

Récits marséens pour l'enfance

Viviane Alary

► **To cite this version:**

Viviane Alary. Récits marséens pour l'enfance. Hispania , Carnières-Morlanwelz: Lansman, 2017.
hal-02419550

HAL Id: hal-02419550

<https://hal.uca.fr/hal-02419550>

Submitted on 19 Dec 2019

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.

Récits marséens pour l'enfance¹

Viviane ALARY

Université Clermont-Auvergne, C.E.L.I.S.

Juan Marsé est l'un des plus grands écrivains des lettres espagnoles. La masse critique concernant son œuvre est impressionnante et permet de l'aborder sous divers angles. L'ensemble de sa production : romans, nouvelles, contes, chroniques, articles, commentaires, essais, semble avoir été passée au crible excepté les textes écrits pour un destinataire enfant. Ces derniers n'ont jamais vraiment suscité l'intérêt de la critique comme cela peut être le cas pour Ana María Matute pour ne donner qu'un exemple emblématique d'un grand nom de la littérature espagnole appartenant à la même génération. Dans les deux cas, l'univers de l'enfance et la vision à hauteur d'enfant ou d'adolescent sont des caractéristiques primordiales de l'essence romanesque. Mais, il n'y a pas de *continuum* chez Marsé entre textes pour adulte et pour enfant, lesquels opèrent dans des univers éditoriaux étanches.

Ainsi cet article se propose de donner une place à ces textes pour enfants et il se posera la question de leur valeur et de leur nature ainsi que les zones de porosité avec le reste de l'œuvre. Nous en avons dénombré quatre, de taille diverse et qui ont tous été illustrés. Dans l'œuvre romanesque marséenne, l'image *in absentia* joue un rôle fondamental tant au plan thématique que stylistique. Cet article portera une attention particulière à l'image *in praesentia* et sa relation au texte dans ces quatre récits fictionnels à destination des enfants. Ils font partie du corpus illustré marséen au même titre que le roman court *Noticias felices en aviones de papel*², considéré comme le seul roman illustré de Juan Marsé.

Notre auteur fait son entrée dans le monde de la littérature jeunesse assez tardivement et ceci correspond à une commande liée à un projet éditorial : la création d'une collection d'albums dédiée aux enfants chez Debate en 1985. Trois autres récits suivront, dont le dernier en 2012. La production « jeunesse » marséenne couvre donc quatre décennies et elle est la plupart du temps le résultat de deux grands types de sollicitations. La première procède du monde éditorial espagnol -Debate et Alfaguara Infantil. Ces deux éditeurs ont nourri le projet de créer des collections d'albums pour enfants, l'une dans les années 80, l'autre dans les années 2010, ce qui correspond à deux moments intéressants de l'histoire de l'édition espagnole.

Les années 80 sont des années d'effervescence éditoriale ou tout est à réinventer et à construire après quarante ans de dictature et de censure et une transition démocratique qui pose les bases de l'industrie culturelle de l'Espagne démocratique. Debate demande aux grands noms de la littérature comme Camilo José Cela ou encore Carlos Barral et bien évidemment Juan Marsé, qui est alors un auteur confirmé, de créer un texte pour la jeunesse qui sera illustré soit par de nouveaux illustrateurs à qui il convient d'offrir des opportunités, soit par des illustrateurs reconnus. Mais cet éditeur prend une autre initiative assez particulière en proposant un duo familial père écrivain-enfant illustrateur. C'est ainsi que Berta Marsé va illustrer *La fuga del río lobo*³ de son père.

Alfaguara Infantil a créé en 2014 une nouvelle collection « Mi primer » sous la direction de Arturo Pérez-Reverte, destinée aux tout-petits (3-6 ans). Premier contact avec la littérature sous le mode du jeu, Arturo Pérez-Reverte a souhaité que les grands noms de la littérature fassent une incursion dans le monde enfantin, ce

qui, aux dires de Mario Vargas Llosa qui a ouvert le bal, demande une très grande rigueur et un travail d'adaptation⁴. Cette collection d'albums fait la part belle à l'image. En ce début de XXIème siècle, la littérature de jeunesse est bien installée dans le paysage éditorial espagnol, que ce soit à l'initiative de grandes ou petites structures éditoriales. L'album jeunesse européen est florissant et participe pleinement à l'effervescence créatrice des arts contemporains. Juan Marsé a écrit pour la circonstance *El Detective Lucas Borsalino*⁵.

En réponse à deux demandes procédant d'organisations promouvant des actions éducatives et de sensibilisation, Juan Marsé a proposé deux courts récits intéressants. Pour *Médicos del Mundo*, il a écrit un texte de cinq pages « Un automóvil de acero inexorable⁶ » en 2002, illustré par Silvia Álvarez. Il s'agit pour cette association médicale militante internationale, non gouvernementale, de sensibiliser le public et plus particulièrement les enfants, aux conditions de survie des enfants les plus démunis. Ce récit fait partie du deuxième recueil de *Una grandiosa Espina*⁷, projet culturel solidaire visant à financer une action en faveur des enfants du Guatemala. Le principe est donné dans le paratexte : des auteurs reconnus proposent des contes « solidaires⁸ ». A chaque auteur est associé un illustrateur.

Le grand groupe de chimie Bayer, a lancé, quant à lui, à travers son association Bayer Healthcare des actions en faveur de la protection des animaux et de la santé animale. Pour cet ouvrage de 2004, *Aventuras con mis mejores amigos*⁹, il a fait appel à des romanciers tels que Lucía Etxebarria ou Antonio Gala et à des illustrateurs, tous propriétaires d'animaux de compagnie - chiens ou chats. Le paratexte inaugural rappelle les animaux de chacun, le labrador Simón pour Juan Marsé. Il s'agit d'éduquer les enfants pour qu'ils se sentent plus responsables de leurs animaux.

Comme de nombreux écrivains, Juan Marsé garde ses distances avec cette idée d'écrire spécifiquement pour les enfants. Au sujet de *El Detective Lucas Borsalino*, il dira : « Cuando me pongo a escribir me planteo siempre lo mismo: hacerlo bien y terminar pronto, lo mismo para adultos que para niños. No me planteo por qué elijo ciertos temas y tampoco lo hice aquí. Yo escribo para niños inteligentes como escribo para adultos inteligentes¹⁰. »

Il écrit pour des enfants intelligents, ce qui implique qu'il prend tout de même en compte son destinataire, adaptant son univers littéraire, ses intrigues, son style mordant. Cependant, deux des quatre textes apparaissent comme des contes modernes tout public : *La fuga del río lobo* y « El coche de acero inexorable » car le lecteur adulte est assez directement interpellé. Le style, la veine littéraire et le savoir raconter marséens, bref la littérarité marséenne, y sont reconnaissables et c'est dans ces deux opus que la porosité avec l'œuvre romanesque est la plus évidente.

La fuga del río lobo¹¹

La fuga del río lobo (1985) raconte l'histoire d'un enfant au nom prédestiné : Amador, plongé dans un ennui abyssal, entouré de jeux et d'appareils électroniques qui ne laissent aucun espace à l'initiative et à l'imagination. Enfant de la société de sur-consommation, les parents, absents, ont organisé sa vie de façon à ce qu'il soit surprotégé. Il va cependant s'évader et connaître l'aventure et l'amitié au contact de son ami le ruisseau : El Río Lobo, et de son alliée Clotilde la grenouille, qui l'initie au plaisir de la discussion et du jeu avec le langage.

