

**Les albums merveilleux de
Gustavo Martín Garzo :
Dulcinea y el caballero dormido (2005),
Los niños del aire (2008)
et *El pacto del bosque* (2010)**

CHRISTINE PERES

Université Toulouse Jean Jaurès, Lla-Créatis

Résumé : Notre propos est de montrer que la coprésence du texte de Gustavo Martín Garzo et d'images élaborées par des illustrateurs de premier plan comme Jesús Gabán, Beatriz Martín Vidal ou encore Pablo Auladell permet, grâce à la mise en place d'une double instance de narration, de jouer avec l'intertexte du conte pour élaborer un univers poétique marqué du sceau du merveilleux. Il s'agit d'initier le jeune lecteur à la lecture littéraire et de développer ses compétences de déchiffrement du texte et de l'image, tout en lui proposant une réflexion sur son temps ou en l'amenant à prendre conscience des pouvoirs de la fiction au moyen d'une mise en abyme de l'immersion fictionnelle.

Mots-clés : Littérature de jeunesse, conte merveilleux, intertextualité, intericonicité, compétence lectorale

Resumen : Nuestro propósito consiste en mostrar que la copresencia entre el texto de Gustavo Martín Garzo y las imágenes creadas por ilustradores famosísimos como Jesús Gabán, Beatriz Martín Vidal y Pablo Auladell permite jugar con el intertexto del cuento, gracias a la doble instancia narradora, para elaborar un universo poético caracterizado por la presencia de lo maravilloso con el fin de iniciar al joven lector a la lectura literaria y de desarrollar sus competencias lectoras del texto y de la imagen. Al mismo tiempo, se le propone reflexionar sobre la época en que vive o se le mueve a tomar conciencia de los poderes de la ficción gracias a la puesta en abismo de la inmersión ficcional.

Palabras clave: Literatura Infantil y Juvenil, cuento maravilloso, intertextualidad, intericonicidad, competencia lectora

Pour citer cet article/ Para citar este artículo : Pérès, Christine, Les albums merveilleux de Gustavo Martín Garzo : *Dulcinea y el caballero dormido* (2005), *Los niños del aire* (2008) et *El pacto del bosque* (2010) », p. 140-190, in BASTARD, Hélène et MENA-BOUHACEIN, Caroline (coord.), *Narraplus*, N°7 – Gustavo Martín Garzo, mis en ligne sur narrativaplus.org (NEC+), Juin 2024.

<http://narrativaplus.org/Narraplus7/Les-albums-merveilleux-de-Gustavo-Martin-Garzo-PERES.pdf>

INTRODUCTION

Connu pour ses publications à destination d'un public adulte, Gustavo Martín Garzo l'est tout autant pour ses productions écrites pour la jeunesse. Certaines d'entre elles ont été récompensées par des prix prestigieux : c'est le cas de *Tres cuentos de hadas*¹, qui obtient en 2004 le très convoité *Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil*, créé en 1978 pour récompenser des œuvres de littérature de jeunesse de qualité et reçu auparavant par d'autres auteurs et autrices écrivant pour un double public, comme Ana María Matute (1984), José María Merino (1993), Elvira Lindo (1998) ou encore plus récemment Maite Carranza (2011). Curieusement, alors que les romans de Gustavo Martín Garzo ont fait l'objet de nombreux travaux, sa production pour la jeunesse reste moins étudiée. La qualité de cette dernière est pourtant reconnue et il est même considéré par les spécialistes de la littérature de jeunesse comme l'une de ses grandes voix². Ce constat est d'autant plus étonnant que les récits pour la jeunesse de cet auteur sont quantitativement et qualitativement aussi importants que sa production littéraire à destination des adultes³.

Cette étude prend appui sur un corpus d'œuvres publiées entre 2005 et 2010 : deux albums non paginés destinés aux tout-petits (3-6 ans) – *Los niños del aire*⁴ et *El pacto del bosque*⁵ – et un livre illustré de 58 pages ciblant un lectorat de 9 à 14 ans – *Dulcinea y el Caballero Dormido*⁶ –. Ces trois œuvres jouent toutes avec un monde familier pour le jeune lecteur en convoquant l'univers du conte, au moyen d'une mise en scène de la figure du conteur. Notre propos est de montrer que la coprésence du texte de Martín Garzo et d'images élaborées par des illustrateurs de premier plan comme Jesús Gabán,

¹ MARTÍN GARZO, Gustavo, *Tres cuentos de hadas*, Siruela, Madrid, 2003.

² GARCÍA PADRINO, Jaime, *Historia crítica de la Literatura Infantil y Juvenil en la España actual (1939-2015)*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2018, p. 459.

³ NUÑEZ DE LA FUENTE, Sara, *Tipología de personajes en la literatura infantil y juvenil de Castilla y León: Carmen Martín Gaité, Gustavo Martín Garzo y Óscar Esquivias*, Tesis doctoral dirigida por Carmen Morán Rodríguez y María Pilar Celma Valero, Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras, 2017, p. 25.

⁴ MARTÍN GARZO, Gustavo, *Los niños del aire*, Buenos Aires, Editorial SM, 2008, s.p.

⁵ MARTÍN GARZO, Gustavo, *El pacto del bosque*, Madrid, El jinete azul, 2010, s.p.

⁶ MARTÍN GARZO, Gustavo, *Dulcinea y el caballero dormido*, España, Luis Vives, 2005, 59 p. (l'édition utilisée est l'album au format grand carré).

Beatriz Martín Vidal ou encore Pablo Auladell permet, grâce à la mise en place d'une double narration – celle d'un narrateur verbal prenant en charge le récit narratif et celle d'un narrateur visuel⁷ ou iconique⁸ racontant l'histoire en images –, de jouer avec l'intertexte du conte pour élaborer un univers poétique marqué du sceau du merveilleux. Quelles fonctions cet intertexte présente dans le double récit – textuel et en images – assume-t-il ? Quels effets de lecture cette double pratique d'écriture produit-elle chez le jeune lecteur et quelles compétences en lecture vise-t-elle à construire ?

Pour répondre à ces questions, nous aurons recours à des outils méthodologiques empruntés aux théoriciens de la littérature de jeunesse, de la narratologie, de la réception du texte et de l'intermédialité, mais aussi aux spécialistes de l'histoire de l'art. Nous nous proposons dans un premier temps d'analyser le péri-texte de couverture comme déclencheur d'une dynamique de l'imaginaire. Nous étudierons ensuite, comment l'actualisation de la figure du conteur fait des trois récits des contes s'inscrivant dans la lignée de ceux de Perrault, Grimm et Andersen. Enfin, nous analyserons les enjeux des interactions entre narrateur visuel et narrateur verbal, mais aussi les effets de lecture qu'elles produisent.

LES EMBRAYEURS D'UNE DYNAMIQUE DE L'IMAGINAIRE

Dans ces trois ouvrages, la dialectique entre le texte et l'image implique de la part du jeune lecteur une lecture intermédiaire puisqu'il est auditeur du texte lu par un adulte – pour les plus jeunes – ou lecteur de ce récit – pour les plus grands – et, dans le même temps, récepteur/spectateur des images qui l'accompagnent. Les deux albums *Los niños del aire* et *El pacto del bosque* accordent une place prépondérante à l'image, alors que dans le livre illustré *Dulcinea y el caballero dormido*, c'est le texte qui occupe la plus grande partie de l'ouvrage et qui semble lui donner son tempo, en se déclinant en six chapitres numérotés, respectivement intitulés « Las

⁷ NIERES-CHEVREL, Isabelle, « Narrateur visuel et narrateur verbal dans l'album pour enfants », *La Revue des livres pour enfants*, n° 214, décembre 2003, p. 69.

