HAL
open science

“ El Cubri s’en va en guerre… ”

Benoit Mitaine

To cite this version:

Benoit Mitaine. “ El Cubri s’en va en guerre… ”. ALARY Viviane; MITAINE Benoît. Lignes de front. Guerre et totalitarisme dans la bande dessinée, Georg éditeur, 2011, L’Equinoxe, 978-2-8257-1002-9. hal-01104426

HAL Id: hal-01104426

https://u-bourgogne.hal.science/hal-01104426

Submitted on 12 Mar 2018

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.

El Cubri s'en va en guerre…

Benoît Mitaine

Formé à Madrid en 1973, El Cubri s'impose vite comme l'une des signatures les plus novatrices et les plus subversives de la bande dessinée espagnole des années 1970. D'abord fruit d'une amitié entre Felipe Hernández Cava (Madrid, 1953), Saturio Alonso (Soria, 1953) et Pedro Arjona[1] (Madrid, 1949), El Cubri est aussi le fruit d'une époque où l'Espagne s'apprêtait à vivre sa mutation vers la démocratie. C'était encore le temps de la lutte antifranquiste, mais aussi le temps, comme ailleurs en Europe, du combat contre l'impérialisme. C'était un temps de hautes luttes où les idéologies s'entrechoquaient avec fracas et où les grands discours de la modernité n'avaient pas encore été dissous par la postmodernité. C'était enfin un temps où les Espagnols, galvanisés par le sentiment que la vieille dictature franquiste touchait à sa fin, étaient avides de changement et décidés à mettre les bouchées doubles pour récupérer une partie du retard qu'ils avaient accumulé.

Notes sur l'Espagne des années 1970

Si l'ouverture économique qui s'était traduite par la libéralisation de la circulation des capitaux au tout début des années 1960 avait bel et bien porté ses fruits, il restait encore beaucoup à faire sur le plan politique et culturel. La dictature finissante, sentant le besoin de relâcher la pression et de faire bonne figure au niveau international, grime un relâchement

de l'étau totalitaire en affichant, entre autres stratégies, un renouveau de l'appareil politique avec la nomination de jeunes ministres. Manuel Fraga Iribarne, qui prendra les commandes du ministère de l'Information en 1962, et qui prétendra démuseler la presse en 1966 avec sa Loi scélérate sur la presse, est de ceux-là[2]. Bref, l'ouverture politique n'est que de façade et la culture est corsetée même si le monde de l'édition connaît une grande effervescence avec le bourgeonnement de nombreuses revues dans lesquelles l'opposition trouve enfin à s'exprimer en dépit des sanctions administratives (fermetures de plusieurs mois, saisie des tirages, amendes) qui sont distribuées avec la plus grande générosité. Cette presse qui vit en permanence avec une épée de Damoclès suspendue au-dessus de sa tête est des plus éphémères et rend l'exercice du métier de journaliste des plus précaires.

La bande dessinée espagnole du tout début des années 1970 connaît quant à elle un sort paradoxal car, en dépit d'afficher des chiffres de vente propres à faire pâlir d'envie n'importe quel éditeur[3], elle s'apprête pourtant à vivre l'une des pires crises de son histoire.

Aveugles aux changements dans lesquels l'Espagne est plongée, les mastodontes de l'édition en bande dessinée comme Bruguera ou les Éditions Valenciana maintiennent le cap qui a assuré leur succès passé sans se préoccuper des écueils qui s'annoncent pourtant clairement sur leur route : *a)* un lectorat unique (ils ne produisent que pour les enfants) ; *b)* un produit unique (ou presque) avec l'exploitation forcenée de personnages et de formules narratives répétées jusqu'à l'écœurement ; *c)* une hyperconcentration du secteur entre les mains d'éditeurs peu clairvoyants et peu ouverts au changement ; *d)* l'apparition de la télévision en 1956 bouleverse rapidement les goûts des jeunes Espagnols et devient vite pour les autres divertissements un adversaire contre lequel la lutte est inégale[4] ; *e)* de ces temps nouveaux naît un lectorat nouveau qui ne trouve plus son compte dans les récits d'aventure et les histoires sentimentales proposées par les éditeurs ; *f)* enfin, et pour une fois, les éditeurs n'y sont pour rien, la censure dans le secteur de l'édition jeunesse reste très féroce jusqu'à la fin de la dictature, ce qui constitue un frein non négligeable au renouvellement de l'offre[5].

La sanction sera sans appel pour ces grands éditeurs qui, sous l'effet de la désaffection des lecteurs, assisteront coup sur coup et dans l'impuissance la plus totale à l'effondrement des ventes des séries de héros d'aventure puis des illustrés pour enfants[6]. Privés de leurs deux

jambes, Bruguera et Valenciana se retrouvent rapidement en cessation de paiement avant de faire définitivement faillite au début des années 1980.

Cette introduction ne vise pas juste à présenter le contexte politico-social espagnol dans lequel El Cubri fait son apparition en 1973. Il est plutôt question de dire ici que c'est l'anormalité même (Manuel Vázquez Montalbán aurait parlé de *subnormalité*) des champs politiques et culturels espagnols de l'aube des années 1970 qui ont donné naissance à ce collectif. C'est pour le moins ainsi que Felipe Hernández Cava l'analyse trente-cinq ans après :

> Il nous semblait, en effet, que tout ce qui se faisait en Espagne dans ce champ était en marge de la réalité du pays, à un moment pourtant où celui-ci présentait tous les symptômes d'une dictature arrivée en phase terminale. En ce sens, je crois bien que nous pouvons prétendre, sans prétention aucune, que nous avons été les pionniers de la bande dessinée politique en Espagne[7].

Leur surgissement tout comme leur position à cheval entre les champs artistique et politique se doivent d'être pensés comme les symptômes d'un corps politique et culturel malade qui aspire à recouvrer la normalité. El Cubri s'érige contre la médiocrité ambiante de l'Espagne et prend les armes au nom d'un constat et d'une ambition. Un constat : la bande dessinée espagnole tourne le dos à la réalité sociale et politique nationale comme internationale depuis des années. Une ambition : combler ce vide thématique et idéologique et, par la même occasion, rénover les codes graphiques en vigueur pour les rendre plus aptes à restituer le cynisme et la brutalité de ceux qui nous dirigent, que ce soit en Espagne ou ailleurs.