La fuga del río lobo fait partie à l'origine de la collection d'albums « La nube en pantalones » au format 18 X 24, contenant des illustrations couleur. Dans cette collection, le nom de l'illustrateur est donné en premier sur la couverture cartonnée. Vient ensuite le titre puis le nom de l'écrivain. Pour cet article, j'ai eu accès à l'édition de 1996, encore en vente aujourd'hui, éditée chez Alfaguara infantil¹². L'ordre de présentation y est inversé. La couverture met en avant successivement le titre, puis l'écrivain, la maison d'édition et la collection. Le nom de l'illustratrice n'apparaît qu'à la cinquième page intérieure qui reprend l'image de la couverture de 1985. Le format est plus modeste : 15 x 19, la couverture souple et le choix du papier recyclé renforce la dimension écologique. La typographie imite celle d'une écriture manuscrite, appliquée et scolaire. Le dessin présente un style que l'on pourrait également qualifier « d'écolier », naïf, un trait noir très fin délimitant les contours des figures ou définissant un espace, celui du carrelage, de l'intérieur de la maison de Amador, le personnage principal. La trace du crayon de couleur apposé de manière plus ou moins dense ou légère définit les différents espaces de manière systématique et attendue : le ciel est bleu, tout comme la rivière, l'herbe verte. A la page 14, Amador est vu en plan rapproché, avec un visage à la Mickey. Les choix chromatiques et graphiques subjectivisent en quelque sorte « l'image » en donnant l'impression d'une imitation d'un dessin d'enfant appliqué qui laisse la marque de son geste et de ses références culturelles. Cette subjectivité n'est pas de mise dans l'énonciation textuelle distanciée du narrateur extradiégétique et impersonnel mais qui porte la critique et laisse affleurer un certain agacement que l'on subodore être celui de l'auteur, lequel se situerait dans l'échelle des générations, dans celle des grands-parents. Dans l'édition de 1996, l'objet-livre dans sa forme et son format affiche l'aspect d'un cahier d'écolier de trente-neuf pages dont la réalisation est artisanale ; une création sans prétention qui présente un caractère autographique et spontané, comme si l'album n'était pas destiné à être reproduit et rendu public, effet renforcé par le fait qu'il est le fruit d'une collaboration entre un auteur de renom Juan Marsé et sa fille, qui, à l'époque, n'était pas l'écrivaine de nouvelles que l'on connaît aujourd'hui.

La page blanche est en premier lieu l'espace d'accueil du texte. Le placement de l'image dans cet espace, parfois à bords perdus ou plus sûrement avec un seul côté à bords perdus, produit un effet d'insert, donnant à chaque entité texte et image, une délimitation très claire et, partant, une autonomie. Malgré l'unité du style « écolier », la mise en image marque donc son identité propre, créant un tempo visuel par l'alternance d'images soit une par page, soit une par double-page. Sa fonction est avant tout celle d'accompagner l'histoire et de traduire visuellement dans le style écolier qui est le sien les différents moments narratifs essentiels.

D'entrée de jeu, l'*incipit* place l'histoire sur le terrain de la fable écologique. Le récit démarre par la vision du « Río Lobo » s'étalant sur la double-page dans la partie supérieure, le texte se disposant au pied de l'image en deux temps :

Hubo un tiempo y un país, no muy remotos, donde ya habían muertos envenenados todos los ríos menos uno./Era un viejo río que venía de muy lejos,/ limoso y dormido, abandonado a su suerte/ en un paraje olvidado.¹³

Variante du « Il était une fois » du conte traditionnel mais rappelant dans son phrasé l'ouverture du Don Quichotte « En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo... », l'*incipit* évoque un temps révolu, celui où subsistait encore le dernier fleuve ici personnifié et oublié de tous « (...) los artistas ya no lo pintaban en sus cuadros ». Le texte et l'image, par leurs moyens respectifs, donnent une représentation, c'est-à-dire qu'ils « replacent devant les yeux du lecteur¹⁴ », ce qui a été supposément oublié de

la mémoire collective. Quatre phrases simples mais ciselées dans le choix de chaque terme campent le décor et un contexte de désolation : le fleuve est abandonné de tous. Il ne fait plus partie du monde des vivants, n'est plus un lieu de sociabilité ni même un lieu de culture. La déconnexion culture-nature est totale. Les verbes sont définitoires : *hubo, Era, nadie iba*. Le rythme en ce début de récit se prête à une scansion du conte oral. En fin de première page, ouvrant et refermant la dernière phrase en une formule en chiasme très simple et dépouillée, est annoncée la solidarité de destin des deux personnages de l'histoire que son El Rio Lobo et l'enfant Amador : « *Se llamaba Río Lobo y sólo tenía un amigo, un niño que se llamaba Amador*¹⁵ ». Les pages suivantes exposent le problème majeur de la fable : Amador est un enfant de la fin du XXème siècle, produit d'une société de consommation qui surprotège ses enfants, les couvre de cadeaux, de gadgets électroniques et empêche toute communication interpersonnelle et toute développement de l'imaginaire. Le désert affectif va de pair avec le désert créatif. Le jeu, indispensable dans l'apprentissage et la construction de la personnalité, est banni de cet univers domestique saturé d'objets robotisés et d'écrans de télévision. Deux événements perturbateurs expulsent Amador hors de ce monde domestique aliénant. Un court-circuit entraîne un premier bouleversement : le chien atomique mord le robot qui à son tour lui tord le cou après avoir contracté la « *rabia atómica* ». Amador quitte sa chambre et découvre la nature. Il se lie d'amitié avec El Río Lobo et la grenouille Clotilde. Il redevient un enfant qui, au contact de la nature, récupère ses facultés imaginatives. De retour au foyer familial, de nouveaux dysfonctionnements plus graves, endommageant, sans discrimination, les objets et les humains. Amador reste hypnotisé par la télévision et c'est seulement au terme de deux mois, telle une Blanche-Neige, qu'il se réveille et retrouve à nouveau le chemin de la Nature. Il aura pour mission de sauver son ami le ruisseau, qui a quitté son lit, emportant dans son sac à dos, tout ce que contient un fleuve : poissons, algues, méandres, argile. La prosopopée renforce la dimension humaniste et écologique du conte. Le ruisseau fuit car il craint d'être réduit à l'état de décharge. Il ne veut pas mourir dans la mer et il n'a pas supporté l'abandon d'Amador pendant ses deux mois de léthargie.

Le récit est construit selon un marquage axiologique. Les valeurs positives et humanistes contrastent avec la négativité des termes employés pour décrire la désolation, l'automatisation, la dépersonnalisation, les ravages de l'action humaine sur la nature. Marsé fait appel à l'imaginaire des textes d'aventure et des contes : Amador construit un radeau pirate et rencontre une grenouille qui devient une initiatrice avec qui il dialogue. Bien souvent le merveilleux dans les romans de Marsé, ne fait qu'accentuer l'impossibilité d'une innocence inaccessible pour les enfants de l'après-guerre. Dans ce récit, le traitement du merveilleux achemine le récit vers une fin positive. Amador retrouve ses capacités imaginatives et accède pleinement à la création langagière. Objets, animaux, éléments de la nature sont mis sur le même plan que l'humain, ce sont des êtres animés qui manient le verbe. Au terme du récit, l'enfant Amador et Clotilde continuent leur aventure « *navegando inventando aventuras y palabras* » dans une nature qui a retrouvé ses droits. La réconciliation avec le ruisseau et, partant, avec la nature implique qu'Amador a reçu une double leçon : il ne se laissera plus aliéner par les objets de consommation. Mais il y a également une leçon littéraire typiquement marséenne dans cette invitation à inventer des aventures et des mots.

