



HAL
open science

Mémoire de la “ barbarie infinie ” : représenter malgré tout, dire contre la stupeur dans Pinturas de guerra d’Ángel de la Calle

Judite Rodrigues

► To cite this version:

Judite Rodrigues. Mémoire de la “ barbarie infinie ” : représenter malgré tout, dire contre la stupeur dans Pinturas de guerra d’Ángel de la Calle. *ILCEA: Revue de l’Institut des langues et cultures d’Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, 2023, 52, 10.4000/ilcea.18064. hal-04281512

HAL Id: hal-04281512

<https://hal.science/hal-04281512>

Submitted on 13 Nov 2023

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License



ILCEA

Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe,
Amérique, Afrique, Asie et Australie

52 | 2023

**Mémoire et indicible dans les arts contemporains :
approches transversales**

Mémoire de la « barbarie infinie » : représenter *malgré tout*, dire contre la stupeur dans *Pinturas de guerra* d'Ángel de la Calle

*Memory of "Infinite Barbarism": Representing against the Stupor in Ángel de la
Calle's Graphic Novel Pinturas de guerra*

Judite Rodrigues



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ilcea/18064>

DOI : 10.4000/ilcea.18064

ISSN : 2101-0609

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-441-7

ISSN : 1639-6073

Référence électronique

Judite Rodrigues, « Mémoire de la « barbarie infinie » : représenter *malgré tout*, dire contre la stupeur dans *Pinturas de guerra* d'Ángel de la Calle », *ILCEA* [En ligne], 52 | 2023, mis en ligne le 02 novembre 2023, consulté le 10 novembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/18064> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ilcea.18064>

Ce document a été généré automatiquement le 10 novembre 2023.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Mémoire de la « barbarie infinie » : représenter *malgré tout*, dire contre la stupeur dans *Pinturas de guerra* d'Ángel de la Calle

Memory of "Infinite Barbarism": Representing against the Stupor in Ángel de la Calle's Graphic Novel Pinturas de guerra

Judite Rodrigues

- 1 « Non, un homme ça s'empêche. Voilà ce que c'est un homme, ou sinon... » (Camus, 1994 : 66). Cette phrase lapidaire, qui tait dans ses points de suspension la plus insondable noirceur, est celle que Camus rappelle pour dire qu'un homme exprime son humanité en refusant certains actes, certains gestes. Mais quand l'homme ne s'empêche pas, quand l'horreur advient, comment alors dire les mutilations et la barbarie ? Mais pourquoi les dire, d'ailleurs ? Pour quel devoir de dire ? À qui faut-il les dire ? Qui peut les recevoir ? Autant de questions présentes dans le roman graphique *Pinturas de guerra*, de l'auteur espagnol Ángel de la Calle. L'ouvrage porte une réflexion sur l'indicible et l'inmontrable. L'auteur explique qu'il fallait aussi que la bande dessinée s'empare de ces histoires barbares et travaille à représenter les limites de l'humanité, l'extrême violence, les corps et les âmes impossibles à réparer (García Manuel, 2017 : 32).
- 2 Ce roman graphique est un ouvrage insolite à bien des égards. Traduit en plusieurs langues, il a obtenu de nombreux et prestigieux prix¹. Il aura fallu à son auteur quatre ans de travail pour écrire et dessiner ce récit de près de 300 pages. C'est un ouvrage d'une extrême densité sur le plan narratif mais aussi sur le plan des liens intertextuels et intericoniques. *Pinturas de guerra* dialogue en effet abondamment, passionnément, avec l'Histoire, les Lettres, la peinture et le cinéma. Il s'appuie également sur de nombreux témoignages car c'est un livre qui fait parler le silence, celui de l'interminable nuit blanche des survivants des dictatures latino-américaines du Cône sud. Des survivants dont les vies ont été rapiécées après la torture mais aussi dans l'épreuve de l'exil. *Pinturas de guerra* nous parle d'un monde en guerre : nous sommes là

dans les années 1970 et 1980, et l'on assiste ici aux mouvements sociaux d'abord, à la prise du pouvoir par les militaires, à l'entrée en guérilla, à la répression, à l'exil.

- 3 Ángel de la Calle est illustrateur, bédéiste, critique et divulgateur de bande-dessinée. Il est l'un des principaux animateurs de la *Semana Negra* de Gijón (principal festival de littérature policière de la péninsule). Mais c'est sans doute son premier roman graphique, un ouvrage devenu culte : *Modotti, una mujer del siglo veinte*, qui l'a fait connaître du grand public. Ángel de la Calle revenait dans cet ouvrage sur la trajectoire de la photographe et militante révolutionnaire Tina Modotti, de son arrivée au Mexique en 1922 à sa mort mystérieuse à Mexico vingt ans plus tard. Avec le *Modotti*, Ángel de la Calle avait pris le parti de raconter une histoire et de se raconter lui-même en train de peiner à la raconter. Dans *Pinturas de guerra*, il pousse plus avant les curseurs de la fictionnalité et de l'autofictionnalité : la mise en scène de soi repose désormais sur le recours à un alter-ego autofictionnel. Ce personnage, s'il possède les traits du dessinateur Ángel de la Calle et porte son nom, n'en est pas moins un avatar anachronique. C'est lui qui, arrivant à Paris, part en quête de l'histoire de l'actrice étatsunienne Jean Seberg. Car ce roman graphique est aussi l'esquisse d'une biographie, celle de l'actrice et muse de la *Nouvelle Vague*. Une biographie sur fond d'enquête policière mais également une réflexion sur comment raconter une vie.
- 4 Si le *Modotti* travaillait principalement la matière biographique (Leroux, 2017), *Pinturas de guerra* travaille la matière historique. Mais les deux ouvrages sont placés sous l'autorité de l'engagement politique et de l'engagement artistique. *Pinturas de guerra* est un livre où l'on rencontre l'Histoire. L'Histoire avec une grande hache, comme le disait Georges Perec, celle des « années de plomb » aux Amériques, quand soufflait la barbarie des années noires des dictatures. Rendez-vous est alors pris avec l'ignominie, la violence homicide et l'insoutenable. Ce qui sidère le lecteur c'est la sauvagerie, les abîmes de la cruauté, la dégradation de toute humanité, l'atteinte à la dignité... Une question se pose bien sûr ici : face à l'horreur, comment dire ? Quels mots choisir ?
- 5 Dans son essai sur l'art dans la deuxième moitié du xx^e siècle (un essai qui analyse plus spécifiquement les formes artistiques possibles après l'horreur des camps), l'historien de l'art Valeriano Bozal montre toutes ces tentatives de dire, de montrer *malgré tout* « [...] un mundo que parecía no poder ser dicho » (2004 : 13). Et c'est le mot « stupeur » qui est choisi dans le titre, *El Tiempo del estupor*, pour qualifier ces tentatives artistiques :

No encuentro palabra que permita designar con precisión esta situación. Es excesivamente trágica y compleja como para resumirla en una palabra. Pero pienso que términos como « estupor », « perplejidad », « horror », « asombro », « incredulidad », etc., son vocablos que, reunidos, nos aproximarían a aquel momento. De todos ellos, he elegido el primero para titular este breve texto. El estupor nos afecta también a nosotros cuando contemplamos aquellas imágenes de los acontecimientos y leemos las narraciones que a ellos se refieren; todavía nos paraliza el estupor. (2004 : 13)
- 6 Mais pour répondre à la stupeur, qui va raconter ? « [...] à la peste — écrivait Georges Didi-Huberman — il faut bien un narrateur, [...] un arpenteur du désastre² ». Celui qui raconte cette histoire où la mort est à l'œuvre ce sera donc ici Ángel de la Calle. Il choisit pour cela une intrigue non linéaire. Les allers-retours dans la chronologie des faits sont nombreux, certains épisodes sont d'ailleurs rapportés en différentes occasions avec des points de vue narratifs différents. L'enchevêtrement des lignes narratives est tissé avec une précision toute chirurgicale. C'est une mécanique millimétrée. L'auteur revendique du reste une filiation avec *Rayuela* et invite à une

lecture à entrées et parcours multiples. D'ailleurs, la marelle tout comme le roman graphique c'est aussi une question de cases !