Ce programme révolutionnaire aussi vaste qu'ambitieux se matérialisera dès 1975 par la publication d'une sorte de manifeste intitulé *El que parte y reparte se queda con la mejor parte*[8]. Ce drôle d'objet éditorial qui rassemble des inédits et des prépublications aux origines incertaines se compose de 12 illustrations et de 19 nouvelles représentant un volume de 140 pages imprimées en noir et blanc. La couleur, sans doute trop coûteuse pour être présente partout[9], n'a été utilisée que pour les première et quatrième de couverture. Si le gag en neuf cases au dos de la couverture représentant un bourgeois ventru à chapeau haut de forme et nœud papillon qui se balance sur un trapèze et qui finit par tomber n'est pas

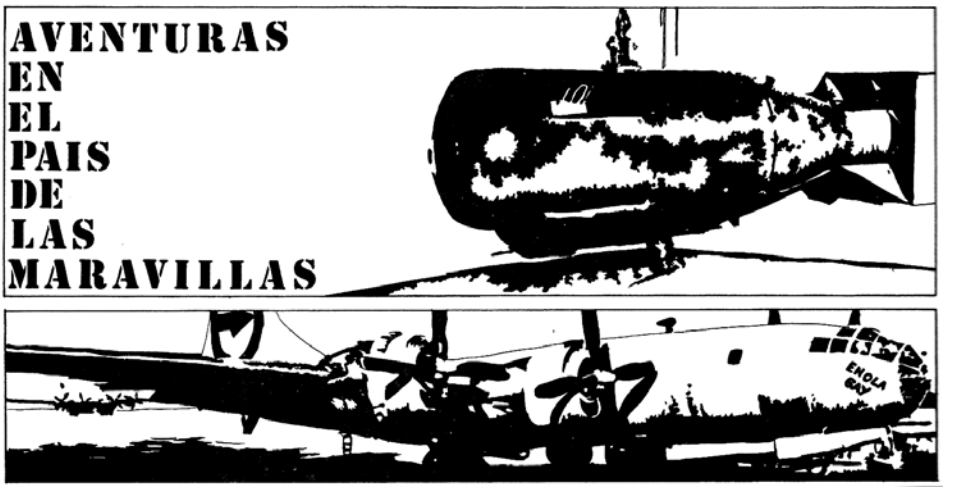
Ill. 1. El Cubri, *El que parte y reparte se queda con la mejor parte*, Madrid, 1975, © Fundamentos, couverture

du tout représentatif du ton de l'album[10], la couverture l'est en revanche parfaitement (ill. 1). Un photomontage agressif oppose un groupe de femmes souriantes et revêtues de toilettes élégantes qui dénotent leur appartenance aux classes sociales dominantes occidentales (bourgeoisie, aristocratie) à trois bustes sanguinolents d'individus revêtus des habits traditionnels de leurs lointaines ethnies. Cette composition montrant ces dépouilles sanglantes d'Africain, d'Indien d'Amérique et d'Asiatique, dressées sur une table de banquet comme d'obscènes trophées de chasse et contemplées de haut par un parterre de dames distinguées et frivoles, constitue une efficace mise en scène de la domination et de l'exploitation de tous les continents par une petite élite occidentale, impérialiste, colonisatrice, qui ne connaît comme mode d'expansion que la déprédation et la spoliation.

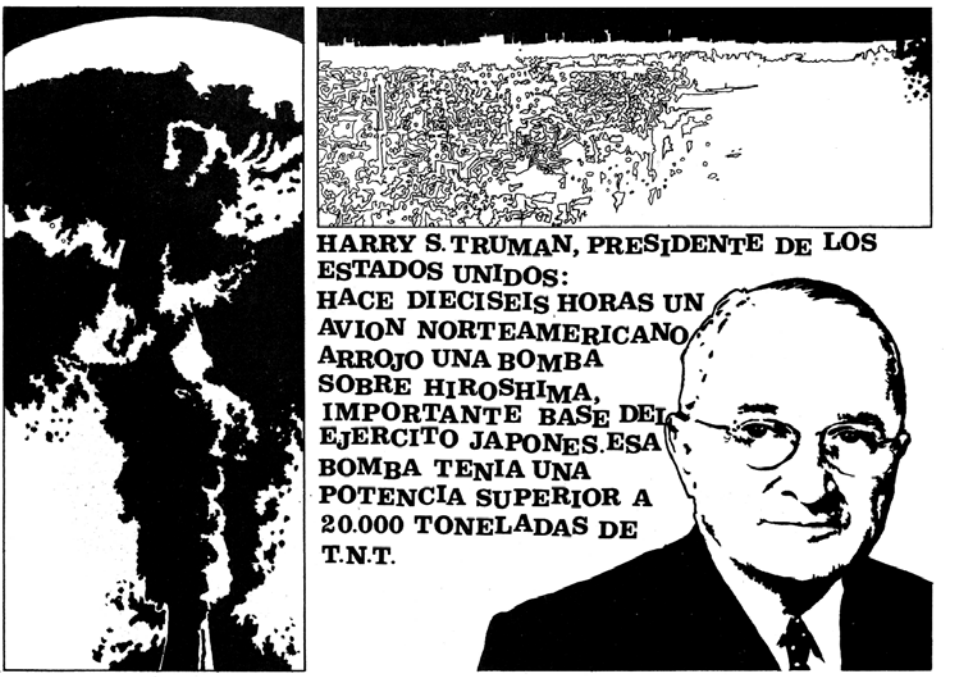
Plutôt que de passer en revue les nouvelles les unes après les autres, exercice qui serait fastidieux mais pas pour autant inintéressant dans la mesure où la représentation de la guerre occupe une place considérable dans l'économie de l'album (11 nouvelles sur 19[11]), nous avons pris le parti de nous concentrer sur la première nouvelle du volume qui se trouve aussi être la première publication de l'histoire de ce groupe. Pour aussi étonnant que cela puisse paraître, nous allons découvrir avec l'étude de cette nouvelle exemplaire de six pages qu'est « Aventuras en el País de las Maravillas »[12] que tout ce qui a fait l'originalité d'El Cubri tout au long des années 1970 est déjà présent dans leur première œuvre. En cela, cette nouvelle peut être considérée comme une œuvre programmatique dans laquelle figure déjà l'ensemble des grandes constantes techniques et idéologiques de ce collectif – l'acharnement contre un ennemi : l'impérialisme ; la récupération d'une technique : le photomontage ; l'exploitation d'un instrument : l'épidiascope ; la revendication d'une ascendance : un situationnisme mâtiné de réalisme social.

Haro sur les États-Unis

En septembre 1973, Felipe Hernández Cava et Saturio Alonso[13], ces deux jeunes étudiants (l'un en Histoire de l'art, l'autre aux Beaux-Arts) d'à peine 20 ans qui se sont connus sur les bancs du lycée, s'osent à participer à un concours de bande dessinée organisé dans le cadre



Ill. 2. El Cubri, *El que parte y reparte se queda con la mejor parte*, Madrid, 1975, © Fundamentos, p. 1 (1-2)



Ill. 3. El Cubri, *El que parte y reparte se queda con la mejor parte*, Madrid, 1975, © Fundamentos, p. 1 (3-4-5)

du Concours international de cinéma jeunesse de Gijón. Le titre, « Aventuras en el país de las maravillas », de prime abord adapté au public visé par le concours, laisse volontiers présager d'un sujet léger et divertissant, impression confortée par la référence au célébrissime conte onirique de Lewis Carol, *Alice au pays des merveilles*. Et pourtant, quelle n'a pas dû être la surprise des jurés du concours en découvrant le contenu de la première vignette, puis de la première planche et enfin du reste de l'ensemble. Nos deux trublions qui avaient signé leur œuvre sous le pseudonyme d'El Cubri[14], venaient de jouer leur premier vilain tour et d'asséner leur premier coup de bâton à un système éditorial espagnol qui était engourdi par des années de dictature et de censure[15].