⁸ BOULAIRE, Cécile, « Les deux narrateurs à l'œuvre dans l'album : tentatives théoriques », in Viviane ALARY et Nelly CHABROL-GAGNE (dir.), *L'album, le parti pris des images*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2012, p. 21.

hermanas de leche », « Las palabras del caballero », « El poder de las lágrimas », « Mi enemiga mortal », « La verdadera aventura », « El Caballero Dormido », comportant quasiment le même nombre d'images en couleurs (quatre pour les chapitres 1, 2, 3 et 6, cinq pour les chapitres 4 et 5). Toutes les pages ne comportent donc pas d'image et, lorsqu'il y en a, elles sont toujours disposées en regard du texte, occupant une page entière ou simplement une demi-page, à gauche ou à droite du texte, ou s'étalant sur une double page sous le texte. Elles apparaissent seules ou en couple et, dans ce cas, elles interagissent entre elles, fonctionnant en binômes, comme nous le verrons plus loin. Dans cet ouvrage – apparemment un livre illustré, en réalité un album à part entière, caractérisé par l'interaction entre le texte, l'image et le support et répondant donc à la définition donnée par Sophie Van der Linden⁹ – la composition s'avère ainsi plus complexe que dans les albums pour les plus jeunes, régis par le parti pris de l'image : ils sont tous deux structurés selon le principe de la double page et décomposent l'histoire en séquences – douze pour *Los niños del aire* et onze pour *El pacto del bosque* – dans lesquelles le dessin ne rend compte que de quelques moments de l'histoire, qui constituent autant d'arrêts sur image.

Dans les deux albums à destination des tout-petits, le décloisonnement du texte et de l'image et leur articulation dans une composition globale à l'échelle de la double page, selon un procédé récurrent dans l'album contemporain¹⁰, s'attachent à servir la combinaison du montrer et du dire. Dans *El pacto del bosque*, le texte vient s'inscrire en surimpression sur l'image qui s'étale sur la page à fond perdu ; il se glisse dans l'espace qui environne les personnages, qu'il s'agisse du mur de la chambre ou des profondeurs du bois, jouant même avec l'image. Ainsi, comme pour conférer un caractère plus dramatique à cette dernière en accentuant par sa blancheur la noirceur du bois, la typographie – habituellement

⁹ « L'album serait ainsi une forme d'expression présentant une interaction de textes [...] et d'images [...] au sein d'un support, caractérisée par une organisation libre de la double page, une diversité des réalisations matérielles et un enchaînement fluide et cohérent de page en page. », VAN DER LINDEN, Sophie, *Lire l'album*, Le Puy-en-Velay, L'Atelier du Poisson Soluble, 2006, p. 87.

¹⁰ VAN DER LINDEN, Sophie, « L'album, un support artistique ? », in Nathalie PRINCE (dir.), *La littérature de jeunesse en question(s)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 29.

noire – devient blanche dans trois doubles pages se déroulant de nuit au cœur du bois, lorsque les deux personnages ayant perdu leur chemin font une rencontre inquiétante, celle d'un loup. Dans *Los niños del aire*, l'image occupe, là encore, la double page à fond perdu, seule ou en binôme avec une autre, de taille égale ou plus réduite, avec laquelle elle fusionne grâce au fond coloré qui les unit, permettant d'associer le dehors et le dedans, le monde des hommes et celui de la nature, ou deux scènes se succédant temporellement à l'intérieur d'un même espace. Le texte s'inscrit en surimpression sur un fond coloré, qui fait toujours partie intrinsèque de l'image (mur d'une maison, ciel, feuillage d'un arbre, etc.).

Cette lecture intermédiaire prend naissance dès le péri-texte de couverture, destiné à dessiner l'horizon d'attente du récepteur. Elle va se voir complexifiée dans les trois ouvrages par les jeux intertextuels – et même hypertextuels, dans le cas de *Dulcinea y el Caballero Dormido* – proposés au jeune lecteur. Dès la couverture, de concert avec le titre du livre, l'image joue pleinement son rôle d'« embrayeur d'une dynamique de l'imaginaire¹¹ » pour proposer à l'enfant lecteur une véritable expérience esthétique. Dans les deux albums, l'élaboration d'un univers poétique se fait jour dès la couverture, fondée sur des jeux intertextuels avec l'univers du conte et de la littérature de jeunesse. Le titre de l'album *Los niños del aire*, un syntagme nominal court aux allures métaphoriques, est à la fois énigmatique et poétique : il fait fusionner le monde des humains et celui de la nature pour introduire le jeune lecteur au sein d'un univers onirique, que vient confirmer l'image de couverture¹².

Cette dernière convoque à la fois l'intertexte du conte et de la littérature de jeunesse en instaurant des jeux intericoniques avec des images engrammées dans la mémoire des jeunes enfants lors de leurs précédentes lectures, des images visuelles ayant donc une existence réelle dans le monde de l'auteur et du lecteur, dans le fonds iconique du conte et de la littérature de jeunesse. L'image de couverture représente un enfant géant, un être éthéré qui, d'une

¹¹ *Ibid.*, p. 26.

¹² La couverture de l'ouvrage est reproduite sur le blog de l'illustrateur <https://www.jesusgaban.com/2008/05/16/los-nios-del-aire_16/> [consulté le 15.12.2023].

seule enjambée, franchit l'espace urbain de taille réduite et les collines qui entourent ce dernier. Cette image joue avec celles qui représentent le petit Poucet chaussé des bottes de sept lieues de l'ogre en train de parcourir champs, collines et villages. L'image à fond perdu permet de jouer avec le cadrage, situant en hors-champ une partie des jambes de l'enfant et ses mains, de sorte que ce dernier semble voler au-dessus de la ville, convoquant un autre personnage célèbre de la littérature de jeunesse, Peter Pan, créé par James M. Barrie. Le corps bleuté de l'enfant et sa chevelure blanche aux reflets bleus se confondent avec l'azur du ciel et la blancheur des nuées qui l'entourent, dont il semble suivre le mouvement de traversée de l'image (de droite à gauche), rivalisant de rapidité avec elles, ce qui confère à cette représentation un caractère dynamique (Fig. 1).

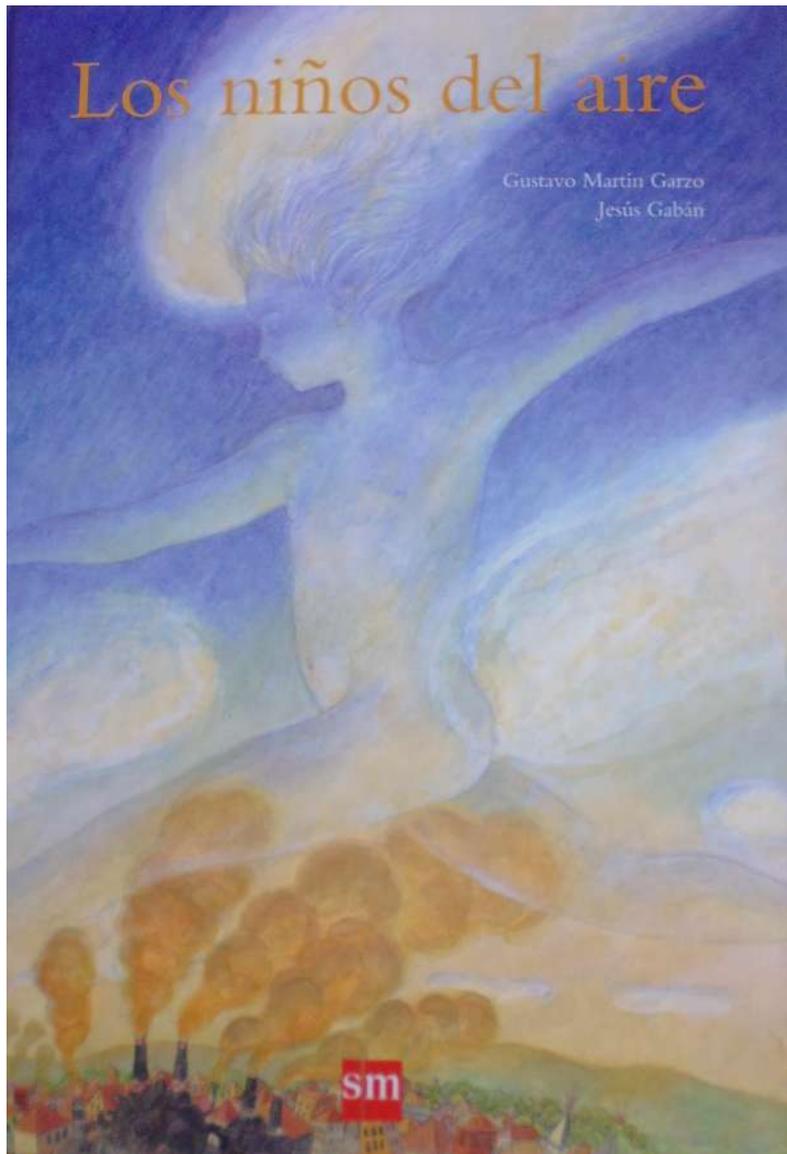


FIG. 1 : Image de couverture de *Los niños del aire*
Avec l'aimable autorisation de Jesús Gabán