A l'échelle du récit, on note une évolution qui va d'un style concis à un style ample et foisonnant. La deuxième partie s'appuie sur le dialogue entre Amador et la grenouille. L'illustration, d'abord très présente, marquant le retour à la nature d'Amador, laisse place ensuite à un texte de plus en plus riche avec une grande variation du registre de langue, une inventivité langagière dont le ludisme doit aiguillonner le jeune lecteur. Le

texte prend de l'ampleur sans pour autant laisser de côté l'appétence pour la formule concise et efficace du début, laissant clairement poindre un humour grinçant, absurde et sarcastique : « El perro mordió /al robot y éste murió/ de la rabia atómica./El perro no estaba vacunado¹⁶. » Le narrateur qualifie d'effondrement domestique ce bouleversement qui atteint les parents qui deviennent des robots dont les gestes mécaniques entraînent la perte de leurs dents. Les images de la télévision –publicitaires et informatives- se mélangent « se vio a un bigotudo coronel afeitándose con un desodorante de doble hoja, y a un ministro preparando una sopa de Bonos del estado, y un mortífero lavavajillas invadiendo Nicaragua¹⁷. »

La création d'images insolites et de néologismes, une propension à l'exagération et à l'amplification, la prosopopée et la chosification de l'humain, des constructions syntaxiques soit brèves, soit usant du gérondif et de l'adjectivation, construisent un style reconnaissable, bifide, et scindant du point de vue axiologique l'univers fictionnel en deux. L'adjectivation positive du ruisseau « limoso y dormido¹⁸ » contraste avec celle négative des parents chosifiés « computados y averiados¹⁹. » La chosification des humains, sur le mode humoristique, dépersonnalise et dégrade l'univers fictionnel tandis que l'usage de la parole par le ruisseau ou la grenouille le réhumanise et le charge d'affects. Des images familières de l'univers romanesque marsééen irriguent le texte. « Un perro atómico » nous rappelle ce motif de la bombe atomique, aux occurrences multiples et variées de *Si te dicen que caí*²⁰ à *Rabos de lagartija*²¹ ou *Ronda de Guinardó*²². La présence d'autres images tel le ruisseau à sec qui laisse apparaître les traces laissées par les humains et qui, vu du haut de la montagne, ressemble à une vieille peau de serpent ou qui est décrit comme un « cauce pedregoso y forrado de musgo verde²³ » nous renvoie aux métaphores aquatiques présentes dans *Si te dicen que caí*²⁴ et anticipe l'image du ravin et de sa description dans *Rabos de lagartija*²⁵.

Le récit prend dans ses filets le jeune lecteur et lui donne accès progressivement à une richesse littéraire par un texte de plus en plus imagé et délié, le fondement de cette richesse étant le jeu verbal. Et c'est à partir de la page 16 qu'un élément ludique sur le langage fait son apparition dans le dialogue. Clotilde, la grenouille, émet le souhait de manger du chocolat, mais elle s'exprime en utilisant un mot pour un autre : « tengo que dietar mi cuita » pour « tengo que cuidar mi dieta²⁶ ». Le personnage-relais qu'est la grenouille Clotilde encourage le lecteur à jouer avec le langage. Ces calembours donnés comme involontaires sont explicités sauf pour la dernière occurrence : « Esmollate la trujera²⁷ » : ici l'expression n'est pas rectifiée. Ce sera au lecteur de le faire.

La fuga del Río Lobo est intéressant car c'est le premier album publié pour un destinataire enfant de notre auteur. On y voit une reprise de certains motifs et thèmes de ses romans, un style reconnaissable et une prise en compte du contexte éditorial, en particulier par l'adoption d'une coloration merveilleuse et une note optimiste. Mais on peut supposer que la leçon de choses n'est pas spécialement le fait d'une demande éditoriale mais une rencontre heureuse d'une écriture et de son adaptation au monde de l'enfance. Au moment de la publication de l'album, Juan Marsé publie *Teniente Bravo* (1986)²⁸, trois courts récits dont « Historia de detectives » et « El fantasma del cine Roxy » qui mettent en scène la vie des enfants dans une après-guerre marquée par la pénurie et la misère où les enfants et adolescents, livrés à eux-mêmes, s'inventent des mondes et jouent aux détectives. Un très grand contraste ressort de la comparaison entre ces deux univers fictionnels mais un point commun subsiste : face à un monde des adultes menaçant ou surprotecteur, le personnage-enfant s'évade et met en œuvre une capacité d'imagination salvatrice.

Un automóvil de acero inexorable.

Des quatre opus, c'est celui qui, au départ, a retenu notre attention avec *La Fuga del río lobo* car on peut également y constater combien la littérature marséenne est mise au service du conte merveilleux dont la finalité est supposée être plus expressément éducative dans ce cas, puisqu'il s'agit d'une commande de Médicos del Mundo. L'histoire, qui s'étale sur cinq pages, est illustrée par Silvia Álvares. Le ton caustique marséen est bien présent mais mâtiné de référence à un intertexte, celui du Petit Prince, qui a également influencé l'illustratrice dans la représentation qu'elle donne de Ahmed, le personnage-enfant. Le découpage narratif alterne récit et dialogue. Un narrateur extradiégétique raconte l'étrange rencontre entre el señor Alcón²⁹, un requin de la finance, désigné par de savoureuses périphrases aux accents quevédiens, telles que « poderoso financiero de mucho fuste y lustre³⁰ » et un enfant réfugié sahraoui qui vit dans la rue, Ahmed. Rencontre en trois temps, trois jours qui vont rapprocher les deux personnages dont les antagonismes sont soulignés : adulte vs enfant ; riche vs pauvre ; esprit borné vs imagination débordante. Ce face-à-face en rappelle d'autres jusque dans les expressions employées pour qualifier l'enfant « tú eres un redomado embustero³¹ » : celui de Rosita et l'Inspecteur dans *Ronda del Guinardó* (1984)³² ou celui de l'inspecteur et David dans *Rabos de lagartija* (2000). L'art du dialogue est également primordial ici. Les trois rencontres sont le prétexte d'un échange de points de vue et de regards sur la réalité qui oppose deux visions du monde. L'existence ou non d'une Lincoln Continental de 1945 devant la demeure du financier cristallisant les antagonismes. Les trois dialogues sont comme les jalons d'une progression qui amène le señor Alcón, incrédule et sceptique, à une attitude plus ouverte, mêlant curiosité et compassion, jusqu'à l'adhésion au monde de Ahmed.

La première double-page est intéressante car le texte et l'image, chacune dans son espace (page de gauche pour le texte, page de droite pour l'image) et avec sa propre logique sémiotique, donne corps à la scène inaugurale et à l'objet du litige, invisible. L'enfant, Ahmed, vient du désert. Il doit surveiller le véhicule dont l'existence est donnée par le narrateur comme étant avant tout le fruit de son imagination. Ce sont tout d'abord les tags écrits par Ahmed sur le mur de la demeure du financier qui y font référence : « Se prohíbe aparcar (llamo a la grúa). Se vende este Lincoln continental³³ ». Mis en valeur entre deux paragraphes, dans la zone du texte mais en lettres bleues, le contenu des tags et le déictique « este » ont une fonction de signalement et de mise en relief d'une réalité qui fait partie de « l'espace », imaginaire, du locuteur. C'est une première interpellation à un destinataire du tag, incluant le lecteur qui se retrouve de cette façon impliqué dans l'échange intersubjectif dont les limites sont définies par cet être étrange, Petit Prince du désert débarqué dans un quartier résidentiel d'une grande ville occidentale.

Le style schématique, géométrique et coloré de l'illustration synthétise la scène par une mise en image d'une topographie qui rend compte de façon schématique et caricaturale de la tension entre les deux personnages. La figure adulte est placée au premier plan en costume cravate, en position agressive et pointant son doigt vers le personnage-enfant, qui apparaît vulnérable. Un demi-cercle compose la bouche grande ouverte du señor Alcón et sa tête se trouve à l'emplacement même de l'espace de transit qu'est le trottoir, barré par le mur blanc qui sépare la chaussée de sa demeure. Du premier plan à l'arrière-plan, une série d'espaces sont déclinés : la chaussée, le trottoir, domaine de l'enfant ; le mur blanc avec son tag noir mis en valeur ; la grille qui ouvre sur la demeure du financier. Ce qui importe avant tout ici, c'est la séparation entre le dedans et le dehors. L'espace du financier est un espace fermé, protégé mais restrictif, routinier et prosaïque. L'espace du dehors est un lieu sans protection mais ouvert aux rencontres et à l'imagination.

Le titre repose sur un lapsus que le señor Alcón essaie de corriger en vain : l'automobile « inoxidable » devient « inexorable ». Ce lapsus paraît en phase avec l'intrigue. Le véhicule aura une existence, c'est inexorable, et ce, grâce aux talents de persuasion de Ahmed qui fera en sorte que le financier « voie » le véhicule, jusqu'à mettre sa propre vie en danger. Le texte insiste sur la vue et ce qu'elle implique. « Yo no veo aquí ningún automóvil³⁴ » dit le financier ; « él no veía absolutamente nada³⁵ » reprend le narrateur. « No sabe mirar³⁶ », répond Ahmed. Le deuxième jour, l'enfant lui demande d'acheter le véhicule : « Nunca compro nada sin antes verlo, pesarlo, catarlo³⁷. » Ahmed lui demande de fermer les yeux et d'écouter. C'est à ce moment-là qu'il entend un bruit de moteur. La deuxième illustration est un plan rapproché de la première sur l'enfant hors décor et dont l'image se détache sur le blanc de la page. Son image verticale occupe un peu moins de l'espace d'une demi-page. Figure esthétiquement plus travaillée, il est avant tout un Petit Prince, vulnérable, arborant son arme de grapheur dans sa main gauche. C'est évidemment l'hypotexte du Petit Prince « on ne voit bien qu'avec le cœur. L'essentiel est invisible pour les yeux » qui est sollicité ici.

