

## ***Los surcos del azar* ou les jeux de témoin : les différents « je » et le langage bédéïque entre mémoire et hommage**

CAMILLE POUZOL

SORBONNE UNIVERSITÉ / CRIMIC

*camillepouzol@gmail.com*

1. Paco Roca (Valencia, 1969) est aujourd'hui l'un des plus importants auteurs espagnols et il est reconnu au niveau international. Ses œuvres les plus remarquables sont *Arrugas* (Premio Nacional del Cómic en 2008 et Goya du meilleur scénario en 2012 pour la version cinématographique) et, bien entendu, *Los surcos del azar*, récompensé par le prix Zona Cómic du meilleur cómic national en 2013, celui de meilleure œuvre nationale du Salón del Cómic de Barcelona 2014, grand prix Romics du salón del cómic de Rome 2014 et prix Mandarache 2019. *Los surcos del azar* raconte « une histoire passionnante et oubliée sur la contribution espagnole pendant la Seconde Guerre Mondiale qui a réussi à obtenir les faveurs des lecteurs et de la critique nationale et internationale, vendue à plus de 49 000 exemplaires en espagnol, et déjà éditée dans six autres pays : France, Allemagne, Italie, Hollande, Portugal et États-Unis »<sup>1</sup>.

### **Sinopsis**

---

2. Le récit se construit selon une double trame narrative : tout d'abord, le récit au présent d'énonciation, qui correspond à la recherche de Paco Roca lui-même qui s'auto-représente dans la bande dessinée, et, ensuite, le récit des souvenirs de Miguel Ruiz qui transmet son témoignage à l'auteur. Ainsi, tout au long de l'histoire, les récits s'alternent, et parfois s'entremêlent, et les jeux de témoin instaurés par l'auteur rapprochent ce roman graphique de la bande dessinée de reportage. Il est intéressant de signaler ici que la mise en abîme du travail de recherche nous surprend davantage puisque la fiction nous montre le processus créatif d'une œuvre que nous sommes en train de lire, une fiction où la frontière entre le réel et le fictif est subtile.

1 <https://www.astiberri.com/products/los-surcos-del-azar-edicion-ampliada>

3. D'un côté, les rencontres entre Paco Roca et Miguel Ruiz (dont le vrai nom est Miguel Campos), républicain espagnol exilé en France et soldat de la *Nueve*. De l'autre, les expériences racontées par le combattant et qui forment le véritable récit de *Los surcos del azar* :

« En la historia de *Los surcos del azar* se yuxtaponen dos relatos en continua alternancia: por un lado, en el nivel diegético, las entrevistas de un personaje que se presenta como áter ego del autor con Miguel; y por otro lado, uno analéptico en el nivel metadiegético del relato dentro del relato, referente a la reconstrucción cronológica de los recuerdos del excombatiente » (García Navarro, 2016 ; 123).

4. Le fil conducteur de l'histoire est la vie de Miguel Campos qui se fait porte-parole de tous ces soldats qui ont lutté contre le franquisme pendant la Guerre civile et ensuite, contre le nazisme, comme poursuite de leur lutte pour la liberté et la démocratie. Paco Roca se convertit alors en récepteur et transmetteur de cette mémoire individuelle, mais aussi collective. De cette façon, le passé et le présent s'alternent où Paco Roca utilise des marqueurs spécifiques qui assurent la bonne compréhension de l'histoire. Le premier d'entre eux est la variété des couleurs utilisées, mais il inverse l'usage traditionnel que nous retrouvons habituellement dans les flash-backs. Comme l'explique Yannick Mouren : « Le plus répandu est le passage de la couleur au noir et blanc (ou vice-versa). Depuis que la couleur est devenue la norme dans le cinéma (fin des années 1960), le passage au noir et blanc (parfois remplacé par le sépia) est un signe très efficace pour signifier que nous sommes transportés dans le passé » (Mouren, 2005 ; 50). Le changement chromatique montre clairement que les dessins représentent le passé de Miguel. Cependant, Paco Roca décide d'aller à contre-courant en utilisant la couleur pour illustrer le passé et le noir et blanc pour le présent. Il ne s'agit pas d'un simple caprice de la part de l'auteur et cela permet d'insister sur l'actualité et la permanence de cette mémoire qui est toujours vive et douloureuse pour le protagoniste, mais aussi pour l'Espagne. Dans le contexte de « la récupération de la mémoire historique », Paco Roca sauve une mémoire qui n'aurait jamais dû être passée sous silence, effacée et démontre qu'il y a encore des blessures ouvertes que le passage du temps ou le *borrón y cuenta nueva* n'ont pas réussi à refermer. Borja Usieto explicite très clairement la relation existante entre le dessin, la couleur et le temps représenté : « el pasado es algo fijo, inamovible, construido a base de hechos, de ahí el grafismo estable que tiene en el cómic, su color sólido y su dibujo elaborado; el presente en cambio es algo no permanente, en

constante movimiento, en construcción, de ahí su dibujo sin terminar y su falta de color » (Usieto, 2014 ; 228-229).



