

Spirou, Dolores, Lola : La figure de l'orphelin/e et la memoire de la Guerre Civile Espagnole dans trois recits graphiques en français

Spirou, Dolores, Lola: La figura del huérfano/a y la memoria de la Guerra Civil Española en tres narraciones gráficas en francés

Cristina Álvares

Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho
calvares@ilch.uminho.pt

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5968-4724>

Résumé : L'orphelin est une figure structurante de la tradition de la bande dessinée franco-belge dans la mesure où, dans les récits d'aventure, le héros est typiquement un orphelin dont la condition reste non dite, ce qui l'autonomise par rapport à la famille, au temps et à la mémoire. Au contraire, la problématisation de la mémoire individuelle et collective au sein des liens de parenté est au cœur des récits mémoriels historiques. La comparaison de trois récits graphiques en français qui thématisent la guerre civile espagnole autour du devenir-orphelin/e du protagoniste ou d'un personnage secondaire nous permet de soutenir qu'entre récit d'aventure et récit mémoriel historique le rapport est moins de coupure que de torsion à la façon de la topologie de la bande de Möbius.

Mots clés : récit mémoriel historique, récit d'aventure, E. Bravo, B. Loth, D. Lapière & R. Efa.

Resumen: El huérfano es una figura estructurante de la tradición de la *bande dessinée* franco-belga en la medida en que el héroe de las historietas de aventuras es típicamente un huérfano cuya condición queda no dicha, lo que le descuelga de la familia, del tiempo y de la memoria. Por otro lado, la problematización de la memoria individual y colectiva dentro de los lazos familiares es prioritaria en el relato memorial histórico. La comparación de tres narrativas gráficas en francés que tematizan la guerra civil española en torno al devenir-huérfano/a del protagonista o de un personaje secundario, nos permite sostener que la relación entre relato de aventuras y relato memorial histórico es menos un corte que una torsión a la manera de la topología de la cinta de Moebius.

Palabras clave: relato memorial histórico, relato de aventuras, E. Bravo, B. Loth, D. Lapière & R. Efa.

Abstract : The orphan is a structural figure of the traditional Franco-Belgian *bande dessinée* as the hero of the narratives of adventure is typically an orphan whose orphanage is unsaid. This untold condition frees him of family, time, and memory. On the other side, the problematization of individual and collective memory within the family is at the forefront of the narratives of historical memory. Comparing three graphic novels in French that thematise the Spanish civil war around the becoming-orphan of the main character or a minor character pave the way to argue that the relation between narrative of adventure and narrative of historical memory is less a cut than a torsion in the way of the topology of the Möbius strip.

Keywords : narrative of historical memory, narrative of adventure, E. Bravo, B. Loth, D. Lapière & R. Efa.

Referencia: ÁLVARES, C., «Spirou, Dolorès, Lola: La figure de l'orphelin/e et la mémoire de la guerre civile espagnole dans trois récits graphiques en français», *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, segunda época, 3, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021, pp. 21-36.

Nous nous proposons d'aborder la reconstitution de la mémoire franco-espagnole de la guerre civile dans trois récits graphiques en français dont le protagoniste est un orphelin ou une orpheline. Compte tenu du fait que, dans le genre d'aventure si caractéristique de la bande dessinée franco-belge, le héros est typiquement un orphelin dont l'orphelinage reste inexprimé, nous essayerons de situer les trois ouvrages en référence à cette tradition.

Publiés en France ou en Belgique, dans l'essor de la bande dessinée à intention mémorielle et historique, les trois récits ont été créés par des auteurs ayant un lien familial et affectif avec l'Espagne : *Le Journal d'un ingénu* (2008) d'Émile Bravo,¹ fils de père et mère espagnols, son père étant un républicain exilé en France ; *Dolorès* (2016) de Bruno Loth,² beau-fils d'un exilé espagnol et passionné d'histoire de l'Espagne au XXe siècle ; et *Seule* (2018) de Denis Lapière,³ scénariste belge, et de Ricard Efa, dessinateur

1 BRAVO, É., *Le journal d'un ingénu*, Bruxelles, Dupuis, 2008.

2 LOTH, B., *Dolorès*, Saint-Avertin, La boîte à bulles, 2016.

3 L'intérêt de Denis Lapière pour la connexion entre la guerre civile espagnole et la France des camps s'est traduit dans la création, avec le dessinateur catalan Eduard Torrents, du *Convoi* (2013), roman graphique sur les réfugiés républicains internés au camp d'Argelès-sur-Mer (Pyrénées Orientales), publié chez Dupuis.

catalan,⁴ ouvrage qui résulte du témoignage de la grand-mère de l'épouse de celui-ci.⁵ C'est donc au sein de la famille, de ses liens affectifs et intimes, que ces auteurs des deuxième et troisième générations – Bravo, Loth et Efa – ont eu accès à la mémoire des tragiques événements de 1939 reliant l'Espagne et la France à la veille de la seconde guerre mondiale.

