival d'Angoulême en 2010, qui met à l'honneur une œuvre qui fait partie de l'histoire mondiale du neuvième art.

2 D'autres albums majeurs de l'auteur seront réédités dans la «*Colección Carlos Giménez*».

3 *Paracuellos 7, Hombres del mañana et Paracuellos 8, Las madres no tienen la culpa*, Reservoir Book, Penguin Random House Mondadori, Barcelone, 2016 et 2017.

3. Il s'agit d'une œuvre novatrice à plus d'un titre. D'abord, elle fait de l'auteur madrilène un précurseur en matière de bande dessinée autobiographique, et plus largement de bande dessinée testimoniale, dénonciatrice, et mémorielle⁴. Ensuite, la série a sans doute aussi joué un rôle clef dans l'« émancipation créatrice⁵ » (Groensteen, 1996 ; 58) de la bande dessinée pour adultes en Espagne, en plein essor à partir de la fin des années 70. La « bande dessinée de témoignage » était un genre jusqu'alors inconnu en Espagne. De plus, revenir sur son propre passé, le franquisme encore si proche, pour le dénoncer était quelque chose de complètement nouveau, qui plus est en bande dessinée. C'est là bien entendu ce qui fait toute l'originalité de Carlos Giménez, qui a précisément usé de cet art séquentiel pour mettre en mots et en images des souvenirs douloureux liés à la Guerre Civile et à ses conséquences. Enfin, *Paracuellos* est une œuvre qui interroge et n'est pas sans poser un certain nombre de questions quant à la construction du récit dessiné et au rapport qu'elle entretient à la mémoire. Si l'auteur part de son expérience personnelle et de son vécu, *Paracuellos* est aussi un récit de mémoire dont les modalités d'écriture sont particulières. Ainsi, nous montrerons que la série ne se lit peut-être pas comme une simple autobiographie individuelle, mais qu'elle participe de la récupération d'une histoire personnelle et plurielle à la fois, et plus largement d'une mémoire collective d'« enfant de l'Auxilio Social⁶ ». Enfin, l'analyse des suites, parues vingt ans après les premières publications, permettra de démontrer que la distance temporelle a sans doute entraîné une évolution des stratégies mémorielles chez l'auteur, qui semble alors animé par de nouvelles préoccupations et assume une finalité différente, passant d'une écriture de la dénonciation à une écriture de la mémoire, qu'il souhaite aujourd'hui transmettre aux générations futures.

4 L'auteur peut être considéré à ce titre comme un pionnier de la mémoire historique de l'après-guerre, même si à la fin des années 70, le terme n'existait bien entendu pas encore, et que le jeune Giménez qui écrivait alors *Paracuellos* n'en avait pas conscience.

5 La BD acquiert alors un nouveau statut, et est (enfin) reconnue. D'un média de masse, elle devient surtout un art à part entière.

6 Formulation empruntée à Ángela Cenarro, qui a précisément intitulé ainsi son livre, auquel il sera fait référence dans cet article. *Los niños del Auxilio Social*, Madrid, Espasa, 2009.

1. *Paracuellos*, un récit autobiographique ?

1.1 TÉMOIGNAGE ET CATHARSIS

4. Lorsque Carlos Giménez publie en 1976 les premières vignettes de *Paracuellos* dans la revue *Muchas gracias*⁷, soit un an à peine après la mort de Franco, il y a alors chez lui une volonté très forte de régler ses comptes et de dénoncer le système franquiste qui lui a gâché une bonne partie de sa jeunesse, à lui mais aussi à tant d'autres de ses contemporains qui font partie de la même génération, dite « innocente » (Tena, 2001 ; 237):

Aquella generaci3n de ni1os que no hicimos la guerra, pero que la pagamos; que no hicimos la guerra, pero que hemos hecho una larga y dolorosa posguerra; aquella generaci3n de ni1os a los que, sin saber qui3n, c3mo, ni por qu3, nos escamotearon la infancia⁸.

5. Car le cas de Carlos Giménez n'est pas isolé, et bon nombre d'enfants du même âge, qu'ils soient d'ailleurs issus ou pas de familles républicaines, ont malheureusement vécu les mêmes souffrances, et ont vu une grande partie de leur enfance hypothéquée par ce système coercitif (Quintana, 1979 ; 8).
6. Cette volonté très vive de faire savoir ce qui s'est passé est alors devenue pressante, après tant d'années marquées par la censure, de la part d'un auteur qui n'a pas oublié ce qu'il a dû endurer sous Franco. Cette dénonciation correspond aussi à une nécessité sociale, en phase avec une société espagnole qui « veut savoir » et qui est avide de témoignages. Elle aura en outre chez lui une fonction libératrice : l'écriture lui permettant sans doute de se libérer d'un *trauma* personnel, en jouant son rôle de thérapie psychanalytique : « Escribir alivia el dolor⁹ ». Il s'agit bien pour l'auteur de dire ce qu'il n'avait pas pu dire jusque-là, d'exorciser ses maux et ainsi obtenir une

7 Les premières histoires de *Paracuellos* paraissent en 1976 dans la revue *Muchas Gracias*, soit un an à peine après la mort de Franco, et seront très vite reprises par la suite sous forme d'albums, d'abord chez Amaika, puis chez l'éditeur madrilène De la Torre, qui deviendra dès lors l'éditeur historique de Giménez (Giménez, 1979)

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

8 Déclaration de Giménez faite en 1976 à Manuel Darías, critique réputé de bande dessinée et auteur du documentaire : « Carlos Giménez, un maestro del cómic español », tourné en 1981 et projeté lors du *Sal3n del C3mic* de Barcelone en 1983, dans lequel il l'interroge sur la genèse de l'œuvre.