En l'espace d'une seule planche de cinq vignettes, le sujet est campé : une imposante bombe occupe la moitié de la première case qui s'étend sur toute la largeur de la planche, l'autre moitié de la case étant réservée au titre ; la seconde vignette, de même format oblong, affiche sur toute sa largeur un bombardier sur le fuselage duquel figure le nom *Enola Gay* (ill. 2) ; un champignon nucléaire remplit toute la troisième vignette qui est verticale ; perpendiculairement à cette troisième case, la quatrième vignette montre une ville réduite à l'état de ruine ; enfin, et comme pris en tenaille entre le champignon nucléaire et la ville anéantie, surgit un Harry Truman à l'air apaisé et qui déclare : « Il y a de cela seize heures un avion nord-américain a largué une bombe sur Hiroshima, importante base de l'armée japonaise. Cette bombe avait une puissance supérieure à 20 000 tonnes de TNT »[16] (ill. 3).

Les cinq pages suivantes sont ponctuées de cinq autres déclarations de Truman toutes extraites du même communiqué officiel de la Maison-Blanche en date du 6 août 1945, quelques heures après le largage de la bombe. Ces déclarations sont cernées de nombreuses cases exhibant la mort, la souffrance ou l'humiliation des civils japonais, lesquels, pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, ont eu à pâtir des méfaits de l'atome. Bien qu'Hiroshima soit présenté par Truman comme la réplique de l'armée américaine à l'attaque de Pearl Harbour par les Japonais, les États-Unis, cet autre pays des merveilles selon El Cubri, sont désignés avec la plus grande fermeté comme les coupables d'une atrocité sans précédent et qui restera à jamais un acte injustifiable. Les propos pleins de triomphalisme et débordants de satisfaction tenus par un Truman encore sous l'émotion de la prouesse technologique et militaire que son pays vient d'accomplir sont vides de tout sentiment de contrition ou

d'empathie pour les 80 000 victimes[17], essentiellement civiles, de l'attaque d'Hiroshima. On comprend dès lors que plus qu'une réplique militaire, il s'agit d'une expérience militaro-scientifique à grande échelle.

La prise de position d'El Cubri est sans appel : il n'est nullement question pour eux de rouvrir le débat sur l'éventuel bien-fondé de l'usage de l'arme atomique dans un conflit mondial où toutes les nations, Allemagne comprise, couraient après la maîtrise de la fission nucléaire ou sur l'hypothèse largement répandue qui voudrait que la menace de la force de frappe atomique américaine ait précipité la fin du conflit, sauvant ainsi peut-être bien plus de vies qu'elle n'en a ôté à Hiroshima et Nagasaki. El Cubri condamne et publie une nouvelle strictement à charge qui illustre de façon brillante la vive réaction qu'avait eu Albert Camus le 8 août 1945 dans *Combat* quand, face aux éloges en cascade qui inondaient toute la presse française, il écrivait : « la civilisation mécanique vient de parvenir à son dernier degré de sauvagerie »[18]. La virulence de l'attaque portée par El Cubri dans ce qu'il faut considérer comme leur première œuvre (1973) est à l'image du dogmatisme et de l'anti-impérialisme féroces qui caractériseront leur œuvre tout au long des années 1970.

Une guerre peut en cacher une autre

Pour aussi curieux que cela puisse paraître après la présentation qui vient d'être faite de cette nouvelle, « Aventuras en el país de las maravillas » ne s'arrête pas en 1945 avec l'attaque d'Hiroshima et ne traite pas uniquement de la Seconde Guerre mondiale. Si la première planche et les trois premières cases de la seconde renvoient bien à l'année 1945, les trois dernières cases projettent le lecteur en 1968 en pleine guerre du Vietnam. Les trois planches suivantes développent l'alternance entre le Japon et le Vietnam de façon très rigoureuse et équilibrée. La sixième et dernière planche, en écho à la première qui était ancrée uniquement en 1945, est consacrée intégralement au Vietnam.

Afin de rendre explicite le saut spatio-temporel qui se produit dans la seconde planche, El Cubri a pris soin de choisir une des images les plus emblématiques de la guerre du Vietnam. La photo, connue sous le nom de *Exécution à Saïgon*, montre, comme l'indique son titre de

Ill. 4. *Saigon execution* (1968), © Eddie Adams/El Cubri, *El que parte y reparte se queda con la mejor parte*, Madrid, 1975, © Fundamentos, p. 2 (5)

façon presque tautologique, l'exécution d'un Viêt-cong en plein cœur de Saïgon par le chef de la police du Sud-Vietnam, le général Nguyen Ngoc Loan (ill. 4). L'image est d'autant plus choquante que l'officier, en pointant son revolver sur la tempe du prisonnier, adopte la posture parfaite du bourreau, de l'homme qui tue de sang-froid et dans l'impunité la plus totale[19]. Ce cliché du photographe américain Eddie Adams pris le 1er février 1968, qui vaudra à son auteur le prix Pulitzer en 1969, deviendra l'une des icônes des opposants à la guerre du Vietnam et fera partie de ces images-chocs qui contribueront à retourner l'opinion internationale et nord-américaine contre les différents présidents qui occuperont la Maison-Blanche entre 1968 et 1973.

L'ajout de la guerre du Vietnam à ce réquisitoire qui comportait déjà des pièces accablantes permet à El Cubri de faire le lien entre le passé (1945) et le présent (en 1973, année de réalisation de la nouvelle, la guerre du Vietnam n'était pas terminée) et de montrer ainsi que les États-Unis, trente ans plus tard, continuent de mener la même politique impérialiste dans le plus grand mépris de la vie humaine et du respect des peuples à disposer d'eux-mêmes.