Les trois œuvres s'inscrivent dans le champ du récit mémoriel historique qu'Isabelle Delorme définit de la façon suivante : « Une production écrite et iconique, fondée sur la mémoire personnelle d'un auteur ou de l'un de ses proches, et qui relate un événement historique majeur. Par l'intermédiaire d'itinéraires individuels, il présente des instantanés d'histoire reconstitués très exactement et représentatifs de l'histoire collective ». ⁶ Cependant, Isabelle Delorme précise par la suite les contours du nouveau genre en bande dessinée inauguré par *Maus* de Art Spiegelman⁷ avec son esthétique du témoignage : narration à la première personne, représentation graphique du narrateur et du protagoniste-témoin, mise en scène de l'enquête. Or, si l'intérêt que Bravo, Loth et Efa portent aux conflits des années 1930 et 1940 s'enracine dans le lien affectif de la transmission de la mémoire familiale, celle-ci est cependant mise à distance dans la narration à la troisième personne. Dans notre corpus, il n'est jamais question de liens de parenté ou de souvenirs familiaux des auteurs, les circonstances de l'énonciation ne sont pas représentées et les histoires sont racontées par des narrateurs hétérodiégétiques jamais actorialisés. Les trois récits graphiques s'écartent ainsi du modèle spiegelmanien de la narration à la première personne et de la représentation de la transmission du témoignage paternel au fils-auteur-narrateur autoreprésenté – modèle qu'Antonio Altarriba⁸ et Michel Kichka,⁹ entre autres, en viendront à adopter.¹⁰ Différemment de

4 LAPIERE, D. & EFA, R., *Seule*, Paris, Futuropolis, 2018.

5 [https://fr.wikipedia.org/wiki/Seule_\(bande_dessin%C3%A9e\)#Historique](https://fr.wikipedia.org/wiki/Seule_(bande_dessin%C3%A9e)#Historique) (consulté le 19 juin 2020) ; <https://www.actuabd.com/Seule-Par-Denis-Lapiere-Ricard-Efa-Futuropolis> (consulté le 20 juin 2020).

6 DELORME, I., *Quand la bande dessinée fait mémoire du XXe siècle. Les récits mémoriels historiques en bande dessinée*, Dijon, Presses du réel, 2019, p. 7.

7 *Maus* a été sérialisé dans la revue *Raw* entre 1980 et 1991 et a été publié en roman graphique en 1991 chez Pantheon.

8 ALTARRIBA, A. & KIM, *El arte de volar*, Barcelona, Norma Editorial, 2009; ALTARRIBA, A. & KIM, *El ala rota*, Barcelona, Norma Editorial, 2016.

9 KICHKA, M., *Deuxième génération. Ce que je n'ai pas dit à mon père*, Paris, Dargaud, 2012.

10 *El arte de volar* et *Deuxième génération* sont des récits mémoriels historiques selon le paradigme spiegelmanien qu'Isabelle Delorme n'a pas intégrés au corpus qu'elle a minutieusement étudié dans *Quand la bande dessinée fait mémoire du XXe siècle*. Sur Kichka : LOUWAGIE, F., *Témoignage et littérature d'après Auschwitz*, Leiden, Brill, 2020, spec. p. 313–332. Sur Altarriba et autres auteurs espagnols d'*historietas* : CATALÀ CARRASCO, J., « Exilio y memoria en la nueva novela gráfica » in

Maus, la restitution de l'Histoire moyennant une trajectoire individuelle n'implique pas chez Bravo, Loth et Lapière-Efa la thématisation à la première personne du lien affectif qui relie l'auteur à un parent ayant fait l'expérience de la guerre,¹¹ bien qu'un tel lien existe pour eux. Ainsi le témoignage de Lola, grand-mère de l'épouse de Ricard Efa, est-il à l'origine de *Seule*, sans pour autant y être mis en scène. Chacun des trois ouvrages reconfigure donc la post-mémoire¹² en un récit à la troisième personne dans lequel l'auteur n'est pas directement et personnellement impliqué. Du reste, lorsque Bravo affirme « Spirou c'est moi »,¹³ cet énoncé flaubertien – « Madame Bovary c'est moi » – opère l'identification de l'auteur au personnage, ce qui serait tout à fait inutile si auteur et personnage étaient le même. Compte tenu du fait que les trois récits graphiques racontent un événement historique majeur par le biais d'une trajectoire individuelle dans laquelle la mémoire est une valeur capitale, il nous semble que la différence formelle de la narration à la troisième personne est susceptible de les grouper en une catégorie à la périphérie du champ générique du récit mémoriel historique.¹⁴

RODRÍGUEZ PÉREZ, Y., & VALDIVIA, P. (eds.), *Espanoles en Europa. Identidad y exilio desde la Edad Moderna hasta nuestros días*, Leiden/Boston, Rodopi/Brill, 2018, pp. 155–170; SUÁREZ VEGA, C., « Memoria histórica en viñetas. Representaciones de la Guerra Civil Española a través de la narrativa gráfica y los testimonios familiares », *Caracol*, 15, 2018, pp. 287–306 ; ALARY, V., « La bande dessinée contemporaine au rendez-vous de la mémoire violente de l'après-guerre civile espagnole et du premier franquisme », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 24, 2020, <https://journals.openedition.org/cccec/9342#tocto2n3> (consulté le 23 juin 2021) ; MATLY, M., *Guerre civile espagnole et bande dessinée*, Clermont, Presses universitaires Blaise Pascal, 2020. Ajoutons finalement le numéro 8 (2) de la revue en ligne *L'entre-deux*, intitulé « El franquismo en la novela gráfica (2009–2019) », disponible à <https://lentre-deux.com/index.php?b=numeros> (consulté le 20 novembre 2021).

