



HAL
open science

Écrans de fumée dans l'album espagnol : étude de quelques dispositifs qui médiatisent le regard sur la scène de guerre

Euriell Gobbé-Mévellec

► To cite this version:

Euriell Gobbé-Mévellec. Écrans de fumée dans l'album espagnol : étude de quelques dispositifs qui médiatisent le regard sur la scène de guerre. Enfants en temps de guerre et littératures de jeunesse (20-21e siècles), Dec 2011, Paris, France. halshs-00755198

HAL Id: halshs-00755198

<https://shs.hal.science/halshs-00755198v1>

Submitted on 20 Nov 2012

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.

Colloque international
Enfants en temps de guerre et littératures de jeunesse (20-21e siècles)
18-19 octobre 2012
co-organisé par la Bibliothèque nationale de France et l'Université Blaise Pascal de Clermont-
Ferrand / Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique (CELIS)
Avec la collaboration de l'Université Paris - Nord 13 (Villetaneuse) et de l'Association française de
recherche sur les livres et objets culturels de l'enfance (AFRELOCE)
PROGRAMME ANR Enfance Violence Exil (EVE)
Vidéo du colloque
http : www.enfance-violence-exil.net

**« Écrans de fumée dans l'album espagnol :
étude de quelques dispositifs qui médiatisent le regard sur la scène de guerre »**

Euriell Gobbé-Mévellec
Laboratoire LLA-CREATIS
IUFM Midi-Pyrénées
Université de Toulouse-Le Mirail
huriell.gobbe-mevellec@univ-tlse2.fr

« Est-ce qu'il est du pouvoir d'une image de nous faire voir, vraiment, l'horreur ? »

Cette phrase, écrite par Gérard Wacjman dans un article du *Monde*¹ du 3 décembre 1998, s'inscrit dans la polémique née autour de la question de la représentation de l'holocauste suite à la sortie en 1997 du film *La Vie est belle*. Une partie de la critique a mis face à face la comédie dramatique de Roberto Benigni, le spectaculaire drame historique de Steven Spielberg, *La Liste de Schindler*, sorti en 1993, et le film documentaire de Claude Lanzmann, *Shoah*, proposant 9,5h de témoignage, sorti en 1985, afin de comparer leurs « façons de raconter l'histoire ». Certes, cette phrase s'applique donc à un contexte très particulier, qui ne recoupe que partiellement la thématique de ce colloque et de notre corpus, mais elle exprime parfaitement l'interrogation qui sous-tend l'analyse qui va suivre : la guerre, et sa cohorte d'exactions, de vols, d'abus, de profanations, d'actes barbares et inhumains est-elle imaginable ? Partant, est-elle dicible ? représentable ? Pire : est-elle racontable dans un album pour enfants ?

Montrer l'horreur, cela ne conduit-il pas à un certain voyeurisme, à un certain sadisme jouissant de la vision de la mort et du sang et abolissant par là-même tout sens critique ? Mais

¹ Gérard Wacjman : « 'Saint Paul' Godard contre 'Moïse' Lanzmann », *Le Monde*, 3 décembre 1998.

n'avons-nous pas malgré tout un devoir de mémoire, voire un *devoir d'imagination*² comme nous le souffle Georges Didi-Huberman, nous enjoignant à dépasser ces difficultés pour chercher la façon de raconter l'irracontable pour ne pas oublier, pour transmettre, pour qu'on sache que ça a eu lieu ? Pour Gérard Wajcman « Il ne peut tout simplement pas y avoir image de l'horreur [...] S'il y a horreur, elle déchire toute image, et quand il y a image, il y a moins d'horreur. » Pour Gérard Wajcman, il y a en revanche une parole de l'horreur, il y a le témoignage, qui serait le seul moyen de raconter l'horreur sans tomber dans la légèreté et le divertissement d'un Bénédict ou le voyeurisme d'une exposition telle que celle qui s'est déroulée en 2001, intitulée « La mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis, 1933-1999 », dirigée par Clément Chéroux.

Le point de départ de cette étude est donc un point de départ fondamentalement esthétique : nous partons du constat que certains auteurs espagnols contemporains ont choisi de parler de la guerre à de jeunes enfants, à travers des albums. Ces auteurs ont choisi de dire et de montrer ces événements que l'on qualifie souvent d'infigurables. L'analyse de ces représentations conduira à essayer d'y trouver des récurrences formelles, afin de comprendre si, pour exprimer l'horreur et faire acte de mémoire, les mêmes moyens plastiques sont mobilisés.

Contexte : la guerre dans la littérature de jeunesse contemporaine espagnole

Si le roman pour la jeunesse espagnol s'est emparé de la thématique de la guerre depuis le retour de la démocratie en Espagne, il faut attendre les années 2000 et le processus de récupération de la mémoire historique pour voir apparaître des albums qui traitent du thème de la guerre d'Espagne, ou de la guerre en général. L'album *Ferdinando el toro* est à vrai dire le seul album contemporain de l'événement, mais bien qu'il ait été publié en 1936 et qu'il traite de façon allégorique de la guerre civile espagnole, il s'agit d'un conte américain, écrit par Munro Leaf et illustré par Robert Lawson puis par Werner Klemke et qui a d'ailleurs, dans un premier temps, été interdit en Espagne et en Allemagne. L'histoire de ce taureau pacifiste a rencontré un énorme succès, qui lui valu d'être adapté en court métrage par Walt Disney en 1938 ; quant à l'album, il continue d'être édité en Espagne³.