Le cadrage en légère plongée situe le jeune lecteur à hauteur de cet enfant de l'air, comme le suggère la forme légèrement arrondie de la ville et des collines environnantes, l'invitant à intégrer le monde aérien du protagoniste et à le faire sien. Il s'agirait donc d'une image subjective, procédé courant dans l'album, de sorte que l'on peut penser que la taille du personnage vise à suggérer sa proximité par rapport au petit lecteur et/ou à un personnage situé en hors champ – un autre enfant de l'air, par exemple. Un mouvement vertical ascendant vient contrebalancer le caractère aérien de l'image : des fumées orangées émanant d'un bâtiment noir, véritable verue au

sein de l'espace, viennent colorer les jambes de l'être merveilleux d'une couleur verdâtre qui en suggère la nocivité. Cette couleur orange a d'ailleurs complètement envahi le titre placé au-dessus de l'aquarelle.

L'image de petite taille qui figure au centre de la quatrième de couverture vient confirmer ces analyses en inversant les proportions entre espace et personnage : la silhouette dénudée de couleur bleutée qui chute la tête la première entre deux énormes cheminées crachant une fumée orange permet d'identifier l'enfant et l'usine de la couverture, mettant à mal le caractère ludique de l'image de couverture et soulignant la fragilité de l'enfant de l'air.

La couverture de l'album *El pacto del bosque* fait apparaître les mêmes jeux intertextuels et intericoniques. Le titre, énigmatique là encore, unit une fois de plus le monde des humains et celui de la nature, tout en instaurant une claire référence à l'univers du conte, dans lequel la forêt est un espace central et un lieu d'expériences initiatiques. L'image de couverture est constituée par un double portrait en gros plan de deux têtes enfantines émergeant d'un amas de feuillages et de fleurs à peine ébauchés par l'illustratrice, alors que le visage des deux enfants, très réaliste, fait l'objet d'une représentation précise et soignée¹³. La lumière qui vient de la gauche met en valeur les formes arrondies des joues des deux enfants, une fillette représentée de trois-quarts au premier plan et un garçonnet aux allures de bébé dessiné de profil au second plan. Le jeu de clair-obscur sur la face de la fillette fait ressortir l'utilisation de couleurs roses, jaunes et vertes désaturées et de lignes courbes dans le dessin de l'espace et des personnages, contribuant à faire naître l'impression de tendresse et de douceur qui se dégage de cette image. Le cadrage particulier place le visage de l'enfant lecteur à hauteur de celui des personnages, deux protagonistes-enfants qui « font vrai ». Ils portent tous deux un bonnet sur la tête, celui de la fillette étant orné de longues oreilles de lapin posées sur ses épaules (Fig.2). Ce vêtement ne peut manquer de rappeler celui que portent les enfants perdus du Pays Imaginaire dans le célèbre dessin animé

¹³ Le processus de composition de la couverture peut être consulté sur le blog de l'illustratrice (post daté du 17 octobre 2010).

<https://www.beavidal.com/blog?offset=1331437920000> [consulté le 15.12.2023].

Peter Pan (1954) de Walt Disney¹⁴ inspiré du roman *Peter and Wendy* (1911), de James M. Barrie.



FIG. 2 : Image de couverture de *El pacto del bosque*
Avec l'aimable autorisation de Beatriz Martín Vidal

Comme la couverture de *Los niños del aire*, celle de cet album convoque donc l'univers du conte et, plus précisément, des images

¹⁴ Sur ce sujet, voici ce qui nous a été répondu par Beatriz Martín Vidal (courriel en date du 02.05.2024) :

Creo que no tenía en la cabeza directamente a los niños perdidos de *Peter Pan*, ni siquiera a Max de *Donde Viven los Monstruos*, pero es difícil descartarlo cuando, al fin y al cabo, todas esas imágenes están en mi cabeza de todas formas.

Mi intención en su momento era reforzar la identificación de los personajes de los dos niños con los dos conejitos y ésa fue la idea que me vino a la mente, esos pijamas con capucha y orejas de animales que luego utilizo también en el interior del libro.

d'enfants perdus dans la forêt (le Petit Poucet, Peau-d'Âne, Blanche-Neige, Hansel et Gretel, etc.), mais aussi celle des habitants du Pays Imaginaire. Cependant, la composition atypique de ce double portrait ne peut manquer de retenir l'attention car, contrairement au portrait classique où le regard du personnage représenté de trois-quarts vient habituellement plonger dans celui du spectateur, ici le regard des deux enfants ne vient pas croiser celui du récepteur de l'œuvre, mais semble au contraire l'éviter, s'orientant en direction du hors-champ, vers la droite pour le garçonnet, vers le bas pour la fillette – comme le ferait celui d'un animal sauvage émergeant des fourrés pour observer l'espace. L'image de très petite taille placée sur la page de titre à l'intérieur de l'album vient confirmer cette lecture en présentant en plan moyen deux lapereaux sous une fleur immense, l'un couché au premier plan, la tête orientée de trois-quarts, et l'autre debout de profil au second plan, dirigeant tous deux leur regard vers le hors champ, renvoyant aux deux protagonistes de la métadiégèse, deux jeunes lapins nommés Orejitas et Lametón (Fig. 3).



FIG.3 : Image de la page de titre de *El pacto del bosque*
Avec l'aimable autorisation de Beatriz Martín Vidal

Cette image, inversée par rapport à la précédente (puisque les corps et les têtes sont orientés vers la droite, et non plus vers la gauche), suggère implicitement que la première représente une traversée du miroir et une plongée dans l'envers de la réalité. Le dessin de la couverture affiche donc par anticipation dès le péri-texte la capacité de l'image à montrer le monde imaginaire dans lequel se glissent les deux protagonistes de l'histoire, Paula et Gonzalo, à « véhiculer une perception singulière, même quand celle-ci n'est pas d'ordre visuel, mais strictement mental¹⁵ ». Il s'agit là encore d'une image

¹⁵ BOULAIRE, Cécile, « Les deux narrateurs à l'œuvre dans l'album : tentatives théoriques », in Viviane ALARY et Nelly CHABROL-GAGNE (dir.), *L'album, le parti pris des images*, op.cit., p. 23.

subjective, fruit de la perception d'un personnage invisible, peut-être celui de la louve, troisième protagoniste de cette histoire.

Le titre de l'album *Dulcinea y el Caballero Dormido* (Fig. 4) entretient pour sa part une double relation – intertextuelle et hypertextuelle – avec le roman de Miguel de Cervantes, en accordant le premier rôle à Dulcinée – dont le nom est placé en tête – et en donnant à Don Quichotte un nouveau surnom, qui n'apparaît pas dans le roman cervantin. En revanche, ce surnom fait référence à un motif omniprésent dans les arts (littérature, sculpture, peinture, art du vitrail) au cours des siècles et depuis l'époque médiévale : celui du chevalier endormi. Il sert dans le cas présent à convoquer l'hypotexte des romans de chevalerie avec lequel joue l'œuvre de Cervantes, comme en témoigne sa présence dans un manuscrit du XVe siècle de *Lancelot du Lac* conservé à la B.N.F.¹⁶, dans lequel une miniature sur parchemin de l'enlumineur Pierre Remiet dépeint Lancelot endormi, découvert par les enchanteresses.

¹⁶ REMIET, Pierre, *Lancelot endormi, découvert par les enchanteresses, in Lancelot-Graal: Lancelot du Lac* (vers 1480), manuscrit conservé à la B.N.F., <<https://photo.rmnm.fr/archive/12-584135-2C6NU02XUGFQ.html>> [consulté le 15.12.2023].