- 7 On découvre ces années noires à hauteur de témoin. À hauteur d'homme et de femme. Ángel de la Calle donne chair à l'histoire en créant quatre personnages de fiction : Marga Alvar la Chilienne, Matías Michel l'Argentin, Enrique Mrak l'Uruguayen et Xavier Barragán le Mexicain. Tous sont des artistes et militants de la Gauche révolutionnaire, naufragés dans le Paris des années de l'*Opération Condor*. Ils sont les survivants de la répression et de la torture. Ce sont des personnages de fiction qui rapportent des histoires vraies. Les ressemblances avec des personnes ayant existé ne sont donc aucunement de pures et fortuites coïncidences. Le groupe des 3 — Marga, Matías et Enrique — sont des peintres entrés en guérilla : ils sont Miriste, Montonero et Tupamaro respectivement. En exil, à Paris, ils continuent, malgré tout, à faire œuvre d'art et de résistance. Ils se réunissent et combattent sous la bannière artistique des « autoréalistes » et sous le haut patronage d'Antonin Artaud. Le personnage de Barragán, artiste peintre également, a lui participé aux manifestations de 1968 au Mexique et a réchappé au massacre de Tlatelolco.
- 8 On voudrait dégager un premier chantier problématique en interrogeant dans cet ouvrage le geste graphique qui tente de dire la stupeur face à l'horreur. Que peut l'art, que peut le roman graphique pour tenter de rendre compte de la « barbarie infinie » ? Mais surtout : comment la dire, comment la figurer, comment la représenter ? Qu'arrive-t-il à ces personnages dont l'histoire est transpercée de non-dits ? De quels silences leurs histoires sont-elles hantées ? La douleur et la souffrance sont le plus souvent des données invisibles. Elles sont parfois indicibles pour ceux qui les vivent. La parole fait défaut comme le rappelle l'anthropologue David Le Breton dans son essai *Expériences de la douleur. Entre destruction et renaissance* : « entre celui qui souffre et celui qui tient la main, il y a une inégalité de conditions, deux mondes qu'aucune parole durable ne relie, la douleur fait corps, elle ne fait pas langue » (2010 : 61). La souffrance est une donnée invisible. L'impossibilité de transmettre, de faire langue, de dire, voilà ce qui est en jeu.

1. Récits et représentations graphiques du mal : l'engagement en concession

- 9 C'est en contexte de terreur et de barbarie de masse que la locution « malgré tout » prend tout son sens. On retrouve cette formule concessive dans un texte fondateur comme celui de Georges Didi-Huberman : *Images malgré tout* (2003). Et dans le contexte historique en lien avec *Pinturas de guerra*, elle est présente sous la plume de Miguel Benasayag dans *Malgré tout, contes à voix basse des prisons argentines* (1980) ou dans le titre d'un livre de dessins de Miguel Lawner, *La vida a pesar de todo. Isla Dawson, Ritoque, Tres Álamos* (2018). Il faut dire « malgré tout », raconter « malgré tout », montrer « malgré tout ». La concession dit l'existence de la limite mais aussi la tentative d'aller au-delà. La concession marque le choix de dépasser la limite ou la frontière, de s'engager en terrain inconnu, de décider de continuer quelles que soient les difficultés. L'engagement en concession est une forme de résistance, une obstination en toute conscience. Alors, quand on plonge dans ces brèches de l'indicible quel peut être le narrateur du désastre ? Quels dispositifs peuvent montrer et dire malgré tout ?

1.1. Marelle de mémoires : polyphonie et structures narratives

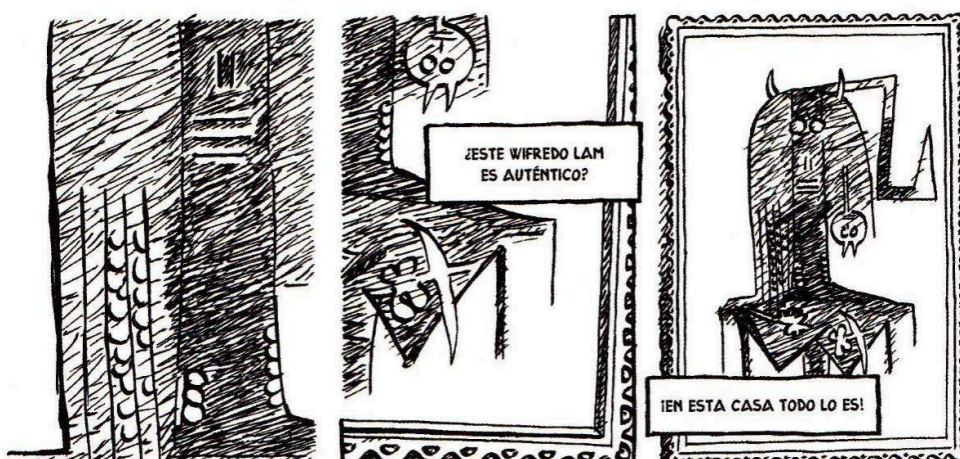
- 10 Il convient de s'arrêter d'abord sur les voix narratives et la structure de ce roman graphique qui sont originales à bien des égards. *Pinturas de guerra* est un polyptique en 5 volets.
- 11 Le chapitre 1, « *Del lado de Santiago de Chile* », est un préambule de 25 planches qui nous situe dans le Chili du début de la dictature (1976). Nous sommes là dans l'appartement de l'Américain Steve Rogers. Ce nom est bien connu des amateurs de *comics* de Marvel puisqu'il s'agit du nom du plus patriote des supers-héros, *Captain America*. Le personnage de Steve Rogers est le double fictionnel de Michael Townley, un agent de la CIA, en couple avec la Chilienne Mariana Callejas. Tous deux étaient connus pour leurs veillées littéraires mondaines dans leur villa alors même que l'on torturait dans les caves. Dans cette séquence, le lecteur est le témoin de l'insoutenable légèreté d'une bourgeoisie tout affairée à ses négoce d'œuvres d'art. On retrouve dans un même lieu, dans une même demeure deux réalités immiscibles mais qui coexistent : à l'étage, les salons *cosy* où l'on cause vente de tableaux, un verre de Pisco Sour à la main et dans les sous-sols, les salles de torture. Le seul contact entre ces deux mondes se fait par l'intermédiaire du personnage de Felipe Rosas, un critique d'art, qui furtivement et par mégarde, entrapercevra — pour mieux tout oublier aussi rapidement — les corps des torturés. C'est un premier chapitre qui dit l'immoralité, le cynisme de ceux qui préfèrent ne pas voir. Les dialogues entre les deux tortionnaires sont insoutenables.
- 12 Le chapitre 2, « *Del lado de París* » (127 planches) nous plonge dans le Paris du début des années 1980. Le personnage qui porte le récit se nomme Ángel de la Calle. Le recours au nom propre est bien une ligne de démarcation qui montre la volonté d'ancrage dans une forme de réel. Celui qui prendra en charge le récit dans cette deuxième partie est donc un double autofictionnel du dessinateur. C'est un héros bien peu dégourdi qui se laisse entraîner dans un Paris littéraire et artistique où se propage l'écho des pires heures des dictatures (attaques, disparitions...). Il regarde d'abord ce monde avec les yeux de Simplet. C'est un phénomène assez curieux que ce double si ingénu, crédule et maladroit. Sa fonction dans le récit est principalement de servir les autres personnages : malgré lui, il percera le silence de ces exilés. S'il s'installe à Paris, c'est pour écrire une biographie sur l'actrice Jean Seberg et enquêter sur les tragiques circonstances de sa mort. C'est là qu'il rencontre, suite à une série de quiproquos, le « trio » des autoréalistes (groupe éphémère et à portée confidentielle consacré à l'art politique d'avant-garde). Ce double autofictionnel est anachronique. Il semble comme perdu dans le temps. De son propre aveu, il a toujours eu un problème avec les dates et le temps qui lui ont été donnés à vivre : « *Lo que siempre he tenido son problemas con las fechas... en que vivo* » (Calle, 2017 : 164).
- 13 Le troisième chapitre, « *Pintores latinoamericanos desnudos en Europa* » (99 planches), est éclaté en 14 sous-chapitres qui adoptent les différents points de vue des quatre personnages. Ce chapitre laisse la parole aux témoins. Suivant le personnage choisi, les techniques narratives varient. Pour Marga, c'est l'épistolaire. Les sous-chapitres qui lui sont consacrés sont des lettres adressées au personnage d'Ángel de la Calle (des lettres dans lesquelles elle revient sur son entrée en militantisme dans le MIR et son engagement artistique pendant les années Allende). Puis la clandestinité, la lutte armée, la torture à la Villa Grimaldi et l'exil. Pour Enrique Mrak, c'est une narration à la