9 Francisco Candel, écrivain catalan de langue espagnole, ami et mentor de Carlos Giménez, ayant beaucoup écrit sur la transition démocratique en Espagne et l'émergence de la question catalane.

reconnaissance de ses souffrances. « *Paracuellos* es un claro ejemplo de ese necesario y liberador testimonio » (Marsé, 2007 ; 8).

7. Ainsi, témoin et narrateur de son propre passé, Carlos Giménez engage une réflexion rétrospective et un travail d'introspection qui s'apparenteraient à une *catharsis* nécessaire pour un auteur qui souhaite récupérer son passé et dénoncer les atrocités du régime franquiste. Et pour cela, Giménez a utilisé ce qu'il sait faire de mieux, la bande dessinée, réaffirmant par la même occasion la validité représentative du médium graphique, sa singularité mais aussi sa capacité pour porter une forte charge critique ou pour raconter des choses sérieuses, cruelles, violentes parfois même comme nous le verront plus avant.

1.2 *PARACUELLOS* : UNE EXPÉRIENCE VÉCUE

8. Ici, le point de départ, c'est bien son expérience personnelle : l'auteur part de sa propre biographie, et, à cet égard, il tient à réaffirmer l'authenticité des histoires qu'il va raconter¹⁰ dans la série. Il ne prétend pas raconter tout ce qui a pu se passer dans ces Foyers, mais plutôt laisser une trace de ce lui-même appelle ces « *historias pequeñas* », autrement dit une version limitée mais sincère des faits, à partir de la « reconstitution de sa mémoire personnelle » (Mogin-Martin, 2006 ; 239).

Me gustaría que estos relatos que se cuentan en los seis álbumes de la serie *Paracuellos* fueran considerados, no solamente como la historia de unos colegios raros y perversos, sino además, también, como una pequeña parte de la historia de la posguerra española. (Giménez, 2003)

9. D'ailleurs, face aux doutes éventuels du lecteur, l'auteur établit un véritable « pacte de véracité » qui guide la lecture, et pour garantir au lecteur qu'il est fidèle aux faits qu'il raconte, Giménez commente certains détails du processus de création de ses albums, avant que le lecteur n'accède au texte (Corrado, 2002 ; 174). En outre, dans le prologue de *Paracuellos* 6ⁱⁱ – encore considéré jusqu'à récemment comme étant le dernier album de la série –, il insiste sur l'authenticité des histoires narrées dans la série :

¹⁰ Ce que Philippe Lejeune appelle le « pacte référentiel », deuxième exigence sur laquelle se fonde le pacte autobiographique, auquel il sera fait référence un peu plus loin.

¹¹ Prologue qui sera repris comme introduction dans l'intégrale *Todo Paracuellos*, publiée chez Debolsillo (Giménez, 2007).

Si utilizo mi biografía es sólo porque la conozco bien. Hablo de situaciones que conozco, y hablo con la seguridad de que las conozco bien. [...] Todo lo que se cuenta en estos seis álbumes, todas las historias, todas las anécdotas, están extraídas, repito de hechos reales.[...] Todo lo que he contado sucedió en la realidad (Giménez, 2007 ; 18).

10. Et s'il existe sans doute une part d'invention ou d'imagination, elle est aussi liée à la lecture rétrospective et critique que l'auteur fait des événements. La perspective est celle d'un narrateur adulte, dont les souvenirs peuvent avoir été altérés par le temps : « una memoria deformada por el paso del tiempo y la fugacidad de los recuerdos de infancia » (Martín, 1982 ; 10). Il ne faut pas oublier non plus la dimension graphique, inhérente au langage de la bande dessinée : aussi réaliste soit-il, le dessin représentera toujours une réalité abstraite. D'ailleurs, Giménez avoue lui-même qu'il puisse y avoir aussi une certaine fictionnalisation du souvenir : « Los hechos que se narran, naturalmente, están novelados » (Giménez, 2007 ; 19), tout en réaffirmant un peu plus loin : « pero sepan que detrás de cada niño dibujado con un nombre inventado se halla la historia de un niño real » (Giménez, 2003 ; 6). Mais, par-delà toute autre considération, ce qui prévaut, comme le réaffirme Juan Marsé dans le prologue qu'il signe à l'édition-compilation *Todo Paracuellos*, c'est bien la valeur testimoniale de ces histoires :

El talento de Giménez como dibujante se manifiesta en la intención testimonial por encima de cualquier otra consideración. Por supuesto hay fantasía e imaginación, pero ambas están al servicio de la crónica, del documento que, además de entretener y conmover, ha de constituir un testimonio más, una pieza más en ese gran tapiz que la memoria colectiva está viendo de recuperar, pese a quien pese, para un mejor entendimiento en esta España de secular desmemoria. (Marsé, 2007 ; 14)

11. Il est à noter que le paratexte qui accompagne les différents albums¹² « joue [aussi] le rôle d'attestation, de supplément de véridicité à l'écrit » (Corrado, 2012), tout en conditionnant en quelque sorte le lecteur. De fait, les prologues permettent de reconstituer quelques repères en apportant des précisions historiques sur l'*Auxilio Social* et confèrent par là même à la série une visée à la fois documentaire et sérieuse : dates, données chiffrées, affiches de propagande, témoignages de ses compagnons d'infortune, à qui il rend hommage dans la « Dedicatoria¹³ », mais aussi photos

¹² Voir par exemple le prologue original du premier tome paru chez De la Torre.