FIG. 4 : Image utilisée pour la couverture de *Dulcinea y el caballero dormido*
Avec l'aimable autorisation de Pablo Auladell

L'image de Pablo Auladell¹⁷ offre un gros plan sur le visage de Don Quichotte, portant sur la tête un plat à barbe et tenant sa lance à la main. Il occupe la partie droite de l'image et ses yeux sont fermés. À gauche, un visage de femme en gris pâle flotte dans les airs et sa longue chevelure semble s'échapper du front du chevalier endormi. L'image de couverture joue donc elle aussi avec le texte de Cervantes et celui de Martín Garzo, ainsi qu'avec des représentations iconiques de Don Quichotte, notamment celles de Gustave Doré, mais l'allongement démesuré du cou du personnage et ses longs doigts fuselés évoquent davantage les portraits du Greco et l'art des icônes qui avait profondément marqué ce peintre.

¹⁷ La couverture est reproduite sur la page du site *Lupa de cuentos* consacrée aux ouvrages de littérature de jeunesse illustrés par Pablo Auladell

<<https://lupadelcuento.org/index.php/entidades/ilustrador/id/AULADELL%2C+PABLO/pl/3>> [consulté le 15.12.2023].

Le visage de Don Quichotte se trouve ainsi placé au centre d'un double mouvement vertical (suggéré par le parallélisme entre son cou et la lance qu'il porte) et horizontal (figuré par la face de Dulcinée qui s'échappe de son cerveau). Son visage est donc le point d'intersection entre deux lignes qui se rejoignent en forme de croix pour unir les armes et le visage de la dame, la justice et l'amour, les deux idéaux qui meuvent le chevalier. L'image introduit donc le jeune lecteur dans un univers onirique, celui des rêves de Don Quichotte. Ce faisant, elle réactualise le topos du héros mis face au choix entre le vice et la vertu, présent dans le champ pictural et réinterprété par Raphaël dans le tableau intitulé *Le songe du chevalier*¹⁸ (Fig. 5).



FIG. 5 : Raphaël, *Le songe du chevalier*, National Gallery

Cette œuvre allégorique représente le rêve du général romain Scipion l'Africain, vainqueur d'Hannibal lors de la deuxième guerre punique (202 av. J.-C.), célébré par Tite-Live et d'autres historiens de

¹⁸ RAPHAËL, *Le songe du chevalier* (tempera sur bois, 17 x 17 cm, vers 1504, National Gallery, Londres), <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/raphael-the-dream-of-a-knight>> [consulté le 15.12.2023].

l'Antiquité comme l'incarnation des vertus romaines et transformé par la postérité en parangon des vertus chevaleresques. Un jeune homme, revêtu d'une armure et endormi au pied d'un laurier, est entouré de deux femmes : l'une, à gauche, lui tend un livre et une épée, l'autre – la plus gracieuse –, située à droite sur la toile, lui propose une fleur semblable à celle qui orne sa blonde chevelure. Ces deux femmes sont des figures allégoriques de la vertu et de la volupté : la première offre des cadeaux spirituels, qui correspondent à la sagesse et au pouvoir, la seconde un cadeau sensuel, évoquant le plaisir. Le laurier placé derrière le jeune homme endormi symbolise l'avenir. Raphaël interprète ce thème non comme le dilemme habituel, mais comme l'alliance de toutes les vertus auxquelles tout chevalier se doit d'aspirer. Sur la couverture, c'est le pouvoir du rêve qui est mis en exergue et les deux forces, les deux idéaux indissociables qui animent le chevalier : l'amour – symbolisé par le visage de Dulcinée – et la justice – représentée par la lance. Le jeu avec les icônes et les portraits du Greco va dans le même sens que le jeu intericonique avec le tableau de Raphaël et suggère l'ascétisme vertueux et la chasteté du personnage. La lecture du livre permet de comprendre qu'il s'agit là encore d'une image subjective : elle visualise le rêve de Don Quichotte, mais rend aussi compte de la vision qui s'offre à la jeune Aldonza Lorenzo lors de sa seconde rencontre avec l'hidalgo.

Les trois images de couverture soulignent le décalage entre les récits des deux narrateurs – visuel et verbal –, le premier anticipant sur celui du second. Les trois images ont valeur de prolepse : elles racontent par anticipation un moment de l'histoire qui sera relaté plus avant dans le texte. Deux d'entre elles (*Los niños del aire*, *El pacto del bosque*) racontent un moment qui n'apparaît pas dans le récit en images placé à l'intérieur du livre, comblant ainsi par avance une ellipse temporelle. La troisième, celle de *Dulcinea y el Caballero Dormido*, renvoie à la seconde rencontre entre Don Quichotte et Aldonza Lorenzo : reproduite à l'identique à l'intérieur du livre, elle ouvre et clôture le récit en images, lui conférant une structure circulaire sur la fonction de laquelle il conviendra de s'interroger. À l'intérieur du livre, les embrayeurs d'une dynamique de l'imaginaire que constituent le titre et l'image de couverture vont être relayés par l'élaboration d'une figure omniprésente dans l'univers du conte, celle du conteur.

LA FIGURE DU CONTEUR

Les trois récits de Gustavo Martín Garzo convoquent l'univers du conte en mettant en scène la double figure du conteur et de son auditoire. Pedro Cerrillo a souligné « l'importance de la voix médiatrice de l'adulte¹⁹ » dans l'éveil de l'enfant à la lecture littéraire, rappelant que celle-ci commence toujours sous le signe de l'oralité, au travers de l'écoute des berceuses et des contes merveilleux. Martín Garzo s'est exprimé à maintes reprises sur le rôle formateur joué par le conte dans la connaissance de soi et du monde par l'enfant. Dans son ouvrage intitulé *Una casa de palabras*²⁰, il rappelle que l'enfant ne connaît rien du monde qui l'entoure et que le conte lui permet d'apprendre à se connaître et à comprendre les autres :

El niño necesita cuentos que le ayuden a entenderse a sí mismo y a los demás, a descubrir lo que se esconde en esa región misteriosa que es su propio corazón. [...] Pero los cuentos no sólo son importantes por las enseñanzas que contienen, sino porque prolongan el mundo de las caricias y de los besos de los primeros años de la vida y devuelven al niño al país indecible de la ternura²¹.

C'est cette oralité des contes, cette voix qui les caractérise – celle du conteur – que l'écrivain se propose d'inscrire au sein de ses ouvrages à destination de la jeunesse. Elle joue un rôle essentiel dans *Los niños del aire* et *El pacto del bosque* : de l'aveu même de l'écrivain²², ces livres s'adressent aux plus jeunes (de 3 à 6 ans), qui ne savent pas encore lire, et leur grand format permet d'en faire une lecture accompagnée. La mise en scène d'une figure de conteur renvoie donc le jeune enfant à sa propre expérience de lecture, à l'écoute de la voix de l'adulte qui lui raconte l'histoire tandis qu'il

¹⁹ CERRILLO TORREMOCHA, Pedro C., *LIJ. Literatura mayor de edad*, Cuenca, ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2013, p. 34.

²⁰ MARTÍN GARZO, Gustavo, *Una casa de palabras*, México, Océano, 2013.

²¹ *Ibid.*, p. 8-9.

²² « Gustavo Martín Garzo: *El pacto del bosque* », *Enclave Revista* (revista cultural de Castilla y León), <<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=W9qRy9OLYi8>> [consulté le 02.01.2024].

regarde les images qui accompagnent le texte. La situation d'énonciation réelle se trouve ainsi mise en abyme dans le livre.

Dans *Los niños del aire*, en faisant porter son choix sur un narrateur extradiégétique et hétérodiégétique à la première personne, l'écrivain vise à donner à son récit l'apparence d'une communication orale. Sur les deux seuils du texte, depuis lesquels, au présent de narration, il s'adresse à des narrataires extradiégétiques – destinataires anonymes dont le rôle est proposé aux enfants lecteurs –, ce narrateur s'attache à nouer avec ces derniers une relation de connivence en prenant appui sur la valeur inclusive de la première personne du pluriel, présente dès l'ouverture de l'album, dans le texte des deux premières doubles pages. Dès les premières lignes de l'*incipit* – circonscrit aux trois premières doubles pages –, il se présente comme un médiateur, comme celui qui donne à voir un monde invisible vivant en marge de celui des hommes, au cœur de la nature, un monde qui renvoie clairement à l'univers du conte merveilleux : « El mundo está lleno de seres invisibles. Viven en los bosques o las grutas, donde no los podemos ver. Hay pequeñas hadas, enanos minúsculos como ratones, duendes chiquitos y regordetes que solo piensan en hacer travesuras ». Il se donne à lire comme un passeur d'histoires merveilleuses concernant les enfants de cet autre monde.