deuxième personne, un dialogue de soi à soi, avec une voix qui relève du statut du narrateur post-mortem. Pour Matías Michel, la narration se fait à la première personne : il raconte les années de militance, la torture à l'*Escuela Mecánica de la Armada*, l'entrée en exil. Pour Barragán : il n'y a pas de voix narrative surplombante, ce sont les phylactères qui rapportent les seuls propos. Ce sont des conversations qui, face à un personnage mutique, Barragán, deviennent de véritables soliloques.

- 14 Le quatrième chapitre, « *Apuntes para una biografía (no escrita) de Jean Seberg* » (19 planches), est comme une tentative de compilation biographique. Mais le personnage d'Ángel de la Calle raconte là le livre qu'il n'écrira jamais puisque l'on comprend qu'il décidera finalement d'écrire sur le groupe des autoréalistes. Il y a une forme de prétérition : il propose en bande dessinée ce qu'il n'écrira pas puisqu'il choisit d'écrire l'histoire de sa rencontre avec Marga, Matías, Enrique et Barragán.
- 15 Le dernier chapitre est un épilogue de sept planches qui nous situe bien après la dictature de Pinochet, sous la présidence de Ricardo Lagos. On assiste à une conversation entre les deux tortionnaires du premier chapitre. Ce sont deux personnages véritablement au service de l'abjection. On pourrait sans doute dire que ce roman graphique se situe à l'articulation entre ce que l'historienne Annette Wiewiorka a appelé « l'ère des témoins » (1998) et ce qui serait « l'ère des bourreaux » tant la place offerte aux bourreaux est ici décisive : ils sont présents dès le premier chapitre et ils ferment tragiquement l'ouvrage.
- 16 Suivant peut-être cette idée de Clément Rosset que « [t]out ce qui vise à atténuer la cruauté de la vérité, à atténuer les aspérités du réel, a pour conséquence immanquable de discréditer la plus géniale des entreprises comme la plus estimable des causes [...] » (1988 : 7), Ángel de la Calle propose un épilogue d'un désespoir abyssal : en dernière page le lecteur comprend que l'un des tortionnaires va recevoir (des mains du président de la République lui-même) une médaille policière pour avoir défendu les valeurs démocratiques.

1.2. Brouillage des régimes de vérité : autofiction, témoignage, archives dessinées

- 17 Quand le lecteur amorce sa lecture, immanquablement il garde en tête ces questions : qu'est-ce qui est réel ? Qu'est-ce qui relève de la fiction ? Le premier *strip* de la planche inaugurale est à cet égard assez éloquent (fig. 1).

Figure 1. - Ángel de la Calle, *Pinturas de guerra*, Madrid : Reino de Cordelia, 2017, p. 15, strip 1.

- 18 Sur ces trois cases liminaires, on observe un mouvement arrière, une dynamique de recul qui part du détail et cadre ensuite le tableau dans son entièreté. Cette décomposition mime le regard circonspect, minutieux à tout le moins, de ce personnage qui examine le tableau et s'attache à voir dans le détail ce qui pourrait donner foi de l'authenticité de l'œuvre d'art. À la question « *¿Este Wifredo Lam, es auténtico?* », la réponse est cinglante et sans appel : « *¡En esta casa todo lo es!* » (Calle, 2017 : 15, strip 1). En préambule à l'ouvrage c'est donc un certificat d'authenticité qui est apposé. La première planche semble être un avertissement pour le lecteur : que nul n'entre ici s'il ne signe un pacte de croyance — celui de l'authenticité et du réel. On retrouve exactement ce même mouvement quand on plonge dans les noirceurs de l'âme de Matías Michel l'Argentin (Calle, 2017 : 257, strip 1) : on cherche l'authenticité, le vrai. Si l'on paraphrasait la réponse précédente concernant le tableau de Wifredo Lam, on dirait alors : « Dans ce témoignage tout est vrai ». Malgré tout... il restera l'insoluble interrogation de la mise en fiction. Ce qui pose question c'est le malaise que peut provoquer le processus de fictionnalisation des pages les plus sombres de l'Histoire. Car on craint parfois les dispositifs fictionnels quand ils touchent aux moments les plus barbares de l'Histoire. Fictionnaliser est-ce conduire à une certaine relativisation ? La question est souvent posée.
- 19 Un autre point qui semble intéressant dans le processus de brouillage des régimes de vérité est celui du recours abondant à l'archive redessinée. Car *Pinturas de guerra* a sans conteste le goût de l'archive pour reprendre le titre du célèbre essai d'Arlette Farge. Cette bande dessinée s'inscrit en effet sous l'autorité de l'archive en convoquant de nombreux documents (photographies, unes de journaux, etc.). Elle témoigne ainsi d'un désir de mémoire. En page 210 (fig. 2) par exemple, l'incrustation des unes de journaux redessinées permet bien sûr le rappel du contexte mais elle permet aussi de renforcer l'effet de réel.

Figure 2. - Ángel de la Calle, *Pinturas de guerra*, Madrid : Reino de Cordelia, 2017, p. 210, strips 2 & 3.



- 20 C'est un procédé que l'on retrouve dans d'autres bandes dessinées qui font œuvre d'histoire, par exemple dans *Histoire dessinée de la guerre d'Algérie* (Stora & Vassant, 2016). En convoquant des unes de journaux, comme dans ce dernier exemple, l'objectif est de s'inscrire dans la fidélité documentaire à la réalité historique (c'est d'ailleurs un historien, Benjamin Stora, qui signe le texte). Dans l'exemple de la planche en page 210, il y a là un phénomène de surgissement du réel : l'Uruguayen Enrique Mrak apparaît sur trois cases qui sont trois portraits accolés aux unes de presse des « cases documentaires ». Le personnage est ici le témoin qui s'inscrit dans une chronologie funeste. Les effets de brouillage de ce que l'on appelle les régimes de vérité sont donc au cœur des dispositifs narratifs et graphiques de *Pinturas de guerra*.
- 21 Alors peut-être qu'une part de fiction ne nuit pas à la restitution du réel. Le régime de vérité de ce roman graphique ne s'affaiblit pas avec le recours à l'autofiction anachronique, avec le recours à ces personnages fictionnels « porte-paroles », bien au contraire. Quand l'indicible est là, il faut *malgré tout* donner à comprendre.

2. « Polyglottisme visuel » du roman graphique : jeux de formats, dialectique du montrer et du dire

2.1. Distorsions et jeux de formats

- 22 Le roman graphique à l'épreuve de l'Histoire et à l'épreuve de l'horreur tente de répondre par des alternatives de représentation. La bande dessinée est un médium qui répond bien sûr à des usages, des standards et des codes mais c'est un support où l'expérimentation a une grande place également. On trouvera des innovations

porteuses de sens : diagrammes, schémas, mises en pages dynamiques, évasions de case, jeux de format, etc. Laurent Gerbier parle de « polyglottisme visuel » (Gerbier, 2020).

- 23 La question des jeux de formats nous semble, à cet égard, significative dans *Pinturas de guerra* car, bien souvent, quand le monde de la terreur entre par effraction dans le réel ce sont les distorsions et déformations qui vont pouvoir avertir de ce passage. C'est le cas quand le personnage de Felipe Rosas découvre par erreur les sous-sols où l'on torture (Calle, 2017 : 24, *strip* 2) : la perspective des escaliers se perd dans un dessin dépouillé de tout détail. Les marches se courbent en un lacet stylisé. La case semble avertir le lecteur : on traverse là une frontière, ce labyrinthe nous mène droit dans la gueule du Minotaure.
- 24 C'est le cas aussi quand Marga se retrouve pétrifiée face à une souris qui lui rappelle les abjectes pratiques de torture qu'elle a subies (fig. 3).