La Fondation Germán Sánchez Ruipérez, à l'occasion du 3ème congrès international de l'association ANILIJ (Asociación Nacional de Investigación de Literatura Infantil y Juvenil) en 2003 a établi une bibliographie des ouvrages de littérature de jeunesse traitant de la guerre

² Georges Didi-Huberman : *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.

³ Munro Leaf et Werner Klemke : *Ferdinando el toro*, Salamanque, Lóguez, 2003 (5^{ème} édition).

et publiés en Espagne (y compris les ouvrages traduits). Dans la rubrique qui concerne les albums, on ne trouve d'ailleurs que des albums traduits, souvent des albums français (Eric Battut, Elzbieta, Gilles Rapaport, Anaïs Vaugelade, etc.).

En revanche, depuis les années 2000, on remarque plusieurs publications originales d'albums. Ce phénomène est sans doute à mettre en lien avec l'émergence de plusieurs petites maisons d'édition spécialisées dans l'album, des maisons exigeantes et audacieuses, tant par rapport à la qualité formelle qu'à la variété des thèmes abordés (Kalandraka et Oqo en Galice, El Jinete Azul et Kókinos à Madrid, Thule et Libros del zorro rojo à Barcelone, etc.).

L'un des symptômes de cet intérêt naissant des maisons d'édition spécialisées dans le livre d'image pour le thème de la guerre pourrait être l'album *Garra de la guerra* édité en 2002 par la maison d'édition valencienne Media Vaca, réunissant les poèmes de guerre de Gloria Fuertes illustrés par Sean Mackaoui. Ces poèmes avaient déjà été édités chez Cátedra en 1980 et 1983 mais sans illustrations, caractéristique des ouvrages de Gloria Fuertes pour adultes alors que ses recueils de poèmes pour enfants paraissent toujours illustrés.

Le plus étonnant, c'est que même si dans le catalogue de la FGSR on trouve très peu d'albums espagnols, les quelques phrases introductives de cette rubrique sont assez représentatives des albums qui ont été publiés par la suite :

EL ÁLBUM DE LA GUERRA

El blanco del papel se tiñe de grises, verdes pardos, ocre y rojos que simbolizan el enfrentamiento. Los tonos fríos y el ambiente invernal contrastan con la tensión y dan forma al miedo, al hambre y la barbarie. Rejas y espinos que separan a los amigos, que cercenan la libertad. Y ventanas, tras las que se esconden miradas de impotencia, ojos que no quieren ver o guiños de esperanza⁴.

Présentation du corpus d'albums

Parmi les albums publiés depuis les années 2000 en Espagne, 5 d'entre eux ont particulièrement retenu notre attention, pour la relation dialectique qu'ils entretiennent avec le réel, faite à la fois d'adhérence et de disjonction.

⁴ L'ALBUM DE GUERRE

Le blanc du papier prend des teintes grises, vert brun, ocre et rouges qui symbolisent l'affrontement. Les tons froids et l'ambiance hivernale contrastent avec la tension et donnent forme à la peur, à la faim et à la barbarie. Des grillages et des haies d'épines séparent les amis et entravent la liberté. Et des fenêtres, derrière lesquelles se cachent des regards d'impuissance, des yeux qui ne veulent pas voir ou des clins d'œil d'espoir.

Carmen Segovia : *Mitsu y Lala*, Madrid, Anaya (Los álbumes de Sopa de Libros), 2004.

Antón Fortes et Joanna Concejo : *Humo*, Pontevedra, Oqo Editora (Qontextos), 2008.

Javier de Isusi et Leticia Ruifernández : *La Partida del soldado*, Madrid, El Jinete azul, 2011.

Bertolt Brecht et Carme Solé Vendrell : *La Cruzada de los niños*, Madrid, El Jinete azul, 2011.

Ana Tortosa et Esperanza León : *Camino de mi casa*, Barcelone, Thule, 2011.

Certains traitent d'un conflit en particulier ou en tout cas de certains aspects de conflits particuliers : la fuite d'un groupe d'enfants en Pologne suite à l'annexion de l'Allemagne en 1939 (*La Cruzada de los niños*), l'extermination des Juifs dans l'Allemagne nazie entre 39 et 45 (*Humo*), ou bien ils traitent de la guerre en général, sans qu'il soit possible avec certitude de les rattacher à un conflit en particulier. On peut formuler quelques hypothèses néanmoins, grâce à quelques indices, comme les uniformes des soldats (*La partida del soldado*, *Camino de mi casa*, *Mitsu y Lala*).

Malgré ces différences, on remarque plusieurs points communs dans le traitement esthétique qu'ils proposent : le trait des images est souvent un trait inachevé, rapide, démultiplié, qui laisse, à la manière d'une esquisse, la trace de ses errances. Les couleurs utilisées sont des couleurs sombres, ternes (camaïeu de marron, d'ocre, de gris), et les illustrateurs privilégient le dessin au trait (crayon, encre, feutre) ou l'aquarelle à l'acrylique, à l'huile ou à la gouache (ou alors gouache diluée).