¹³ Giménez Carlos, « Dedicatoria », *Paracuellos 2-Auxilio Social*, Madrid, Ediciones de la Torre, Ediciones de la Torre, « Colección Papel Vivo », n°25/26, 1982.

d'époque, celles des orphelinats madrilènes, ou encore cette photo personnelle de Carlos Giménez enfant prise devant un Foyer.



**Carlos Giménez
durante su estancia
en uno de los hogares
de Auxilio Social,
vestido con la ropa
de los domingos de
visita...**

Illustration 1 : Paracuellos (2007 ; 5)

12. Une photo qui dépasse ici la simple fonction d'illustration, et qui permet d'établir une analogie entre le petit garçon qui apparaît sur la photo en noir et blanc et le protagoniste de la série, ce qui au passage facilite l'identification du protagoniste narrateur, du héros de l'histoire, avec celle de l'auteur. En même temps, elle réaffirme le caractère véridique des histoires racontées dans *Paracuellos*, comme s'il s'agissait d'une trace de réel, une preuve que ce n'est pas de la fiction, que « ça a été », comme pour légitimer aussi le témoignage que Carlos Giménez nous livre dans ces bandes dessinées, à travers Carlines, le protagoniste du premier tome et *alter ego* de l'auteur : « J'y étais », je témoigne : « Yo conocí bien aquellos hogares porque, a lo largo de ocho larguísimos años, viví en cinco de ellos. Quería contarlo. Debía contarlo. » (Giménez, 2007 ; 22)
13. Finalement, même si l'auteur s'en défend quelque peu dans le prologue auctorial : « Nadie pretende ver en estas páginas la biografía de

nadie » (Giménez, 2003 ; 6), les indices autobiographiques égrenés dans les marges du texte servent à conditionner le lecteur en facilitant l'identification entre le narrateur, le protagoniste/héros de l'histoire, et l'auteur, une des pierres angulaires du « pacte autobiographique » (Lejeune, 1975)¹⁴. Pourtant, les modalités d'écriture de *Paracuellos* ainsi que la question de l'identité du narrateur interrogent sur la vraie nature de ce pacte, qui s'avère plutôt singulier. Pourrait-on dès lors qualifier la série d'autofiction¹⁵ ?

1.3 DES MODALITÉS D'ÉCRITURE PARTICULIÈRES

14. S'il ne fait aucun doute que Carlos Giménez a écrit *Paracuellos* en partant de sa propre expérience et de son propre vécu dans les Foyers de l'*Auxilio Social*, la série se lit-elle pour autant comme une simple autobiographie individuelle ? Ne rend-elle compte que d'un seul personnage ? D'abord, il n'est qu'à lire quelques histoires de *Paracuellos* pour se rendre compte qu'elles ne sont pas centrées sur un seul protagoniste, mais qu'elles mettent davantage en scène un groupe d'enfants, les camarades d'infortune de l'auteur, au sein duquel il est difficile de distinguer parfois qui est Giménez, si tant est qu'il apparaisse dans chacune d'entre elles. Les aventures ne sont donc pas celles d'un enfant en particulier, et chaque épisode est construit autour des rituels avilissants, vexatoires et humiliants dont étaient victimes tous les enfants. D'ailleurs, le protagoniste, et double de l'auteur, ne se retrouve que très rarement au centre du récit et s'avère être, au contraire, souvent en retrait. Il semble de plus doté d'une personnalité « *menos definida, menos caracterizada* » (Altarriba, 2001 ; 341), que celle d'autres enfants. À cet égard, son identité apparaît quelque peu codifiée par l'emploi de pseudonymes : tantôt représenté par le personnage de Carlines dans le premier tome, tantôt par celui de Pablito dans les albums suivants, autant d'*alter-egos* de l'auteur, il est difficile de l'identifier clairement. Quant au nom de famille « Giménez », il n'est mentionné qu'à très peu de reprises, et quand il l'est, il est mal orthographié, avec un J et non un G par exemple, ce qui sans aucun doute va de pair avec cette « *presión anula-*

14 « Pour qu'il y ait une autobiographie, il faut que l'auteur passe avec ses lecteurs un pacte, un contrat, qu'il leur raconte sa vie en détail, et rien que sa vie. » ; « Il faut qu'il y ait identité du narrateur, de l'auteur et du personnage. »

15 Néologisme inventé/concept a été forgé en 1977 par Serge Doubrovsky, pour qualifier un pour désigner un récit proche de la vie de l'auteur mais s'affranchissant du pacte autobiographique.

dora » qui régnait à l'intérieur de cette institution de l'*Auxilio Social*, dont le système visait précisément à nier l'identité des enfants, à briser toute individualité...



Illustration 2 : « Cartas » (Giménez, 1999 ; 9).