Figure 3. - Ángel de la Calle, *Pinturas de guerra*, Madrid : Reino de Cordelia, 2017, p. 77.

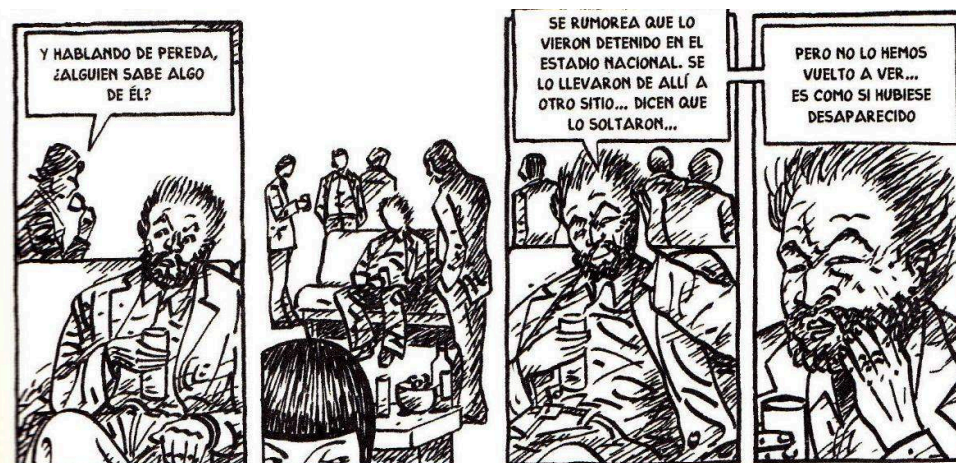


- 25 La souris est surdimensionnée, monumentale. Le personnage se fait, lui, minuscule, il prend l'aspect et les traits d'une insignifiante figurine. C'est une métaphore visuelle qui dit, pour reprendre les termes de Valeriano Bozal, « le temps de la stupeur ». Dans cet exemple, la distribution de la page est intéressante. Il y a d'abord une première bande à quatre cases qui joue de nombreux effets de clôture / ouverture de l'espace inter-cases (des bulles en hors-case ou des cases sans contours). Dans ce premier syntagme iconique, le cadre est littéralement mis à mal. Puis vient l'animal qui occupe les deux tiers de la page. Il n'y a pas là non plus d'armature de case, l'animal sort littéralement du cadre. Or quand le cadre vole en éclat, c'est le passé qui ressurgit, dans sa monstruosité, dans sa persistante présence. Ainsi, le dessin montre comment le lieu et le temps de la torture hantent le personnage. Mais les voix, elles aussi, sont parfois réduites au silence pour dire les vies disparues.

2.2. Mutisme : cases silencieuses et planches muettes

- 26 Dans le premier chapitre nous sommes au Chili en 1976, trois ans après le coup d'État. Certaines questions restent sans réponse, certaines personnes demeurent introuvables. Pour dire cela, certaines cases du roman graphique restent définitivement muettes. C'est le cas du dernier *strip* en page 21 (fig. 4).

Figure 4. - Ángel de la Calle, *Pinturas de guerra*, Madrid : Reino de Cordelia, 2017, p. 21, *strip* 3.



- 27 En case 1 de ce *strip* de bas de page une question est posée : « *Y hablando de Pereda, ¿alguien sabe algo de él?* ». Elle reste sans réponse dans la deuxième case. Celle-ci devait accueillir la réponse, mais la case perd ses bulles, ses mots et même son cadre. Dans cet espace ouvert sur la page, le mouvement de recul de cadrage montre le personnage de Lucho perdu, plongé dans un plan moyen. Ici, les traits du visage disparaissent également, ils sont effacés dans une sorte de portrait à *facialité* perdue. Si quelques traits et coups de crayons suffisent à simuler la vie, à donner de l'expression, on comprend que la place n'est plus aux vivants. La tragédie se noue dans ce portrait sans trait qui dit en cet instant précis le malaise, le trouble, la stupeur. Le silence est donc la première des réponses.
- 28 Dans les deux cases suivantes, des tentatives de réponses, des hypothèses sont formulées : « *Se rumorea que lo vieron detenido en el estadio nacional [...]* », « *Pero no lo hemos vuelto a ver... es como si se hubiese desaparecido* ». Mais nous sommes là en bas de page et dans la dernière case. Le lecteur doit alors tourner la page. Et, dans la suivante, page 22 (fig. 5), l'incident est clos.

Figure 5. - Ángel de la Calle, *Pinturas de guerra*, Madrid : Reino de Cordelia, 2017, p. 22, strip 1, case 1.



- 29 Le personnage qui a la charge de « tourner la page » clôt ainsi la discussion : « ¡La discusión de siempre! A mí tampoco me gustan los milicos, pero... ». Avec ce « mais », le débat tourne court. Ce « mais » funeste vient ici justifier et excuser. Un détail, tout en ironie, attire cependant notre attention : ce personnage tient dans les mains un ouvrage sur Francis Bacon, peintre de la violence, de l'insoutenable, de l'horreur, de la difformité et de la mort. Bacon était un peintre qui mettait les corps et les chairs à rude épreuve. On remarquera aussi au premier plan, cette tête inclinée vers l'arrière qui force la perspective du dessin (sourcils haussés, pommettes saillantes, narines ostensibles, les yeux plus démesurément ouverts...). Le visage est saisi en contre-plongée. Dans ce raccourci graphique inattendu le trait perd légèrement en lisibilité mais il offre une image inhabituelle d'un visage comme déformé. Quelque chose hante indéniablement cette case. Il y a ce vers d'Eschyle qui obsédait Bacon : « L'odeur du sang humain ne me quitte pas des yeux » (Maubert, 2009). C'est peut-être cela que l'on pressent : l'odeur du sang humain, le visage défait de l'homme qui souffre. La case devient présage et répond par ces indices à la case muette de la page précédente.
- 30 C'est donc de cases muettes mais éloquents d'inhumanité que l'on parle ici. Pour l'horreur, le texte, mais seulement s'il en faut. Ainsi quand le personnage de Felipe Rosas cherchant les toilettes tombe malencontreusement sur les salles de torture, ce sont les pages muettes qui vont dire l'horreur (Calle, 2017 : 25-27). Ces séquences sont introduites par des *strips* où l'on voit Felipe se perdre dans le dédale des différents étages. Ces cases ont quelque chose du folioscope, ou *flip book*. Le mouvement décomposé invite, par transition, à une lecture sans paroles.
- 31 En bande dessinée, le dessin sans paroles est un ressort expressif d'une grande force. Dans la planche de la page 27 (*strips* 2 et 3), c'est le point de vue de Felipe qui est adopté.