- 11 Citons *Los surcos del azar*, de Paco Roca (Bilbao, Astiberri, 2013), comme un cas de figure intermédiaire. En effet, Roca, auteur-narrateur-personnage, se représente lui-même et son témoin, Miguel Campos, dans le récit, mais Miguel Campos, vétéran de la Nueve, est un témoin extra-familial avec qui Pablo Roca n'a aucun lien de parenté.
- 12 La post-mémoire est une notion forgée par Marianne Hirsch à partir de la lecture de *Maus*. La notion réfère à la mémoire intergénérationnelle individuelle. « “Postmemory” describes the relationship that the “generation after” bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before — to experiences the “remember” only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. Postmemory’s connection to the past is this actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation » (HIRSCH, M., *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, NY, Columbia UP, 2012, p. 5).
- 13 BRAVO, É., « Faire un travail d'auteur », *L'état de la bande dessinée. Vive la crise ?*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2009, p. 123.
- 14 Nous suivons et prolongeons ainsi la thèse de Luisa Montes Villar qui considère *Dolorès*, de Bruno Loth, un récit mémoriel historique. MONTES VILLAR, L., « La mémoire républicaine dans la bande dessinée francophone. Le roman graphique *Dolorès* de Bruno Loth », *Synergies Espagne*, 2020, p. 133.

L'enjeu central de ces trois récits de guerre est la famille, car, comme le dit le grand-père de Lola, « la guerre découpe les familles »,¹⁵ sépare enfants et parents et produit des orphelins. Leur vie quotidienne dans un orphelinat franquiste est racontée dans *Paracuellos*, œuvre majeure de la bande dessinée espagnole.¹⁶ L'exode des réfugiés républicains vers la France a impliqué que soixante-dix mille mineurs se retrouvent seuls.¹⁷ Les ouvrages de Bravo, Loth et Lapière-Efa racontent l'impact de la guerre civile sur un/e enfant : le petit Espagnol qui habite avec sa mère à Bruxelles où il rencontre Spirou lui-même orphelin ; Dolorès qui, lors de la tragédie d'Alicante, se jette à la mer avec sa mère, est tirée des eaux par des pêcheurs français et accueillie dans un orphelinat ; Lola qui passe la guerre séparée de ses parents.

Les personnages d'enfants sont présents dans d'autres ouvrages de nos auteurs. Ils sont légion chez Émile Bravo. Avec *Les épatantes aventures de Jules, C'était la guerre mondiale* et surtout son *Spirou*, Bravo fait de la bande dessinée adulte pour autant « qu'elle se retourne vers son enfance, elle y revient ». Il ajoute : « Pour moi, être adulte, c'est prendre son enfance au sérieux ».¹⁸ Bruno Loth, dont l'œuvre porte principalement sur les mutations politiques et sociales majeures de l'Espagne au XXe siècle, a créé une série, *Les fantômes d'Ermo* (2006-2013), où la guerre civile est vue par un enfant orphelin venu d'Andalousie. Parmi des séries à protagoniste mineur comme

15 LAPIÈRE, D. & EFA, R., *Seule*, op. cit., p. 38.

16 Publiée chez *Fluide Glacial* dès 1976.

17 DREYFUS-ARMAND, G. & MARTINEZ, O., *Espagne, passion française. Guerres, exils, solidarités*, Paris, Les arènes, 2015 p. 81. L'auteure écrit ailleurs : « La séparation des familles, quand elles ont pu partir groupées, s'effectue dès la frontière : les femmes, les enfants et les personnes âgées sont généralement évacués vers des centres d'hébergement en province où ils sont tant bien que mal accueillis. Quant aux combattants et aux hommes jeunes, ils sont conduits sous bonne escorte dans des camps aménagés à la hâte sur les plages du Roussillon. Ces camps sont dits alors « de concentration » dans les textes administratifs, au sens où l'on entend « concentrer », afin de les surveiller, ceux que l'on juge « indésirables ». Les réfugiés se retrouvent dispersés sur tout le territoire pour de longs mois, voire des années ». DREYFUS-ARMAND, G., « Le fantôme de la guerre d'Espagne », *Monde diplomatique*, 2017, https://www.monde-diplomatique.fr/2017/05/DREYFUS_ARMAND/57481 (consulté le 20 juin 2021). Voir aussi CORDEROT, D. & CORRADO, D., eds., *Les enfants de la Guerre d'Espagne. Expériences et représentations culturelles*, Bruxelles/Paris : Centre d'Études et de Documentation Mémoire d'Auschwitz et Kimé, 2012 ; SIERRA BLAS, V., *Paroles orphelines - Les enfants et la guerre d'Espagne*, trad. Christine Rivalan Guégo et Raquel Thiercelin-Mejías, Rennes, PU de Rennes, 2016 ; KEREN, C., « Négocier l'aide humanitaire : les évacuations d'enfants espagnols vers la France pendant la guerre civile (1936-1939) », *Revue d'histoire de l'enfance 'irrégulière'*, 15, 2013, p. 167-183 ; KEREN, C., « Spanish Refugee Children in France, 1939: An Insight into Their Experiences, Opinions and Culture », *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, vol. 7-8, n° 89, 2012, p. 279-293.