Vers une esthétique de l'entropie

Au-delà du sujet et du parti pris des auteurs, la technique utilisée pour mener leur charge est remarquable à divers égards. Tout d'abord, l'ensemble de la nouvelle est en noir et blanc, ce qui confère d'emblée de la gravité au sujet. En outre, comme pour aller toujours plus à contre-courant

Ill. 5. El Cubri, *El que parte y reparte se queda con la mejor parte*, Madrid, 1975, © Fundamentos, p. 3 (2-3), p. 4 (3), p. 5 (3)

des codes de la bande dessinée classique, El Cubri s'est tourné vers une sorte d'esthétique de la laideur qui s'applique à tous les échelons de la planche. Celle-ci se manifeste d'abord au niveau des cases par la présence récurrente de très gros plans saturant l'espace vignettal de telle manière qu'il en devient presque impossible d'identifier l'objet représenté (ill. 5, les trois premières images). Ce cas de figure, présent dans diverses nouvelles de l'album, pourrait être caractérisé de *déformation par effet de loupe* ou de *poétique de l'émiettement*.

L'hésitation entre les deux formules vient d'une différence d'interprétation que l'on peut faire dans l'usage des gros plans. Soit l'on considère ce jeu sur les distances comme une pure recherche formelle et sémantique visant à innover et en même temps à dérouter le lecteur, soit l'on considère que ces *macros* sont peut-être au contraire la sage application de l'adage qui veut que l'on fasse de mauvaise fortune bon cœur. Faire de la bande dessinée historique à partir de supports iconiques préexistants, comme c'est ici le cas, n'est pas sans poser problème, surtout quand il s'agit de remonter à des événements vieux de trente ans. En effet, s'il ne fait aucun doute qu'El Cubri disposait d'une abondante iconographie sur la guerre du Vietnam, il est en revanche plus que probable qu'ils ne disposaient que de fort peu d'images sur Hiroshima. En ce sens, l'émiettement d'une même image pourrait donc constituer un pis-aller et un procédé dilatoire intéressants pour pallier une faiblesse documentaire en tirant le plus parti possible d'une même source. C'est là une contrainte bien connue de tous les auteurs qui se sont aventurés dans la voie du collage et du photomontage et la photo de la femme à

l'enfant de l'illustration 5, émiettée en cinq très gros plans avant d'apparaître telle qu'on la voit ici dans la dernière case, en est sans doute un bel exemple.

Il faut ensuite ajouter à ces premiers effets déformants et d'émiettement des effets de maculage (des visages, des corps, des contours) qui contribuent à divers degrés à la production d'un sentiment de laideur en adéquation avec l'atmosphère viciée, contaminée, irradiée d'une ville comme Hiroshima quelques heures après l'explosion de la bombe atomique (*cf.* la femme à l'enfant de l'illustration 5). Nous qualifierons cette autre figure de style de *déformation par effet de dégradation*.

Enfin, au niveau de la planche, l'accumulation (confinant à la débauche) de documents iconiques exogènes en rapport avec des scènes de guerre débouche sur une impression de chaos visuel, que nous qualifierons d'*effet d'entropie*. Celui-ci naît de l'absence d'unité formelle : absence (ou presque) d'alignement des cases (la bande) ; absence de cadre sur certaines « cases » et, à l'inverse, utilisation de plusieurs épaisseurs de cadre sur celles qui en disposent ; les espaces intercases n'ont pas tous la même largeur et certains sont colorés en noir ; le lettrage est (volontairement ?) irrégulier ; enfin, les images, de par leur agressivité, génèrent une atmosphère dysphorique qui ne fait qu'accentuer l'effet entropique.

Il est toutefois important de parler d'*effet* ou de *sentiment d'entropie* car en réalité cette bande dessinée est construite avec une grande rigueur formelle. Par exemple, les différents types de cadre servent de repère visuel au lecteur pour associer d'un simple coup d'œil les différentes cases d'une même séquence narrative éclatée sur plusieurs pages. Il en va ainsi des dix vignettes cernées d'épais cadres noirs qui sont dispersées sur quatre planches : elles renvoient toutes à la même scène de cette femme blessée portant dans ses bras son enfant agonisant et cherchant désespérément un remède pour le sauver (ill. 5).

Cette esthétique de la laideur construite par ces différents effets d'émiettement, de dégradation et d'entropie est fortement motivée par la thématique traitée puisqu'on la retrouve presque à chaque fois dans les autres nouvelles sur la guerre présentes dans l'album. La guerre est sale, et la représentation qu'en fait El Cubri est à son image.

Collage et copiage

L'analyse ci-dessus portant davantage sur la réception (les effets produits sur le lecteur par le dessin) que sur l'exécution à proprement parler du dessin, il est à présent de première importance de signaler que l'existence des effets précités est largement due à l'utilisation d'un mélange de deux techniques majoritaires : le *collage* avec le recyclage de photocopies de photographies prépubliées dans la presse ou les magazines et le *copiage* avec le recours à l'épidiascope (projecteur de documents opaques, dit aussi opascope) ou au projecteur de diapositives.

Avant d'étudier plus en détail ces deux techniques, observons tout d'abord que le collage et le copiage concourent à parts égales à figer l'action (comme dans un roman-photo) et à dépersonnaliser et mécaniser l'identité graphique propre à tout auteur. On assiste donc à une neutralisation de ce que Philippe Marion nomme la « graphiation »[20], c'est-à-dire l'ensemble des signes énonciatifs spécifiques constitutifs du style graphique d'un dessinateur. *Figement de l'action* et *mécanisation de la production* sont deux partis pris qui méritent une explication.

Le verbe contre l'action

Pour Cava et Alonso, deux auteurs en quête de renouveau, il est plus que temps d'extraire la bande dessinée de ces deux ornières matricielles que sont l'action et l'humour pour la conduire vers d'autres terrains bien plus dignes de son infini potentiel narratif et poétique. Loin de se contenter de dénoncer la pusillanimité des éditeurs ou la paresse intellectuelle des auteurs de bande dessinée (et *vice versa*), El Cubri voit derrière ces modèles dominants et stériles l'un des automatismes de l'imaginaire occidental formaté par des décennies d'impérialisme :

> [...] ladite action, ou dynamisme, ou rythme, bien qu'elle puisse aussi être bien employée, prédomine en général dans le cinéma impérialiste, dans les téléfilms impérialistes et dans la bande dessinée impérialiste. [...] Nous savons qu'il est nécessaire de chercher un code différent. [...] Il est du devoir de tous ceux qui travaillent dans les médias de communication de trouver de nouveaux codes, différents de ceux qui nous ont été imposés, et que l'on continue de nous imposer, depuis si longtemps[21].

Quant à l'humour, c'est bien simple, il a le grand tort de détourner la bande dessinée et ses lecteurs de la seule et vraie fonction qui mérite d'être la sienne, la lutte politique :

> Nous rejetions absolument tout ce qui était susceptible de procurer une sublimation dans nos histoires et nous détestions, en toute logique, toute œuvre capable de provoquer des sentiments. Il nous semblait que toute l'énergie que le lecteur dépensait aussi bien à jouir qu'à souffrir en lisant une bande dessinée était autant d'énergie de perdue pour la vraie lutte, la lutte politique qui avait lieu dans la rue[22].