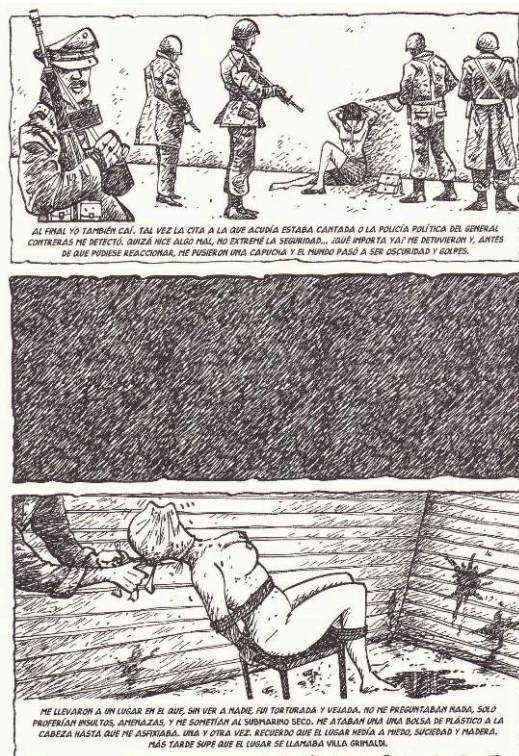
On retrouve en amont de cette séquence (*strip* 1, case 4) le *topos* du dévoilement où l'on accompagne le regard du témoin indiscret dont le visage apparaît d'abord caché par le battant d'une porte. Le dispositif est celui de la transgression. La tension narrative est maximale car cette case prépare, par un jeu de miroir, à l'exhibition d'images puissantes. Le lecteur s'apprête à voir ce qui était dissimulé et interdit. Les cases de regardeurs inopportuns disent la primauté du visuel dans l'acte du témoignage. Ce sont ces cases du dévoilement (Calle, 2017 : 25, *strip* 1, case 2 ; 27, *strip* 1, case 4) qui conduisent ensuite aux planches muettes où la vision des corps torturés est dantesque. Ces planches muettes sont littéralement réduites au silence : elles se délestent des mots, des bruits, des onomatopées. La narration se passe de tout discours. Ces planches font exclusivement appel aux mécanismes du visuel : la page 27 semble renvoyer à l'idée de cauchemar « éthylique » (régime visuel accentué, accumulation d'images, vision par fragmentation). Nous voyons ce que voit, ce que croit voir, le personnage de Felipe Rosas. Le spectacle est effroyable. Bien loin des *silent strips* qui jouaient avec les codes du cinéma muet burlesque, loin des canons de la bande dessinée muette (Groensteen, 2015), ici le silence exacerbe l'horreur.

- 32 Le mutisme en bande dessinée est néanmoins un recours que l'on retrouve dans d'autres ouvrages qui mettent en scène la haine de l'autre, des personnages à la lisière de la folie dans ces moments où l'Histoire avec un grand H bascule dans l'horreur. On pourrait citer *Le Rapport de Brodeck* (Larcenet, 2016) et un exemple, celui de la page 121 du tome 2 (intitulé justement « L'indicible ») qui est une planche où le noir et blanc est d'une précision remarquable. L'exécution, le trait sont chez Larcenet plus réalistes. Le mutisme de la planche renforce la représentation de la noirceur de l'humain pris en meute. On trouverait un autre exemple avec *Ô vous frères humains* (Luz, 2016). C'est là une adaptation de l'œuvre éponyme d'Albert Cohen (un récit autobiographique où l'écrivain décrit comment il a été confronté à l'antisémitisme dans son enfance). Luz travaille ici à plus grande échelle le « sans paroles » en bande dessinée : dans de nombreuses planches, il se prive de mots mais il multiplie les inventions graphiques en se délestant des cases et des cadres. On retrouve d'autres exemples de planches muettes dans *Les Pieds bandés* (Kunwu, 2013), un album qui traite d'une ancienne coutume chinoise, le bandage des pieds. La question de la torture des corps est également présente. Ces planches, celles d'Ángel de la Calle, de Larcenet, de Luz, de Kunwu, semblent, en un sens, faire écho à la sentence de Samuel Beckett : « Chaque mot — écrit Beckett — est comme une tache inutile sur le silence et le néant » (cité dans Spiegelman, 2012 : 205).
- 33 Les planches dites « sans paroles » réinterrogent — écrit Thierry Groensteen — le silence mais aussi la durée : « La syntaxe narrative singulière du “sans paroles” induit une réinterrogation du silence, mais aussi du mouvement et de la durée [...] » (Groensteen, 2013). Le temps, comme dilaté, s'arrête sur ces pages. Les six cases de vision dantesque en page 27 donnent à voir sans doute deux ou trois secondes, tout au plus. Mais ce sont des cases glaçantes, éprouvantes. Le silence et la stupeur inondent les différentes planches dites « muettes » ou « mutiques ». Pourtant ce ne sont pas des pages silencieuses, elles disent véritablement l'horreur et le déni d'humanité.
- 34 Dans la planche en page 27 (la deuxième salle de torture) le lecteur accompagne de case en case le regard de Felipe : une femme au corps nu, sanglé et écartelé, la gégène, une prise électrique, le sein lacéré, puis le corps à nouveau avec le sexe et la chair à vif, enfin dans un mouvement plus large d'appréhension du lieu, l'effroyable salle de

torture. Dans cette première planche, le registre d'expression (le choix délibéré des planches mutiques) demande une attention particulière de la part du lecteur. Le lecteur accompagne le regard de Felipe Rosas. Et c'est le régime de pure visibilité qui fait éprouver la stupeur. Ainsi, quand l'abjection advient, les pages gardent silence. Et, face à ce spectacle, le lecteur consent au silence.

- 35 *Pinturas de guerra* présentant une structure non linéaire, cette même scène de la page 27 sera reproduite près de deux cents pages plus loin (Calle, 2017 : 247) mais avec un point de vue différent (sur quelques cases, il s'agit du point de vue de la femme torturée). Cette fois le dessin est accompagné d'un texte : la voix de Marga qui raconte l'histoire. La stupeur change de camp : Marga, dont la capuche s'est légèrement soulevée, reconnaît le visage de celui qu'elle identifie alors comme un tortionnaire, c'est l'homme qu'elle aime (Felipe était son compagnon avant le coup d'État). Les confidences épistolaires de Marga viennent légèrer les dessins et elles hachurent alors de noir des pages déjà chargées en traits de crayon. Le papier paraît comme gratté de noir. Poser ces deux planches en regard permet sans doute de comprendre le mécanisme d'entrée dans les noirceurs de la barbarie. Le trait, le style, la technique sont d'ailleurs sensiblement différents entre ces deux planches : dans la version « épistolaire » (celle du point de vue de Marga) les hachures sont plus présentes, plus serrées, les lignes obliques se croisent avec plus de densité. Et il y a d'ailleurs dans les révélations de Marga, dans le dessin qui accompagne le témoignage écrit, des cases entièrement noircies. C'est le point de vue que l'on nommera point de vue « sous la capuche » ou point de vue au « regard empêché ». C'est le cas en page 246 (fig. 6).

Figure 6. - Ángel de la Calle, *Pinturas de guerra*, Madrid : Reino de Cordelia, 2017, p. 246.



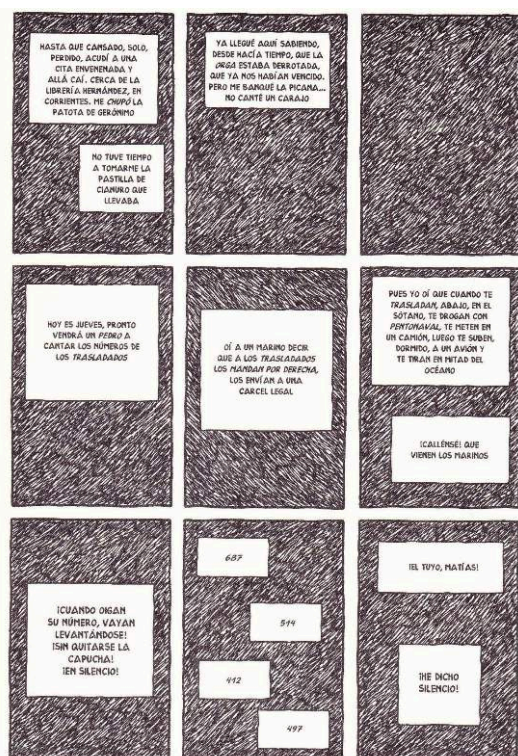
- 36 Mais dans ces cases sans contenu iconique, que faut-il voir ? En somme, que voit-on quand on ne voit rien ? Ce sont là des cases troublantes car elles plongent, elles noient

le lecteur dans les noirceurs de l'âme humaine. Est-ce que ce sont des images sans formes ? Ou de la pure noirceur ? Le visible nié ? Le dessin entre ici en collision avec l'impossibilité de représenter. Néanmoins l'expérience de lecture est étrange car dans ces cases (Calle, 2017 : 246, *strip 2*) on croit parfois reconnaître des visages. En s'approchant, en regardant fixement, on croit distinguer trois visages dupliqués, trois visages aux yeux baissés. Comme avec les pages poissées d'encre du test de Rorschach, on essaie de déceler dans notre lecture de la case une trace de folie... Quelles sont ces formes qui hantent les cases ? Le personnage de Marga explique dans la page suivante : « *siempre dentro de una capucha que olía a vómito y a sudor agrio. Mi sudor y el de otros, a los que se la pusieron antes que a mí* » (Calle, 2017 : 247). On croit voir les traces de ceux qui ont déjà porté ces cagoules. Ce que nous croyons voir là, ces empreintes de visages imprimées dans ce suaire noir, ce tissu qui nous semble imbibé d'une mémoire charnelle et spectrale, c'est donc peut-être aussi le passé qui nous regarde. Ce sont des images du fond des mines, du fond de la noirceur des âmes. Ce sont des cases carbonisées, des images qui, comme le dit Georges Didi-Huberman, brûlent d'apparaître :