15. Sa représentation graphique dans le récit dessiné est quant à elle tout aussi singulière. Il s'agit d'une représentation plutôt réaliste et vraisemblable, et les quelques traits physiques qui le singularisent un peu, frôlant parfois la caricature, comme ses dents ou sa coupe de cheveux avec cette mèche qui retombe sur le front, ne le différencient au final pas tant que cela des autres enfants. De plus, malgré les huit années passées dans ces Foyers, force est de constater qu'il ne semble pas beaucoup changer d'un album à l'autre, son évolution graphique n'étant guère perceptible. La seule chose qui permettra de le reconnaître et de le distinguer de ses camarades sera sa vocation à devenir dessinateur de bande dessinée, symbolisée par une représentation récurrente – notamment à partir du troisième album (Giménez, 1999) –, avec un *tebeo* sous le bras, et parfois un crayon à la main. Une représentation qui pourrait dès lors être interprétée à la fois comme hommage rendu à la bande dessinée et une mise en abyme qui construit ici la figure du lecteur, du dessinateur en herbe et du futur professionnel qu'as-

pire à devenir un jour le jeune Carlos Giménez : « Cuántas veces de niño he soñado como el Pablito de la serie » (Giménez, 2007 ; 23)



Illustration 3 : « Fruta picada » (Giménez, 1982 ; 31)

16. L'identité du narrateur ainsi que sa représentation dessinée au sein du groupe se voient donc quelque peu effacées, et le personnage s'avère davantage être un témoin, un observateur, qu'un acteur à proprement parler. Sa présence se fait plutôt discrète, et il agit comme personnage secondaire dans beaucoup d'histoires. Cette réflexion nous amènerait alors à le définir comme un « mémorialiste¹⁶ », car, dans les récits de mémoire, le « je » de l'écrivain n'est pas ce qui est le plus important, mais plutôt le contexte dans lequel l'histoire se déroule. En ce sens, le « mémorialiste » raconte plus une histoire collective qu'une histoire personnelle.
17. De plus, la voix du narrateur qui s'exprime dans les récitatifs est celle d'un narrateur là encore bien discret, dont le récit rétrospectif n'est jamais fait à la première personne : il préfère utiliser la première personne du pluriel dans le premier volume, et même la troisième personne du pluriel dans les albums suivants, ce qui peut s'interpréter comme une « distance pudique » (Mogin-Martin, 2006 ; 242) de la part de l'auteur, mais qui en

16 « Les mémoires sont centrifuges. En effet, le mémorialiste s'occupe davantage des autres que de lui-même. » (Lecarme, 2003)

tout état de cause montre bien qu'il ne s'agit pas de l'histoire d'un individu en particulier, mais bien de celles de plusieurs individus qui ont une histoire en commun. C'est un « je » collectif : « Le vécu personnel [de l'auteur] est aussi celui de beaucoup d'autres » (Mogin-Martin, 2006 ; 243). À cet égard, le point de vue adopté est tout aussi difficilement perceptible : il est certes Pablito/Carlines mais est aussi José, Moratalla, Gálvez ou Fito ou Toñín, autrement dit chacun des enfants qui peuplent les planches des albums. Dès lors, Giménez, en tant qu'auteur complet, c'est-à-dire à la fois dessinateur et scénariste, va organiser ses souvenirs et ses expériences personnelles et faire de *Paracuellos* une œuvre hybride, mélange d'autoportrait et de portrait collectif, « fusión de testimonio y autorretrato » (Arroyo Redondo, 2012 ; 103), nous autorisant à la qualifier de semi-autobiographique, ou mieux encore, d'autobiographie collective.

18. Ce caractère collectif va de pair avec une volonté de la part de Giménez de répondre à une prise de conscience entendue comme responsabilité envers toutes ces personnes qui ont, comme lui, ont vu leur jeunesse hypothéquée par le régime franquiste. En outre, et ceci est d'ailleurs particulièrement palpable à mesure que la série se distend, à la dénonciation des conditions dans lesquelles vivaient tous ces enfants internés dans les Foyers de l'*Auxilio Social* s'accompagne d'un besoin chez lui de reconstituer sa mémoire personnelle, ce qui au final participe plus largement à la récupération d'une histoire plurielle et à la construction d'une mémoire collective.

2. *Paracuellos*, ou la construction d'une mémoire collective d'enfant de l'*Auxilio Social*

2.1 LA DÉNONCIATION DU QUOTIDIEN DANS LES FOYERS

19. Usant de ses talents de « narrateur graphique » (Marsé, 2007 ; 5) et des spécificités du langage et de la bande dessinée, ce que Carlos Giménez prétend démontrer tout au long de la série *Paracuellos*, et ce qui vient d'ailleurs contrecarrer et discréditer la vision propagandiste faite par le régime à l'époque¹⁷, c'est précisément l'atrocité des conditions de vie au sein

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

d'une institution qui, dévoyant sa mission de protection, se fit le relais du pouvoir dictatorial.