Figure 1 : Los surcos del azar, p. 34-35

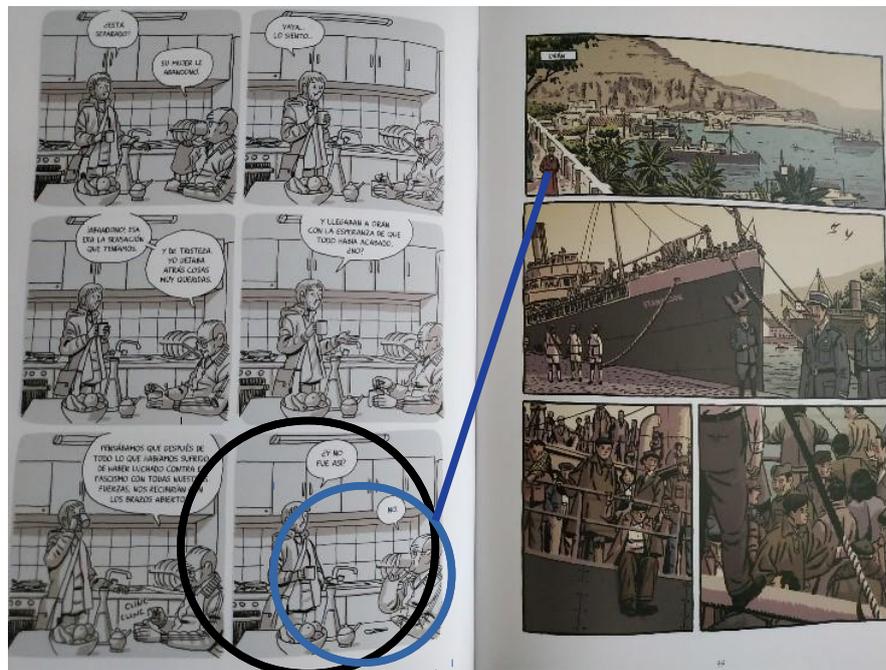
5. Au niveau graphique, nous pouvons également voir que le contour des cases existe seulement dans le récit passé : les faits sont ce qu'ils sont, établis et bien que nous puissions découvrir de nouvelles choses, l'histoire a déjà été racontée. Alors que, dans le présent, nous assistons au travail préparatoire à la réalisation de la bande dessinée, rien n'est définitif et cette absence de contour met également en exergue les fluctuations de la mémoire. Carmen García Navarro démontre l'importance du langage bédéïque dans l'élaboration du récit et dans la mécanique narrative :

« La delimitación de las viñetas y el color son muchas de las variaciones visuales que ayudan al lector a distinguir los diferentes niveles diegéticos: los colores oscuros y la estética lúgubre de la reproducción del relato de Miguel Ruiz facilitan la conexión empática del lector con el sufrimiento de la guerra y sus protagonistas; por otro lado, la ausencia de demarcación de las viñetas del relato intrahistórico contrasta con la ausencia de una limitación clara de las que componen el relato autoconsciente y la ausencia de color. Ambas fórmulas estéticas no solo potencian la supremacía de la estructura narrativa, sino que contribuyen activamente en su construcción » (García Navarro, 2016 ; 125).

6. Ces traces visibles, ou ces absences, attirent l'attention du lecteur sur le fait que le fil conducteur, la ligne centrale de l'histoire, sont bel et bien les

faits passés et non pas le présent d'énonciation, bien que les premiers dépendent du second.

7. En outre, le personnage de Miguel apparaît toujours dans la case antérieure au flash-back. Comme il s'agit de sa mémoire, il ne peut y avoir de flash-back sans sa présence. Paco Roca n'est que le simple récepteur, tout comme les autres personnages que nous croisons au fil de l'histoire (Albert et ses enfants, Juliette, le serveur). Ces cases occupent la plupart du temps la dernière case du coin droit de la page de gauche ou la dernière case du coin droit de la page de droite et le flash-back se matérialise au moyen de l'ellipse marqué par le changement de page ou par le chemin de lecture et le parcours de l'œil.



1. Figure 2: Los surcos del azar, p. 48-49

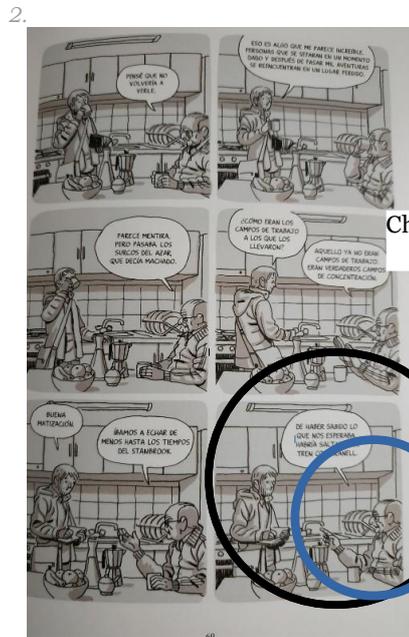


Figure 3: Los surcos del azar, p. 69



Figure 4: Los surcos del azar, p. 70

Changement de page

8. Parfois, des cases en noir et blanc viennent s'intercaler comme si Miguel marquait une pause dans son récit pour ajouter un détail, une anecdote que jaillit de sa mémoire démontrant ainsi l'imprévisibilité de la mémoire et que les souvenirs sont bien capricieux.
9. Cependant, le premier moment où nous voyons la reconstruction du passé ne correspond pas au récit de Miguel. En effet, il s'agit d'un début *in medias res* puisque nous entrons dans l'histoire directement depuis le port d'Alicante, le 28 mars 1939. Le changement de temporalité se voit à la page 20 et nous découvrons alors Paco Roca en train de dessiner et d'écrire dans son carnet ainsi que la référence au Stanbrook dans la case 7. La rencontre avec Miguel n'a seulement lieu qu'à la page 31, dans le chapitre II. Ce mécanisme permet au dessinateur-auteur d'illustrer son travail de recherche et de démontrer le sérieux de son œuvre. Il a déjà commencé à travailler sur sa bande dessinée et pour certains faits de l'histoire, il n'a pas besoin des souvenirs de Miguel bien qu'il apparaisse dès la page 12.