Enfin, l'image brûle de la mémoire, c'est-à-dire qu'elle brûle encore, lors même qu'elle n'est que cendre : façon de dire son essentielle vocation à la survivance, au malgré tout. Mais pour le savoir, pour le sentir, il faut oser approcher son visage de la cendre. Et souffler doucement pour que la braise, dessous, recommence d'émettre sa chaleur, sa lueur, son danger comme si de l'image grise, s'élevait une voix : « Ne vois-tu pas que je brûle encore ? » (2013 : 370-372).

2.3. Planches « à voix nue »

- 37 On relèvera également le cas des pages qui sont exclusivement — ou presque exclusivement — constituées de ces cases noircies (pages 227 à 230). Ces planches, que l'on appellera « à voix nue », travaillent la restriction iconique : le dessin se place ici sous la contrainte du non visuel. Dans l'exemple de la planche en page 230 (fig. 7) c'est la voix de Matías qui surgit des noirceurs.

Figure 7. - Ángel de la Calle, *Pinturas de guerra*, Madrid : Reino de Cordelia, 2017, p. 230.

2.4. Barragán, l'avaleur mutique

- 40 Il y a dans ce roman graphique un dernier dispositif, un protocole de représentation qui semble dire avec justesse les noirceurs de certains moments de l'Histoire. C'est le personnage de Xavier Barragán, le Mexicain, qui l'incarne. La première vision que l'on a de Barragán suscite véritablement chez le personnage d'Ángel de la Calle la stupeur (Calle, 2017 : 80). Il découvre en effet, souffle coupé, un corps épais et gras recroquevillé sur un tabouret. Xavier Barragán est là, impassible, mangeant à pleine main ce que l'on

sait être un fraisier, engloutissant méthodiquement chaque morceau. On assiste à la réplétion du corps : il faut remplir coûte que coûte. Engoncé dans un pantalon trop court, les pieds contraints dans des pantoufles devenues trop petites, il apparaît comme un avaleur compulsif. Une fois le contentement de la satiété atteint, c'est alors vers son chevalet que le peintre se dirige pour continuer sa création. L'excès et la démesure caractérisent ce personnage qui, au fil des pages, semble en voie de *botéromorphose*. C'est en un sens un personnage synesthésique qui peint sucré.

- 41 Xavier Barragán est un personnage qui a un statut tout à fait particulier dans ce roman graphique. C'est un artiste activiste et militant du mouvement des étudiants de 1968 et un rescapé du massacre de Tlatelolco. Les pages qui sont consacrées à ce personnage sont empreintes d'un plus grand lyrisme. Elles sont teintées de l'influence surréaliste du personnage de Van Paalen (double du peintre autrichien surréaliste Wolfgang Paalen) qui réussit à lui faire prendre la fuite en enjambant les toits de Mexico (c'est lui également qui, quelques années plus tard, précipitera son suicide depuis la fenêtre de son studio parisien). Dans la traversée du désert, la Comala de Rulfo n'est jamais loin. En un sens, ce personnage, Van Paalen, sera le ventriloque de Barragán. Car Barragán est un personnage qui, invariablement, peint, mange ou lit. Mais c'est surtout un personnage qui semble avoir fait vœu de silence. En somme, faute de mots, ou par refus de dire, il peint et il mange.
- 42 L'hypothèse du trauma ou de l'effroi qui expliquerait la défaillance du langage ne semble pas opérante. En effet, le personnage est mutique dès les premiers événements du mouvement étudiant, quand il n'est encore qu'un simple (mais prometteur) étudiant en école d'art. C'est en un sens un personnage *a-parlant*, comme retourné en enfance, quand la langue fait défaut. Il y a pourtant un dessin, une image furtive en *flash back*, qui nous montre Xavier Barragán distribuant le feuillet des 6 points des revendications du Conseil National de Grève en octobre 1968 (Calle, 2017 : 224). On devine un cri, à tout le moins une invite à s'emparer du feuillet, une clameur, une voix. On comprend alors que c'est le dessinateur qui a choisi de ne pas lui donner de voix dans le roman graphique. Il y a là un refus de le montrer en tant que personnage parlant. Il restera mutique, énigmatique jusqu'à son suicide. D'ailleurs la toile qu'il peint et repeint compulsivement restera, pour le lecteur, une toile blanche, un espace iconique irrémédiablement dépeuplé (Calle, 2017 : 222). Le dessinateur refuse la mise en abyme de la toile dans le dessin. On ne saura jamais ce qui est peint. Son devenir sera un devenir « carbonisé » pour adopter ici le même terme que celui employé lors de l'analyse des cases au point de vue « sous la capuche ».
- 43 Xavier Barragán n'est donc pas le porte-parole d'un mouvement ou d'un moment révolutionnaire, il est sans doute bien plus : il est le porte-silence de ce moment politique, le porte-silence de l'engagement des étudiants à l'automne 1968. Ce sont les yeux qui diront l'horreur. Ce vers de René Char ne dit rien d'autre : « Les yeux seuls sont encore capables de pousser un cri » (Char, 1962 : 109). Car à Mexico dans la nuit du 2 au 3 octobre 1968, on tire à balles réelles sur les étudiants. À dix jours de l'ouverture des Jeux Olympiques, l'armée ouvre le feu sur les étudiants réunis sur la place dite des Trois Cultures. Dans un chaos sans nom, les manifestants tentent de prendre la fuite mais les issues sont bloquées par l'armée. Plusieurs centaines de personnes sont tuées par balles, d'autres meurent piétinées, étouffées. De nombreux étudiants sont arrêtés. Ils sont ensuite interrogés et torturés. Au terme de cette nuit sanglante, plus d'une centaine d'étudiants « disparaissent ». Le cri de Barragán (Calle, 2017 : 201, *strip 3*,

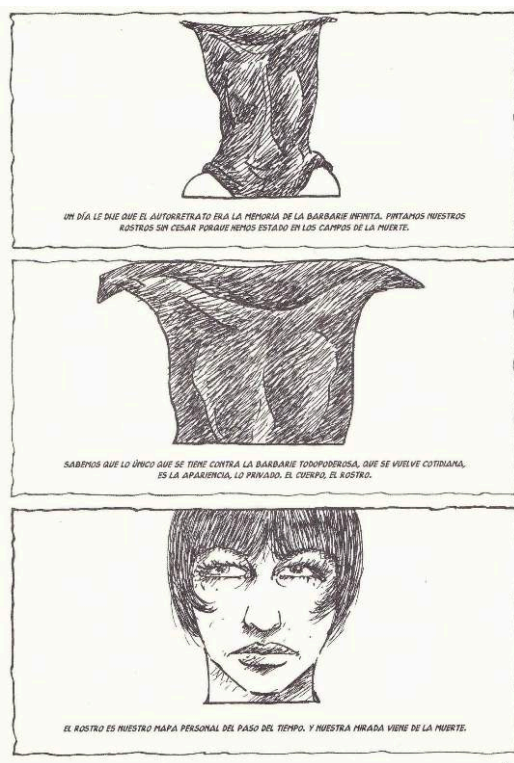
case 1) est une parole muette, un cri inaudible mais un cri qui assaille. Ainsi ce que ne dit pas Barragán, ce dont il ne témoigne pas, Ángel de la Calle le dessine.