20. La mise en page y est très dense, avec ces planches composées de vingt vignettes en noir et blanc scrupuleusement alignées en quatre bandes de cinq cases, sans le moindre espace intericonique¹⁸, tel un régiment prêt à défiler – telle une illustration métaphorique de l'éducation paramilitaire que recevaient les enfants dans les Foyers – crée un aspect compact qui contribue à renforcer l'atmosphère étouffante du récit, cette vision *tremendista*¹⁹ et oppressante que le lecteur peut ressentir à la lecture de *Paracuellos*. Au final, ce sont quarante vignettes, disposées de manière similaire sur deux pages, qui s'avèrent être un condensé d'oppression et de cruauté, dans lesquelles les enfants sont dessinés avec un trait minimaliste, semblent tous identiques et apparaissent déshumanisés, réduits au simple rang de prisonnier. D'ailleurs, la comparaison Foyer/prison est explicite lorsque l'on observe les premières vignettes de chaque épisode, qui servent à contextualiser les histoires : ces plans d'ensemble, combinés à une focalisation externe, nous permettent de découvrir un lieu pour le moins mystérieux, carcéral, avec cette grille à l'entrée qui rappelle aux barreaux d'une cellule de prison. Les symboles phalangistes inscrits sur le mur renvoient de manière explicite à la dictature, avec tantôt les flèches et le joug, tantôt l'inscription de *FET y de la Jons*, assortis de la devise de l'*Auxilio Social*, « Matar el dragón del hambre ».
21. Le quotidien des enfants s'apparente littéralement à une véritable torture, et tous sont victimes de maltraitance physique et morale : l'isolement, la séparation familiale, le froid, la faim, sans oublier la discipline de fer à laquelle ils étaient soumis, faite de punitions et autres châtiments, sont omniprésents dans leur quotidien, et la violence y est institutionnalisée et sert les adultes dans l'asservissement, l'endoctrinement et l'instrumentalisation des enfants, obligés à « rezar el rosario » à longueur de journées.

18 L'espace, la marge qui sépare les cases d'une bande dessinée.

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



Illustration 4 : « La visita »,
(Giménez, 1978 ; 8)

22. L'expression des sentiments joue un rôle essentiel dans le déroulement de la série : la peur, la tristesse, la déception, la souffrance sont mises en avant par l'utilisation fréquente du gros plan, notamment sur les visages des enfants et sur leurs yeux (Riera, 2003 ; 14), implorants, qui s'opposent aux expressions menaçantes et à la haine qui émanent des visages colériques des instructeurs, censés pourtant les protéger et les éduquer. Le portrait qui nous est fait des adultes, tant les hommes que les femmes, apparaît donc en opposition totale avec les qualités requises au départ pour diriger ces Foyers, qui devaient l'être par des personnes ayant une vocation maternelle...
23. Une autre technique à laquelle a fréquemment recours Giménez dans la mise en scène de ses personnages réside dans l'utilisation d'un trait semi caricatural au service d'un monde manichéen adultes-enfants. Le recours quasi systématique de la contre-plongée, afin d'adopter le point de vue de

l'enfant, pour qui tout semble gigantesque, et notamment lorsqu'il se trouve face aux adultes, met en exergue la verticalité des relations hiérarchiques, évidentes entre enfants et adultes. Enfin, les contrastes en noir et blanc dans nombre de vignettes, ainsi que les jeux d'ombre et de lumière, créent des clairs-obscur saisissants et renforcent l'épouvante qui émane de certaines scènes :



Illustration 5 : « ¡Vade retro, meón ! », (Giménez, 1978 ; 36)

2.2 DES ÉVOLUTIONS SUR LE FOND ET LA FORME

24. Si l'efficacité graphique sert donc le propos de l'auteur et sa volonté de dénoncer sans ambages l'enfer des Foyers, on s'aperçoit que la série aura tendance à se distendre : sans disparaître complètement, la dénonciation initiale très virulente à l'égard de l'encadrement franquiste de *Auxilio social* va quelque peu s'estomper au fil des albums, « au profit de la narration d'un vécu » (Mogin-Martin, 2006 ; 239) et de la description du « microcosme infantile » (Matly, 2016 ; 296). Les scènes de violence extrême, les châtements et autres brutalités endurés par les enfants, sans pour autant

être totalement absentes des suites, le seront peut-être déjà dans une moindre mesure. On remarque également que les adultes sont moins présents dans le récit dessiné, au profit d'anecdotes centrées sur les enfants et sur leurs relations. La tonalité des albums devient globalement plus légère. Ainsi, les histoires font la part belle aux dialogues, desquels il ressort parfois des confidences, des preuves de solidarité et une amitié forte. Certains passages donnent ainsi à lire des scènes plutôt drôles, preuve qu'il y a la place pour des épisodes joyeux, ou moins tristes disons... étant entendu que le rire était aussi la seule chose qu'il restait aux enfants pour faire face à la douleur...

25. Ce changement sur le fond s'observera également sur la forme, avec, à partir du troisième album, une mise en page plus aérée et des planches moins oppressantes que celles des deux premiers volumes : l'espace inter-iconique semble quelque peu s'agrandir, et les cases en elles-mêmes parfois s'élargir, même si les albums de la série gardent toutefois globalement la composition initiale « quadrillée » des premiers tomes. C'est encore plus flagrant dans les deux derniers tomes, les planches de *Paracuellos* 7 et 8 n'étant en général constituées que de seulement neuf cases, et non plus vingt, reflet d'un auteur qui a su se libérer du traumatisme qu'avaient représenté ces années passées dans les Foyers de l'*Auxilio Social*, et donc d'un apaisement de la mémoire.