Le troisième jour, plus invraisemblable encore, met en intrigue la coïncidence des deux imaginaires. Le financier fait un cauchemar : le véhicule imaginé par Ahmed « se estrellaba una y otra vez contra el muro de su jardín³⁸. » Il retrouve Ahmed avec le bras en écharpe « me he estrellado con él³⁹ » affirme-t-il, pour lui prouver l'existence du véhicule. Le financier finit par acheter la Lincoln Continental. Il suffit de croire pour que cela existe : « Súbitamente, la luz cegadora de unos faros cayó sobre el señor Alcón y sobre Ahmed⁴⁰ ». Une partie du véhicule devient visible. L'incrédule financier croit en l'existence parce qu'il a été ému par les efforts de l'enfant. Et il lui donne l'argent nécessaire pour venir en aide à sa famille sahraoui restée dans un camp de réfugiés. Comme un appel indirect au don. La dernière image, sur la partie inférieure droite du texte, représente la grille séparatrice des deux mondes. Elle occupe moins d'un quart de page, elle clôt en fait le récit qui finit par le départ de Ahmed, rendu à la rue et qui disparaît dans la nuit.

L'image se décline donc en trois temps avec un espace dédié qui va se réduisant. La comparaison d'une lecture du texte avec ou sans illustration est assez significative. L'image donne une aération, une coloration au texte, une respiration. Le texte agrémenté de son illustration, même réduite, apparaît comme plus aimable et donc d'une lecture moins grave peut-être. La deuxième illustration, centrale, représentant Ahmed est le point d'équilibre entre deux images initiale et finale de la discorde : l'adulte vociférant de la première illustration, la grille qui continue de séparer deux mondes -ceux qui sont protégés et ceux qui ne le sont pas. Le personnage-enfant est le médiateur qui nous ouvre les yeux, qui nous fait prendre conscience des dures réalités des enfants réfugiés que nous avons sous les yeux mais que nous ne voyons pas, tout comme cette Lincoln Continental de 1945. Les dialogues font explicitement référence à ces enfants invisibles comme lui, à travers la référence au camp de réfugiés sahraouis, puis à une balle perdue qui a tué l'ami palestinien d'Ahmed .

Ce conte n'a rien d'aimable. Le texte en avertit son lecteur en prenant appui sur l'hypotexte du Petit Prince, détourné et renversé. Ce Petit Prince n'a « ni la piel muy blanca ni el pelo muy sedoso ni la nariz respingona ni pecas ni nada de eso que distingue a los niños graciosos en los cuentos graciosos⁴¹. » Ahmed est vraiment un Petit Prince du désert débarqué sur une autre planète, la grande ville occidentale et ses quartiers chics. Il est un intrus dans cet espace qui n'est pas le sien, figure récurrente des romans marséens, du Pijoaparte à Joan Marès enfant ou encore Daniel qui passe la grille de l'entrée de la demeure bourgeoise de la famille Franch. Seul son graffiti le rend remarquable et visible aux yeux des passants. Ce récit évoque une dure et misérable réalité de l'enfant réfugié livré à lui-même, nouveau *pícaro* des temps modernes. Le conte insiste sur le sens de

la vue qui suscitera d'autres sens : l'ouïe, le toucher et une émotion. La vue qui se transforme en regard rend visible ce qui, dans nos sociétés occidentales, demeure invisible à nos yeux et à nos cœurs.

Nadia quiere un perro, 2004

« Nadia quiere un perro », récit de quinze pages publié dans le recueil *Aventuras con mis mejores amigos* est illustré par Sergi Cámara⁴². Marsé fait le choix ici d'un récit subjectivisé, raconté à hauteur d'enfant. Une enfant de sept ans, Nadia, raconte ce qu'elle a vécu un an auparavant. Le récit rétrospectif de ses émotions, de son désir obsessionnel et du sentiment de frustration qu'elle revit pleinement au moment où elle écrit son histoire, facilite l'implication et interpelle le jeune lecteur. Les adultes sont mis à distance, ils font partie du discours rapporté, ils représentent l'objectivité. Les parents de Nadia ont un comportement responsable et estiment qu'elle ne peut recevoir le cadeau tant attendu.

Comme l'indique le titre, elle veut un chien. La portée du récit tient dans ce verbe « vouloir ». On notera d'emblée la distance prise entre le titre qui supposerait un narrateur hétérodiégétique *Nadia quiere un perro* et le récit homodiégétique. Cette distance est celle du jugement de valeur. Le titre interroge ce désir et annonce la couleur : vouloir un chien à tout prix relève du caprice. L'histoire se présente comme un conte de Noël mais orienté vers un message éducatif de protection de la cause animale. Nadia ne recevra pas de chien en cadeau ni de la part du Père Noël, ni de la part des Rois Mages. Sa frustration est d'autant plus accrue qu'elle est liée à deux temps forts de l'année où le désir de l'enfant doit être comblé, voire saturé, dans nos sociétés de consommation. Et l'absence du cadeau attendu paraît d'autant plus injuste à la narratrice qu'elle se présente comme une enfant modèle d'une famille aimante dont les cousins turbulents ont eu, eux, gain de cause. « ¡Qué decepción, qué triteza! A mis primos les habían traído algunas de las cosas que habían pedido a gritos, pero no todas⁴³. »

Sergi Cámara a adopté un style assez classique, tout en rondeur, qui rappelle le dessin animé ou la bande dessinée classique. Il met en image de manière conventionnelle les incontournables figures de Noël – sapin, guirlandes, Père Noël, cadeaux...-, et l'entourage familial avec, au centre, la figure de Nadia, au visage poupin, tout en rondeur, surmonté de deux couettes rousses. Son image est dupliquée d'une illustration à l'autre dans des gestuelles, actions et mimiques différentes, ce qui anime la figure. Une double organisation assez classique du rapport texte-image prévaut jusqu'au moment de bascule de l'histoire en toute fin du récit où l'image s'efface. La double-page avec à droite le texte et à gauche l'image, alterne avec un partage paginal image, au format vignette, puis texte. Les étapes-clés sont l'objet d'une mise en image colorée –Nadia au supermarché avec sa mère interpellée par le Père Noël, Nadia écrivant son histoire, Nadia discutant avec ses cousins, Nadia déçue, puis en compagnie des Rois Mages, ensuite très en colère. Enfin Nadia perdue dans un paysage nocturne. Ce qui fait que l'on peut suivre l'histoire à partir de la suite d'images. La dernière image contraste par ces tons bleu nuit signalant un basculement, la fugue et l'entrée dans la forêt, à la nuit tombée. Mises côte à côte, l'alternance de vignettes et planches forment une séquence narrative dynamique.

Les deux séquences consacrées au désir frustré de Nadia, centrées sur la remise des cadeaux de Noël et du Jour des Rois sont structurées de la même façon : elles alternent récit et dialogue. Chaque séquence se termine par une réponse écrite du Père Noël ou des Rois Mages, à valeur éducative manifestement adressée au jeune lecteur. La deuxième réponse, celles des Rois mages, est plus circonstanciée et fait une référence au Petit Prince pour insister sur la responsabilité d'avoir la charge d'un animal : « Acuerdate de lo que dice el pequeño

príncipe de aquel cuento que tanto te gusta : uno es responsable para siempre de lo que ha domesticado. Los Reyes Magos de Oriente⁴⁴. » Un paratexte final fait écho et confirme cette visée éducative « ¿Qué puedes aprender de este cuento ⁴⁵ ? » : qu'un animal n'est pas un jouet, adopter c'est une responsabilité et un engagement, répond le paratexte.