En tant que fiers zélateurs des différents courants révolutionnaires d'extrême gauche des années 1970 présents en Espagne, El Cubri considère que l'ensemble du modèle de pensée européen est imprégné d'impérialisme jusque dans ses ramifications les plus profondes. L'anti-impérialisme passe donc d'abord par une libération du carcan idéologique dans lequel la pensée occidentale est enfermée et, c'est la suite logique, par l'invention d'un contre-modèle qui se devra d'être anti-impérialiste. À cette époque où les jeunesses révolutionnaires occidentales voyaient encore volontiers le salut poindre à l'Est, il n'est guère surprenant de voir notre trio le regard tourné vers ce lointain Levant. Sans doute plus sensibles au langage de l'art qu'aux discours strictement politiques, ces amoureux d'images, aussi bien fixes qu'animées, trouvèrent dans le septième art russe l'inspiration qu'ils recherchaient pour rénover le neuvième art espagnol. Admiratifs de l'esthétique de la lenteur qu'ont su cultiver les réalisateurs des pays de l'Est des années 1950-1960, ils ont su puiser dans ces productions cinématographiques un ensemble de pistes narratives qui correspondaient à leurs attentes.

Outre le cinéma, on ne saurait sous-estimer l'influence de certains courants littéraires dans cette quête de dépouillement et de figement de l'action qui entraîneront El Cubri vers des sujets « nouveaux » ou pour le moins largement négligés par la bande dessinée classique. Ce que le Nouveau Roman en France ou le roman social en Espagne ont expérimenté dans les années 1950 et 1960 avec la volonté de faire du quotidien une aventure se retrouve tout autant chez El Cubri : la vie banale et laborieuse de l'ouvrier est un sujet de création comme un autre. « Aventuras en el país de las maravillas », tout comme d'ailleurs la presque totalité des histoires de *El que parte y reparte…*, est un millefeuille culturel

qui provient d'explorations multiples qui ne relèvent pas que du neuvième art ou de l'utilisation de techniques d'agit-prop (collage et copiage) d'origine dadaïste.

En somme, selon les critères d'El Cubri, la bande dessinée adulte doit s'affranchir de tous ses principaux marqueurs génériques (aventure, humour) et s'aventurer sur le terrain de l'engagement si elle veut devenir un moyen d'expression et de communication aussi capable qu'un autre pour transmettre des idées et des valeurs à ses lecteurs. « Aventuras en el país de las maravillas » est d'ailleurs exemplaire de ce point de vue-là, et Antonio Lara, l'un des précurseurs espagnols des études sur la bande dessinée, ne s'est pas trompé en suggérant dès 1974 qu'El Cubri faisait du verbe le centre de leurs créations : « Ces auteurs redonnent à la bande dessinée espagnole quelque chose de largement occulté : sa fonction de moyen d'expression, sa capacité à transmettre et exprimer les idées, les opinions et le jugement des auteurs sur le monde, l'homme et les problèmes du quotidien[23]. »

Cette relégation de l'action sur un plan subalterne semble assez aisée à mettre en pratique tant que les sujets ont rapport au banal ou au quotidien, mais comment faire quand il s'agit de dessiner la guerre, comme c'est le cas dans « Aventuras en el país de las maravillas » et dans les nombreuses autres nouvelles sur la guerre du Vietnam, la Palestine, l'Algérie, etc. qui remplissent les pages de *El que parte y reparte…* ? Cela semble même relever du défi tant la guerre est le sujet de prédilection des genres d'action et d'aventure. Dans ce cas-là, la forme devient primordiale et c'est l'ensemble des codes de la bande dessinée traditionnelle qui doit être revisité.

Un simple regard sur les planches de « Aventuras en el país de las maravillas » suffit pour s'apercevoir de l'absence d'onomatopées, de traits cinétiques et de tout autre effet graphique susceptible de dynamiser l'action comme des contours de case ou de bulle atypiques (en éclats…). Inutile de chercher des « Bang ! », « Zas », « Boom » ou des interjections susceptibles d'exprimer la douleur, pourtant omniprésente. Elles ont été bannies. Ensuite, dans un souci patent de décloisonnement et d'hybridation du média et comme s'il s'agissait de se rapprocher toujours plus d'autres formes narratives moins visuelles et dites plus « sérieuses » telles que la presse ou l'essai, les auteurs font montre d'une très grande prudence et parcimonie dans l'usage de la bulle. En l'occurrence, dans la nouvelle ici étudiée, les bulles (huit au total) sont réservées au texte

inventé et manuscrit (fiction) en opposition au discours de Truman qui est lui livré hors bulles et en majuscules dactylographiées (factuel). Signalons d'emblée que ce qui vaut pour « Aventuras en el país de las maravillas » vaut aussi pour les nombreuses autres nouvelles dans lesquelles est répété ce schéma narratif qui a le mérite d'être aussi simple qu'efficace. En effet, sa raison d'être tient à sa force didactique qui rend le factuel physiquement différent du fictionnel : les lettres capitales dactylographiées sont le signe d'une citation/information à prendre au premier degré ; les lettres minuscules manuscrites insérées dans des bulles sont le signe d'un discours inventé pour les besoins de l'histoire.

Une analyse similaire semble pouvoir être menée sur la fonction du collage et du copiage des photos à partir desquelles ont été construites les planches de la nouvelle ici étudiée et de l'album en général. Ce grand recyclage de toute une iconographie issue de la presse confère obligatoirement par effet de contagion une partie de ses attributs au document cible sur lequel s'effectue la greffe. Or, dans l'échelle des arts visuels, la photographie est le support iconique réputé représenter le plus fidèlement son référent. Son degré de mimétisme est si élevé qu'on la considère volontiers, depuis Barthes, comme « l'*analogon* parfait »[24] de la réalité. Le caractère hautement factuel des photos sert, à son tour, à « factualiser » et même « historiciser » (Paul Ricoeur) le document cible. Cette valeur ajoutée (commune au lettrage et à l'image qui agissent de conserve comme une aide à la réception) rappelle à quel point dans la bande dessinée forme et fond sont indissociables. La forme, en instruisant le fond, guide le lecteur dans ses choix interprétatifs et lui évite ainsi de trop s'écarter de ce rail virtuel qu'est le pacte de lecture.

De la bonne perception de ces valeurs dépend le bon fonctionnement de nombreuses nouvelles de *El que parte y reparte…*, dont « Aventuras en el país de las maravillas ». Dans le cas présent, il est fondamental que le lecteur saisisse l'authenticité du discours prononcé par Truman, faute de quoi le pacte de lecture imaginé par les auteurs devient caduc et la charge anti-américaine s'en verrait affaiblie. En somme, les nombreuses photos réparties dans la nouvelle (et celles de Truman à plus forte raison) agissent comme les garants de l'authenticité des propos tenus par le président.