- 44 Ce personnage mutique permet de dire, ou plus exactement permet de représenter, la répression mais aussi l'étouffement, l'asphyxie, la suffocation, le mal de dire. Xavier Barragán est une voix empêchée pour dire les vies disparues. Et d'ailleurs, quand Ángel de la Calle présente son livre sur le Zócalo à Mexico, c'est avec un t-shirt rappelant la disparition de 43 étudiants à Ayotzinapa en 2014 qu'il monte sur l'estrade. Au Mexique, l'histoire des disparitions s'écrit également au présent.

3. La reconquête de soi : le portrait et la trace

3.1. Rendre visage : l'autoportrait

- 45 Dans l'ouvrage, et par effet de mise en abîme, c'est l'art qui va permettre de répondre à la répression et à la barbarie : d'abord en rendant les visages, puis en laissant trace. Marga, Enrique et Matías, dont les visages avaient été dissimulés sous les capuches pendant les longs mois de torture, fondent, après leur rencontre à Paris, le groupe des autoréalistes : pendant deux mois (avant que leurs destins ne se séparent à nouveau), ils peignent lors de performances artistiques leurs autoportraits. Ils placardent également des sérigraphies de leurs portraits qui sont alors associés à celui d'Antonin Artaud. L'autoportrait va se définir comme une pratique avide et déterminée pour tenter de témoigner. Mrak dit ainsi : « [...] *estuvimos en el infierno, o lo más parecido ahora, las salas de tortura de Latinoamérica, y salimos con vida. Contamos eso con la pintura, a ¡hici! través de nuestros propios rostros* » (Calle, 2017 : 89). Le passage par l'autoportrait répond sans doute à une volonté de rapiécer une vie brisée, une identité mutilée. L'anthropologue et sociologue David Le Breton définit d'ailleurs la torture comme la dislocation du sentiment d'identité : « Technique d'anéantissement par la dislocation minutieuse du sentiment d'identité à travers un mélange de violences physiques et morales, elle sature la victime de souffrance avec un acharnement dont la seule limite est la mort. [...] Elle mutile une part du sentiment d'identité » (2015). Aux corps dévastés, aux identités disloquées, les artistes autoréalistes répondent donc par l'autoportrait. Cette pratique artistique ne répond pas à une exigence narcissique mais poursuit, bien au contraire, la reconquête d'une identité. Le corps, le visage, deviennent des armes.
- 46 Le visage devient alors l'objet d'une quête obsédante et vorace. Après avoir été cachés sous les capuches, les visages s'exposent. Une planche, celle de la page 251, montre ce processus de révélation, d'anagnorèse, de dévoilement du visage (fig. 8).

Figure 8. - Ángel de la Calle, *Pinturas de guerra*, Madrid : Reino de Cordelia, 2017, p. 251.

- 47 L'effet de zoom avant permet de cadrer le visage de Marga en pleine case. Dans sa lettre au personnage d'Ángel de la Calle, Marga reprend la définition de l'autoportrait donnée lors de leur première rencontre (Calle, 2017 : 54, *strip* 3, cases 1-2) : « *La mirada del autorretrato es la memoria de la barbarie infinita... de la barbarie corriente...* ». Elle complète maintenant : « *Un día le dije que el autorretrato era la memoria de la barbarie infinita. [...] El rostro es nuestro mapa personal del paso del tiempo. Y nuestra mirada viene de la muerte* » (Calle, 2017 : 251, case 1). Dans le visage recouvert, dévoilé, c'est l'abîme du mal, son étrange banalité, qui trouve à se dire et à se montrer. L'autoportrait dit la capacité à se regarder. Pourtant dans cette planche le regard est comme fuyant. Dans un portrait tout fait sens, or ici le regard manque... On notera que la première définition de l'autoportrait donnée par Marga est littéralement reprise d'une des phrases de l'essai de Valeriano Bozal, *El tiempo del estupor* :

La mirada del autorretratado no nos dice nada explícito. Este profeta no habla de lo que vendrá, ni siquiera parece tener noción de que pudiera venir algo: lo que nos dice es el hueco que se abre en su mirada, y en ese hueco el tiempo de lo que fue y nunca ha dejado de ser. La mirada de autorretratado es la memoria de la barbarie infinita, la barbarie corriente.
(2004 : 38)

- 48 Ce regard fuyant, c'est sans doute ce creux, cette « béance qui s'ouvre dans son regard ». C'est le point d'indicible.
- 49 Marga explique : « *El rostro humano es una fuerza vacía, un campo de muerte* » (Calle, 2017: 65, *strip* 2, case 1). On retrouve là les mots d'Antonin Artaud dont le patronage surplombe le groupe des autoréalistes : « Le visage humain est une force vide, un champ de mort. [...] Ce qui veut dire que le visage humain n'a pas encore trouvé sa face / et que c'est au peintre à la lui donner » (Artaud, 2004 : 1534). Les traits du visage dans l'autoportrait diront la « barbarie infinie ». Ils seront les signes, les mots pour laisser trace. Ils raconteront ce qui ne peut être dit. Portraiturer c'est fixer l'image d'un

vivant pour qu'elle lui perdure. C'est le rendre présent. Dire la présence, rappeler les disparitions c'est aussi ce que font les mères et les grand-mères de la *Plaza de Mayo*. Exposer sur des pancartes les photos, les visages des enfants disparus.

3.2. Laisser trace : inscrire la violence sur les murs

- 50 Si l'écriture est une trace, dans *Pinturas de guerra*, ce sont bien les corps qui laissent trace sur les murs et qui retracent une histoire. Ainsi, quand Marga part en Suède, elle abandonne définitivement la peinture de chevalet et imagine des interventions artistiques où elle laisserait trace de son sang menstruel sur les murs d'une galerie d'art (Calle, 2017 : 265). Cette fresque « au sang », cette trace qui entache le blanc du mur est cependant précaire, éphémère, effaçable. L'empreinte menstruelle est radicalement soumise à l'estompe du temps et de l'oubli. Cette trace éphémère, qui la verra ?
- 51 Claude Mouchard a choisi de reprendre un fragment d'un vers de Rilke dans le titre de son essai sur la littérature de témoignage en ce xx^e siècle, siècle des extrêmes et de la barbarie de masse : *Qui si je criais... ?* (Mouchard, 2007). « Qui donc, si je criais [...] m'entendrait ? » écrit Rilke dans sa première élégie de Duino. On dirait ici en le paraphrasant : qui donc, si j'imprimais mon corps, si j'entachais de mon sang les murs, le verrait ? C'est le dessinateur qui prend en charge cette responsabilité. Il change la trace éphémère en marque inaltérable, en stigmaté obstiné. Mise en récit, mise en image, la trace advient et s'exhibe nouvellement. En un sens, l'obsolescence de la trace est rachetée par le dessin. Ce corps imprimé par le sang nous renvoie à ces primitives mains rouges de l'art pariétal, qui sont comme les premières signatures qui retracent une histoire dans les entrailles de la Terre. Mais dans le cas de Marga, le sang utérin ne coulera pas car le corps est mutilé, car les chairs ont été rongées. La barbarie, en effet, a fait son œuvre. Et la page suivante nous rappellera les pires violences sexuelles subies lors des séances de torture.
- 52 La bande dessinée est un art narratif particulièrement intéressant quand on interroge la question de l'indicible car c'est un matériau qui travaille en son cœur l'ellipse, le non-dit, le blanc. L'ellipse est une des figures essentielles du langage de la bande dessinée. Le lecteur doit « combler les blancs ». Ce qui n'est pas dit, ce qui n'est pas dessiné, le lecteur doit le reconstruire. La bande dessinée « prélève » des images et des moments comme le dit Thierry Groensteen (2008 : 24). Dans *Pinturas de guerra* nous avons un personnage dont la voix ne nous parvient pas, des murs qui parlent par les traces laissées, des cases muettes, la privation d'image avec des cases au point de vue que l'on a nommé « sous la capuche »... Ce sont là autant de procédés qui montrent que le témoignage se fait saxifrage pour se frayer un chemin dans la roche de l'indicible. C'est la force « concessive » de l'impérieuse nécessité de dire qui est à l'œuvre ici. On comprend qu'il faut dire « malgré tout », qu'il faut dire « coûte que coûte », qu'il faut dire « d'une manière ou d'une autre ». Miguel Benasayag reprend cette dernière formule dans le chapitre « Le cri » :
- Il est des choses que je ne veux pas raconter, qui me sont trop douloureuses et dont le seul souvenir me submerge.
- Mais en même temps elles sont un cri qui me reste en travers de la gorge, un cri qui veut sortir et qui, en restant en moi, me blesse d'autant plus. Peut-être vais-je être capable d'en parler, d'une manière ou d'une autre. (1980 : 113)