Sa présence se fait plus discrète dans le corps du récit, dans lequel il n'intervient qu'à deux reprises, la première fois pour susciter l'empathie des petits lecteurs à l'égard d'un personnage (« nuestra amiga », quatrième double page), la suivante pour se livrer à quelques commentaires au présent de vérité générale sur l'histoire racontée, qui constituent, en même temps, des adresses aux destinataires de son récit : « Que es lo que pasa con los seres chiquitos, que nunca te cansas de tenerlos contigo. », « Así es la vida : hay mezclas que funcionan y otras que no. Por ejemplo, si echas sal a un vaso de leche, no te la podrás tomar, pero si es miel te sabrá estupenda. » (quatrième double page). Il réapparaît à la fin du récit comme une voix médiatrice qui se fait le relais d'autres voix, comme le souligne l'usage conjoint de la polysyndète et de l'anaphore en tête du texte de chacune des deux doubles pages qui composent l'*explicit* : « Y cuentan que [...] Y aún se cuenta otra cosa. » C'est enfin lui qui, s'adressant à ses jeunes destinataires, tire

la leçon à retenir de l'histoire racontée, dans les toutes dernières lignes de l'album :

Así que ya lo sabéis, si una noche alguno de vosotros se despierta y, en vez de en la cama, se descubre dormido en el techo de su cuarto, eso es señal que uno de esos niños del aire se ha colado en su corazón. No tenéis por qué preocuparos, se trata de un privilegio.

Dans l'album *El pacto del bosque* au contraire, les figures du conteur et de son auditoire s'incarnent dans des personnages précis, une mère et ses deux enfants, prénommés Paula et Gonzalo, promus respectivement au statut de narrateur et de narrataires intradiégétiques, le récit pris en charge par la conteuse occupant les sept doubles pages centrales de l'album. Les trois personnages sont présentés dans le récit cadre que forment l'*incipit* et l'*explicit*, lesquels occupent respectivement les deux premières et les deux dernières doubles pages de l'album. Ce premier niveau de récit, pris en charge par un narrateur extradiégétique et hétérodiégétique à la troisième personne, met en scène le rituel du coucher, présenté à l'imparfait d'habitude dès la phrase d'attaque :

Todas las noches, cuando ya estaban acostados, la madre de Paula y Gonzalo iba a su cuarto a contarles un cuento.
Y ellos siempre pedían el mismo.

Le récit cadre fait de ce moment d'intimité partagé un geste d'amour d'une mère pour ses enfants. Le rituel de l'histoire racontée chaque nuit à l'heure du coucher est une habitude rassurante destinée à favoriser l'endormissement, comme les berceuses, en permettant aux enfants de vaincre leur peur de la nuit et de l'obscurité. Le passage de l'imparfait au passé simple qui va de pair avec le passage du texte narratif au dialogue permet au petit lecteur d'être le témoin de l'un de ces moments, et la prise de parole de la mère le transforme, à l'instar des personnages enfants, en un auditeur du conte.

La phrase d'attaque du récit second, énoncée par la mère, (« En aquel bosque – así comenzó el cuento la madre – los lobos eran amigos de los conejos y nunca les hacían daño. ») est immédiatement interrompue par le plus jeune des deux enfants, Gonzalo, qui anticipe le récit à venir. Le texte souligne la spontanéité du garçonnet qui se met à crier et à sauter sur son lit, en proie à un

sentiment hautement jubilatoire, conscient de détenir un savoir sur l'histoire à venir, qu'il a entendu raconter maintes fois. S'ensuit un jeu avec la mère qui le pousse à poursuivre lui-même le récit. Invité à prendre le relais, l'enfant s'exécute avec un plaisir évident. Son intervention – une phrase nominale réduite à un complément circonstanciel de cause, qui se situe dans la continuité syntaxique de la phrase d'attaque énoncée préalablement par la mère (« Por lo que les pasó a dos conejos que se llamaban Orejitas y Lametón. ») – montre que l'enfant connaît par cœur cette histoire qu'il ne se lasse pas d'écouter, soir après soir. Paula, l'aînée, est capable d'écouter la totalité de l'histoire sans interrompre sa mère, n'intervenant qu'une fois le récit de cette dernière terminé, sur l'autre seuil de l'album, pour mettre en question les propriétés magiques de la salive de Lametón. Sa mère lui montre que c'est l'amour qui est au centre de l'histoire qu'elle vient d'entendre. C'est une fois de plus la figure du conteur – et ici, de la conteuse – qui énonce l'enseignement à tirer du conte : ce dernier dépeint le pouvoir de l'amour. Comme pour le confirmer, le texte de la dernière double page donne à voir les deux enfants paisiblement endormis et permet au jeune lecteur de pénétrer en focalisation interne dans l'intériorité de la mère, tandis qu'elle les borde et les contemple avec tendresse : « ¡Eran tan guapos ! Así de feliz debió de sentirse la gran loba gris cuando vio a Orejitas y a Lametón con sus ojos nuevos.». Ses pensées rapportées au style indirect libre et les souvenirs évoqués expriment tout l'amour qu'elle éprouve pour eux. La dernière phrase du texte – un discours rapporté au style indirect libre – constitue l'un des indices permettant de penser qu'elle est l'auteur du conte d'Orejitas et de Lametón : « Un conejito chupándole los ojos a una loba [...] eran cosas así las que le gustaban. »

L'actualisation de la figure de la conteuse est plus inattendue dans le livre illustré *Dulcinea y el Caballero Dormido* qui se donne à lire à première vue comme l'une des nombreuses réécritures du *Quichotte* parues en 2005, année du quatrième centenaire de la parution de la première partie du roman de Cervantes. Florence Raynié²³ a montré

²³ RAYNIE, Florence, « *Dulcinea y el caballero dormido* de Gustavo Martín Garzo : lire et relire le Quichotte », in Christine PERES (éd.), *Grands auteurs pour petits lecteurs 2. La littérature de jeunesse des grands romanciers*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2017, p. 16-17.

la subtilité du texte écrit par Gustavo Martín Garzo, qui a su se glisser dans les vides du texte cervantin pour produire une réécriture des plus originales : prenant appui sur la construction elliptique du personnage de Dulcinée qui, bien que mentionnée à plusieurs reprises sous le nom que lui a donné Don Quichotte ou sous celui d'Aldonza Lorenzo, n'apparaît jamais dans l'œuvre de Cervantes en tant que personnage, il lui confère un rôle de premier plan, celui de narratrice, et à son tour Dulcinée va s'attacher à combler les vides du récit cervantin, en se proposant de raconter leurs brèves rencontres, évoquées sous la forme de simples allusions par Don Quichotte au chapitre XXV de la première partie. Dulcinée est campée sous les traits d'une vieille paysanne qui, à la fin de sa vie, se désolant de voir son chevalier errant oublié de tous, entreprend de raconter, le soir, dans la cour, aux petits villageois réunis en cercle autour d'elle (*Dulcinea y el caballero dormido*, p. 53), les exploits accomplis autrefois par Don Quichotte, dans le but avoué de les aider à affronter la tristesse du monde (p. 11). Elle les raconte en désordre et de façon fragmentaire, comme elle les a découverts elle-même, au gré des récits des colporteurs (p. 35).

Gustavo Martín Garzo, en mettant ainsi en scène le conteur et son auditoire dans une scène évoquant les récits contés à la veillée (p. 53), place son texte sous l'égide de Charles Perrault et des frères Grimm : la scène décrite évoque le célèbre frontispice du manuscrit des *Contes de ma mère l'Oye* (1495), reproduit ensuite à l'ouverture des *Histoires ou Contes du temps passé* (1497), et la narratrice dépeinte sous les traits d'une vieille paysanne renvoie au portrait en buste choisi comme frontispice du second tome de *Kinder-und Hausmärchen – Contes de l'enfance et du foyer* – (1815), celui de Dorothea Viehmann, la vieille conteuse paysanne auprès de laquelle, selon leurs dires, les frères Grimm auraient collecté leurs contes. Cette mise en scène de l'oralité renvoie aussi, bien évidemment, à l'œuvre de Cervantes, et notamment à la première partie de son livre où des nouvelles intercalées permettent de placer des personnages secondaires en situation de conteurs. Mais, dans le livre de Martín Garzo, cette mise en scène de l'oralité va plus loin et vise à montrer le pouvoir performatif des mots entendus ou lus : si Don Quichotte en est l'illustration dans le récit cervantin, dans celui de Martín Garzo c'est Dulcinée qui l'incarne.