4.



Figure 5 : Los surcos del azar, p. 115

10. Cette structure particulière faite de va-et-vient entre le passé et le présent repose sur la rencontre et la transmission entre deux « je », le « je » de l'artiste et le « je » de l'acteur historique. Un récit à la première personne où ces « je » individuels deviennent progressivement collectif : le « je » des lecteurs qui lit le récit de ces « je » que furent les républicains espagnols. Mais une dimension mémorielle supplémentaire s'ajoute lorsque le « je » de Miguel devient celui du grand-père qui raconte et transmet son histoire à ce « je » auteur/lecteur qui devient à son tour la deuxième génération d'après-guerre civile.

## **Le « je » qui raconte et le « je » qui reçoit puis raconte, une médiation mémorielle**

---

11. Une fois la structure éclaircie et la mécanique narrative mise en évidence, il est nécessaire de préciser que la conversation n'est pas véridique, mais qu'il s'agit d'un artifice pour capter l'attention du lecteur : « la parte histórica, las batallas, los encuentros, los personajes y sus acciones son rigurosamente verídicos y ampliamente documentados, la parte que acontece en la actualidad en la que el propio Roca viaja a Francia para entrevistarse con Miguel, el antiguo soldado de La Nueve es completa ficción » (Usieto, 2014 ; 228). Paco Roca explique ce choix-là :

« Miguel Campos est un personnage sur lequel on est relativement bien documenté. Presque tout ce qu'on sait sur "La Nueve" nous vient du journal du capitaine Raymond Dronne, dans lequel il raconte les combats, la lutte et le travail quotidien avec les Espagnols de la division Leclerc. Il décrit Miguel Campos comme un homme courageux, très engagé idéologiquement, avec un instinct pour la bataille. Après la prise de Paris, Miguel disparaît et on perd sa trace. J'aurais pu centrer mon histoire sur un des deux seuls combattants encore en vie de "La Nueve", mais, contrairement à Miguel Campos, ils n'avaient pas vécu tout ce que je voulais raconter. Miguel m'a permis notamment de parler de l'exil et du débarquement en France. Même si l'entretien avec lui au présent est fictif, j'ai tâché de ne pas modifier les faits qui se déroulent pendant la guerre » (Bagault, 2014).

12. Le problème, si nous pouvons appeler cela un problème, est que Paco Roca n'avertit pas le lecteur qu'il se trouve face à une fourberie ou une légère distorsion de la réalité. Le lecteur qui découvre la tromperie peut douter du reste des informations données, mais le dessinateur parvient à compenser cela en se dessinant comme personnage central de l'histoire ainsi que l'explique Roca :

« Entonces me planteé que una buena forma de engañar al lector poco dado a la ficción y más a la del mundo del cómic, es decirte que lo que te estoy contando es verdad. Entonces me parecía que podía servir el meterme como narrador porque al fin y al cabo es ficción. Lo que quieres en definitiva es que el lector sienta lo que tú quieres que sienta. Por eso el motivo de meterme en la historia. Aunque por otro lado viene la parte narrativa y me venía bien esa parte del presente porque podía acelerar la historia siempre que quisiese » (Bórquez, 2014).

13. Nous pouvons donc établir un parallèle entre cette histoire autobiographique fictionnelle ou testimoniale fictionnelle et la bande dessinée de reportage puisque :

Le BD reportage allie la "chose vue" à l'expérience vécue : porté par la voix, le regard et le corps d'un témoin qui se place à hauteur d'homme, il revendique

une vision subjective des faits qui interpelle le lecteur et sollicite sa réaction. Loin des exposés secs, dépouillés et impersonnels, il se donne comme un lieu de construction intersubjective, faisant en sorte que les préoccupations générales deviennent celles de chaque lecteur » (Bourdieu, 2012).

14. En procédant de cette façon, Paco Roca parvient à défendre la véracité de sa bande dessinée et signe un pacte avec le lecteur : il est vrai qu'une partie de cette histoire est inventée, mais la fiction n'est qu'un artifice pour permettre la transmission et la récupération d'une mémoire qu'il souhaitait sauver et rappeler. Comme le souligne David Fernández de Arriba, Paco Roca insert « la ficción dentro de la ficción, la memoria recreada, como mecanismo para recuperar la memoria histórica de uno de los episodios más olvidados de nuestra historia reciente » (Fernández de Arriba, 2015 ; 18).