Mais la principale récurrence formelle que l'on trouve dans ces albums tient dans leur usage de dispositifs de voilement et d'effacement : dans tous ces albums, l'image ne se donne pas à lire de façon directe, immédiate mais au contraire de façon médiate, c'est-à-dire à travers l'intermédiaire d'un filtre, à travers ce qu'il nous a plu d'appeler des « écrans de fumée », en référence à l'expression militaire qui désigne une stratégie de diversion consistant à produire de la *fumée* volontairement pour *dissimuler* des opérations de troupes, de navires au regard de l'ennemi (TLF).

L'album le plus exemplaire sans doute de l'utilisation de dispositifs de voilement est *Flonflon et Musette*, dont la fenêtre et les rideaux médiatisent le regard du petit lapin sur la guerre, nous serions tentée de faire de l'album d'Elzbieta, bien connu des auteurs espagnols, un album paradigmatique.

La lecture de plusieurs travaux de Georges Didi-Huberman⁵ nous a permis de constater que dans ces dispositifs de voilement et d'effacement singuliers, l'image remplit chaque fois 4 fonctions essentielles :

- Les procédés de voilement et d'effacement ont tout d'abord une fonction pacifiante : en filtrant le regard sur la guerre, ils euphémisent, ils adoucissent, ils rendent acceptable, et ils protègent le lecteur. Didi-Hubermann parle d'image bouclier, on pourrait parler aussi d'image-enveloppe.
- Mais ces dispositifs sont aussi le signe de l'effacement en tant que processus interne, presque inhérent à la guerre : on efface ou on élimine son ennemi, on efface les traces de ses exactions, les preuves de ses crimes, ou les traces de sa fuite, on essaie d'effacer, également, tout un peuple, tous les opposants, on efface enfin, le temps du conflit, l'humanité des soldats.

Ces images de voiles sont ainsi des linceuls, qui à la fois mettent en scène l'effacement, l'extermination, la déshumanisation, mais permettent aussi de conjurer l'oubli. L'image offre une trace, un lieu, presque une sépulture à ces événements. L'album fonctionne alors véritablement comme lieu de mémoire

- La 3^{ème} fonction de l'image, nous l'avons appelée l'image écorce, en référence au dernier essai de Didi-Huberman, qui disait, dans un entretien pour la librairie Mollat en novembre 2011 :

... Une image c'est peu de chose, c'est une écorce éventuellement, mais une écorce c'est un morceau de peau. Au contraire de dire que l'image c'est le voile qui cache, pourquoi ne pas dire que l'image c'est une surface pelliculaire qui fait partie du corps qui donc ne cache pas mais éventuellement se détache. C'est partiel, c'est temporaire [...] ce morceau d'écorce n'est pas la révélation de l'arbre, c'est quelque chose à partir de quoi je peux penser à l'arbre, réfléchir à l'arbre, tout en sachant bien que je n'aurai pas la révélation de la totalité de l'arbre

Ces images de voiles, d'écrans de fumée, de cendre, de feu, de poussière, cette insistance sur les fonds insistent, travaillent la matérialité, l'indicialité du support, invitent à une lecture tactile en même temps que visuelle, invitent à un contact avec l'image. L'indicialité de ces images pourtant peu visibles, mais profondément visuelles, est ce qui permet un point de contact avec le réel, ce qui permet, au-delà de

⁵ Georges Didi-Huberman : *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990 / Georges Didi-Huberman : *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2003 / Georges Didi-Huberman : *Écorces*, Paris, Éditions de Minuit, 2011.

l'image et de ce qu'elle représente, de toucher et d'être touché. Voilà où s'opère le devoir d'imagination, nous semble-t-il.

- Et on atteint là la 4^{ème} fonction de ces images : après l'image-bouclier, l'image-mémoire, et l'image-écorce, il y aurait l'image-seuil, l'image qui fait penser et non celle qui abolit le jugement. Pour atteindre ce qu'il y a à voir dans ces images, il faut donc, métaphoriquement, déchirer le voile, dissiper l'écran de fumée, penser ce qu'il y a derrière, penser la brutalité de ce qui se déroule sur cette « Autre Scène »⁶.

Bertolt Brecht et Carme Solé Vendrell : *La Cruzada de los niños*

La Cruzada de los niños est un album au sens éditorial du terme mais pas un album iconotextuel⁷ dans la mesure où il met en regard un poème de Brecht, *Kinderkreuzzug*, de 1942, et les illustrations de Carme Solé Vendrell, datant quant à elles de 2011. Il semble qu'il y ait pourtant autant d'urgence dans le trait de l'illustratrice espagnole à traduire graphiquement ce récit que dans l'écriture « à chaud », « sur le vif » de Bertolt Brecht.

Brecht croise en effet deux faits historiques teintés de légende : la Croisade des enfants en 1212 partant à la reconquête des lieux saints de la chrétienté et la fuite d'une cohorte d'enfants devant les soldats allemands qui annexaient la Pologne en 1939. Ces enfants fuient à la recherche d'un monde de paix, et recréent dans leur errance une micro-société utopique, comme s'il s'agissait de ne pas refaire les erreurs des adultes, ou d'épurer, de ne garder que les valeurs les plus justes (la tolérance, la solidarité, l'amour, la connaissance, etc.). Ils finiront par se perdre et par mourir de froid et de faim, sans que le petit chien qu'ils avaient envoyé chercher de l'aide ne parvienne à remplir sa mission, car il est mort d'épuisement dans les bras des premières personnes qui l'ont recueilli.