Il n'est pas totalement absurde de voir, derrière le choix de cet ancrage spatio-temporel, une critique de la société contemporaine qui réinterprète les traditions de Noël et de l'Épiphanie à sa guise et consacre l'enfant-roi. Jusqu'au milieu du XX^e siècle, les fêtes de Noël étaient encore considérées comme un rite de passage de la vieille à la nouvelle année. Les enfants passaient de maison en maison et recevaient des cadeaux mais en échange de chansons par exemple⁴⁶. Ce substrat rituel était basé sur le don et l'échange et non le simple dû sans réciprocité. Nadia va murir et passer du désir égoïste à un désir partagé parce qu'elle va entreprendre une quête et qu'elle ne se contentera plus d'être une enfant-roi et un « récipiendaire d'un dû sans condition⁴⁷ ». Le message éducatif transmis aux enfants, sensibles aux questions des cadeaux de Noël, n'en a que plus de portée.

Après les deux séquences problématiques et ses deux conclusions à valeur éducative, une résolution heureuse est rendue possible par une réorientation vers l'esprit du conte. En deux pages, la troisième et plus importante séquence délivre un dernier message sous forme métaphorique. Nadia fugue, se perd dans la forêt, a peur du loup, tombe et se love sur elle-même comme un escargot. Le terrible loup n'était autre qu'un chien lui-même en fugue à la recherche d'un maître. Il s'enroule à son tour autour d'elle pour la protéger du vent, son corps doux et poilu la réchauffant. La troisième leçon de cette histoire est que le désir du maître doit rencontrer le désir de l'animal « Se había escapado de la perrera en busca de dueña a la que proteger ⁴⁸ ». L'expérience hors du monde matériel et consumériste et un premier contact au plus près de la nature transforment la petite fille dont le rapport au monde va changer au contact de ce chien, dans la nuit, dans la forêt. Ce final évoque l'album *Chien Bleu*⁴⁹ de Nadja. Les deux récits ciblent la même tranche d'âge et renvoient la même idée d'un apprivoisement mutuel, question centrale également dans le *Petit Prince*. Les histoires sont bien sûr différentes mais le motif de la forêt dans laquelle se perd l'enfant et du sauvetage grâce à l'aide d'un chien sans maître, est similaire. Cependant la mise en image et son rapport au texte sont totalement différents. Un style graphique axé sur le dessin narratif dans le cas de *Nadia quiere un perro* et un style pictural dans le cas de *Chien Bleu*. Un soulignement de la succession des étapes narratives pour le premier et une interdépendance iconotextuelle prononcée pour le second.

« ¡Yo había salido a buscar un perro, y al final fue el perro el que me encontró a mí⁵⁰! » : il y a dans cette formule finale en chiasme un message pour ces enfants quelque peu repliés sur leurs désirs égocentriques et qui ont de la difficulté à penser l'Autre comme ayant un désir différent de soi. Il pointe la difficulté de la construction de l'individualité dans son rapport à l'Autre.

La chute du conte revient à la situation d'écriture du conte. Nadia a sept ans, elle écrit ce conte avec Chispita à ses côtés, nom donné à l'animal de compagnie. Chispita étant le diminutif de Chispa, nom qui n'est pas étranger au lecteur marséen. Chispa, c'est le chien qui se promène sur la plage avec son maître dans *La mujer de las Bragas de oro*⁵¹, et c'est ce vieux chien malade dont David ne veut pas se séparer dans *Rabos de Lagartija*. Enfin, le terme Chispa, chez Marsé, renvoie à l'étincelle inspiratrice, souvent une image à l'origine du roman. Ainsi deux représentations se superposent dans ce paragraphe final. La présence apaisante et protectrice de l'animal de compagnie auprès de l'enfant qui écrit et qui renvoie à l'instance auctoriale, l'image de l'auteur écrivant ce conte de Noël si particulier avec Simón, son labrador, à ses pieds.

El detective Lucas Borsalino (2012)

Le titre de la collection -« Mi primer »- qui accueille cet album, est quelque peu ambigu car, dans le cas qui nous occupe, il pourrait laisser penser qu'il s'agit du premier Marsé accessible aux lecteur-enfant alors que nous en sommes au quatrième. Mais il est vrai que *El Detective Lucas Borsalino* est le seul véritable album, au sens contemporain du terme. L'image y joue un rôle primordial et texte et image forment un iconotexte solidaire.

Chaque album de cette collection au format rectangle-carré 25 X 30 nous plonge dans un univers graphique et pictural particulier. Le visuel de la couverture de *El Detective Lucas Borsalino* représente le visage du personnage-enfant Lucas, portant un Borsalino trop grand pour lui, sur lequel se perche une pie, interlocutrice privilégiée et qui jouera le rôle d'initiatrice pour le détective en herbe qu'il sera dans ce récit. L'illustrateur a choisi cette couverture après avoir composé et terminé la mise en image, car, pour lui « D'une (certaine) façon, on doit montrer l'essence dans une seule image⁵². » La couverture donne une première indication : une tendance à la déformation, un style pictural.

Si cet album correspond bien, lorsqu'on l'a en main, à l'idée que l'on se fait d'un album contemporain, il n'y a pas eu de travail conjoint entre l'illustrateur et le romancier, ce qui est pourtant assez constitutif de la conception actuelle de l'album comme iconotexte. Pour autant, la cohérence iconotextuelle est bien réelle dans la mesure où, pour le lecteur, le déroulé des pages propose une convergence des deux univers textuel et visuel. Le processus de création de l'illustrateur apporte des réponses à cette cohérence qui ne procède pas d'un travail en commun. A partir du texte marséen, Roger Olmos a commencé par créer les personnages, puis il a élaboré une sorte de « storyboard » avant d'entreprendre la mise en image de la première à la dernière page, laissant la couverture pour la fin⁵³. Le lecteur est invité à s'immerger dans l'histoire par l'image. L'illustration envahit l'espace de la page et de la double-page offrant de larges et belles visions panoptiques, très élaborées. La page blanche est totalement éclipsée et le texte devient partie intégrante de l'image⁵⁴. Son espace d'inscription est situé dans des zones sémantiquement neutres. Une typographie -typefaces 2 Remington Noiseless- est choisie pour la circonstance, elle produit l'effet de lettres tapées sur une Remington des années 50, machine à écrire très associée à l'imaginaire du genre policier et à l'auteur de romans policiers au moment où il écrit et que résonne le tac tac caractéristique de sa machine.

Roger Olmos est un créateur d'atmosphères toujours un peu étranges où le fantastique le dispute à la touche surréaliste. Il part du texte et conserve cette tonalité du genre policier adapté à un lecteur-enfant, mais il nous entraîne ailleurs. Il donne aux formes, personnages, décors et objets, un aspect singulier, jouant sur la déformation et l'amplification. Les rapports d'échelle qui sur-dimensionnent un objet ou un personnage, nous font basculer dans un monde imaginaire singulier. Sa maîtrise de la technique de la peinture à l'huile retouchée grâce à l'outil numérique donne une qualité synesthésique aux histoires qu'il met en images. Dans cet album, les couleurs binaires et ternaires, les tons verts et mauve, sont privilégiés et travaillés jusqu'à produire des textures toute en nuances. Les différents espaces acquièrent ainsi du volume, du relief, de la transparence, une dimension tactile et même une muette sonorité. Les jeux d'ombre et de lumière, l'intégration de teintes sombres qui chargent de mystère les scènes nocturnes et l'atténuation de la brillance par des mélanges de couleurs chaudes et froides qui matifient l'image, sont les principaux procédés utilisés pour créer ces atmosphères alternativement diurnes et nocturnes, empreintes de poésie.