11

Illustration 6 : « Hombres del mañana » (Giménez, 2016 ; 11)

26. Près de trente ans après la fin de la Dictature, la démarche semble donc avoir évolué, et les préoccupations ne plus tout à fait être les mêmes : à la dénonciation initiale du franquisme, semble s'être substituée « une volonté de ne pas oublier, et de reconstruire, plus que de véritablement dénoncer » (Mogin-Martin, 2006 ; 242). Tout cela est somme toute logique, la vision personnelle que l'auteur pouvait avoir sur son passé ne peut plus être la même à mesure qu'il vieillit, que le temps passe, et qu'il s'éloigne de ce passé ; les objectifs de Carlos Giménez sont dorénavant autres :

Me he centrado en hablar más de las relaciones y sentimientos de los niños entre ellos y las de estos con sus familias, en lugar de volver a contar los castigos

y las crueldades que ya han sido narradas. Ya sé que la violencia, y máxima la ejercida sobre los niños, produce más emociones y por lo tanto es más comercial, pero no está en mi ánimo insistir en este tema.[...] El lector ya conoce, por haber sido contados con anterioridad, cómo son estos castigos²⁰.

27. Tout ceci est aussi en lien direct avec le processus de création des albums et la relation au(x) souvenir(s) qui, avec le temps, évoluent eux aussi.

2.3 DES CHANGEMENTS DU POINT DE VUE DE LA CRÉATION ARTISTIQUE

28. La distance temporelle avec les souvenirs d'enfance rend les suites de *Paracuellos de facto* plus lointains qu'ils ne l'étaient vingt ans plus tôt, et donc aussi plus difficiles à convoquer au moment de « faire mémoire »; sans compter que le nombre d'anecdotes qu'avait vécues l'auteur n'était sans doute pas non plus illimité. Aussi, pour écrire les nouveaux albums de *Paracuellos*, Giménez a repris contact avec ceux qui ont connu le même sort et a fait appel aux souvenirs des amis, et c'est en s'appuyant sur ces témoignages qui lui ont été racontés a posteriori qu'il a construit ses histoires, retranscrites ensuite en bande dessinée, comme lui-même aime le rappeler à l'envi²¹ :

He vuelto a retomar *Paracuellos*, porque en el espacio que va entre las últimas historias que hice, en el segundo álbum, hasta el momento actual, me he encontrado con amigos, con viejos compañeros del colegio, con gente que me ha contado cosas, con la que he grabado muchas cintas. Entonces te das cuenta de que tienes cientos de anécdotas que están sin contar²².

29. L'hypotexte oral des témoignages recueillis a constitué un véritable exercice de mémoire, et a fait de *Paracuellos* une œuvre « multiple », en ce sens qu'il s'agit bien de la récupération d'une histoire personnelle et plurielle à la fois, de personnes qui ont des souvenirs en commun, d'une mémoire collective, définie par Pierre Nora comme « ce qui reste du passé dans le vécu des groupes, ou ce que ces groupes font du passé » (Nora, 1978). Carlos Giménez a à cet égard en quelque sorte joué le rôle d'« agent

20 http://cultura.elpais.com/cultura/2016/11/23/actualidad/1479926041_303684.html

21 C'est ce qu'il avait déjà écrit dans le prologue de *Paracuellos 6* : « El procedimiento más habitual de recogida de datos, anécdotas e historias ha consistido en reunirnos en número de tres o cuatro alrededor de una grabadora, (...) contando cada uno, yo también, las historias que va recordando tal y como llegan a la mente. » (Giménez, 2003 ; 7).

22 Interview parue dans *U, el hijo de Urich*, n°9, Camaleón Ediciones, 1998, et réalisée par David Muñoz et Antonio Trashorras avant la sortie de *Paracuellos 3*.

de mémoires », au pluriel. En effet, le passé ne se conserve pas vraiment dans notre mémoire, il n'y laisse que des traces, des débris, qu'il s'agit de reconstruire avec l'aide du collectif et du social. C'est ce qui expliquerait par ailleurs que ces nouveaux albums soient construits certes autour des propres souvenirs de l'auteur, mais aussi et surtout à partir de ceux des autres. Le sociologue Maurice Halbwachs, disciple d'Émile Durkheim et d'Henri Bergson, insiste sur l'idée que « le premier témoin auquel nous pouvons faire appel, c'est nous-mêmes. Nous faisons appel aux témoignages pour fortifier ou infirmer, mais aussi pour compléter ce que nous savons d'un évènement dont nous sommes déjà informés de quelque manière » (Halbwachs, 1950 ; 5). L'homme ne se souvient que parce que son entourage le lui suggère et l'y aide. « La mémoire individuelle n'est pas entièrement isolée et fermée. Un homme, pour évoquer son propre passé, a souvent besoin de faire appel aux souvenirs des autres » (Halbwachs, 1950 ; 65).

30. Le fait de faire appel en partie aux souvenirs des autres pour compléter les siens sera dès lors une constante dans le processus créatif des albums, et tiendra lieu dès lors de véritable méthode de travail chez l'auteur madrilène, qui rappelle le caractère collectif des anecdotes racontées dans *Paracuellos* :

El material del que he partido a la hora de escribir los guiones ha sido, por un lado mi propia memoria, mis recuerdos, mis documentos, y por otro lado, y sobre todo, los documentos que me han aportado un buen número de personas que fueron alumnos de estos « hogares » y compañeros míos de colegio. (Giménez, 2003 ; 6)

31. D'ailleurs, à la fin du cinquième album de *Paracuellos*, Giménez adresse un clin d'œil en forme d'hommage à tous ceux qui l'ont aidé à se souvenir, et sans qui la série n'aurait pu exister²³ : « Ellos me ayudaron con su memoria y su talento. Sin su ayuda, lo reconozco, yo no hubiera sabido hacer este trabajo » (Giménez, 2002 ; 5).