18 BRAVO, É., « Faire un travail d'auteur », op. cit., p. 124.

Charly ou *Rose*, Denis Lapière a créé avec Christian Durieux¹⁹ le personnage d'Oscar, un garçon seul qui se lie d'amitié avec un SDF. Avec Virginie Ollagnier et Olivier Jouvray, Ricard Efa a dessiné la série *Kia Ora* dont le personnage principal est une petite fille maorie exhibée comme monstre de foire en Europe au début du XXe siècle. Ces ouvrages sont représentatifs d'une tendance réaliste et historique de la bande dessinée qui s'écarte du modèle de l'aventure, ouvertement fictionnel, et redéfinit le profil héroïque des jeunes protagonistes en les plongeant dans des expériences comme la guerre, l'abandon, le racisme, l'exploitation.

Le nœud entre bande dessinée et enfance est historiquement très fort, son expression prédominante voire hégémonique étant le format « les aventures de » avec lequel elle s'est identifiée jusqu'aux années 1970. Le héros y est typiquement un subadulte – pas un enfant, pas un adulte, mais un entre-deux²⁰ –, et ses histoires ciblaient prioritairement les garçons, même si elle se proclamait intergénérationnelle (« ... les jeunes de 7 à 77 ans »). Avec la vogue du roman graphique et la large diversification des genres, des thématiques, des styles et des lectorats que connaît la bande dessinée dès la fin du XXe siècle,²¹ l'enfance et la puberté sont autrement thématisées dans des autobiographies et récits de vie. Les petits personnages y subissent des épreuves dont la dimension réelle et traumatique résiste à la rhétorique narrative de l'aventure et à son imaginaire codé. L'interaction prime sur l'action et l'aventure adhère à la vie commune et se reconfigure en expérience souvent traumatique. *Persépolis* de Marjane Satrapi²² et *Je me souviens. Beyrouth* de Zeina Abirached²³ sont des exemples de romans autobiographiques qui racontent l'impact de guerres, de révolutions et de régimes répressifs sur la vie quotidienne des petites filles. C'est la grande Histoire racontée par le truchement de la petite histoire – l'histoire des mineurs au double sens de couche sociale et de groupe d'âge. Hilary Chute a mis en évidence, dans *Graphic Women*, la vocation naturelle du médium bande dessinée à représenter les processus de la mémoire traumatique. D'une part, la nature hybride visuelle-verbale rend la bande dessinée spécifiquement apte à démonter le postulat de la soi-disant irréprésentabilité du traumatisme, d'autre part les cases se prêtent à configurer la fragmentation

19 Auteur de *Pacific Palace*, l'album 2021 de la série « Le Spirou de ... » chez Dupuis.

20 Tintin, Spirou, Corentin ... Même Astérix, qui est un adulte, est si petit qu'il ressemble à un enfant.

21 Il en va de même des éditeurs, librairies, traductions.

22 SATRAPI, M., *Persépolis*, Paris, L'association, 2000-2003.

23 ABIRACHED, Z., *Je me souviens. Beyrouth*, Paris, Chambourakis, 2008.

de la mémoire avec ses trous, ses impasses, ses courts-circuits. Chute assume que la bande dessinée est foncièrement autobiographique et que les traumatismes d'enfance y occupent une place prioritaire.²⁴ Les récits qui composent notre corpus racontent l'impact traumatique de la guerre sur des personnages d'enfants dans un registre qui n'est cependant pas autobiographique.

La figure de l'orphelin/e est au cœur de la bande dessinée franco-belge. Le genre d'aventure qui l'a dominée pendant plusieurs décennies a redessiné (c'est bien le cas de le dire) l'imaginaire héroïque qui nous a été légué par notre tradition littéraire. Alors que dans l'imaginaire héroïque, devenir orphelin – être séparé des parents et se retrouver seul au monde – est une opération qui constitue le personnage en héros et déclenche l'aventure sur fond de drame familial,²⁵ la bande dessinée d'aventure méconnaît cette opération fondatrice dans la mesure où son protagoniste – dont le prototype est Tintin – est toujours déjà un héros : sa condition d'orphelin n'advenant pas à l'expression, on ignore dans quelles circonstances il a perdu sa famille et s'est retrouvé seul et livré à lui-même. Tintin et autres personnages relevant de son paradigme sont de purs produits sans production, des héros sans genèse. Et aussi sans mémoire pour autant que la suppression du passé du personnage exige de faire table rase des souvenirs de son enfance et de sa famille. Il est là, c'est tout. Sans genèse et sans mémoire, fils de personne et *puer aeternus*, Tintin est le modèle du héros soustrait à l'ordre de la famille et à l'ordre du temps. Immérgé dans le monde mais libéré du temps, il incarne une alternative au héros traditionnel décisivement marqué par l'éclatement de la sphère familiale qui l'a projeté dehors²⁶ – dans le monde-espace mais aussi dans le monde-temps.

Le paradigme tintinesque de l'aventure a été si prégnant dans la bande dessinée franco-belge qu'il demeure une référence plus ou moins implicite ou lointaine de certains genres contemporains comme les récits à propos mémoriel. En inscrivant le personnage dans l'ordre du temps et de la

24 CHUTE, H., *Graphic Women. Life Narrative and Contemporary Comics*, New York, Columbia University Press, 2010, pp. 3-7.

25 Moïse, Œdipe, Romulus et Remus, Siegfried, Arthur, Blanche-Neige, Petit Poucet, Oliver Twist, Rouletabille, Harry Potter, Chihiro, pour ne nommer que quelques figures particulièrement populaires.