Dans l'ombre de Heartfield et d'Equipo Crónica

Les quelques commentaires apportés sur les images ci-dessus sont bien insuffisants pour comprendre à quel point ces deux techniques que sont le copiage et le collage constituent la pierre angulaire de l'ensemble de la nouvelle grammaire élaborée par El Cubri et le moteur de leurs expériences sur la forme.

Le rejet de ces fétiches de la bande dessinée que sont les onomatopées, les traits cinétiques, les bulles (en partie), les cases (en partie), n'est finalement pas grand-chose par rapport à l'utilisation massive de *ready mades* dérivés du collage et du copiage dès lors qu'ils conduisent à une relégation du dessin à un rôle subalterne. En important au sein du système de la bande dessinée un nouveau code iconique, El Cubri s'attaque à la définition même de cet art et semble lui porter le coup de grâce. Toutefois, ce positionnement esthétique radical qui relève de l'expérimentalisme le plus pur ne doit pas être perçu comme une création ou une redéfinition de la bande dessinée *ex nihilo*.

En effet, recourir au collage et au copiage c'est, au regard de l'histoire de l'art, s'inscrire dans une tradition qui remonte aux premières heures du dadaïsme allemand et qui réapparaît quelques décennies plus tard dans le situationnisme français, deux courants qui n'ont pas hésité à mêler l'art au politique. Plus concrètement, c'est aussi et surtout pour El Cubri se placer sous l'égide de figures aussi tutélaires que l'Allemand John Heartfield ou l'Espagnol (puis Allemand) Josep Renau dont le renom artistique est aussi grand que leur engagement politique. En outre, l'utilisation de l'épidiascope ou du projecteur de diapositives a joué un rôle très important dans les années 1950 au moment où les artistes *pop'* se posaient la question de l'invention d'une nouvelle peinture figurative. On le sait, une des pistes les plus exploitées fut celle basée sur des techniques de détournement, de déplacement, de collage et de copiage, ce qui valut logiquement à ces artistes de se faire appeler, pendant un temps, les *néo-dada*[25]. Dans le champ artistique espagnol, c'est le collectif Equipo Crónica (1964-1981) qui jouera le mieux de ces techniques *pop'* en gardant le côté ludique du *pop'art* américain (Warhol, Liechtenstein) tout en prenant soin de les adapter au contexte politico-culturel qui était alors le leur. El Cubri sera toujours très admiratif de leur talent artistique tout comme de leur sens de l'engagement politique et cela se ressentira grandement dans leurs créations à partir de la seconde moitié des années 1970.

Nous voyons que par le recours à ces techniques de production très connotées dans le monde de l'art, El Cubri s'inscrit dans un courant de pensée qui a toujours souhaité associer l'art à l'action et à l'engagement. L'on ne s'étonnera pas de voir El Cubri puiser son inspiration davantage dans le monde de l'art que celui de la bande dessinée quand l'on connaît la pauvreté, en terme qualitatif, du champ bédéistique espagnol des années 1950 et 1960[26].

À l'aune de ces remarques, il apparaît assez clairement que collage et copiage inscrivent El Cubri dans un long sillage de courants et d'artistes qui ont en commun de considérer l'art comme un médium, c'est-à-dire un moyen d'expression et de communication destiné à jouer un rôle dans la Cité. En outre, ces techniques mécaniques présentent l'avantage de rendre plus aisé le travail en collaboration (Heartfield et Equipo Crónica l'ont prouvé) dès lors qu'elles reposent non pas sur de la création pure, mais sur du recyclage d'éléments préexistants qu'il s'agit de détourner. La répartition des tâches dans le cas d'El Cubri est, par exemple, très parlante : le travail de scénarisation, de documentation et d'archivage dépendait surtout de Cava alors que la réalisation était partagée entre Arjona et Alonso. Enfin, et c'est plus inattendu, le collage et le copiage, en neutralisant les identités graphiques des membres de l'équipe, contribuent aussi au délitement de la figure de l'auteur qui, dans les milieux sensibles aux thèses du réalisme socialiste, n'avait pas toujours bonne presse. En signe d'opposition à la sacro-sainte figure de l'artiste, El Cubri avait d'ailleurs hésité pendant un temps à se renommer « Taller Uno » [*l'Atelier Un*], nom qui avait l'avantage à leurs yeux de mettre en valeur la dimension collective de l'œuvre produite, de ramener l'artiste au rang de simple artisan et donc l'œuvre d'art à celui d'objet manufacturé :

> Pour nous, le travail en équipe, avec son perpétuel débat d'idées, était le fruit d'un choix idéologique : nous voulions chasser le culte de la personnalité qui prédomine dans ce type de pratiques. […] pendant un moment nous avons même étudié la possibilité de nous appeler Atelier Un, avec l'idée de rendre encore plus évidente notre condition de travailleurs de l'art[27].

Ainsi, à l'instar de Heartfield ou d'Equipo Crónica qui eux aussi travaillaient en équipe, El Cubri s'efforce de transposer « le principe organisationnel collectiviste jusque dans le processus de création »[28].

Conclusion

On le voit, rien ou presque n'échappe au programme révolutionnaire prôné par El Cubri : l'humour et l'action, les deux genres hégémoniques du champ de production espagnol depuis les années 1940, sont bannis de leur répertoire générique ; le dessin est soumis à de profondes réformes qui passent notamment par l'application de cette formule d'inspiration dadaïste et néo-dadaïste (tendance *pop'art*) qui voudrait que la création se fasse moins à partir d'éléments nouveaux que d'éléments anciens qu'il s'agit de détourner. En l'occurrence, l'abondante iconographie impérialiste (politique, économique, culturelle) diffusée sans compter dans la presse quotidienne (espagnole et autre) est une matière de premier choix que Cava, Arjona et Alonso prennent un malin plaisir à transformer en contre-iconographie du pouvoir. Après avoir été extraits, condensés puis exposés à la vue de tous, la bêtise, l'arrogance et le cynisme affichés par les dominants (France *vs* Algérie ; USA *vs* Vietnam ; Israël *vs* Palestine ; officiers *vs* soldats ; militaires *vs* civils ; etc.) n'en deviennent que plus criants. Les ciseaux et les crayons d'El Cubri taillent et mettent en pièces aussi bien l'impérialisme occidental que la bande dessinée classique qui s'en trouve dépouillée de ses principaux atours. La bande dessinée ainsi transformée devient un art de combat, une forme d'agit-prop, une arme de propagande au service du peuple dans la plus pure tradition du réalisme social, voire socialiste.