15. En se mettant en cases aux côtés d'un héros de la Guerre civile et de la Seconde Guerre Mondiale, Paco Roca s'engage avec toutes les victimes de ces conflits béliques et encore davantage avec ces héros oubliés. À la manière de Javier Cercas, dans *Soldados de Salamina*, le dessinateur joue un double rôle de chercheur et d'entrepreneur de mémoire. Et dans le contexte particulier de la « récupération de la mémoire historique », ce n'est pas un simple engagement comme le rappelle Borja Usieto :

« Algunos han reprochado al autor el ejercicio de memoria histórica que realiza y la posición política que toma claramente la obra. Sin embargo, si la leemos con atención y repasamos los últimos trabajos de Roca vemos que su interés siempre ha estado puesto en la memoria histórica pero entendida no desde el punto de vista político y partidista sino con el foco puesto en la justicia histórica, en dar a aquellas personas que lo merecen el reconocimiento que se les negó en su momento » (Usieto, 2014 ; 228).

16. Cette autoreprésentation qui fait également référence, comme dans *El artefacto perverso*, à une objectivation du code<sup>2</sup> (Groensteen), est semblable aux mécanismes propres à la BD-reportage comme l'explique Étienne Davodeau à propos des œuvres de Joe Sacco :

« En choisissant de se représenter graphiquement au sein de ses propres pages, Sacco revendique sa présence d'auteur aux commandes de son projet artistique. Il signale au lecteur que ce qu'il lui donne à lire n'est que le résultat de son expérience personnelle sur place. [...] Plutôt qu'à une hypothétique objectivité toujours difficile à établir, Joe Sacco confie le destin de son livre à une sub-

2 Thierry Groensteen nomme ce procédé « objectivation du code (bande dessinée) » : « le personnage né de cette projection dans la diégèse conserve le statut de dessinateur ». Thierry Groensteen utilise le mot « code » pour se référer à la bande dessinée en tant que telle.

jectivité clairement énoncée, qui confère à sa démarche artistique une honnêteté indéniable » (Davodeau, 2010 ; 190).

17. À cette dimension de BD-reportage, Paco Roca valorise également la figure du témoin, pièce centrale dans le processus de récupération de la mémoire historique. En effet, Paco Roca se fait seulement le transmetteur du récit mémoriel et le rôle principal est assumé par Miguel Campos, et, bien qu'il s'agisse de bande dessinée, nous pouvons établir un parallèle avec ce que dit Annette Wieviorka sur le témoin : « le témoignage a donc changé. Ce n'est plus la nécessité interne seule, même si elle existe toujours, qui pousse le survivant de la déportation à raconter son histoire devant la caméra, c'est un véritable impératif social qui fait du témoin un apôtre et un prophète » (Wieviorka, 2013 ; 171). Le choix de Miguel Campos comme témoin se justifie par deux éléments. Tout d'abord, il est évident que la chronologie, la nécessité de respecter l'histoire impose un témoin âgé, un grand-père qui a vécu le conflit ou, plus précisément les conflits. Ensuite, parce que la figure du grand-père qui transmet son récit mémoriel fait écho au contexte de publication et de récupération de cette problématique mémorielle. En effet, le « pacte de silence », préférable au « pacte d'oubli », fit de la mémoire un phénomène social, culturel et politique. Dans ce débat, une génération a commencé à occuper un lieu privilégié : les petits-enfants. La deuxième génération d'après-guerre Civile ne parvient pas à comprendre comment leurs parents ont pu accepter ce « pacte de silence » alors qu'ils avaient connu le franquisme, alors qu'ils savaient ce qui s'était passé. Comme l'explique Vanessa Auroy, « depuis l'approbation de la Loi de Mémoire historique, fin 2007, les descendants des combattants républicains de la Guerre civile espagnole ont cherché à réhabiliter les actions de leurs parents et grands-parents pour défendre la liberté. L'ouverture complète des archives en 1999 a aussi permis aux historiens de mettre à jour les actes, les héros de cette guerre mais aussi ses épisodes plus dramatiques » (Auroy, 2015). Paco Roca souscrit à cette opinion quand il déclare : « Yo creo que en cierta forma en España hubo una Transición un tanto artificial. Se trataba más de hacer un pacto social de amnesia colectiva con respecto al pasado porque se pensaba que si no, no se podía construir un futuro. Y con el paso del tiempo nos hemos dado cuenta de que no es así, que siguen existiendo esas dos Españas, que siguen habiendo heridas sin cerrar y que siguen habiendo ciertas paradojas difíciles de explicar » (Bórquez, 2014). Et il ajoute : « quizás sí, el cómic está más centrado en la memoria histórica por el hecho de que puede hablar de una forma diferente, más autobiográfica

fico, o más biográfico en general » (Bórquez, 2014). D'autre part, Paco Roca réhabilite la figure du témoin de cette époque en l'écoutant, en transmettant son récit. Ainsi, il permet au témoin de recouvrer une part de son identité qui fut effacée, passée sous silence ou oubliée, comme le confirme Miguel en remerciant le Paco Roca de papier : « Y por haberme hecho recuperar una parte de mi vida que no me atrevía a recordar » (v. 4, 320). Au moyen de la fiction et de la fausse interview, l'auteur valencien contribue à solder les comptes restants puisque, comme l'explique Annette Wiewiorka : « Le moment précis du témoignage nous dit beaucoup sur la culture politique de la société dans laquelle vit le témoin » (Wiewiorka, 2013 ; 173).