Le texte insiste sur la fascination exercée sur elle et sur les villageois par les récits des romans de chevalerie. Dans son enfance, c'est par transmission orale qu'elle les découvre, à travers les récits de voyageurs et les spectacles de marionnettes venus d'Italie (*Dulcinea y el caballero dormido*, p. 43-44). C'est encore grâce aux conteurs ambulants et aux montreurs de marionnettes qu'elle découvre par fragments, une fois parvenue à l'âge adulte, les aventures de Don Quichotte (p. 56). C'est l'attrait de ces dernières qui lui donne envie d'apprendre à lire pour pouvoir se plonger en toute liberté et en toute autonomie (p. 67) dans ces récits qui, pour elle, représentent une ouverture sur le monde, un élargissement de son univers et de ses propres rêves (p. 41). Ils lui donneront l'envie de les transmettre à son tour et de s'inscrire dans la chaîne des conteurs oraux, avant d'entreprendre d'écrire son histoire pour en laisser une trace écrite (p. 43) : les personnages enfants auxquels elle s'adresse et les narrataires extradiégétiques de son récit écrit – auxquels les jeunes lecteurs peuvent s'identifier – sont appelés à devenir à leur tour des maillons de cette chaîne de transmission.

Le pouvoir de son récit est d'ailleurs mis en image par Pablo Auladell qui montre un groupe de trois enfants (une fille et deux garçons) se détachant sur le paysage de la Manche en train de jouer à être Don Quichotte et de reproduire ses aventures : le premier coiffé d'une marmite paraît poser crânement, la main sur la hanche, et brandit un bâton en guise d'épée, comme pour protéger une fillette à demi-cachée derrière lui tandis que l'autre garçonnet enfourche un manche en bois orné d'une tête de cheval factice (p. 52). Le pouvoir des mots est donc souligné à la fois par l'image et par le texte. Mais texte et image n'œuvrent pas toujours de concert dans l'élaboration du sens et leur décalage joue un rôle essentiel dans la construction de compétences et de pratiques de lecture chez l'enfant ou l'adolescent.

TRANSMETTRE DES ÉMOTIONS ET CONSTRUIRE DES COMPÉTENCES DE LECTURE

Dans ces trois ouvrages, par leurs interactions constantes fondées sur un jeu de convergences, divergences, décalages et simultanéité, les deux narrateurs, racontant chacun à son rythme et à sa manière l'histoire, sont complémentaires et assument la même double

fonction. Ils visent d'une part à transmettre des émotions, tout en construisant pour le jeune lecteur un univers de valeurs auxquelles il puisse adhérer. Ils s'attachent d'autre part à éduquer son regard et à développer chez lui des compétences en lecture. Pour ce faire, dans les deux albums à destination des plus jeunes, Gustavo Martín Garzo et les deux illustrateurs s'attachent à créer un univers empreint de poésie et baignant dans la tendresse, un monde chargé d'émotions, fruit d'une étroite complémentarité entre le narrateur verbal et le narrateur iconique.

La dimension pragmatique du texte : un conte écologique

Dans *Los niños del aire*, les récits des deux narrateurs œuvrent de concert à l'élaboration d'un conte écologique. Le texte et l'image s'attachent à dépeindre la bipolarisation spatiale séparant le monde naturel, peuplé d'êtres merveilleux, et l'univers urbain habité par les hommes. Sur l'image de la première double page, on voit apparaître le bois des contes, qui a ici l'allure d'un vaste sous-bois impénétrable peuplé d'animaux et de lutins, une forêt dense dont le sol est entièrement tapissé par une flore exubérante. La verticalité des tiges des jonquilles placées au premier plan est prolongée par celle des troncs d'arbres massifs s'ouvrant en une couronne de branches dont les épais feuillages verts se confondent en une couverture végétale aussi dense que celle qui recouvre le sol. Une série de lignes courbes soulignées par des rehauts de couleur verte dessinent les troncs des arbres, unissant le tapis végétal et le toit de verdure. Tout dans l'image dit la force vitale de cet espace naturel au sein duquel s'abritent animaux et insectes (une grenouille posée sur le nénuphar d'une mare, un scarabée grimant le long d'un tronc, un chevreuil dont la tête émerge de la forêt, un hibou caché dans le trou d'un arbre, des lutins dissimulés au cœur de la végétation qui recouvre le sol).

Une lecture plus attentive peut permettre au petit lecteur de distinguer dans les lavis d'aquarelle qui figurent sur les troncs, et qu'il a pu prendre dans un premier temps pour de simples taches colorées, trois visages de face ou de profil inscrits en filigrane – dont l'un à gauche porte le doigt à sa bouche comme pour enjoindre le récepteur au silence. Il y découvre aussi de minuscules animaux aux formes inconnues ou encore d'étranges lutins – dont l'un en haut de l'image paraît sauter de branche en branche tandis que sur le tronc de droite, un autre joue du violon.

On ne peut que souligner la dimension intericonique de l'univers naturel créé ici par Jesús Gabán, dont les aquarelles jouent avec celles du célèbre aquarelliste anglais Arthur Rackham (1867-1939), surnommé « le peintre des fées » et illustrateur de bon nombre de contes : les troncs où se devine un visage humain rappellent les arbres anthropomorphisés créés par Rackham, dont le but – rappelle François Fièvre – était d'enchanter le regard du spectateur, de l'éduquer pour l'amener à découvrir les êtres et les forces cachés dans les objets et les éléments naturels de son monde quotidien²⁴. C'est à un semblable enchantement du regard que Jesús Gabán semble convier l'enfant lecteur en éduquant son regard pour lui apprendre à voir les êtres merveilleux invisibles – car cachés au cœur de la nature – que nomme le texte de Martín Garzo²⁵. L'espace urbain qui sert de cadre à l'histoire de *Los niños del aire* apparaît sur la troisième et la quatrième double page. Alors que le texte se contente d'évoquer l'usine dont les fumées pestilentielles provoquent la chute d'un enfant de l'air en l'intoxiquant (quatrième et neuvième doubles pages), les images dépeignent la transformation d'un espace urbain euphorique en univers dysphorique. Sur la troisième double page, à travers une fenêtre ouverte, sous un ciel bleu traversé par deux aérostats, est représentée une colline arborée dominée par un château fort, au pied de laquelle s'étend une cité riante dont les bâtiments et les maisons aux couleurs gaies émergent d'une mer d'arbres. En bas, dans la rue, un homme fait son jogging tandis qu'une promeneuse et son chien observent l'intérieur d'une vitrine. L'espace extérieur vient se refléter dans la vitre de la fenêtre ouverte, élargissant le cadre spatial où nature et urbanisation se marient harmonieusement en accentuant la luminosité de l'ensemble.

Sur l'image de la quatrième double page, toute trace de la nature a disparu. Dans le ciel, parcouru par des avions à réaction qui ont remplacé les dirigeables de l'image précédente, on ne distingue plus que de rares pans de ciel bleu. L'espace tout entier est envahi par une fumée jaune orangé qui s'échappe de cinq énormes cheminées appartenant à une usine monstrueuse, sorte de verrue défigurant le paysage urbain dont elle semble écraser de sa masse les immeubles

²⁴ FIEVRE, François, *Le conte et l'image. L'illustration des contes de Grimm en Angleterre au XIXe siècle*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, collection Iconotextes, 2013, p. 342.