26 Voir à ce propos ÁLVARES, C., « Les nerfs du capitaine. La fonction du compagnon inséparable du héros dans les Aventures de Tintin », *Cincinnati Romance Review*, 43, 2017, p. 216-225, spec. p. 216-219 ; « Tintin orphelin. Une approche du héros hégéen à travers le motif de l'enfant trouvé », *Synergies Espagne*, 13, 2020, pp. 159-171, spec. p. 163.

famille, en mobilisant la mémoire historique et la mémoire subjective, le récit mémoriel historique à la troisième personne constitue l'envers du récit d'aventure.²⁷ Isabelle Delorme a mis en évidence plusieurs différences entre le récit mémoriel historique et la bande dessinée traditionnelle. Nous nous proposons de penser ces différences selon la topologie de la bande de Möbius, surface à un seul bord et une seule face dans laquelle l'endroit et l'envers sont en continuité (il n'y a pas de coupure entre dedans et dehors). Sur le bord unique de la bande se tient la figure de l'orphelin/e incarnant une condition qui, à l'endroit, n'a pas de mémoire et à l'envers en a une (ou l'inverse). Nous mettrons en perspective les ouvrages de Bravo, Loth et Lapière-Efa pour examiner la façon dont la thématization de la guerre civile moyennant une histoire individuelle produit des récits du devenir-orphelin/e du personnage, qui sont autant de torsions möbiennes de la tradition narrative de la bande dessinée franco-belge.

On sait que la création de Spirou en 1938 par le trait de Rob-Vel prend une forme métanarrative et, par conséquent, assume l'ontologie fictionnelle du personnage. Spirou est doté d'une naissance artistique qui le soustrait à la généalogie : fils de personne et *puer aeternus*, Spirou est un Tintin pourvu d'un moment inaugural qui explicite son être de fiction. Aussi, chez Franquin, la forme canonique de l'univers spirouesque se consolide-t-elle autour d'un héros au profil typiquement tintinesque en ce sens qu'il s'agit d'un éternel subadulte sans parents ou autre famille, sans passé et sans mémoires, dont la vie se confond intégralement avec l'aventure.²⁸ Mais dès les années 1980, les séries post-Franquin évoquent ou ébauchent la vie du personnage avant les aventures.²⁹ Le lancement en 2006 du « Spirou de... » constitue une stratégie éditoriale visant à stimuler la production de nouveaux

27 Pour l'aventure comme annulation du traumatisme, voir ÁLVARES, C., « Spirou's Origin Myth and Family Romances: The Domestication of Adventure in the New Adventure Comic », *European Comic Art*, 14 (2), 2021, pp. 34-50, spec. p. 39.

28 Thierry Groensteen écrit dans l'entrée « Aventure » du *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée* : « Le héros est un professionnel de l'aventure, non pas au sens où il en tire profit, mais parce que toutes ses entreprises, toutes ses initiatives prennent comme *fatalement* un tour aventureux. L'aventure n'est pas une parenthèse dans sa vie ; quand il n'est pas dans l'action, dans l'affrontement, il ne vit pas ». <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article990> (consulté le 20 juin 2021).

29 Lire à ce sujet ÁLVARES, C., « La réinvention de l'imaginaire héroïque dans la bande dessinée d'aventure. Vicissitudes du paradigme tintinesque dans Spirou 1938-2018 », *Revue Romane*, 55 (2), 2020, pp. 265-282.

ouvrages qui recyclent critiquement « l'archive Spirou », ³⁰ participant ainsi à la reconfiguration et à la réinterprétation de l'héritage de la bande dessinée. La série a donc une portée mémorielle qui passe, chez Bravo, ³¹ par le projet de raconter le passé du personnage dans un prequel des aventures telles que Franquin les a inventées. Or, entre 1938, année de la création du groom, et 1946, année où Franquin commence à redessiner le profil du personnage en « aventurier 'humaniste' », ³² la guerre a eu lieu. La guerre est ainsi le traumatisme collectif qui est à la racine de l'aventure et qui procure le contexte historique où vient s'adosser le passé du personnage et, par conséquent, l'inscription de celui-ci dans le temps (historique et biographique). ³³ Le Spirou recréé par Bravo dans un style ligne claire incertaine, ³⁴ est un orphelin pauvre, qui habite Bruxelles à la veille de la guerre, puis sous occupation nazie, et travaille comme groom au Moustique Hôtel. De son vrai nom Jean-Baptiste, Spirou a passé l'enfance dans un orphelinat catholique et à présent il loue une chambrette misérable au directeur, le père André. Ce cadre politique et social ne produit pourtant pas « un sentiment d'authenticité historique : la grande Histoire y est clairement traitée à travers le filtre générique de la fiction ». ³⁵ En effet, la thématisation de la condition d'orphelin pauvre, représentative d'une réalité sociale (le mineur seul qui travaille pour pourvoir à sa subsistance), exclut toute information sur les progéniteurs et la naissance de Spirou et on ignore par quel drame familial il s'est retrouvé à l'orphelinat du père André. Ce compromis entre le côté socio-historique d'orphelin bruxellois et le côté mythique de héros sans origines résulte de la stratégie de renégociation de la tradition de la bande dessinée qui caractérise l'esthétique narrative et

30 CRUCIFIX, B. & MOURA, P., « L'archive Spirou revisitée par Émile Bravo, Yann et Olivier Schwartz » in MEESTERS, G., VRYDAGHS, D. & PAQUES, F., *Les métamorphoses de Spirou*, Liège, PU de Liège, 2019, pp. 159-176.