18. Il est intéressant ici d'établir une différence entre les concepts d'Histoire et de mémoire. Comme le rappelle Stéphane Michonneau : « L'histoire est un récit critique pour établir les faits tels qu'ils se sont passés. C'est un processus d'établissement d'une connaissance. Elle établit une vérité temporaire soumise à une remise en question alors que la mémoire est aussi un récit, mais la visée est la construction d'une filiation entre le passé et le gens du futur. C'est tisser un fil entre passé, présent et futur. C'est établir un lien pour construire une idée » (Michonneau, 2019). En définitive, l'Histoire a pour objectif de "faire comprendre" alors que la mémoire veut « faire voir ». Cette dernière a un contenu politique, basé sur l'émotion, sur le pathétique, mais elle n'est pas faite pour construire une vérité. Il existe une relation complexe entre les deux concepts puisque tous deux construisent des récits et partagent des caractéristiques comme le réalisme, les péripéties, les personnages, mais l'objectif est différent et la relation à la vérité aussi. Paco Roca fait œuvre d'historien, mais il ne se revendique pas historien. Le fait de dévoiler son processus de recherche et de création offre un degré supplémentaire de véracité et d'honnêteté, tout comme le fait de construire un récit en première personne. Il veut démontrer au lecteur que ce qu'il raconte est vrai et sérieux, et non pas une simple reconstruction approximative de l'histoire, mais le recours à la fiction dément la dimension historique de la bande dessinée. Paco Roca transmet une construction, une représentation de cette mémoire qui s'inscrit dans le courant culturel actuel pour compenser le manque de productions sur le franquisme face à l'abondance de productions culturelles sur la guerre Civile. La bande dessinée est, aujourd'hui, un autre jalon de la représentation de la mémoire après le roman, le théâtre et le cinéma. On ne doit pas et il n'est pas possible de séparer la bande dessinée des autres créations culturelles (*Luna de Lobos*,

*Maquis, Soldados de Salamina...*), elles font partie d'un seul et même processus.

19. D'un point de vue graphique, le temps du témoin est respecté et illustré par la répétition presque systématique du décor au second plan et par les postures des personnages. Le blanc intervignettal marque l'ellipse de façon traditionnelle, mais la durée est beaucoup plus lente. Pour conserver le temps particulier de la transmission mémorielle, il n'y a aucun saut dans le temps, et, finalement, les ellipses ne représentent que quelques secondes ou minutes. Ce respect est confirmé par les premières parties des titres des chapitres puisque chacun correspond à un jour ou à une demi-journée d'entretien pendant la semaine qu'a passé le Paco Roca fictionnel avec Miguel Campos (Martes; Miércoles; Jueves; Viernes; Viernes tarde; Sábado; Sábado tarde; Lunes; Lunes tarde; Lunes de noche; Martes). Dans la bande dessinée, le principal outil pour montrer le temps est la case comme l'explique clairement Will Eisner :

« Albert Einstein, dans sa théorie de la relativité, établissait que le temps n'était pas absolu mais relatif à la position de l'observateur. Par essence, la case (ou le cadre) fait de ce postulat une réalité pour le lecteur de bandes dessinées. Le fait de "caser" (ou encadrer) l'action ne définit pas seulement un périmètre, mais établit aussi la position du lecteur par rapport à la scène et à la durée de l'événement. Cela "raconte" effectivement le temps. L'ampleur du temps écoulé n'est pas exprimée par la case en elle-même, comme l'observation d'une série de cases vierges le montre rapidement. C'est l'imposition d'images à l'intérieur des cases qui agit comme catalyseur. Le mélange des symboles, des images et des bulles produit cet état. [...]. Le fait d'encadrer sépare les scènes et agit comme une ponctuation. Une fois établie et disposée dans la séquence, la case (ou le cadre) devient le critère selon lequel s'évalue l'illusion du temps » (Eisner, 2009 ; 32).

20. Le blanc intervignettal marque un passage du temps très court illustré par la sensation de ralenti, ou d'effet *slow motion*. Le second plan ne change pas et le cours du temps n'est marqué que par quelques petits mouvements des personnages.



Figure 6: *Los surcos del azar*, p. 60



Figure 7: *Los surcos del azar*, p. 80

21. La figure du témoin est essentielle dans *Los surcos del azar* et la magie de la bande dessinée offre la possibilité de rendre visible l'irreprésentable. En effet, par l'utilisation de la fiction plausible en la personne de Miguel Campos, Paco Roca reconstruit le récit narratif et visuel de ces héros oubliés. Il respecte scrupuleusement leur histoire, mais, pour autant, les bulles deviennent le théâtre où les voix se font plus accusatrices et revendicatives. En outre, les voix de Miguel âgé et de Paco Roca se confondent pour n'en former plus qu'une : celle qui juge l'histoire officielle et rétablit une vérité.

### **Les bulles : hommage et revendication mémorielle**

22. Evelyn Mesquida écrit :

La politique et l'historiographie française ont oublié et minimisé la participation de ces hommes dans la lutte contre la barbarie. Aujourd'hui encore, des historiens de renom continuent d'ignorer dans leurs travaux la présence impor-

tante des combattants espagnols au sein des forces françaises pendant la Seconde Guerre Mondiale. Peu à peu, cependant, l'on découvre qu'ils ne furent pas une « poignée », ni « quelques-uns », ni « quelques soldats » à intégrer ces forces, mais bien des milliers et des milliers d'hommes, sans patrie et disposés à continuer la lutte pour la liberté. Plusieurs milliers d'entre eux perdirent la vie dans ce combat (Mesquida, 2019, p. 267).