32. Il est enfin intéressant de remarquer que nombre de lecteurs avouent avoir lu avec émotion la bande dessinée et s'être reconnus dans les personnages de fiction représentés et dans les situations décrites dans les histoires souvent terribles des premiers albums. *Paracuellos* a été le point de départ de nombreuses rencontres et a représenté un véritable déclencheur de

²³ C'est là quelque chose qu'il avait déjà commencé à faire en guise d'introduction au deuxième tome. Voir *supra*, p. 5.

parole, et a été une source capitale de témoignages, car ces lecteurs ont par la suite pu échanger avec Carlos Giménez, et certains sont même venus lui raconter leurs expériences. C'est cette histoire qu'ils ont en commun qui leur permet de faire plus facilement acte de mémoire.

Pour que notre mémoire s'aide de celle des autres, il ne suffit pas que ceux-ci nous apportent leurs témoignages : il faut encore qu'elle n'ait cessé de s'accorder avec leurs mémoires et qu'il y ait assez de points de contact entre les unes et les autres pour que le souvenir qu'ils nous rappellent soit reconstruit sur un fondement commun. Il faut que cette reconstruction s'opère à partir de données ou de notions communes (Halbwachs, 1950 ; 12)

33. La série *Paracuellos* a donc non seulement opéré comme le catalyseur du surgissement de cette identité commune (Cenarro, 2009 ; 267) mais elle a permis de libérer la parole et de forger une sorte de mémoire collective d'« enfant de l'*Auxilio Social* ».

Conclusion

34. Le projet de Giménez, tout en étant éminemment autobiographique à la base, « nace de una conciencia social más que individual » (Altarriba, 2001 ; 340) et dépasse la définition de bande dessinée autofictionnelle par le message que l'auteur entend transmettre, ainsi que par sa dimension testimoniale et mémorielle.
35. Nous avons vu que les différents albums de *Paracuellos* cristallisent les souvenirs d'enfance et les péripéties vécues par l'enfant de l'après-guerre qu'a été Giménez, mais qu'ils vont aussi englober ceux d'autres personnes, amis et proches, ayant vécu les mêmes expériences, en même temps. La voix qui s'élève contre les atrocités d'un régime est une « voix collective », celle de toute une génération d'enfants, ayant été victimes de cette éducation cruelle, de ce système terrible et pervers au possible, comme si l'auteur se sentait responsable d'une dette envers eux, « redevable de la mémoire collective d'un groupe qu'il cherche à reconstituer » (Mogin-Martin, 2006 ; 244) et à qui il souhaite rendre hommage.

Me gustaría que estos relatos que se cuentan en los seis álbumes de la serie *Paracuellos* fueran considerados, no solamente como la historia de unos colegios raros y perversos, sino además, también, como una pequeña parte de la historia de la posguerra española. Quizá una parte no muy importante en términos generales, pero en términos particulares, para los que nos tocó vivirla y para

nuestros familiares, suficientemente importante como para querer dejar constancia de ella. (Giménez, 2003)

36. La série *Paracuellos* montre au demeurant comment une expérience vécue au départ comme assez personnelle arrive aujourd'hui à agglutiner toute une génération, jusque-là plutôt méconnue (De Bois, 2014 ; 200).
37. Après la dénonciation initiale très forte, l'auteur semble animé par de nouvelles préoccupations et assume une finalité différente, celle d'un « devoir de mémoire ». Avec le temps, « le point de perspective » (Halbwachs, 1950 ; 37) a donc changé. Ce qui est somme toute normal, la mémoire étant un vécu, comme telle elle change ; elle est subjective, altérée par le temps et filtrée par les expériences cumulées : des souvenirs peuvent être refoulés, d'autres sélectionnés, « la mémoire est forcément une sélection » (Todorov, 1998 ; 14), et tous sont reconstruits en fonction des préoccupations présentes. Elle est donc une représentation du passé qui se construit dans le présent. Ainsi, la distance temporelle entre le vécu et son récit s'est accompagnée d'une sorte de résilience chez l'auteur madrilène, chez qui ce qui semble prévaloir, c'est la transmission de ces différentes expériences vécues : transmettre aux générations futures, qui n'ont pas connu cette époque, afin qu'elles puissent hériter de la mémoire. La série *Paracuellos* serait donc représentative tout à la fois d'une « mémoire horizontale et verticale » dont parle Halbwachs dans *Les cadres sociaux de la mémoire* (Halbwachs, 1925) : horizontale en ce qu'elle unit des acteurs et membres d'une même communauté ; verticale, en ce qu'elle passe de générations en générations. Et à cet égard, la bande dessinée, média accessible et destiné au plus grand nombre, est à même de toucher un large public, et ce faisant, s'avère ici un espace d'expression particulièrement fructueux et un instrument adéquat et efficace pour aider à mieux comprendre et faire connaître ce passé. En outre, *Paracuellos*, quarante ans après les premières publications, continue de rencontrer un certain succès auprès du public – et est devenue une lecture obligatoire pour tout hispanisant agrégatif –. La sortie en 2007 d'une édition-compilation chez Debolsillo, qui a déjà bénéficié de plusieurs rééditions²⁴ a sans doute facilité l'accès à ce document

²⁴ María Casas, directrice littéraire chez Debolsillo, nous indiquait lors d'un échange par voie électronique en janvier 2019 que l'album *Todo Paracuellos* en était à sa 9e réédition, ce qui portait à près de 45 000 le nombre d'exemplaires vendus, faisant par la même de cet album le titre le plus diffusé de l'artiste madrilène. Cette compilation a même bénéficié d'une édition commémorative spéciale 40e anniversaire, sortie fin 2016, tirée quant à elle à 5000 exemplaires.

exceptionnel pour connaître l'histoire de l'*Auxilio Social*, vue depuis l'intérieur, car, comme Carlos Giménez aime le dire: « Gracias a que estuve allí dentro, lo he contado, y al que le sirva, ahí está » (Cenarro, 2009 ; 289).