31 La série, qui est en cours, est à ce jour composée de trois albums : *Le journal d'un ingénu* (2008), préquel des aventures canoniques de Spirou et Fantasio (qui raconte donc la vie de Spirou en amont de l'aventure), est suivi, dix ans plus tard, par *L'espoir malgré tout* dont sont parus en 2018, 2019 et 2021 trois des quatre albums prévus.

32 BRAVO, É., « Faire un travail d'auteur », *op. cit.*, p. 123.

33 Lire BEATY, B., « A clear line to Marcinelle. The importance of line in Émile Bravo's Spirou à Bruxelles », *European Comic Art*, 4 (2), 2011, pp. 199-211, spec. p. 206.

34 Dans son analyse du dessin de Bravo « Spirou à Bruxelles », Bart Beaty écrit : « The sketchy and vaguely uncertain quality of his lines undermine the hyperpolished nature of the Tintin aesthetic even as the artist seeks to pay tribute to it. Even the briefest glance at *Spirou à Bruxelles* is enough to confirm that it is not a forgery of *ligne claire*, but a critical approximation of it » (BEATY, B., « A clear line to Marcinelle. The importance of line in Émile Bravo's Spirou à Bruxelles », *op. cit.*, p. 207).

35 CRUCIFIX, B. & MOURA, P., « L'archive Spirou revisitée par Émile Bravo, Yann et Olivier Schwartz », *op. cit.*, p. 162.

graphique de Bravo.³⁶ Chez lui, véracité historique et fiction sont compatibles, ce qui fait du *Journal d'un ingénu* l'ouvrage le plus périphérique de notre corpus par rapport au paradigme du roman mémoriel historique décrit par Isabelle Delorme.

En l'été 1939 la guerre commence dans les jeux des enfants. L'histoire démarre sur l'absence de Spirou à son poste de travail à l'hôtel qu'il avait quitté dans l'urgence de venir apaiser la bagarre qui avait transformé en champ de bataille le terrain vague où des gamins jouaient au foot. Le match avait dégénéré en violence en raison des insultes idéologiques, apprises dans la sphère familiale, que les enfants adressent aux pères des uns et des autres : « gros fils de sale communiste », « fils de fasciste rexiste pourri », ³⁷ etc. Spirou règle l'affaire en désamorçant l'assise familiale du conflit idéologique – « laissez vos parents tranquilles » – par la mobilisation du critère national : « nous sommes tous Belges avant tout ». ³⁸ Survient alors un nouveau venu à l'accent espagnol. C'est José Luis, gamin exilé avec sa mère dans la foulée de la guerre civile. On comprend que le père est mort, peut-être à Alicante, ou interné dans un camp. José Luis dément l'homogénéité nationale postulée par Spirou : sa présence même implique que tous ne sont pas Belges. Il objecte également à la perception schématique de la guerre civile espagnole, avancée par un des garçons, comme un conflit entre communistes vaincus et catholiques vainqueurs pour autant que lui et sa famille sont catholiques. Ses propos laconiques dérangent aussi bien le sectarisme enfantin (qui fait la guerre reprendre de plus belle) que le principe de l'identité nationale énoncé par Spirou. À la fin de l'album, alors que la guerre mondiale est sur le point d'éclater, il réapparaît pour interroger l'enchaînement des deux guerres : il demande à Spirou, qui est en train de boire une bière en compagnie de Fantasio, s'il y aura encore la guerre comme en Espagne et fait une brève référence à son père qui « pendant la guerre buvait de l'alcool pour le courage ». ³⁹ Par la suite, il disparaît de la série qui se centrera sur les orphelins juifs déportés à Auschwitz. Ce personnage au profil bas incarne le nœud entre guerre civile et guerre mondiale, celle-là étant le prologue de celle-ci. Alors que, pour José Luis, le récit familial (guerre, exode, perte du père) opère la jonction entre mémoire individuelle et mémoire collective, tel n'est pas le cas pour Spirou qui reste dépourvu de récit familial. En faisant allusion aux

36 CRUCIFIX, B. & MOURA, P., «L'archive Spirou revisitée par Émile Bravo, Yann et Olivier Schwartz», *op. cit.*, p. 166-167.

37 BRAVO, É., *Le journal d'un ingénu*, *op. cit.*, p. 6.

38 BRAVO, É., *Le journal d'un ingénu*, *op. cit.*, p. 7.

39 BRAVO, É., *Le journal d'un ingénu*, *op. cit.*, p. 64.

circonstances de son devenir-orphelin, il contraste avec Spirou dont l'orphelinage, quoiqu'explicite, est tout simplement un état de fait ou un effet sans cause, dans la tradition de la bande dessinée d'aventure.