Les illustrations de Carme Solé Vendrell mettent en scène ces enfants dans leur fuite, avec un trait au feutre noir rapide, entremêlant les lignes, s'arrêtant au stade de l'esquisse, refusant à ces visages d'enfants les détails qui permettraient de les distinguer les uns des autres, refusant au paysage les lignes et les couleurs qui permettraient d'ancrer quelque part cette errance, de lui donner corps. Au lieu de quoi on voit passer, fugitivement, une horde de petits fantômes, que le blanc de la page menace sans cesse d'engloutir.

⁶ Octave Mannoni : « L'Illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire », *Clefs pour l'imaginaire ou L'Autre Scène*, Paris, Seuil (Le Champ freudien), 1969.

⁷ Nous reprenons la distinction proposée par I. Nières-Chevrel dans « L'album, le mot, la chose », in ALARY, Viviane et CHABROL-GAGNE, Nelly (dir.) : *Le parti pris de l'album, ou de la suite dans les images...*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2012, p. 15-20.

La couleur est reléguée dans les marges de l'album, et encore, elle y est distribuée avec parcimonie : une tache rouge au second plan sur l'illustration de la première double page, la police rouge de la couverture et de la tranche pour les noms des auteurs, la couleur rouge des gardes.

Rouge feu, rouge sang, rouge violence, la tache prend place sur la première double page au centre d'un paysage de maisons en ruines. Au 1^{er} plan un enfant est représenté la bouche grande ouverte. Crie-t-il ? Appelle-t-il au secours ? Est-ce une expression muette de stupeur, de pétrification face à l'horreur ? Ses mains placées autour de son visage peuvent lui servir tout autant de porte-voix que pour se boucher les oreilles. En tout cas cette image liminaire est sans doute la plus violente et la plus chargée graphiquement, et, comme si c'était déjà trop, laisse place à des images plus adoucies, plus apaisées, plus sobres, plus blanches. Cette première double page signe en quelque sorte le pacte de lecture de cet album, qui devient de plus en plus silencieux, après cette bruyante effraction du réel, et s'achèvera sur la mort des 50 enfants, qui semblent s'endormir paisiblement.

Ces caractéristiques graphiques ont d'autant plus retenu notre attention qu'elles ne correspondent pas au style de Carme Solé Vendrell, qui nous a plutôt habitués à un univers aux couleurs vives et franches, qui porte une grande attention aux paysages et à l'environnement dans lequel s'inscrivent les personnages. Dans une interview de la revue espagnole *Babar* on peut lire :

El color, la luz, los sombreados, los juegos de luz y sombra, los matices están magníficamente tratados en unos ambientes en los que las figuras tienen los contornos bien definidos⁸.

Le dispositif d'effacement mis en place ici, c'est donc celui de l'envahissement du blanc. Le blanc de la neige qui recouvre le sud-est polonais devient ici une métaphore de la disparition progressive et silencieuse de ces enfants, à qui ce pays en guerre ne laisse pas d'autre choix que la fuite, métaphore aussi de la guerre qui transforme ces terres fertiles et ces villages en désert et en champ de ruines, dit le poème de Brecht, et de l'effacement, de l'écroulement des valeurs que ces enfants tentent de préserver au sein de leur groupe. La fragilité du trait, l'entremêlement des lignes, leur quasi-anonymat dit le sursaut tragique de leur regroupement, de leur cheminement au hasard, dans un univers sans repères.

En el antiguo sudeste polaco,

Envuelta en blancos remolinos,

⁸ « Entrevista a Carme Solé i Vendrell », *Revista Babar*, 1^{er} mai 2005, <http://revistababar.com/wp/entrevista-a-carme-sole-i-vendrell/>: « La couleur, la lumière, les jeux de lumière et d'ombre, les nuances sont magnifiquement traités, dans des ambiances où les silhouettes ont des contours bien définis. »

Desapareció sin dejar ni rastro

La cruzada de unos niños⁹

Les pages blanches de l'album rendent hommage à ces enfants, transmettent leur souvenir jusque dans la Péninsule Ibérique. Le trait inachevé de Carme Solé Vendrell dit aussi que ce récit colporté est un récit nomade, qui accompagne l'Histoire. Cette plasticité est sans doute ce qui fait de cet ouvrage un album « nécessaire », comme l'a souligné la critique¹⁰.