23. La *Nueve*, créée en juillet 1943 à Oran en Algérie fut l'une des quatre compagnies qui composèrent le troisième bataillon du RMT (Régiment de marche du Tchad) commandé par l'ancien brigadiste international et ex commandant du troisième bataillon du CFA (Corps Francs d'Afrique) Joseph Putz. Chaque compagnie avait des Espagnols dans ses rangs, mais ils furent majoritaires dans la *Nueve*, ce qui devint la marque d'identité de la compagnie puisque

des quelques cent soixante hommes qui la composaient, troupe et commandement compris, 80 % d'entre eux étaient espagnols. Aucune autre formation FFL ne connut une proportion aussi élevée d'espagnols dans ses rangs. De fait, face à une telle majorité espagnole au sein de la *Nueve*, l'espagnol fut avec le français langue officielle de la compagnie (Gaspar Celaya, 2017).

24. Et, bien que son nombre fût important et son rôle décisif, cette compagnie est tombée dans l'oubli, effacée de l'histoire officielle. Une première bulle aborde le problème de la réécriture de l'histoire quand, à la page 242, Paco Roca dit, en réponse à Miguel qui explique que la prise de Écouché fut attribuée aux Anglais par la BBC : « Ésa fue la primera de las veces que se borraría el papel de la Nueve en la historia ».



Figure 8: *Los surcos del azar*, p. 242

25. Cette observation de l'alter ego du dessinateur indique au lecteur que vont être disséminées, tout au long de la bande dessinée, des anecdotes, des commentaires qui démontrent l'oubli dont furent victimes ces combattants. Le Valencien se mue alors en auteur engagé au nom de la vérité et de la mémoire historique.
26. Ainsi, à la page 282, Granell répond à De Gaulle qui lui demande depuis combien de temps il est dans la résistance : « Con todo el respeto mi general, desde antes que usted. Llevo luchando contra los alemanes desde la guerra de España » (Roca, 2013 ; 282).



- 27.
28. Cette réponse qui semble être une simple anecdote, une plaisanterie provocatrice, est en réalité la revendication de la lutte des Espagnols pour la liberté et contre le fascisme de 1936 à 1945 :

L'une des clés pour comprendre le phénomène de la résistance armée en Espagne est son insertion dans un contexte international. La guérilla antifranquiste a été reléguée en marge des récits sur la résistance antifasciste européenne, alors qu'il s'agit à la fois de la première et de la dernière des résistances au fascisme en Europe. En 1936, après le coup d'État contre la Seconde République, des milliers de jeunes gens en provenance du monde entier, principalement du continent européen, vinrent en Espagne combattre le fascisme, pour la première fois en Europe, au sein des Brigades internationales. L'identité de l'an-

tifascisme en lutte surgit ainsi de l'expérience que ces jeunes gens mirent ensuite au service de la résistance dans leurs pays respectifs pendant la Seconde Guerre mondiale (Marco, 2015 ; 211-229).

29. À la page suivante (283), Miguel ajoute : « Pero lo que sí nos molestó fue que se olvidase el papel de todos los extranjeros que habíamos luchado en el ejército de la Francia libre: españoles, polacos, italianos... o aquellos pobres chadianos ».

8.



Figure 9: *Los surcos del azar*, p. 283

30. Ce commentaire est une référence évidente au rôle que joua De Gaulle au moment d'écrire le récit héroïque et officiel de l'histoire française. Le 25 août 1944, De Gaulle arriva à la capitale et prononça son célèbre discours qui demeure encore aujourd'hui dans la mémoire collective : « Paris ! Paris outragé ! Paris brisé ! Paris martyrisé ! Mais Paris libéré ! Libéré par lui-même, libéré par son peuple, avec le concours des armées de la France, avec l'appui et le concours de la France tout entière, c'est-à-dire de la France qui se bat, c'est-à-dire de la seule France, de la vraie France, de la France éternelle ! » (San Román Sevillano). Dans son discours, De Gaulle ne mentionne pas les combattants étrangers et il adapte la réalité historique. Nous ne pouvons pas parler de réécriture puisque la *Nueve* faisait partie de l'armée française, mais en privilégiant l'entité au détriment des combattants, il laisse à penser qu'il s'agissait simplement de soldats français puisqu'une bonne partie de la population ignorait la présence des Espagnols et des autres étran-

gers. En outre, les accords dominants après la guerre ont fait que les Français continuèrent de méconnaître le rôle joué par les Espagnols dans la résistance et prévalut l'image d'un consensus national de résistance contre l'occupation. Ensuite, Miguel continue et explique : « Estaba claro que Francia debía reescribir la historia después del ambiguo papel que había desempeñado en la guerra con el gobierno de Pétain ».



Figure 10: Los surcos del azar, p. 283

31. Cette réflexion renvoie au mythe du résistancialisme défini par Henry Rousso :

De 1954 à 1971, le souvenir de Vichy se fait moins conflictuel [...]. Les Français semblent refouler cette guerre civile, aidés en cela par l'établissement d'un mythe dominant : le résistancialisme. Le terme, forgé à la Libération par les adversaires de l'épuration, a ici une autre acception. Il désigne un processus qui a cherché : *primo* la marginalisation de ce que fut le régime de Vichy et la minoration systématique de son emprise sur la société française, *y compris dans ses aspects les plus négatifs* ; *secundo*, la construction d'un objet de mémoire, la "Résistance", dépassant de très loin la somme algébrique des minorités agissantes que furent les résistants, objet qui se célèbre et s'incarne dans des lieux et surtout au sein de groupes idéologiques, tels les gaullistes et les communistes ; *tertio*, l'assimilation de cette "Résistance" à l'ensemble de la nation, caractéristique notamment du résistancialisme gaullien (Rousso, 1999 ; 19).