53 Cet extrait nous renvoie immanquablement vers *L'Innommable* de Beckett, où la concession semblait gagner la bataille, le dire se faisait jour malgré tout :

[...] il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots, tant qu'il y en a, il faut les dire, jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent, étrange peine, étrange faute, il faut continuer, c'est peut-être déjà fait, ils m'ont peut-être déjà dit, ils m'ont peut-être porté jusqu'au seuil de mon histoire, devant la porte qui s'ouvre sur mon histoire, ça m'étonnerait, si elle s'ouvre, ça va être moi, ça va être le silence, là où je suis, je ne sais pas, je ne le saurai jamais, dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer. (1953 : 213)

BIBLIOGRAPHIE

ARTAUD Antonin (2004), *Œuvres* (édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman), Paris : Quarto-Gallimard.

BECKETT Samuel (1953), *L'Innommable*, Paris : les Éditions de Minuit.

BENASAYAG Miguel (1980), *Malgré tout, contes à voix basse des prisons argentines*, Paris : François Maspero (traduit de l'espagnol par A. Toussaint, préfacé par David Rousset).

BOZAL Valeriano (2004), *El Tiempo del estupor*, Madrid : Siruela.

CALLE Ángel de la (2005), *Modotti, una mujer del siglo veinte*, Madrid : Sinsentido.

CALLE Ángel de la (2017), *Pinturas de guerra*, Madrid : Reino de Cordelia.

CALLE Ángel de la (2018), *Peintures de guerre*, Ivry-sur-Seine : Otium Editions.

CAMUS Albert (1994), *Le Premier homme*, Paris : Gallimard.

CHAR René (1962), *Fureur et Mystère*, Paris : Gallimard.

DIDI-HUBERMAN Georges (1983), *Mémoire de la peste : le fléau d'imaginer*, Paris : C. Bourgois.

DIDI-HUBERMAN Georges (2003), *Images malgré tout*, Paris : Les Éditions de Minuit.

DIDI-HUBERMAN Georges (2013), *Phalènes, Essais sur l'apparition 2*, Paris : Les Éditions de Minuit.

FARGE Arlette (1997), *Le goût de l'archive*, Paris : Seuil.

GARCÍA Manuel (2017), « La novena página, entrevista dibujada a Ángel de la Calle », *El Día de Salamanca*.

GERBIER Laurent (2020), « La bande dessinée du réel et la poésie de la non-fiction », en ligne sur *NeuvièmeArt2.0* : <<http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1288>> (20 janvier 2023).

GROENSTEEN Thierry (2008), *La Bande Dessinée mode d'emploi*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles.

GROENSTEEN Thierry (2013), « Sans paroles », en ligne sur *Neuvièmeart2.0*, <<http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article516>> (20 janvier 2023).

- GROENSTEEN Thierry (2015), « Une histoire de la bande dessinée muette », en ligne sur *Neuvièmeart2.0*, <<http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article983>> (20 janvier 2023).
- KUNWU Li (2013), *Les Pieds bandés*, Bruxelles : Kana.
- LARCENET Manu (2016), *Le Rapport de Brodeck* (t. 2), « L'indicible », Paris : Dargaud.
- LAWNER Miguel (2018), *La vida a pesar de todo. Isla Dawson, Ritoque, Tres Álamos*, Santiago (Chili) : Lom ediciones.
- LE BRETON David (2010), *Expériences de la douleur. Entre destruction et renaissance*, Paris : Métailié.
- LE BRETON David (2015), « Douleur et souffrance : déclinaisons du sens », *Revue des sciences sociales* (53), <<http://journals.openedition.org/revss/2819>> (16 juillet 2019).
- LE ROUX Marie-Caroline (2017), « Tina Modotti d'Ángel De la Calle : un imaginaire (auto) (bio)graphique », *Itinéraires* (2017-1), <<http://journals.openedition.org/itineraires/3739>> (16 juillet 2019).
- LUZ (2016), *Ô vous frères humains*, Paris : Futuropolis.
- MAUBERT Franck (2009), *L'odeur du sang humain ne me quitte pas des yeux. Conversations avec Francis Bacon*, Paris : Mille et une nuits.
- MOUCHARD Claude (2007), *Qui si je criais... ? Œuvres-témoignages dans les tourmentes du xx^e siècle*, Paris : L. Teper éditions.
- ROSSET Clément (1988), *Le Principe de cruauté*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- SPIEGELMAN Art (2012), *Maus, un survivant raconte*, Paris : Flammarion.
- STORA Benjamin & VASSANT Sébastien (2016), *Histoire dessinée de la guerre d'Algérie*, Paris : Éditions du Seuil.
- WIERWORKA Annette (1998), *L'Ère du témoin*, Paris : Hachette.

NOTES

1. En 2018, il obtient le prix de *Mejor obra de autor español publicada en España en 2017* au Salón Internacional del Cómic de Barcelona. La même année : les prix *Mejor guionista nacional*, *Mejor obra nacional* des *Premios de la Crítica* de Dolmen editorial. L'année suivante, sa traduction française fait partie de la sélection officielle du festival international de la bande dessinée d'Angoulême.
2. « Mais à la peste il faut bien un narrateur, un qui puisse, qui ose dire mes yeux ont tout vu, il faut bien, tâche lourde ou non, un arpenteur du désastre, un mélancolique, un dont la maladie différerait un peu des autres, maladie à la mort, non maladie mortelle, encore. Un qui pressent qu'il n'arrive pas à mourir » (Didi-Huberman, 1983 : 20).

RÉSUMÉS

Ángel de la Calle signe avec *Pinturas de guerra* un roman graphique qui dialogue avec l'Histoire, les Lettres, la peinture, le cinéma. S'appuyant sur de nombreux témoignages cet ouvrage fait parler le silence de l'interminable nuit blanche des survivants des dictatures latino-américaines du Cône sud. Rendez-vous est alors pris avec la violence homicide et l'insoutenable. La question de la représentation se pose avec force : face à l'horreur, comment dire ? Qu'arrive-t-il à ces personnages dont l'histoire est transpercée de non-dits ? De quels silences leurs histoires sont-elles hantées ? *Pinturas de guerra* mobilise de nombreux procédés pour tenter de dire « malgré tout » : brouillage des régimes de vérité, jeux de format, cases silencieuses, planches « à voix nue », personnages mutiques...

With *Pinturas de la Calle*, Ángel de la Calle signs a graphic novel that dialogues with history, literature, painting and cinema. Based on numerous testimonies, this comic book makes the silence of the endless sleepless night of the survivors of the Latin American dictatorships speak for itself. The question of representation arises with strength: in the face of horror, how to tell? What happens to these characters whose stories are pierced by the unspoken? What silences haunt their stories? *Pinturas de guerra* uses a number of approaches and techniques to try to tell the story "in spite of everything": blurring of the regimes of truth, format games, silent panels, pages crossed out in black, mute characters...

INDEX

Keywords : Ángel de la Calle, graphic novel, Latin American dictatorships, torture, graphic silence

Mots-clés : Ángel de la Calle, roman graphique, dictatures latino-américaines, torture, mutisme graphique

AUTEUR

JUDITE RODRIGUES

Université de Bourgogne, EA 4182
judite.rodriques-balbuena@u-bourgogne.fr