Javier de Isusi et Leticia Ruifernández : *La Partida del soldado*

Dans cet album de petit format, deux espaces s'opposent : l'intérieur de la maison, et l'extérieur. Les couleurs vives (rouge, jaune) appartiennent au foyer tandis que les couleurs végétales (vert, marron, gris), qui sont aussi les couleurs militaires du camouflage, se situent à l'extérieur de la maison. L'intérieur de la maison est l'univers de la femme (le rouge est tout autant la couleur du feu dans l'âtre que celle de son pull), l'extérieur celui de l'homme (dont l'uniforme kaki fait écho au paysage). Bien entendu, ce qui est intéressant dans cet album, c'est le jeu, l'espace d'articulation et surtout de tension qui existe entre ces deux espaces au départ cloisonnés. L'homme entre dans la maison pour annoncer qu'il va devoir partir à la guerre, que la patrie l'appelle ; sa femme s'y oppose, arguant que la véritable patrie de cette homme, ce sont elle et leurs enfants (le rouge et le jaune ne sont-ils pas une référence au drapeau espagnol ?), arguant que l'homme qui reviendra de cette guerre, s'il en revient, ne sera jamais le même homme que celui qui est parti. Tout l'album met en scène leur dialogue et la décision qu'ils prennent et les images font alterner les points de vue, sans toutefois jamais montrer en pied les deux personnages, en dehors de la dernière double page. Dans cet album très cinématographique, on a essentiellement des plans rapprochés, qui filtrent le regard sur la scène, et en soulignent l'intensité : gros plan du visage de la femme, du visage de l'homme, très gros plan sur leurs mains ou sur les bottes de l'homme, plan taille de leurs corps enlacés, plan américain de la femme emportant l'enfant, mise en abyme du cadre avec une vue de la femme assise de dos à travers la fenêtre, etc.

Peu d'indices permettent de donner un ancrage temporel à ce récit (peut-être la guerre d'Espagne ?), mais c'est sans doute, comme nous y invite le texte de la 4^{ème} de couverture,

⁹ Dans le sud-est de la Pologne / Enveloppée de tourbillons blancs / A disparu sans laisser de trace / La croisade d'une poignée d'enfants.

¹⁰ Victoria Fernández : "Si hay libros necesarios, este es uno de ellos", *Babelia-El País*, 23 avril 2011, <http://www.edicioneseljineteezul.com/web.php?seccion=noticias&idioma=es&id=102>

pour donner à cet album une filiation avec le couple mythologique de Pénélope, figure de l'attente, et d'Ulysse, dans un rôle moins connu sans doute que celui de ses exploits à Troie ou de ses aventures pour rejoindre Ithaque. Cette histoire nous rappelle en effet l'épisode où Ulysse mit au point une ruse pour éviter de partir à la guerre de Troie et rester avec sa famille : il pensa échapper à la mobilisation générale en simulant la folie, en labourant un champ de sable et de sel, mais sa ruse échoua lorsqu'on plaça devant le soc de sa charrue son propre fils. Il s'arrêta net de labourer et la supercherie fut dévoilée.

Dans le dialogue entre cette nouvelle figure d'Ulysse et cette Pénélope résistante, insoumise, le déséquilibre se crée rapidement entre les arguments de l'homme (qui parle d'une obligation externe) et la force des arguments de la femme qui impose la présence, qui impose la chair et les sujets contre les abstractions. Déchiré, l'homme, aspiré par ce devoir imposé de l'extérieur, semble dissoudre son humanité dans la fonction qu'on lui assigne (elle est « la mujer », il est « el soldado »), et devenir paysage : « La mirada del soldado se llenó de niebla y su boca se cerró en una línea lejana como el horizonte »¹¹

C'est cet aveu désespéré « ¿No ves que no puedo quedarme ? » (Ne vois-tu pas que je ne peux pas rester ?) qui permet à la femme de trouver la solution. Si on ne peut pas rester mais qu'on ne veut pas partir à la guerre, il reste une solution : fuir, fuir ensemble, transporter le foyer ailleurs. L'enfant est réveillé par sa mère, le fusil est jeté au feu et la famille s'enfonce peu à peu dans la nuit, dans l'angle droit du bas de la dernière double page. Toute la tension contenue dans cette notion d'appel sous les drapeaux s'est ici déroulée dans le foyer protégé de la maison, où l'homme a apporté le déchirement qui l'agite. La femme a répondu à ce déchirement idéologique par la chaleur : celle des couleurs, celle du feu, celle de son corps, qui serre, enlace, embrasse celui de l'homme, l'enveloppe de sa chaleur.

Quant au dispositif d'effacement, c'est à la dernière double page qu'on le découvre. Les couleurs rouge et jaune que sur cette dernière double page on aperçoit pour la première fois hors de la maison, sur la ligne d'horizon, sont peut-être l'annonce du conflit qui approche. Mais on peut aussi l'interpréter autrement, comme le feu mis par le couple à ses propres terres, pour effacer ses traces avant de disparaître dans l'ombre. Le feu du foyer a brûlé symboliquement le fusil, et voilà qu'il les aide à effacer les traces de leur désertion.

Carmen Segovia: *Mitsu y Lala*

¹¹ Le regard du soldat s'emplit de brouillard et sa bouche se ferma en une ligne aussi éloignée que l'horizon.

Les hommes-chevaux vêtus d'uniformes qui apparaissent dans les illustrations de l'album de Carmen Segovia inscrivent ce récit dans un espace en guerre. Ces uniformes ressemblent à ceux des soldats de l'armée franquiste espagnole, mais le texte d'album, qui reproduit des extraits du journal intime de Mitsu et de Lala, refuse d'inscrire le récit dans une temporalité précise, notant simplement le nombre des jours qui se sont écoulés depuis... depuis quoi ? On ne le sait pas, depuis la naissance de Mitsu, peut-être, ou celle de Lala, ou celle des deux enfants, qui semblent bien avoir tous deux environ huit ou neuf ans. Le texte de l'album ne laisse rien paraître du contexte menaçant qui transparait pourtant dans chaque illustration, dans chaque « photo » de l'album des enfants, peinte par Carmen Segovia.