Un narrateur extradiégétique raconte l'histoire du petit Lucas, qui reçoit un cadeau particulier pour ses sept ans : un Borsalino. Ce cadeau lui a été offert par son grand-père. Bien que trop grand pour sa taille, ce couvre-chef le transforme en détective (double-planche 1 et 2⁵⁵) : le détective Lucas Borsalino. Il voit son double adulte dans le miroir (planche 4). Des objets insolites ont été volés (planches 7, 8, 9, 10) : la montre de son père, le maillot de bain de sa mère, la sucette de son petit frère, le jambon du voisin, le dentier de la voisine. Il va donc enquêter tout en restant dans son univers familial et familial. C'est grâce à sa rencontre avec une pie (planche 14, 15,16) qu'il démasquera le voleur : un raton-laveur (planche 22). Le problème est résolu et Lucas peut rentrer chez lui et retrouver son lit douillet en compagnie de son petit frère qui ne pleure plus puisqu'il a retrouvé sa sucette (planche 29, 30).

Les deux premières doubles-planches introduisent le jeune lecteur dans l'univers policier. Elles proposent un plan rapproché du chapeau de Lucas. Le Borsalino pour adulte lui tombe sur les yeux car il n'est pas adapté à sa taille. Lucas n'est pas Humphrey Bogart mais un enfant qui joue à l'être. Son visage est tronqué mais laisse apparaître un discret sourire de satisfaction et de fierté. Le couvre-chef occupe près des trois quart de la double-page. Le cadrage et l'inversion des proportions abritent, sur un espace réduit, des figures qui renvoient à tout un imaginaire lié au Borsalino. Sur son bord large, se déroule en effet une scène que l'on situe dans les années de la prohibition américaine, avec échanges de tirs opposant policiers et gangsters. Sur son flanc gauche, jaillit, d'un encadrement dont le découpage devient une persienne ouverte, un personnage féminin en panique. Le Borsalino, marque de chapeau de feutre créée en Italie en 1850, est devenue un véritable mythe associé aux grandes figures emblématiques du cinéma et du genre policier, à l'instar de l'imper des inspecteurs ou des gangsters et de leur voiture également représentés sur cet espace dédié au Borsalino. Ici la scène de poursuite et la fusillade entre police et gangsters est traitée sur le registre de la pantomime, ce qui met à distance la violence et rend la scène humoristique, presque burlesque.

Le récit et sa mise en image reprennent les invariants du genre policier : le délit, ici mineur, le mobile, les victimes, le coupable et son mode opératoire, l'enquête méthodique et surtout astucieuse, réalisée par un détective en herbe qui apprend le métier, cornaqué par une pie qui lui donne des leçons afin qu'il soit plus observateur et fin négociateur. Mais ici tout est donné à hauteur d'enfant : on ne sort pas du contexte rassurant de la maison, de la rue et du quartier paisible. Le récit policier est adapté et les doubles-pages déclinent les différentes étapes qui mènent à l'élucidation du délit. De concert, texte et image impriment un humour léger et tendre, le récit policier est édulcoré. Ils font de cet album une ode à l'imagination enfantine. Une imagination stimulée par une mise en image qui va au-delà de ce que le texte indique. Les planches 9 et 10, par exemple, présentent une incroyable mise en image diurne aux tons clairs, avec un gros plan sur le dentier volé de la voisine. Ce dentier est gigantesque et il forme un cadre s'étendant sur toute la double-page. De contenu, il devient contenant qui abrite en son sein le texte et un espace où évolue la voisine à la disproportionnée chevelure mauve. On y retrouve également Lucas affublé de son Borsalino trop grand, assis sur une dent et les chats de la voisine déambulant de sa chevelure à une dent et d'une dent à l'autre.

Tout comme dans *La Fuga del Río Lobo*, c'est en s'écartant de l'univers familial des parents que l'imagination du jeune garçon va pouvoir s'épanouir. La scénographie choisie par l'illustrateur à la troisième double-page impose une claire séparation entre adultes et enfants, condition *sine qua non* pour que l'aventure puisse se vivre. L'espace est divisé en trois parties, délimitées par une ligne blanche discontinue. Cette délimitation est renforcée par une autre division qui consiste à envelopper et donc catégoriser les groupes de

personnages présents : les adultes dans une bulle aux tons mauve, placés sur la page de gauche ; l'enfant, au centre de la double-planche dans une bulle aux tons crème. L'illustrateur ajoute deux animaux, non mentionnés par le texte, dans un troisième espace distincts sur la page de droite, non enveloppés dans une bulle. Ce sont deux chiens qui observent la scène et sont les médiateurs entre le récit et le lecteur.

Si la génération des parents est mise à l'écart, celle du grand-père, figure capitale qui va s'éclipser dès la deuxième planche, reçoit un traitement graphique particulier. Le grand-père est un passeur, un transmetteur. La troisième planche lui est entièrement dédiée. Figure bienveillante à la chevelure en forme de flamme blanche à l'aspect duveteux, il entrouvre une porte aux tons bruns. Dans l'entrebâillement, une colonne verticale lumineuse éclaire son visage qui regarde vers un hors-champ intérieur, chargé de mystère. Le grand-père ouvre les portes de l'imaginaire nimbée de lumière et incite à regarder de l'autre côté du miroir. Ce que fera Lucas dans la planche suivante.

La mise en image décline à plusieurs reprises le passage du réel à l'imaginaire et leur présence concomitante. Les pages 11 et 12, assez centrales, offrent une vision panoptique de la chambre de l'enfant. La composition est celle d'une caméra subjective qui cadre dans le même temps le monde réel et familier de l'enfant en premier plan et au deuxième plan et en biais le monde fantastique, fruit de la fantaisie et des peurs enfantines. Lucas est de retour dans son lit après avoir tenté, avec sa lanterne, son borsalino et son pistolet à eau, de sortir en pleine nuit pour essayer d'élucider le vol des objets. Il retrouve son lit, son nounours et sa couette protectrice. Les cadres de la porte et de la fenêtre qu'il a en face de lui et à sa gauche produisent des effets de surcadrages et un jeu de perspectives et de transparences de formes géométriques instables qui rappelle certains tableaux de Juan Gris, indiquent le chemin de l'aventure à suivre, peu rassurant, et les portes de l'imagination à passer. A droite de cet espace, derrière la baie vitrée de sa chambre qui forme un autre cadre, se dessine une ombre menaçante douée de parole : « ¡Vaya un desastre de detective ! » C'est en fait l'image de la pie dont la taille amplifiée est proportionnelle à la peur nocturne de l'enfant sous sa couette : « Volvió corriendo a casa y se metió en la cama de un salto, del medio que tenía ». La réplique moqueuse de la pie désamorce l'angoisse.

Un équilibre subtil et non précisément concerté, puisque les deux auteurs n'ont que très brièvement échangé, rend cet album exceptionnel. C'est un album à lire et à relire. A la première « specta-lecture », nos yeux sont éblouis et enchantés, l'univers chromatique enveloppant, les tons tamisés, les jeux de lumière et d'ombre construisent des atmosphères chargées de mystère. Un mystère qui s'installe progressivement et qui, à l'exception de cette double-page mettant en scène les terreurs nocturnes, est dépourvu de tout dramatisme. Les relectures permettent de poser notre regard sur les détails qui renforcent l'univers fictionnel voulu par le romancier : les composants du récit policier, l'humour et la philosophie qui se dégagent du dialogue entre l'enfant et la pie. Si l'image semble éclipser le texte lors d'une première lecture, il reprend ses droits ensuite et la verve marséenne est revigorante, en particulier autour du dialogue avec la pie fantastique. La pie bouscule l'enfant pour en faire un être doué de raison, sensible et intelligent.

Bien plus que dans les trois autres récits illustrés pour la jeunesse, la mise en image de cet album prend des libertés et interprète le texte. Tout en le respectant, elle le dépasse. Elle propose un univers chromatique et narratif personnel. Plusieurs facteurs expliquent le renversement de hiérarchie entre image et texte. Le plus important, nous semble-t-il, est le travail de scénarisation effectué par l'illustrateur qui s'est ainsi réapproprié le texte et en a conçu un album de jeunesse. C'est ensuite la signature esthétique que l'artiste a souhaité apposer ainsi que l'importance qu'acquiert pour lui la reconnaissance d'une trace de la main humaine. Les effets de

coups de pinceau, certes atténuées par la reproduction en série, la préférence pour des couleurs mélangées et des espaces qui ne présentent aucun aplatissement et uniforme, correspondent à cette volonté. Mais la présence d'une énonciation graphique⁵⁶ est néanmoins moins marquée que dans *La fuga del Río Lobo*, sans doute en raison de la technique utilisée : la peinture à l'huile ici, le crayon de couleur chez Berta Marsé. Si l'illustration donne sa propre lecture du récit, c'est que cela procède d'une conception de l'illustration qui ne se limite pas à renforcer le texte mais en en donner une interprétation personnelle. En cela Roger Olmos se situe dans le sillage de l'Américain Brad Holland avec qui les affinités esthétiques sont nombreuses. Cette interprétation privilégie la fantaisie, la touche absurde, la métaphore visuelle. Contrairement aux mises en images des précédents récits qui mettaient l'accent sur les étapes-clés ou donnaient une synthèse de l'intrigue, ou encore une version en images séquentielles, on pourrait presque affirmer que dans ce dernier album le texte concis, précis, synthétique, bref, est notre boussole dans cet univers imagé fantastique et surréaliste.