32. Cette définition correspond clairement à l'interprétation faite par Miguel/Roca sur le comportement de De Gaulle en ce jour historique du 25 août 1944 et la mise en vignettes du défilé des pages 284 à 286. Dans la dernière case de la page 286, une personne de la foule veut donner un drapeau

républicain à Fábregas, mais ce dernier reçoit un contre-ordre de Miguel :  
« Granell nos ha ordenado que nada de política hoy ».

10.



Figure 11: *Los surcos del azar*, p. 286

33. Dans l'esprit des combattants républicains ce n'était pas le moment des revendications, mais simplement de fêter une libération du joug fasciste. En réalité, comme l'explique Evelyn Mesquida, c'était bien plus calculé et Paco Roca, par cette simple anecdote symbolique, illustre le froid pragmatisme de De Gaulle qui n'a été perçu que bien plus tard : « Pourtant, bien qu'autorisés à défiler, les véhicules de la *Nueve* n'arboient plus le drapeau républicain espagnol qui a pourtant suivi les hommes depuis l'Afrique jusqu'à la veille du défilé. Les plus hautes autorités militaires ne veulent pas que les Français se rappellent que Paris a été libéré par des anarchistes et des communistes espagnols » (Mesquida, 2019 ; 154).
34. Après l'hommage du moment historique, l'histoire officielle va écarter ces combattants qui comprennent alors que leur plus grand espoir ne se réalisera pas. À trois moments, dans les deux trames narratives, Miguel évoque l'abandon de la part des alliés. Les Espagnols espéraient qu'une fois vaincus Mussolini et Hitler, Franco serait le suivant en sa qualité de dernier fasciste d'Europe. Mais il n'en fut pas ainsi. À la page 299, la dispute entre Granell et Miguel illustre la désillusion des Espagnols face à l'attitude des Alliés : « Ésta ya no es nuestra guerra Granell, no somos más que carne de cañón aquí. Tú y yo sabemos que los aliados no van a entrar en España.

Cada vez estamos más lejos. Si nosotros no tomamos las riendas de la liberación de España nadie lo hará ».



11.  
Figure 12: Los surcos del azar, p. 299

35. Ce constat rappelle l'échec de l'invasion du Val d'Aran quand les républicains espagnols furent vaincus par le général Yagüe. Mais, un peu plus tard, dans la narration de ses souvenirs, Miguel revient *a posteriori*, à la page 312, sur l'abandon général et cette analyse est en réalité celle que porte Paco Roca sur les circonstances historiques :

Estaba decepcionado con Francia, con Inglaterra, con los americanos... Todos odiaban a Franco, todos estaban de acuerdo en que había usurpado el poder con la ayuda del eje, que había sido aliado de Hitler y que estaba dando cobijo a nazis después de la guerra... Pero nadie hizo nada. Temían más un posible gobierno comunista en España que dejar a un inofensivo dictadorcillo fascista en el poder. Tan sólo Francia y la URSS apoyaban la idea de la intervención. A la URSS la dejaron al margen y Francia que hablaba de la eterna gratitud a los republicanos, acabó desistiendo. Y la ONU, vaya pandilla de hipócritas, decidió que era un asunto español que debían solucionar los españoles. Al final nos abandonaron, ¡bah! Me sentí utilizado, asqueado con Francia y me volví a España.

12.



Figure 13: Los surcos del azar, p. 312

36. Analyse qu'il complète à la page 319 quand Miguel déclare : « Acabamos con el fascismo de Hitler y Mussolini. Aunque por una carambola histórica no pudimos acabar también con Franco. Pero luchamos con todas nuestras fuerzas. Me arrepentiría de no haberlo hecho ».



Figure 14: Los surcos del azar, p. 319

37.

38. Le cas de Miguel Ruiz/Campos est une microhistoire, un « je » parmi les « je », qui rappelle ce qu’ont vécu les républicains espagnols qui avaient décidé de jouer leur vie au nom d’un idéal de liberté et de démocratie. Ainsi, Evelyn Mesquida rappelle la quadruple trahison dont ils furent victimes :

« D’abord quand ils n’ont pas été aidés par les démocraties, pendant la guerre d’Espagne. Ensuite, au regard des conditions dans lesquelles ils ont été accueillis pendant la *Retirada*. Puis, après la victoire, quand on leur a fait comprendre que la guerre était finie. La quatrième fois, c’est l’oubli dans lequel on les a plongés » [...]. La France a pu exister grâce au discours national du général de Gaulle, qui avait pour devoir d’unir les Français. Mais plusieurs années plus tard, le pays était suffisamment fort et pourtant l’histoire officielle n’a pas été modifiée » (Fournieris, 2019).

39. Dans le présent, Miguel accepte cet oubli dicté par les circonstances historiques, mais il insiste, à la page 316, sur un détail qui différencie les Espagnols des autres combattants étrangers :

Fíjate que en el ejército de la Francia libre hubo muchos extranjeros exiliados de sus países por el fascismo: italianos, polacos, alemanes... Como nosotros, todos lucharon con todas sus fuerzas contra el nazismo... En cierta forma todos fuimos igualmente ignorados de la historia oficial francesa. Pero los españoles éramos los únicos que no tenía un hogar al que regresar tras la victoria.