Les paysages des illustrations ne sont que hauts murs de briques obstruant le ciel, usines fumantes dans le lointain, lieux d'enfermement. Pourtant, les cadres des fenêtres redoublent le regard et teintent ce paysage monotone d'une gaieté enfantine : On aperçoit ainsi Lala faire de la balançoire, et le commentaire de Mitsu : « Lala volando ». Et face à une pauvre carte postale posée sur une étagère de la cuisine, où rien ne manque au cliché de rêve, ni la plage déserte, ni l'océan turquoise, ni le cocotier, le journal des enfants affirme avec optimisme : « Las próximas vacaciones » [Nos prochaines vacances].

Il y a bien une image de destruction liée à la guerre dans cet album, qui se montre cette fois de façon plus directe, sans passer par le filtre de la fenêtre. Et pour cause : il n'y a plus de fenêtre pour observer la guerre depuis un lieu abrité, car la maison a été détruite par les bombardements. Les enfants n'ont d'autre choix que d'errer parmi les ruines, contemplant sans distance, comme englués dans les décombres, le spectacle de la destruction. Lala refuse cette vision brutale et détourne le regard.

Un autre dispositif, en revanche, prend le relais de la maison et de ses fenêtres. Le journal que tiennent les deux enfants, illustré de leurs photographies, réinstalle la coupure sémiotique que les bombardements ont mise à mal, réintroduit une distance, préserve un espace de refuge, même si ce dernier n'existe que dans l'imagination des deux enfants. Cet espace symbolique leur permet de ne pas perdre espoir et de considérer avec optimisme la maison de campagne où ils s'exilent comme un nouveau paradis, malgré ses vitres cassées. Lala s'y prélassait à l'ombre d'un parasol comme si elle se trouvait sur la plage de carte postale où elle voulait passer ses prochaines vacances.

Dans ce paysage urbain ruiné, où même le refuge de la maison n'a pas résisté aux attaques, les enfants maintiennent donc malgré tout un espace de liberté, de rêve, de jeu, permis par la

multiplication et le détournement des dispositifs de représentation (photographies, carte postale, fenêtre, journal intime) mis en abyme par l'album.

Ana Tortosa et Esperanza León: *Camino de mi casa*

La structure de cet album est très simple : dans le premier tiers de l'album le récit est à l'imparfait, il joue sur l'anaphore « Camino de mi casa había » (sur le chemin de ma maison, il y avait...) et décrit un lieu idyllique, harmonieux (il y avait un banc où les vieux s'asseyaient au soleil, il y avait une boîte aux lettres pour poster les lettres d'amour, il y avait un arbre, et dans l'arbre un nid, etc.). Une rupture temporelle a lieu au tiers de l'album et c'est le présent qui ouvre une seconde époque, qui est le négatif de la première : « Ahora mi casa está en ruinas » (maintenant, ma maison est en ruine). L'anaphore de « había » se transforme en « no hay ». Aux deux tiers de l'album, on assiste à une nouvelle rupture temporelle, et le présent laisse place à un futur rempli d'espoir : « algún día habrá de nuevo... » (un jour il y aura de nouveau...). L'anaphore est suivie cette fois d'une énumération qui montre que tout ce qui a été perdu sera reconstruit. Le texte nuance son propos sur la dernière double page et s'achève sur un constat d'incompréhension : « volveremos a sentirnos libres, pero seguiremos sin entender lo que ha sucedido. » (nous nous sentirons libres à nouveau, mais nous ne comprendrons jamais ce qui s'est passé)

L'originalité de cette structure ternaire, c'est l'articulation qu'elle propose entre le texte et les images. Celles-ci ne recourent pas en effet la temporalité du texte. Sur la 1^{ère} double page, celle qui pose le cadre de la vie heureuse (« Camino de mi casa había un banco donde los viejos se sentaban las tardes de primavera y tibio sol »), seul 1/3 de la double page – celui d'ailleurs où figure le texte – propose effectivement une illustration graphique de cette ambiance paisible : couleur ocre jaune, lumière, fleurs, insectes. Mais tout le reste de la double page a pris une teinte plus sombre, marron-mauve, et laisse entrevoir quelques maisons et quelques arbres sans feuilles, ce qui ne correspond donc pas au printemps évoqué par le texte.

Ensuite c'est un contraste net qui s'établit entre le texte à l'imparfait et les images de plus en plus sombres, de destruction : bombardements, personnages en fuite, ailés comme si c'étaient des anges (pour représenter la mort ?), empilement de corps, silhouette d'un soldat casqué, arme au poing, marchant parmi les ruines, solitude d'une personne à genoux au milieu d'un fond ocre qui ne figure rien. Le contraste est d'autant plus grand que la description heureuse

insiste sur les souvenirs sensoriels de la période heureuse : sur les couleurs (escuela blanca), le contact du soleil sur la peau, les chants des oiseaux et les cris de joie des enfants, l'odeur des crayons et des livres d'école, l'eau rafraîchissante d'une fontaine.