Le dogmatisme artistique et politique d'El Cubri se maintiendra tout au long des années 1970 puis s'essoufflera progressivement avec l'installation de la démocratie et du désenchantement qui s'ensuivra. En 1984, peu de temps après l'arrivée des socialistes au pouvoir et après être revenu sur un certain nombre de leurs préceptes esthétiques, El Cubri finit par se dissoudre. Seul Felipe Hernández Cava va continuer son activité de scénariste et bien lui en a pris puisqu'il est devenu depuis lors l'un des acteurs les plus éminents du champ bédéistique espagnol de par le nombre et la qualité des œuvres qu'il a produites. Toutefois, le Cava des années 1970 qui plaçait le paradis à l'Est et de préférence l'enfer à l'Ouest n'est plus le Cava des années 2000 qui met dos à dos Est et Ouest et qui ne se gêne plus pour dénoncer les crimes du communisme. Il suffira de lire *Soy mi sueño* ou *Les Serpents aveugles*[29] pour s'en convaincre. Quant aux plus sceptiques, ils n'auront qu'à se souvenir du titre donné au catalogue de la rétrospective El Cubri qui s'est tenue à Séville en 2008 : *Tal como éramos*[30].

[1] Pedro Arjona rejoint en réalité l'équipe en 1974.

[2] Pour reprendre la bonne formule de l'écrivain et journaliste espagnol Manuel Vicent, la loi de Fraga nous a libérés des barbelés, mais a laissé le terrain miné. *Cf.* Manuel VICENT, « Elogios », *El País*, 9/4/2000. La formule prend tout son sens quand l'on découvre la nature de la loi de 1966. D'un côté, en effet, la censure préalable est supprimée (mais la censure ne l'étant pas, il faut faire preuve d'autocensure), les directeurs de journaux ne sont plus nommés par le régime et la liberté d'entreprendre dans le secteur de la presse est décrétée. D'un autre côté, la liste des sujets tabous reste longue et ses limites sont souvent floues : « respect de la vérité et de la morale ; respect de la Loi des principes du mouvement national et des autres lois fondamentales ainsi que des exigences de la défense nationale, de la sécurité de l'État et du maintien de l'ordre public intérieur et de la sécurité extérieure ; respect des institutions et des personnes dans l'exercice de la critique de l'action politique et administrative ; respect de l'indépendance des tribunaux et de la protection de l'intimité et de l'honneur personnel et familial » (Article 2 de la Loi sur la presse de 1966). *Cf.* María CRUZ SEOANE et María Dolores SAIZ, *Cuatro siglos de periodismo en España*, Madrid, Alianza Editorial, 2007, pp. 284-287.

[3] Au début des années 1970, les Éditions Bruguera tiraient *Pulgarcito* (illustré pour enfants) à plus de 200 000 exemplaires hebdomadaires. Bien qu'il s'agisse de l'édition phare du groupe Bruguera, les autres illustrés comme *Jaimito*, *Pumby* ou *DDT* connaissaient aussi des ventes très honorables allant de 30 000 à 100 000 exemplaires hebdomadaires. *Cf.* Antonio ALTARRIBA, *La España del tebeo*, Madrid, Espasa Calpe, 2001, p. 308, et Pedro PORCEL, *Clásicos en Jauja. La historia del tebeo valenciano*, Alicante, Edicions De Ponent, 2002, p. 311.

[4] En 1965, le réseau hertzien couvrait déjà 75 % du pays. En 1974, l'Espagne franchissait le cap des 5,7 millions de postes en service pour une population de 35 millions d'habitants et l'année suivante, en 1975, l'Instituto Nacional de Estadísticas (INE) estimait que 79 % des foyers espagnols étaient équipés d'un poste de télévision. *Cf.* Enrique BUSTAMANTE, *Radio y televisión en España. Historia de una asignatura pendiente de la democracia*, Barcelone, Gedisa, 2006, pp. 51 et 271.

[5] Un certain nombre des éléments de cette liste provient de l'analyse établie en 1975 par Antonio MARTÍN dans son article « La Industria del tebeo en España hoy », *Bang !*, nº 12, 1975, pp. 3-4.

[6] *El Cachorro* disparaît en 1960, *El Cosaco verde* en 1963, *El Guerrero del Antifaz* et *El Jabato* en 1966, *El Capitán Trueno* en 1968 ; les illustrés *DDT*, *Jaimito*, *Pulgarcito* et *Pumby*, qui semblaient pourtant jouir d'une santé de fer, disparaissent à leur tour successivement entre 1977 et 1981. Quant au mythique et historique *TBO*, il résistera jusqu'en 1983. On retrouvera cette liste avec d'autres précisions dans *La España del tebeo* d'Antonio Altarriba (*op. cit.*, p. 310).

[7] F. H. CAVA, « Recuerdos apresurados », in *El Cubri. Tal como éramos*, Alicante, Edicions De Ponent, 2008, pp. 9-10. *Tal como éramos* est le catalogue d'une exposition sur El Cubri qui a eu lieu à Séville entre le 20 novembre 2008 et 18 janvier 2009. [Version originale : « Nos parecía, eso sí, que prácticamente todo lo que se hacía en España en ese campo vivía al margen de la realidad del país, aplastado por una dictadura que presentaba claros síntomas de haber entrado en un estado terminal. Y, en este sentido, creo bien que podemos reivindicar, sin la menor presunción, que fuimos los pioneros de una historieta política en España ».]

[8] El Cubri, *El que parte y reparte se queda con la mejor parte*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1975. [Traduction littérale du titre : *Celui qui bat et distribue les cartes est toujours le mieux servi*.] À noter qu'en plus des noms de Saturio Alonso, Pedro Arjona et Felipe Hernández Cava figure aussi celui d'Adolfo Usero alors qu'il n'intervient que dans une seule et unique nouvelle de deux pages sur les 140 qu'en compte l'album.

[9] Compte tenu de la piètre qualité du papier, de la couverture souple (souvent indice d'édition bon marché) et du fait que la couverture soit elle-même en couleurs (ce qui montre qu'ils ne la rejetaient pas), il s'agit sans doute bien plus d'une contrainte économique que d'un choix esthétique, même si Felipe Hernández Cava a toujours témoigné d'un goût indéniable pour le noir et blanc, tant dans le passé que de nos jours.

[10] Le fond (la chute de la bourgeoisie/le tribun qui chute de sa tribune) est fidèle aux idées défendues par El Cubri, mais la forme (un *strip* muet de neuf cases) et l'humeur (un gag) constituent un cas unique dans cet album.

[11] Bon nombre des guerres du XXe siècle sont présentes dans l'album : Première et Seconde Guerre mondiale, Algérie, Vietnam (4 fois), Palestine et Irlande. La dictature franquiste n'est pas attaquée frontalement, mais la misère économique du pays est dénoncée à plusieurs reprises et les accords militaires passés entre l'Espagne et les États-Unis sont aussi vertement critiqués.

[12] [Traduction : « Aventures au pays des merveilles ».]

[13] Pedro Arjona n'a pas encore rejoint l'équipe à cette époque.