Ce sont dans les détails de la mise en image que l'illustration va au-delà du bornage du texte. Certaines situations et personnages vont être connotés négativement de façon grotesque, caricaturale ou, au contraire, avec humour et tendresse, toutes choses présentes dans le texte mais parfois réorientées pour se mettre au service d'un discours propre à l'illustrateur. Dans la genèse de son travail, Olmos a commencé par construire les personnages. Leurs attributs ou caractéristiques textuelles sont amplifiés, soit en hauteur (les chevelures féminines), soit en largeur (l'obésité du gros voisin qui a perdu son jambon). Chacun est caractérisé graphiquement avec des modes de déformations différents allant de la caricature au schématisme géométrique, avec une propension générale à une disproportion entre le corps plus frêle et les visages plus travaillés. L'image du voisin caricaturé en ballon de baudruche, dont le trait qui sort de sa bouche le relie à un jambon enveloppé dans du papier aluminium, est représentative du positionnement de l'illustrateur. Une étiquette jaune R.I.P. (*Requiescat in Pace*) est associée au jambon. L'image va au-delà de ce que le texte prescrit. La conscience artistique de Olmos se double d'une conscience politique : celle de sa condition de végétalien et de son combat militant végan⁵⁷. Tout en respectant le texte « un señor muy gordo al que le habían robado un jamón entero », la dimension grotesque de sa mise en image lui confère une valeur de dénonciation. Dans la planche de droite, comme en contrepoint, une métaphore visuelle caractérise la chevelure de la mère qui devient un nid où se lovent les oisillons en attente de leur mère, sur le point de leur donner la becquée. Une présence supplémentaire du monde animal s'insère donc dans le récit alors que le texte ne le préconisait pas. La deuxième et troisième de couverture présentent une frise d'animaux qui semblent poser pour la circonstance, certains sont présents dans le récit marséen : le raton-laveur, une souris, un chat ; d'autres absents : un poisson dans un bocal portant l'étiquette « Freedom for the fish », un ours. Le discours militant se fait plus explicite dans la quatrième de couverture. Entourant la présentation textuelle classique de l'album, de petits croquis renvoyant les uns aux autres par des petites flèches, comme appartenant à un pré-texte préparatoire, donnent une vision synthétique de la mise en relation des objets et des personnages : le dentier relié à un croquis sommaire et schématique de vieille dame ; une maison au bonhomme tout en rondeur, relié à son jambon, lui-même relié à un cochon amputé de sa partie postérieure. C'est ici que la dénonciation est la plus virulente.

Comme nous avons pu le constater, les textes composés par Juan Marsé pour la jeunesse sont des commandes adressées à un auteur reconnu. Dans ces quatre opus, sur volonté éditoriale, l'illustration accompagne le texte dans des proportions et des interdépendances qui font que l'objet à lire est avant tout un

texte littéraire illustré ou un véritable album à voir et à lire. Mais cette vision binaire ne suffit pas. La mise en image relève de conceptions somme toutes assez divergentes. *La fuga del Río Lobo* et *El detective Lucas Borsalino*, ont tous deux été pensés au départ comme des albums. Mais dans le premier cas, l'enjeu est visiblement littéraire et l'image accompagne, produisant un effet d'insert. La matérialité de cet album lui donne l'aspect d'un cahier d'école. Dans le deuxième cas, l'image englobe le texte qui, s'adressant à un public très jeune, paraît ciselé et modelé à la mesure d'une imagination enfantine recréée. La page blanche disparaît et avec elle la linéarité de la lecture au profit de la tabularité des planches. Alors même que l'intérêt de la collection *Mi primer* est l'accès à la grande littérature, une place prédominante est laissée à l'image dont la part d'interprétation est grande. « El Automóvil de acero inexorable » y « Nadia quiere un perro » proposent, quant à eux, une illustration très proche du texte mais avec deux fonctions de l'image privilégiées, respectivement la synthèse et la séquentialité qui apparaît comme un redoublement de la narrativité du texte.

Au jeu des comparaisons, « Nadia quiere un perro » est celui où la fonction éducative est la plus prononcée. Deux textes *La Fuga del Río Lobo* et « El automóvil de acero inexorable » nous paraissent présenter de manière affirmée leur filiation littéraire avec les romans marséens. Outre les procédés et les techniques narratives, l'univers métaphorique, certains motifs et images mentales, la construction syntaxique, nous plonge dans cette petite musique intérieure de l'écriture marséenne. Une constante cependant traverse les quatre textes : l'art du dialogue. Cet art qui rend les récits marséens d'une invraisemblable vraisemblance.

La modulation du texte est grande. Selon le moment du récit, il se fait plus discret, plus direct quand le message est éducatif, et plus complexe quand il s'agit d'initier le lecteur à l'art de jouer avec le langage. Si le texte est concis là où l'image se fait plus exubérante, il n'en a pas moins puissant et on peut dire que l'écriture marséenne s'adapte avec une grande intelligence et précision au format album et à son destinataire enfant. Ici comme ailleurs, Marsé propose des univers métaphoriques qui donnent une portée universelle aux contenus véhiculés. Au final, l'écriture romanesque, la patte de l'écrivain ressortent de différentes façons : un art de la brièveté et de la concision qui fait mouche avec un humour mordant ; ailleurs une adjectivation rythmée, l'emploi du gérondif et de périphrases qui délient le texte ; le phasage des épisodes qui excelle dans l'art d'alterner récit et dialogue ; l'art de faire de la littérature à partir d'un petit rien, d'une anecdote qui prend une dimension inattendue ; l'esprit et le mode narratif du conte enfin, en particulier dans les phases initiales et finales.

En s'adressant aux enfants, Marsé s'adresse, avec sa singularité littéraire et sa personnalité d'écrivain, à leur sensibilité, leur intelligence, mais également à leur capacité à faire front, leur faculté de rebondir. Ahmed mais également Amador, sont des enfants en souffrance. Etre ou plus exactement « devenir » enfant suppose le passage par une épreuve initiatique dans un univers adulte indifférent, voire hostile. C'est aussi livrer un combat contre soi-même dans le cas de Nadia. Il faut mériter d'être enfant quelle que soit la situation dans laquelle on se trouve : enfant étouffé par la société de consommation, sommé de réagir ; enfant qui a le devoir d'imaginer et de s'inventer des mondes sous peine de perdre son âme. Cette exigence devient une question de survie pour Ahmed, un enfant au fort pouvoir de résilience.

Avec des intrigues différentes, dans les quatre textes examinés ici, tout comme dans le roman marséen en général, les adultes n'ont pas accès au monde des enfants. Et, comme dans les contes, la séparation parents-enfants est la condition pour que puisse s'effectuer le grand saut dans l'inconnu et l'ouverture sur l'imaginaire. Les adultes sont mis à distance, les parents ont un rôle secondaire. Et les initiatives des enfants sont salvatrices.