Bibliographie

CORPUS D'ÉTUDE

GIMÉNEZ Carlos, *Paracuellos*, Madrid, Ediciones Amaika, 1977.

–, *Paracuellos*, Madrid, Ediciones de la Torre, « Colección Papel Vivo », n°7, 1978. Prologue de Manuel QUINTANA.

–, *Paracuellos 2-Auxilio Social*, Madrid, Ediciones de la Torre, « Colección Papel Vivo », n°25/26, 1982. Prologue d'Antonio MARTÍN : « La obra nacional de Auxilio Social ».

–, *Paracuellos 3*, Barcelone, Ediciones Glénat, « Colección Carlos Giménez », 1999. Prologue de Jesús CUADRADO : « El infierno de la memoria ».

–, *Paracuellos*, Barcelone, Ediciones Glénat, « Colección Carlos Giménez », 2000. Prologue d'Antonio MARTÍN : « La obra nacional de Auxilio Social ».

–, *Paracuellos 2*, Barcelone, Ediciones Glénat, « Colección Carlos Giménez », 2000.

–, *Paracuellos 4*, Barcelone, Ediciones Glénat, « Colección Carlos Giménez », 2001. Prologue de José María BEÁ : « La huella infinita ».

–, *Paracuellos 5*, Barcelone, Ediciones Glénat, « Colección Carlos Giménez », Barcelone, 2002. Prologue de Paco Ignacio TAIBO II : « Los territorios de la memoria ».

–, *Paracuellos 6*, Barcelone, Ediciones Glénat, « Colección Carlos Giménez », Barcelone, 2003. Prologue de Carlos GIMÉNEZ : « Por si a alguien le interesa »

–, *Todo Paracuellos*, Barcelone, Debolsillo, Penguin Random House Mondadori, 2007. Prologue de Juan MARSÉ : « Paracuellos, aventuras y testimonio ».

–, *Paracuellos 7. Hombres del mañana*, Barcelone, Reservoir Book, Penguin Random House Mondadori, 2016.

–, *Paracuellos 8. Las madres no tienen la culpa*, Barcelone, Reservoir Book, Penguin Random House Mondadori, 2017.

CRITIQUE

ALTARRIBA Antonio, *La España del tebeo, la historieta española de 1940 a 2000*, Madrid, Espasa, 2001.

ARROYO REDONDO Susana, «Formas híbridas de narrativa: reflexiones sobre el cómic autobiográfico», in *Escritura e imagen*, Vol. 8, 2012, p. 103-124.

CENARRO Ángela, *Los niños del Auxilio Social*, Madrid, Espasa, 2009.

CORRADO Danielle, « Carlos Giménez y el pacto autobiográfico », *Historietas, cómics y tebeos españoles*, Viviane Alary (ed.), Toulouse, PUM, collection Hespérides, 2002, p. 174-195.

CORRADO Danielle, « Récits d'enfance et discours identitaires », in *Témoigner entre Histoire et Mémoire*, n°112 : « Les enfants de la Guerre d'Espagne. Expériences et représentations culturelles », Éditions du Centre d'Études et de Documentation Mémoire d'Auschwitz et Éditions Kimé, 2012.

DE BOIS Pierre-Alain, « La bande dessinée *Paracuellos* et la construction d'une conscience collective d'enfants de l'*Auxilio Social* », in *HispanismeS*, n°8, 2016, p. 192-205.

--, *Carlos Giménez: De la denuncia a la transmisión de la memoria*, Madrid, Ediciones de la Marmotilla, 2020.

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

HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997 (1950).

HALBWACHS Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994 (1925).

LECARME Jacques, « Fictions romanes et autobiographie », in *Universalis 1984, Encyclopedia Universalis*, Paris, 2003.

LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, Collection « Poétique », Paris, 1975.

MATLY Michel, *Bande dessinée et Guerre Civile espagnole: représentations et clés d'analyse*, Thèse de doctorat, Université Blaise-Pascal de Clermont-Ferrand II, CELIS (Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique), 1^{er} juillet 2016, 2 volumes, 526 pages.

MATLY Michel, *El cómic sobre la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra, « Colección signo e imagen », 2018.

MOGIN-MARTIN Roselyne, « Carlos Giménez : autobiographie d'une enfance en bande dessinée », dans *Théâtre du monde – Mélanges offerts à Manfred Eggert*, études réunies par Christophe Dumas et Manfred Gangl, Université d'Angers, 2006, p. 237-244.

NORA Pierre, « La mémoire collective », dans *La Nouvelle histoire*, R. Chartier, J. Le Goff et J. Revel (dir.), Paris, Retz, 1978.

RIERA Agustín, « Los ojos de Carlos Giménez », « Homenaje a Carlos Giménez », Antonio Busquets (coord.), *Flash-Back*, n°2, Valence, 2003, p. 14.

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

TODOROV Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1998.