Avec *Dolorès* et *Seule*, la mémoire historique, avec son impératif de véracité, prévaut sur la fiction. Dans ces ouvrages qui recomposent les souvenirs de la guerre civile de deux fillettes, le dispositif documentaire fait basculer le récit vers la non-fiction. Chez Loth, le récit se déroule sous forme d'enquête menée par le personnage de Nathalie. Le récit est suivi d'un « croquis de voyage pour *Dolorès* », bref paratexte illustré non paginé à deux sections : l'une sur le voyage de l'auteur en Espagne en 2015 pour préparer l'album et l'autre sur la tragédie d'Alicante, en mars 1939. Chez Lapière-Efa, l'appareil paratextuel est plus discret. Sur la couverture intérieure, le titre « *Seule* » est prolongé en « D'après les souvenirs de Lola », prénom de la protagoniste ; et sur la deuxième de couverture s'affiche une photo de l'enfant. Tandis que la photo atteste l'existence réelle du personnage de Lola et la véracité historique de ses souvenirs d'enfance, le « croquis » de Loth établit la réalité de l'enquête qu'il a entreprise en Espagne selon une modalité qui brouille la frontière entre fait et fiction : « Je me suis glissé dans la peau de mon personnage, la fille de Dolorès (...) Tous les protagonistes de la BD que Nathalie rencontre sont des personnes que j'ai réellement rencontrées ». Quant à Dolorès, il s'agit d'un personnage qu'il avait créé en 2013 pour une bande dessinée en dix pages sur le thème de la mémoire à vif. Ce petit récit fictionnel se passe en mars 1939 lors de la tragédie d'Alicante, alors que l'enquête menée par Nathalie, à la recherche du passé radicalement oublié de sa mère, témoigne directement du présent politique et social de l'Espagne quatre-vingts ans plus tard. Il y a chez Loth une continuité entre faits et fictions, entre passé et présent.

Dans son étude sur *Dolorès*, Luisa Montes Villar met en valeur le rôle décisif des personnages féminins dans les récits de guerre où « la mémoire familiale et la voix des femmes deviennent des aspects fondamentaux de la narration historique ».⁴⁰ C'est en effet le cas de Nathalie dont l'enquête reprend dans la sphère fictionnelle et diégétique celle que l'auteur avait lui-même réellement entreprise. C'est aussi le cas de Lola dont le témoignage est à l'origine de la composition de *Seule*. Les deux histoires tournent autour de la relation de la fille à la mère. Mises en perspective, elles forment un chiasme

40 MONTES VILLAR, L., « La mémoire républicaine dans la bande dessinée francophone », *op. cit.*, p. 133.

autour de la mémoire traumatique du devenir-orpheline de chaque fillette : mémoire oubliée de Dolorès que sa fille recompose partiellement au moyen d'une enquête ; mémoire que Lola tâche de préserver à travers une quête. Côté graphisme, le chiasme est souligné par le contraste entre la bichromie noir-marron (Loth) et les jolies couleurs aquarellées (Efa).

Chez Loth, la reconstitution de la mémoire de Dolorès par sa fille Nathalie se déploie sur le défaut de transmission qui structure les récits de filiation :⁴¹ l'expérience traumatique que Dolorès a vécue à l'âge de six ou sept ans a eu un tel impact qu'elle n'en a plus jamais parlé. Ses filles ignoraient qu'elle était née en Espagne, parlait espagnol et s'appelait Dolorès. Âgée et atteinte d'Alzheimer, elle se met à dire en espagnol des bribes de ce qu'elle avait vécu à Alicante et ce sont ces propos énigmatiques qui mettront Nathalie sur les traces de la guerre civile espagnole et des milliers d'orphelins passés en France. Cependant Dolorès n'avait pas franchi les Pyrénées comme la plupart des enfants espagnols, son exode résonnant des accents mythiques des « sauvés des eaux ». Laisant le père sur le port d'Alicante, elle et sa mère étaient entrées dans la mer avec force valises pour rejoindre les bateaux au large (empêchés d'approcher le port par les canons italiens), mais elles avaient été emportées par le courant. Dolorès a vu sa mère couler. Elle a été tirée de la Méditerranée par des pêcheurs français qui l'ont remise à un orphelinat. Le grand traumatisme que fut la guerre prend ici les contours d'une tragédie familiale – père resté sur le port, probablement fusillé, mère noyée – de laquelle ressort une enfant trouvée tirée des eaux, que l'on appellera Marie et qui aura en France une vie ordinaire : elle quitte l'orphelinat pour se marier, a deux filles qu'elle élève seule après le divorce, part finalement en maison de retraite. Cette vie ordinaire se déploie sur l'oubli radical des circonstances traumatiques dans lesquelles Marie était devenue orpheline. Ses filles savaient qu'elle avait été à l'orphelinat mais ne savaient pas comment elle s'y était retrouvée : « Oui, avant l'orphelinat ! on ne sait rien de l'histoire de maman ».⁴² Il est curieux que Loth garde le prénom Dolorès au lieu d'employer, selon la coutume espagnole, le diminutif consacré : Lola. Cette option nomme le personnage selon l'extrême douleur (*dolores*) qui l'a tragiquement séparée de ses parents et de son origine hispanique pour l'instaurer dans sa nouvelle identité française sous le prénom de Marie.

41 VIART, D., « Le silence des pères au principe du 'récit de filiation' », *Études françaises*, 45 (3), 2009, pp. 95-112.