²⁵ Voir le texte de la première double page, précédemment cité.

alentour, ridiculement petits à côté d'elle. Les embouteillages dans les rues aux abords de l'usine, les lumières des appartements allumées en plein jour en raison de l'épais nuage de pollution qu'elle génère, le linge étendu sur la terrasse d'un immeuble noyée par les fumées, à côté duquel une maîtresse de maison tousse dans son mouchoir, gênée par leur toxicité, tout dans l'image traduit la transformation dysphorique de l'espace urbain. La couleur gris-noir de l'usine rappelle celle de l'acier, tout en signifiant symboliquement le mal et la mort. L'usine ressemble, à première vue, à un énorme robot culinaire auquel sont accolés deux bâtiments en forme de bonbonnes d'où s'échappe un liquide recueilli par un énorme faitout, mais les trois images²⁶ où elle apparaît révèlent progressivement le caractère anthropomorphe de sa façade et construisent la figure d'un monstre d'acier, d'un masque de mort géant (Fig. 6) dont la forme stylisée ne peut manquer de rappeler celui de Dark Vador dans le film *La guerre des étoiles* (George Lucas, 1977).

²⁶ Deux d'entre elles peuvent être consultées sur le site de l'illustrateur. <<https://www.jesusbaban.com/project/los-ninos-del-aire/>> [consulté le 15.12.2023].



FIG. 6 : L'usine monstrueuse de *Los niños del aire*
Avec l'aimable autorisation de Jesús Gabán

Sur la seconde image présente sur la quatrième double page, le caractère nocif de l'usine annoncé par le texte est mis en image à travers la rencontre entre une jeune fille anonyme (« nuestra amiga ») et un enfant de l'air (« un niño muy hermoso ») dans le parc de la ville, au pied d'un arbre dont le feuillage envahi, comme le sol, par une couleur jaune orangé pareille à celle de la fumée de l'usine,

semble aussi malade que l'enfant nu gisant au sol en position fœtale :

Fue una muchacha quien se lo encontró. Trabajaba en una fábrica muy grande que arrojaba al aire nubes enteras de un humo amarillo que enrojecía los ojos de la gente. Y una tarde, nuestra amiga halló desmayado en el parque a un niño muy hermoso. Era una tarde en que el humo de la fábrica había invadido las calles de la ciudad, y todos andaban tosiendo. Y ella supo que aquel niño estaba muy enfermo y se lo llevó a su casa. (Texte de la quatrième double page).

Le texte va ensuite s'attacher à dire que cette situation n'est pas irréversible en montrant la capacité de la nature à régénérer l'air et à réparer les dégâts provoqués par les hommes. Il insiste sur le pouvoir curatif de la pluie qui nettoie l'air de toute trace de pollution et qui agit même sur l'enfant, produisant chez lui un changement qualifié de « merveilleux » par le narrateur verbal.

Comme dans les contes d'Andersen, l'enfant parle une langue universelle qui lui permet de se faire comprendre des objets qui prennent vie à sa demande, pour répondre à sa volonté, de sorte que – comme chez le conteur danois – le merveilleux vient s'inscrire au cœur même de l'univers quotidien. Elle lui permet aussi de communiquer avec les animaux et les êtres humains. Il peut ainsi raconter à la jeune fille l'histoire du peuple de l'air auquel il appartient : un peuple dans lequel chaque couple s'enferme au cœur d'un nuage pour mettre au monde un enfant aussi beau que l'amour dont il est le fruit. La rencontre au sein du parc entre la jeune fille accompagnée de l'enfant de l'air qu'elle a recueilli et d'un trio formé d'un couple âgé et d'une fillette elle aussi tombée du ciel, révèle la reproduction de l'expérience vécue par ces deux protagonistes et la multiplication de sauvetages d'enfants de l'air accomplis au sein de l'espace urbain.

Le conte indique ensuite que les familles adoptives prennent l'habitude de se réunir dans la forêt pour permettre aux enfants de s'adonner à leurs jeux en toute liberté. Lors de la séparation entre les familles humaines et les enfants de l'air qui, une fois guéris, regagnent les hauteurs des nuées pour rejoindre leurs parents biologiques et leur peuple, l'image qui accompagne le récit montre que la séparation a lieu au cœur de la forêt (ce que le texte ne dit pas), suggérant implicitement que les enfants de l'air, par leur

présence, ont permis aux humains de commencer à tisser à nouveau un lien, depuis longtemps rompu, avec le monde de la nature et ses habitants : les enfants en train de s'élever dans les airs jusqu'à devenir transparents flottent au-dessus des visages souriants de leurs parents d'adoption et la diversité des âges et des types humains représentés montre que l'histoire des enfants de l'air est avant tout une histoire d'amour et de fraternité de portée universelle, qui célèbre l'ouverture à l'altérité (Fig. 7).



FIG. 7 : Image de la dixième double page de *Los niños del aire*²⁷ Avec l'aimable autorisation de Jesús Gabán

²⁷ Cette reproduction est celle publiée sur le site de l'illustrateur.
<https://www.jesusgaben.com/2008/05/16/los-nios-del-aire_16/>

L'amour porté aux enfants de l'air opère, chez les humains, une prise de conscience écologique qui les conduit à exiger des propriétaires de l'usine l'arrêt de toute pollution de l'air, mais aussi des rivières et de la campagne, afin de préserver l'environnement et les conditions de vie du peuple des nuées. Sur l'aquarelle, un groupe de manifestants, parmi lesquels on reconnaît certains des parents adoptifs vus précédemment, s'oppose à deux hommes protégés par un gardien, dont l'un, obèse et fumant un énorme cigare, incarne visiblement le capitaliste propriétaire de l'usine. Les deux dessins de la dernière double page ramènent le petit lecteur dans le même espace urbain, cette fois plongé dans la nuit, pour poursuivre, en images seulement, l'histoire des deux protagonistes. Le temps a visiblement passé et l'enfant de l'air revient dans l'appartement de la jeune femme, à présent enceinte, qui, paisiblement endormie aux côtés de son conjoint, ne sent pas le petit être merveilleux saisir son ventre à deux mains pour s'y glisser, sous le regard attendri d'une lune anthropomorphisée et souriante. Sur la dernière image, le cadrage présente un corps d'enfant non généré endormi au plafond sous le regard de la même lune souriante, permettant à chaque petit lecteur de s'identifier à ce protagoniste anonyme présenté en focalisation interne et dont le cœur a le privilège d'être habité – nous dit le narrateur – par un enfant de l'air. Le merveilleux, invisible, est à présent inscrit en chaque récepteur de l'œuvre, comme il l'est au sein de la nature.

L'immersion fictionnelle

Ce recours à l'image subjective est un procédé récurrent dans *El pacto del bosque*, album dont le texte met en scène l'immersion fictionnelle²⁸. L'attribution de traits des deux enfants, Paula et Gonzalo, aux personnages animaux à l'orée de la métadiégèse la favorise : comme dans le couple humain, la lapine nommée Orejitas est l'aînée et la plus réfléchie, son frère Lametón – au nom révélateur – est encore un lapereau aux réactions spontanées, qui porte tout à sa bouche comme le petit garçon. La suspension de la diégèse au profit de la métadiégèse et l'utilisation de la focalisation interne pour Orejitas et Lametón – alors qu'elle n'est jamais employée pour les deux protagonistes enfants mais uniquement pour

[consulté le 15.12.2023].

²⁸ SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 179.

celui de la mère – visent à la fois à dire l'identification des personnages humains aux animaux et à permettre au petit lecteur de faire la même expérience à travers ces personnages relais placés comme lui dans le rôle d'auditeurs de cette histoire. Tout au long de la métadiégèse, le texte a recours à des verbes d'opinion, de sentiment ou de perception pour rendre compte de l'intériorité des lapereaux (*pensar, oír, ver, llenar de espanto...*) et de la louve (*ver, parecer*) :

Lametón [...] *vio* aquellas hermosas lágrimas brotando de los ojos de la gran loba gris y *no pudo* resistir el impulso de acercarse a ella para lamérselas. (extrait de la septième double page)

Y a los primeros que *vio* fue a los conejitos que la habían ayudado. Y a la loba le *parecieron* tan hermosos que lejos de comérselos, los cobijó *agradecida* junto a su barriga, para darles calor. (extrait de la huitième double page²⁹)

Le déploiement d'un lexique sensoriel et cognitif vise à favoriser l'immersion fictionnelle du conteur et de ses auditeurs – réels et fictionnels – dans l'intériorité des deux lapereaux et de la louve qu'ils rencontrent dans la forêt où ils se sont aventurés, puis perdus, désobéissant aux recommandations de leur mère, et il les invite à faire leur l'expérience vécue par les personnages.