Pendant ce temps, l'image exhibe le grain du papier, la trace du pinceau, comme pour marteler que tout cela n'existe plus. Ce qui attire l'attention dans ces images, c'est effectivement l'importance prise par les zones abstraites, qui ne figurent rien mais constituent un fond coloré où l'on voit se superposer des traces de pinceaux, des traces d'eau, des recouvrements de peinture, des espaces brûlés, quelques inscriptions qui laissent donc apercevoir tout un processus d'effacement de l'image. Sur la double page qui évoque la fontaine, par exemple, on dirait que le pinceau étalant la couleur ocre a évité de justesse un seul personnage et a effacé tout ce qu'il y avait autour.

Le texte dit lui aussi cet effacement, à plusieurs reprises : « Ahora mi casa está en ruinas. Han borrado el camino que llegaba hasta ella. » (Maintenant ma maison est en ruines. On a effacé le chemin qui menait jusqu'à elle). "El parque desapareció" (le parc a disparu), "el camino de mi casa es ahora un lugar de escombros, de dolor, de vacío, de silencio" (le chemin de ma maison est maintenant un lieu de décombres, de douleur, de vide, de silence).

A partir du 3ème tiers, la lumière revient peu à peu dans les images, dans une symétrie inversée par rapport au 1^{er} tiers de l'album. En effet c'est ici le texte qui invite l'image à se modifier peu à peu. Quelques traces de blanc, puis la présence d'un astre blanc laiteux annoncent l'apparition du jaune ocre puis du jaune clair sur la dernière double page, le bleu gris se réduisant ici à une fine bande verticale sur la bordure de la page de gauche, comme ce qu'on laisse derrière soi.

Cette couleur jaune renvoie sans aucun doute au *Chien* de Goya, considéré paradoxalement comme une de ses dernières peintures noires et qui figure explicitement sur le coin droit de cette dernière double page, non loin d'ailleurs du nom de Goya sur la couverture d'un livre. Le poète espagnol Miguel Hernández est présent lui aussi, comme si la jeune femme cherchait à comprendre chez ces artistes qui ont à leur époque raconté les « désastres » de la guerre, le sens de ce qu'elle a vécu.

Antón Fortes et Joanna Concejo: Humo

Cet album ouvre la collection "Qontextos", "una nueva línea de OQO de temática social, solidaria y comprometida" (thématiques sociales, solidaires et engagées) et est d'abord paru

en galicien, sous le titre *Fume*. Il raconte la vie des camps de concentration, plus particulièrement des camps d'extermination, de l'intérieur, à travers le regard d'un enfant, et c'est la raison pour laquelle on a souvent comparé cet album au film de Benigni, *La vie est belle*. Antón Fortes s'en défend pourtant, revendique la singularité de son travail de mémoire autour du camp d'Aushwitz et explique que si l'on n'arrive pas à croire ni à voir le drame de ce qui s'y déroulait, ce n'est pas parce que l'enfant de *Humo* regarde tout cela comme un jeu, mais parce qu'il le regarde *avec distance*¹². C'est précisément cette distance, présente dans le texte et dans les images, qui nous intéresse.

Les pages de garde de début et de fin sont sans doute le premier des dispositifs d'effacement imaginés par l'album : reproduisant les pages d'un album de photos de famille, elles sont à demi recouvertes par une feuille de calque, qui les voile, les protège, en diminue la visibilité. Entre les premières gardes et les dernières, quelques photos ont disparu...

Le style même de Joanna Concejo s'ajuste parfaitement à cette entreprise, et ce n'est sans doute par un hasard si la maison d'édition espagnole a fait appel à cette artiste d'origine polonaise pour illustrer le texte d'Antón Fortes. Le trait de Joanna Concejo est effectivement un trait qui est parfois à demi effacé, sans que l'on sache si ce trait est une ombre, la trace d'un état antérieur de l'image, un reflet, une représentation imaginaire.

Cette image qui s'efface en douceur prend une résonance particulièrement tragique dans un album qui raconte Auschwitz... Il semble que le processus d'extermination est évoqué dès le moment de la séparation de la foule en deux files : la pliure de la double page renforce la coupure, le père est à gauche au bord de l'image, la mère est à droite avec le petit garçon dans ses bras, elle aussi avec le visage à demi-coupé et tous trois échangent un regard triste, une sorte de dernier contact avant de disparaître les uns aux autres. L'intensité de cet échange de regard est soulignée par l'absence de regards échangés de la part des autres personnes (derrière le père et la mère un homme et une femme regardent au contraire vers l'extérieur ; un homme au premier plan a la tête baissée vers le sol). Dans la foule quelques visages semblent se dessiner mais avec un trait léger et interrompu, comme des ébauches ou des brouillons n'ayant finalement pas donné lieu à un personnage, ou comme des personnages qui s'effacent, qui disparaissent peu à peu, dont on ne verra plus que l'absence dans les pages de l'album photo qui figure sur les dernières pages de garde de l'album.

¹² « todo está contado desde dentro, aunque no acaba de creerse, de verse el dramatismo porque él mira todo no como un juego, pero sí con distanciamiento » <http://elprogreso.galiciae.com/nova/22120.html>

Il y a peu de couleurs dans les illustrations de Joanna Concejo et une foule de détails à lire dans ses fonds palimpsestes : les fonds ocre sont sans cesse traversés en effet de ratures, de petits dessins au stylo, de mots écrits d'une écriture enfantine et de petits traits de couleur grise, rappelant à la fois les murs, la fumée qui enveloppe le camp, et l'étymologie antique du terme album (surface d'inscription blanchie). Au-delà du récit du petit garçon et de son ami gitan Vadío, l'album offre un espace de témoignage presque public, où affleurent en tout cas en filigrane de nombreuses voix.