L'écart générationnel grands-parents-petits-enfants est mieux considéré. Il correspond à l'esprit du conte traditionnel, lu au coin du feu par l'aïeule. La figure grand-paternelle pourrait bien être l'*alter ego* de l'auteur, énonciateur qui s'adresse aux générations d'après, parents et enfants. A la lecture de ces histoires écrites pour un destinataire enfant, un constat évident et simple s'impose. Si dans ses romans et nouvelles, Marsé récupère et fabule son enfance, dans ses textes pour enfants, c'est bien l'adulte d'un âge avancé qui pose un regard sur l'enfance actuelle et construit un personnage-enfant aux prises avec les sujets du monde contemporain. Dans ses romans, l'univers des enfants de l'après-guerre est un monde cruel, dégradé, où règnent la misère et la violence dont ne sont pas protégés les plus vulnérables. A travers ses figures d'adolescents, l'auteur reconstruit, re-expérimente un nous collectif ou un *alter ego* fictif, enfants et adolescents dont l'innocence a été bafouée. Dans ses quatre textes analysés ici, l'enfant est en revanche un enfant actuel, un contemporain de l'auteur qui pourrait être son grand-père. Un enfant qui n'a pas subi de désillusions et dont l'innocence est intacte. Dès lors, le lecteur de Juan Marsé peut effectivement constater une édulcoration lors du passage du roman à l'album. Cette édulcoration est en fait le fruit d'une récupération, la récupération du monde de l'enfance non corrompu, la récupération du merveilleux non altéré. L'auteur s'adresse à un lecteur qui n'a pas connu la désillusion, sur lequel son histoire peut avoir une emprise et il construit un enfant-lecteur sensible et intelligent, qui se laisse persuader par les paroles du sage, cet énonciateur qui se cache derrière le narrateur et qui n'est pas un imposteur comme pouvait l'être Forcat dans *El Embrujo de Shangai*. Il rend aux enfants actuels l'innocence que ses romans proclament comme définitivement perdue, mort-née pour les enfants de l'après-guerre. Mais dans les deux cas, la capacité de l'enfant à s'extraire du monde prosaïque et parfois dangereux pour lui, se fait par le langage et l'invention, octroyant à la fable un fort pouvoir de résilience, hier comme aujourd'hui.

¹ Cette étude a fait l'objet d'une publication en 2017 dans *Grands auteurs pour petits lecteurs 2*, (ed. Christine Péres) Lansman, Littérature de jeunesse, Hispania, p. 45-67.

² J. Marsé, María Hergueta, *Noticias felices en aviones de papel*, Barcelona, Lumen Narrativa, 2014.

³ J. Marsé, B. Marsé, *La fuga del Río Lobo*, Madrid, Debate, coll. « La Nube en pantalones », 1985, 37 p., ill. couleur, 18 X 24 cm. couverture cartonnée.

⁴ Cf. *Todo Literatura*, 23/10/2014, <https://www.todoliteratura.es/noticia/2445/juvenil-e-infantil/alfaguara-presenta-una-nueva-coleccion-de-literatura-infantil.html> (consulté le 20/05/2017). Les auteurs sollicités ont été : Mario Vargas Llosa, Almudena Grandes, Enrique Vila-Matas, Eduardo Mendoza, Arturo Pérez-Reverte, Juan Marsé, Javier Marías, Luis Mateo Díez.

⁵ J. Marsé, R. Olmos, *El Detective Lucas Borsalino*, Madrid, Alfaguara, coll. « Mi Primer », 2012.

⁶ J. Marsé, « Un automóvil de acero inexorable » illustré par Silvia Álvarez, *Una grandiosa espina*. Médicos del Mundo, Madrid, PBM, 2002, p. 20-24.

⁷ En référence au poème de Miguel Hernández *El niño Yuntero*

⁸ Médicos del Mundo a sollicité des écrivains pour qu'ils racontent des histoires sur les plus démunis des enfants aux quatre coins du monde.

⁹ J. Marsé, « Nadie quiere un perro », illustré par Sergi Cámara, *Aventuras con mis mejores amigos*, Barcelone, Bayer Healthcare, 2004, p. 16-30.

¹⁰ C. Morales Fernández, « Un debut infantil para los grandes », 11 mai 2014, *El País*, *Cultura*, http://cultura.elpais.com/cultura/2014/05/10/actualidad/1399745290_854300.html (Consulté le 30 mai 2017).

¹¹ Sans pour autant qu'il n'y ait de lien évident avec l'histoire de Amador. Le cinéphile Juan Marsé a dû choisir son titre en écho à *Río Lobo*, Western américain de Howard Hawks de 1970.

¹² Pour le présent article, la version étudiée est celle de Alfaguara Infantil de 1996, J. Marsé, B. Marsé, *La fuga del Río Lobo*, Madrid, Alfaguara Infantil, 1996, 39 p. 15 X 19 cm, couverture souple. Il existe une édition chez Mondadori de 1998, 20 pages.

¹³ *Ibid.*, p. 4.

¹⁴ Cf. Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) <http://www.cnrtl.fr/etymologie/representation>

¹⁵ *Ibid.*, p. 5.

¹⁶ *Ibid.*, p. 9.

¹⁷ *Ibid.*, p. 17.

¹⁸ *Ibid.*, p. 4.

¹⁹ *Ibid.*, p. 19.

²⁰ J. Marsé, *Si te dicen que caí* (1973), Barcelona, Seix Barral Biblioteca Breve, 1979.

²¹ J. Marsé, *Rabos de lagartija*, Barcelona, Lumen, Areté, 2000.

²² J. Marsé, *Ronda de Guinardó*, Barcelona, Seix Barral, coll. Biblioteca breve, 1984.

²³ *Ibid.*, p. 25.

²⁴ *Op. cit.*, *Si te dicen que caí*. le narrateur décrit la scène où Java découvre pour la première fois le tapis reproduisant le fameux tableau de Gisbert *El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros* : « Oye el rumor pedregoso de las olas en la rompiente, repitiéndose a lo largo de la playa », « cantos rodados forrados de musgos », p. 21.

²⁵ *Op. cit.*, p. 347.

²⁶ *Op. cit.*, *La Fuga del Río Lobo*, p. 16.

²⁷ *Ibid.*, p. 39.

²⁸ *Teniente Bravo*, Barcelona, Seix Barral, 1987.

²⁹ Qui renvoie à "halcón".

³⁰ *Ibid.*, p. 20.

³¹ *Op. cit.* « Un automóvil de acero inexorable », p. 22.

³² *Ronda del Guinardó*, Barcelona, Seix Barral, Biblioteca Breve, 1984

³³ *Ibid.*, p. 22.

³⁴ *Ibid.*, p. 22.

³⁵ *Ibid.*, p. 22.

³⁶ *Ibid.*, p. 22.

³⁷ *Ibid.*, p. 23.

³⁸ *Ibid.*, p. 24.

³⁹ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 24.

⁴¹ *Ibid.* p. 20.

⁴² Connu pour ses activités d'illustrateur de livre de texte et de contes pour enfants, Sergi Cámara est également créateur de dessins animés, d'animation publicitaire et fondateur du Studio Cámara.

⁴³ *Op. cit.* « Nadia quiere un perro », p. 20.

⁴⁴ *Op. cit.* « Nadia quiere un perro », p. 27.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁶ M. Perrot, « Noël, de l'enfant quêteur à l'enfant gâté. Le sens d'un passage », *Ethnologies*, Volume 29, Numéro 1–2, 2007, p. 285–302. <http://id.erudit.org/iderudit/018753ar>, (consulté le 16 mai 2017), p. 286.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 300.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁹ Nadja, *Chien Bleu*, Ecole de Loisirs, 1989.

⁵⁰ *Op. cit.*, « Nadia quiere un perro », p. 30.

⁵¹ *La muchacha de las bragas de oro* (1978), Barcelona, Planeta, 2002.

⁵² Réponse par courrier électronique de l'illustrateur, 21/01/2017.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Comme dans toute page dédiée à une image, il n'y a d'ailleurs aucune pagination contrairement aux autres récits analysés précédemment.

⁵⁵ Contrairement aux autres opus, l'analyste est naturellement amené à livrer ses commentaires en prenant en compte image et texte conjointement, car elles font advenir solidairement le sens. Il est également amené à parler de planches plutôt que de pages.

⁵⁶ Courriel électronique de Roger Olmos du 21/01/2017.

⁵⁷ *Ibid.*, Roger Olmos a demandé à Juan Marsé de modifier son texte pour qu'il omette de préciser que le Borsalino était en peau de lapin, ce que l'auteur a refusé.