13.



Figure 15 : Los surcos del azar, p. 316

40. Eux n'ont jamais pu rentrer dans leur pays parce que la démocratie n'a pas traversé les Pyrénées, alors que les autres purent retourner dans un pays libre.
41. Par l'utilisation de la première personne, par l'immersion de son alter ego de papier dans la fiction et par le recours au héros le plus fictif de la réalité historique, Paco Roca se mue en redresseur de torts, gardien et passeur de mémoire. Les voix de Miguel Campos et de Paco Roca se fondent en une seule et même énonciation dans le présent de la diégèse. Le regard porté *a posteriori* est celui de Paco Roca et d'historiens qui étudient la guerre civile espagnole et sa continuité lors de la seconde guerre mondiale. Mais, par le recours au personnage de Miguel, ses propos acquièrent une valeur mémorielle supplémentaire et se transforme en un hommage appuyé à tous ces républicains longtemps oubliés.
42. Le « je » fictif rapproche cette bande dessinée de la BD-reportage est lui assure un degré de véracité évident : le lecteur plonge dans l'histoire et

croit ce qu'il lit. Le tour de passe-passe de Roca passe inaperçu et il peut alors pleinement céder sa voix à ces héros. Miguel Campos incarne tous ces grands-pères qui n'ont peut-être pas pu transmettre leur récit de leur vivant et le « je » lecteur devient un maillon supplémentaire de la transmission mémorielle, faisant indéniablement écho à cette génération qui n'a jamais accepté le « pacte de silence » imposé par la Transition.

## **Bibliographie**

---

AUROY, Vanessa, « De l'oubli à la reconnaissance », in *Carnets* [En ligne], Deuxième série - 5 | 2015. Consulté le 19 septembre 2019 : <http://journals.openedition.org/carnets/463>

BAGAULT, Céline, « Paco Roca, Espagnol en lutte », in *Bodoï*, 5/05/2014. Consulté le 25/09/2019: <https://www.bodoi.info/paco-roca-espagnol-en-lutte/>

BÓRQUEZ, Néstor, « La épica del exiliado en viñetas: el cómic y los matices de la historia. Entrevista con Paco Roca », *Olivar*, n°15, 12/2014. Consulté le 10/09/2019: <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/>

BOURDIEU Séverine, « Le reportage en bande dessinée dans la presse actuelle : un autre regard sur le monde », CONTEXTES [En ligne], 11 | 2012, consulté le 28 juillet 2020 : <http://journals.openedition.org/contextes/5362>

DAVODEAU, Étienne, « Les histoires de l'Histoire », *La Nouvelle Revue Française*, n° 592, janvier 2010

EISNER, Will, *Les clés de la bande dessinée – 1. L'art séquentiel*, Paris, Delcourt, 2009

FERNÁNDEZ DE ARRIBA, David, « La memoria del exilio a través del cómic. *Un largo silencio, El arte de volar y Los surcos del azar.* », *CuCo, Cuadernos de cómic*, n) 4, 2015

FOURNERIS, Cyril, « Les Espagnols de la "Nueve", héros effacés de Paris libéré », *Euronews*, 26/08/2019. Consulté le 17/09/2019 : <https://fr.euronews.com/2019/08/24/les-espagnols-de-la-nueve-heros-effaces-de-paris-libere>

GARCÍA NAVARRO, Carmen, « Viñetas de memoria: *Los surcos del azar* de Paco Roca », dans *Las batallas del cómic. Perspectivas sobre la narrativa gráfica* contemporánea, Javier Lluch-Prats, José Martínez Rubio, y Luz C. Souto (eds.), València, Anejos de Diablotexto Digital, 1, 2016

GASPAR CELAYA, Diego, « D'un mythe à l'autre. Mémoire et histoire des espagnols dans la Résistance », *Conserveries mémorielles* [Online], #20 | 2017. Consulté le 25/09/2019 : <http://journals.openedition.org/cm/2441>

GROENSTEEN Thierry, « Bandes désignées (De la réflexivité dans les bandes dessinées) », *Le site de Thierry Groensteen*. Consulté le 27/08/2019 : <https://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article10>

MARCO Jorge, « Une histoire sociale de la résistance au franquisme », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2015/3 (n° 127), p. 211-229. Consulté le 22/08/2019 : <https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2015-3-page-211.htm>

MESQUIDA, Evelyn, *La Nueve. Los españoles que liberaron París*, Espagne, Ediciones B, 2019.

MICHONNEAU, Stéphane, « Intervention à la journée d'études – Agrégation », Collège d'Espagne, Paris, 28/09/2019.

MOUREN, Yannick, *Le flash-back*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2005.

ROUSSO, Henry, *Le Syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, 1990 (2<sup>e</sup> édition)

SAN ROMÁN SEVILLANO, Antonio, « 24-25 de agosto de 1944: La liberación de París », *Rebelión*. Consulté le 9/10/2019 : [www.rebelion.org/noticia.php?id=188769](http://www.rebelion.org/noticia.php?id=188769)

USIETO, Borja, « *Los surcos del azar* Paco Roca », *Cuco, Cuadernos de cómic*, n° 2. Abril de 2014.

WIEVIORKA, Annette, *L'ère du témoin*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2013