La fin de cet album est inévitable, les deux enfants vont mourir, mais le cheminement vers la chambre à gaz dit à la fois la désincarnation, la déshumanisation de ce processus qui ôte peu à peu les êtres à eux-mêmes, tout en conservant une part d'imaginaire, comme si, au fur et à mesure que le corps s'efface, l'esprit enfantin, intouchable, s'allège, s'élève, devenant inaccessible.

Cela commence d'abord par la végétalisation de l'enfant : bientôt cendre, bientôt fumée, sa maigreur pour l'instant fait écho aux grands arbres sans feuilles, presque squelettiques eux aussi, qui s'élèvent dans un ciel qui n'est pas bleu, mais gris. L'ombre de l'enfant, en revanche, est verte. La couverture elle aussi dit ce processus de végétalisation : du corps disparu il ne reste que l'enveloppe des vêtements, et un arbre semble avoir investi ce linceul et donner vie à nouveau. Belle illustration nous semble-t-il des images « écorces » de Didi-Huberman, non pas illusions de la réalité, non pas des révélations, mais des surfaces pelliculaires appartenant au corps, partielles, autorisant la pensée et le souvenir.

On voit apparaître ensuite des filets, qui enferment les vêtements, les corps : images d'enfermement, bien sûr, images de linceuls, mais images aussi de cette enveloppe corporelle qui n'arrive plus à protéger l'individu : battu, perdant leurs forces, tombant malades, c'est comme si le « moi-peau¹³ » ne parvenait plus à protéger ces enfants des agressions extérieures.

Les adultes réagissent pourtant, tentent de protéger ces 2 enfants en leur ménageant des cachettes : les égouts où les envoie le cuisinier puis surtout cette barricade de mères aux bras croisés, qui forment une enveloppe de leurs corps serrés pour les dissimuler. Au projet nazi d'effacement répond donc en regard un autre écran de fumée, qui signe là un acte de résistance.

¹³ Didier Anzieu : *Le Moi-peau*, Paris, Dunod (Psychismes), 1995.

C'est sans doute dans l'avant avant dernière double page que l'on se rend le plus compte du double mouvement de désincarnation, qui mène à la fois vers l'évasion et vers la mort : les deux amis ont confectionné des silhouettes en papier à leur image, qu'ils ont pliées comme des avions et qu'ils ont envoyées à l'extérieur du camp à travers les fils barbelés, dans un champ de fleurs où la couleur revient, insolente de liberté. Ce jeu innocent est un acte de mémoire qui sape le travail d'effacement des preuves mis en place par les Allemands nazis : des images sont sorties, elles peuvent dire au reste du monde ce qui se cache derrière les clôtures. Mais ces deux pauvres avions de papier échoués au sol sont aussi l'image de la fragilité des deux enfants, dont l'existence ne tient désormais plus qu'à un fil.

Les enfants sont finalement envoyés dans la « casa de la chimenea » (maison à la cheminée). La dernière double page représente la chambre à gaz comme une chambre noire, où l'on distingue à peine, en dehors des deux enfants, de dos, quelques silhouettes blanches dans l'ombre. Une chambre noire dont il ne sortira jamais aucune photographie montrant ce qui s'est passé là, mais qu'on a le devoir d'imaginer. Voilà donc le dernier degré d'invisibilisation : le noir qui les attend. Les deux enfants se tiennent par la main à travers la pliure de la double page, dernière étincelle d'amitié et de solidarité permettant encore de donner quelque couleur à ces deux enfants sur le point de mourir : la couleur bleue, leur couleur préférée, celle des rêves de leur vie d'avant.

Conclusion

Alors : « Est-ce qu'il est du pouvoir d'une image de nous faire voir, vraiment, l'horreur ? », « Est-ce qu'il y a des images de l'horreur ? » Wacjman

Les images que nous avons vues ne cherchent à aucun moment à supplanter l'horreur de ce qui s'est passé, elles n'ont pas de tentation d'absolu (tout dire de l'horreur). Ce sont des images qui affirment, en multipliant les voiles et les écrans, leur nature d'image, c'est-à-dire leur nature de simulacre, de double du réel : mais par ces procédés où l'image s'invisibilise elle-même à force d'effacement, elle conduit le lecteur au-delà du visible, pour toucher le réel. L'horreur déchire l'image, oui, mais ces images déchirées, ouvertes, invitent à penser une autre scène, celle où est advenue la brutalité, l'horreur, un espace où l'on adopte une position de réflexion, car il n'y a pas eu de stupeur ni de traumatisme devant le spectacle de l'horreur. La déchirure dans l'image est une condition de la pensée de l'horreur

« Elles [les images] ne sont ni l'illusion pure, ni la vérité toute, mais ce battement dialectique qui agite ensemble *le voile avec sa déchirure* »¹⁴.

¹⁴ Georges Didi-Huberman : *Images malgré tout*, Paris, Editions de Minuit, p. 103