42 LOTH, B., *Dolorès*, *op. cit.*, p. 23.

Le graphisme de Loth est réaliste, précis et sobre. La bichromie sombre, sans nuances, exprime le poids traumatique de l'image de la masse d'eau noire qui avale [fig. 1]. Les voix narratives alternent entre un narrateur hétérodiégétique omniscient, et une narratrice homodiégétique, Nathalie, dont le discours à la première personne⁴³ enchâsse les récits des témoins de la guerre qu'elle rencontre en Espagne. Pour restituer le passé de sa mère, Nathalie a eu accès à des témoignages indirects tout au long de son enquête.⁴⁴ Elle n'a jamais eu accès au témoignage direct de Marie qui n'est pas en mesure de l'articuler. Les cauchemars qui hantent Dolorès-Marie sont dévoilés par le narrateur omniscient, par exemple planche 15 où l'on voit le visage affligé de la vieille dame émergeant de la mer et en dessus la petite Dolorès et sa mère se tenant à flot, l'immense masse d'eau noire indifférenciant présent et passé, sujet et image,⁴⁵ pour figurer la mémoire à vif. Si Marie ne s'en est pas libérée et continue de vivre au présent le traumatisme de se retrouver seule en pleine mer, dans un état de vulnérabilité et d'exposition extrêmes, c'est que son expérience n'a jamais été articulée, ce qui aurait permis d'en parler au prétérit et de la rendre transmissible. C'est justement le défaut de transmission qui motive la recherche de Nathalie qui doit donc sortir du cadre de la famille pour



Fig. 1. Bruno Loth, Dolorès, Saint Avertin, *La Boîte à Bulles*, 2016, p. 15.

© Boîte à Bulles, 2016

⁴³ Par exemple, au début du voyage de Nathalie, alors qu'elle est à Madrid, le narrateur raconte ce qui se passe à Bordeaux en son absence.

⁴⁴ « De même, dans *Dolorès*, les entrevues et les groupes de discussion avec des témoins républicains de la guerre civile articulent la quête menée par Nathalie, fille de Dolorès, pour retrouver les origines hispaniques de sa mère » (MONTES VILLAR, L., « La mémoire républicaine... », *op. cit.*, p. 138). En effet, le personnage fictionnel de Dolorès est un prétexte aux multiples témoignages réels que Loth a effectivement recueillis en 2015.

⁴⁵ C'est ce que Luisa Montes Villar appelle « la collision d'images passées et présentes » en une « unité chronotopique » (MONTES VILLAR, L., « La mémoire républicaine... », *op. cit.*, p. 133).

reconstituer partiellement l'histoire de sa mère,⁴⁶ sur une base de documents d'archive privée et publique, mais aussi de témoignages de vieillards qui avaient subi la guerre civile en enfants et qui font de la lumière sur les faits historiques. Cela dit, plus que d'établir avec certitude les faits qui composent le passé de sa mère, c'est le rapprochement affectif entre mère et fille qui est le résultat le plus probant de l'enquête.

Dans *Seule*, il se passe précisément l'inverse. Entre mère et fille la distance s'accroît en résultat de la quête que la petite Lola, qui n'a pas encore sept ans, entreprend à la fin de la guerre dans le souci de retrouver ses parents et sa petite sœur. Lola habite avec ses grands-parents à Isona, un petit village en Catalogne. Son père est soldat mobilisé et sa mère habite aux alentours de Lleida où elle s'occupe de la cadette sous de sévères contraintes économiques. À la veille de la guerre, quand sa petite sœur est née, on l'avait remise aux grands-parents pour que la mère se consacre entièrement à la nouvelle-née. Le séjour de Lola à Isona se prolonge à cause de la guerre. Elle y est heureuse mais s'inquiète que les images des parents se brouillent dans sa mémoire. Elle attend avec impatience la fin du conflit pour pouvoir enfin les retrouver. Racontée par un narrateur hétérodiégétique en focalisation interne,⁴⁷ la vie des paysans pendant la guerre se déroule sous le regard de la fillette : fuir les bombardements, revenir au village détruit, déménager dans un village voisin, côtoyer les soldats républicains, assister au départ de ceux qui s'apprentent à traverser les Pyrénées. La douceur des nuances chromatiques aquarellées restitue le regard enfantin naïf mais confiant et somme toute optimiste au risque de l'héroïsme. Lorsque le village est occupé par les nationalistes, elle évite le meurtre des Calxic, un couple de vieillards chez qui elle était alors, en criant au soldat qu'« ils sont vieux, allez-vous-en ».⁴⁸ Bien qu'il y ait d'autres enfants au village,⁴⁹ elle évolue au milieu des adultes ou alors elle est « seule et livrée à elle-même ».⁵⁰

Lola n'est pas orpheline mais elle n'en a pas moins été abandonnée, le dévouement de la mère allant exclusivement à la cadette. La guerre

46 Elle a tout au moins établi l'origine hispanique de sa mère, le fait qu'elle a été tirée de la mer par des pêcheurs français, la condition de réfugiés républicains de ses grands-parents.

47 Elle est présente dans toutes les séquences, toutes les planches et, à de rares exceptions près, toutes les cases.

48 LAPIERE, D. & EFA, R., *Seule*, op. cit., p. 48.

49 On ne la voit pas établir des liens avec des enfants de son âge. Les enfants se réunissent à l'école improvisée par le lieutenant pour les distraire de la guerre, mais elle ne joue ni ne parle avec eux. Elle joue toute seule et réfléchit toute seule.

50 LAPIERE, D. & EFA, R., *Seule*, op. cit., p. 34.