[14] Ce pseudonyme provient d'une prononciation très hispanisée et phonétique du nom de Stanley Kubrick, réalisateur pour lequel Cava et Alonso nourrissaient un culte depuis qu'ils avaient vu *2001, l'Odyssée de l'espace* (1968).

[15] En dépit de la surprise qu'a dû provoquer cette contribution iconoclaste et pour le moins inadaptée à ce concours, « Aventuras en el país de las maravillas » recevra le deuxième prix de la meilleure bande dessinée jeunesse. Comme le remarque très lucidement Felipe H. Cava, « es obvio que en esa decisión influyó sobremanera el que Antonio Martín formase parte del jurado » [« il est évident que la présence d'Antonio Martín dans le jury aura joué un rôle déterminant dans cette décision »] (*cf. El Cubri. Tal como éramos*, *op. cit.*, p. 10). Antonio Martín (éditeur de *Bang !*, la première revue d'études sur la bande dessinée en Espagne) sera d'ailleurs le premier à publier cette nouvelle dans sa revue *Bang !* (n° 11, 1974, pp. 41-46) avant d'être reprise un an plus tard dans *El que parte y reparte se queda con la mejor parte*.

[16] [Version originale : « Hace dieciséis horas un avión norteamericano arrojó una bomba sobre Hiroshima, importante base del ejército japonés. Esa bomba tenía una potencia superior a 20.000 toneladas de T.N.T. ».]

[17] Il s'agit d'une estimation du nombre de morts pour la seule journée du 6 août. Si l'on prend en compte les morts des cinq années qui suivirent l'explosion de *Little boy* (nom de la bombe atomique), l'on arrive sans doute à près de 200 000 victimes.

[18] Cité par Pierre Laborie dans *Les Mots de 39-45*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 73.

[19] Malheureusement pour El Cubri et tous ceux qui ont utilisé ce cliché comme preuve de la barbarie des Viêt-minhs (et donc des Américains) sur les Viêt-congs, l'exécution de cet homme relève plus du règlement de compte personnel que d'un acte de guerre gratuit : le prisonnier serait le meurtrier de l'ensemble d'une famille amie du général. Eddie Adams, l'auteur de la photo, ne connaîtra les dessous de l'histoire

qu'après la diffusion de son cliché et regrettera toujours d'avoir fait passer le prisonnier pour une victime face à son bourreau, alors que la victime avait elle-même endossé le rôle du bourreau quelque temps plus tôt. Il a d'ailleurs déclaré à la mort de Loan en 1988 : « Le général a tué le Viêt-cong. J'ai tué le général avec ma photo » (http://en.wikipedia.org/wiki/Nguyễn_Ngọc_Loan).

20 *Cf.* Philippe Marion, *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur (essai sur la bande dessinée)*, Louvain-la-neuve, Éd. Academia, 1993, et Jan Baetens, « Sur la graphiation. Une lecture de *Traces en cases* », *Recherches en communication*, nº 5, 1996, pp. 223-234.

21 Extraits d'un débat entre Antonio Martín et El Cubri qui a eu lieu par voie épistolaire entre septembre et décembre 1974 et qui a été partiellement publié dans *Bang !*, nº 12, 1975, pp. 57-58. [Version originale : « la tal acción, o dinamismo, o ritmo, pese a que pueda emplearse bien, suele presidir el cine imperialista, los telefilmes imperialistas y el cómic imperialista. […] Sabemos que es necesario buscar un código distinto. […] es un deber de todos los que trabajamos en medios de comunicación el encontrar nuevos códigos, distintos de aquél que se nos ha impuesto, y se nos sigue imponiendo, durante tanto tiempo ».]

22 Extrait d'un entretien d'El Cubri avec Ana Salado publié dans la revue *Rambla* (octobre 1983, nº 11, pp. 59-61). [Version originale : « huíamos de todo aquello que permitiera que el lector encontrara una sublimación en la historieta y aborrecíamos, por tanto, cualquier obra que provocara el sentimiento. A nosotros nos parecía que toda la energía que el lector gastara en disfrutar o en sufrir en una historieta no la iba a gastar luego en la verdadera lucha, la lucha política que estaba en la calle ».]

23 Antonio Lara, « El Cubri : Libertad de expresión », *Bang !*, nº 11, 1974, p. 40. [Version originale : « estos autores devuelven a la historieta española algo que estaba bastante oculto : su carácter de medio de expresión, su capacidad para transmitir y revelar ideas, opiniones y juicios de sus autores sobre el mundo, el hombre y los problemas de cada día ».]

24 Roland Barthes, « Le Message photographique » (1961), *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 11.

25 Catherine Grenier, « Nouveaux réalismes et pop art, l'art sans l'art », in Mark Francis (dir.), *Les Années Pop. 1956-1968*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2001, [non paginé].

26 Peut-être faudrait-il mentionner Enric Sió pour son œuvre *Lavinia 2016 o la guerra dels poetes* dans laquelle on retrouve dès 1967 la présence d'images dessinées à partir d'un épidiascope. Cette nouvelle produite en catalan est aussi considérée comme la première bande dessinée politique (politique-fiction) réalisée sous le franquisme. *Cf. Bang!*, nº 13, 1977, pp. 30-42.

27 Extrait d'une correspondance inédite entretenue avec Felipe Hernández Cava en novembre 2008. [Version originale : « Para nosotros el trabajo en equipo, y el correspondiente contraste de opiniones, era fruto de un criterio ideológico : queríamos desterrar el personalismo que preside este tipo de prácticas. […] hubo un momento en que llegamos a estudiar la posibilidad de llamarnos Taller Uno, como una forma de hacer aún más evidente nuestra condición de trabajadores del arte ».]

28 Cette formule empruntée à Franck Knoery s'adresse à l'origine à John Heartfield. *Cf.* « John Heartfield : l'œuvre opératoire », in Emmanuel Guigon et Franck

KNOERY, *John Heartfield. Photomontages politiques. 1930-1938*, Strasbourg, Musées de Strasbourg, 2006, p. 40.

29 Felipe H. CAVA et Bartolomé SEGUÍ, *Les Serpents aveugles*, Paris, Dargaud, 2008. On se reportera à l'article de Viviane Alary pour plus d'informations sur *Soy mi sueño*.

30 Traduction littérale : *Tels que nous étions*. Les références du catalogue ont été données dans la note nº 7. Il faut signaler que ce titre de catalogue est un clin d'œil au film de Sidney Pollack *The way we were* (1973), traduit en espagnol de façon littérale (*Tal como éramos*) et en français de façon plus explicative par *Nos plus belles années*. La très forte dimension nostalgique qui colore la traduction française ne doit pas tromper le lecteur : si nostalgie il y a (et il ne fait aucun doute qu'il y en a), elle a bien moins rapport à l'idéologie qu'à la jeunesse perdue.