Le jeu avec l'intertexte du conte, dont le récit de Martín Garzo récupère des motifs – la désobéissance aux injonctions et aux interdits maternels, la rencontre dans le bois avec le loup, la symbolique du printemps – pour se les approprier en les combinant avec d'autres motifs ou personnages issus du corpus des berceuses traditionnelles (comme la chanson enfantine « Cinco lobitos tiene la loba ») ou encore de la littérature de jeunesse (Mowgli et Mère louve dans *Le livre de la jungle*, publié par Rudyard Kipling en 1894) : contre toute attente, les lapereaux sauvent la louve et nouent avec elle un pacte d'amitié durable qui engage les deux espèces, parce qu'en léchant ses paupières scellées par la boue séchée, Lametón lui rend la vue et lui permet de donner naissance en toute quiétude à ses louveteaux, assurée désormais de pouvoir prendre soin d'eux.

De concert avec le texte, l'image va développer cette réflexion métatextuelle sur les pouvoirs de la fiction et sa capacité à

²⁹ C'est nous qui soulignons.

transporter le lecteur dans le monde fictionnel, et ce en avance sur le texte. Dès la première double page, le narrateur visuel met en scène les images mentales que le récit oral³⁰ fait naître dans le cerveau des narrataires : un plan d'ensemble introduit le lecteur dans la chambre des deux enfants tendrement enlacés à genoux sur la droite en train de contempler le mur de leur chambre, où une ligne qui part du plancher vient dessiner le contour d'arbres et d'animaux dans les silhouettes desquels on identifie sans peine un loup entouré de deux lapins. Le mur est comme un écran où viennent se projeter les images mentales du récit entendu, il est une fenêtre ouverte sur un ailleurs, un monde naturel et sauvage qui vient s'inscrire dans l'espace clos du quotidien.

Sur la deuxième double page, un nouveau un plan d'ensemble montre cette fois les enfants assis côte à côte et adossés au mur. Sur ce dernier, la ligne figurant les silhouettes des lapins a démesurément grandi pour venir envelopper les corps enfantins, tandis qu'un artichaut représenté de façon aussi réaliste qu'eux pousse sur le sol de la chambre (Fig. 8). L'image décrit ainsi la mise en place du processus d'immersion fictionnelle que la troisième va parachever en transportant les deux protagonistes dans un espace naturel, une forêt d'artichauts géants, pareils à d'immenses fleurs, dont la couleur bleue confère à la scène un caractère d'étrangeté onirique, des enfants à présent revêtus d'un pyjama à oreilles de lapin et totalement identifiés à Orejitas et Lametón.

³⁰ MARTIN GARZO, Gustavo, *El pacto del bosque*, *op. cit.*, (texte de la première double page) :

Todas las noches, cuando ya estaban acostados, la madre de Paula y de Gonzalo iba a su cuarto a contarles un cuento.

Y ellos siempre pedían el mismo.

—En aquel bosque —así comenzó el cuento la madre—, los lobos eran amigos de los conejos y nunca les hacían daño.

—¡Yo sé por qué era! —gritó Gonzalo dando un salto en la cama.



FIG. 8 : Image de la deuxième double page de *El pacto del bosque*
Avec l'aimable autorisation de Beatriz Martín Vidal ³¹

Traduisant l'enfoncement dans le monde fictionnel et le passage du temps, le bleuissement s'accroît sur l'image suivante qui, au moyen d'un cadrage en contreplongée et d'un plan américain, présente les personnages en train d'explorer cette forêt étrange et de se perdre dans ses profondeurs : leur petite taille dit leur fragilité et leur regard orienté hors-champ dans des directions opposées traduit une curiosité mêlée d'inquiétude.

La cinquième – un gros plan sur leurs deux visages inquiets émergeant des fleurs d'artichauts et leurs regards convergeant hors champ dans la même direction – exprime l'épouvante des enfants devant ce qu'ils découvrent et que le texte tait encore³², à l'instar de

³¹ Le processus d'élaboration de cette œuvre peut être consulté sur le blog de l'illustratrice (post daté du 26.11.2010).

<<https://www.beavidal.com/blog?offset=1331437920000>>

[consulté le 15.12.2023].

³² MARTÍN GARZO, *El pacto del bosque*, *op. cit.* (texte de la cinquième double page) :

Pronto se hizo de noche y, con la oscuridad, el bosque se llenó de peligros. Orejitas, que era la mayor, pensó que lo mejor era esconderse hasta la llegada del nuevo día.

Estaban buscando un lugar donde dormir cuando oyeron el llanto de un animal.

l'image, réservant la révélation à la double page suivante dans laquelle un nouveau gros plan en cadrage décentré conduit le petit lecteur à voir ce que les deux protagonistes peuvent apercevoir depuis leur cachette : la masse sombre formée par une partie du corps et de la tête d'une louve couchée en boule au sol.

Sur la page suivante, une autre image subjective en gros plan qui associe le lecteur à la perception qu'Orejitas peut avoir de la scène montre Lametón en train de lécher l'œil de la louve qui, recouvrant la vue, plante son regard expressif dans celui du récepteur de l'image, amenant le petit lecteur à s'identifier à la fillette, pour poursuivre son immersion au cœur du monde fictionnel. Une lumière orangée venue de la droite vient réchauffer les tonalités bleutées de l'image, elle se substitue à la couleur originale des artichauts et pose des accents de lumière sur le visage et les vêtements du personnage enfantin, ainsi que sur le pelage et le regard mordoré de la louve. Le plan d'ensemble suivant dans lequel les artichauts orangés s'ouvrent comme des fleurs met fin à cette identification pour prendre le lecteur à témoin de la relation maternelle qui se noue entre la louve et ses deux petits sauveteurs, blottis contre elle.

Cette relation sera confirmée par l'image suivante : sur un fond coloré formé par un lavis de couleurs chaudes parsemées de fleurs orangées à présent totalement ouvertes – signe du temps qui a passé et expression de l'amour qui s'est épanoui –, le cadrage en plongée présente les deux enfants lapereaux en train de jouer avec trois louveteaux, comme s'ils formaient la portée de cinq petits évoquée par le texte. À l'instar de ce dernier, qui s'ouvre sur l'intervention de Paula et sur le retour à la diégèse, l'aquarelle³³ suivante ramène le lecteur dans la chambre des enfants qui

[...] Los dos conejitos se acercaron a escondidas y lo que vieron les llenó de espanto.

³³ Informations données par l'illustratrice, Beatriz Martín Vidal, dans un courriel en date du 02.05.2024 :

[...] la cubierta del libro y los interiores tienen técnicas diferentes. La cubierta está realizada con óleos al agua, pero las ilustraciones interiores son grafito sobre polyester. Es una técnica un poco inusual con la que estaba experimentando en esa época.

Los materiales de dibujo y pintura actúan de una manera muy peculiar sobre el papel de polyester, dado que es extremadamente satinado y no absorbe la humedad. Además del grafito, utilicé rotuladores acuarelables para hacer las flores, moviendo las manchas de rotulador con agua.

recouvrent leur apparence originelle : Paula est assise et Gonzalo agenouillé dans la même position que sur la précédente sur une couverture rose ornée de fleurs orangées rappelant celles du bois merveilleux et à côté de laquelle un chien noir en peluche gît au sol à la place occupée précédemment par un louveteau. Le dernier dessin – un gros plan des deux visages des enfants endormis et blottis l’un contre l’autre, Gonzalo serrant contre lui le chien en peluche – est une nouvelle image subjective, amenant les lecteurs, comme le fait le texte, à contempler la scène à travers le regard de la mère, une adulte qui a su garder son âme d’enfant. Une fois de plus le regard du lecteur se confond avec celui de ce personnage invisible.

Tout au long de cet album, à l’instar du narrateur verbal, le narrateur visuel actualise le passé (l’histoire des lapereaux) et rend réel l’imaginaire. Dans cet album, le narrateur verbal met en œuvre, selon les niveaux narratifs, différentes combinaisons de points de vue, de voix et de discours ; dans le même temps, « le point de vue du narrateur visuel n’est pas stable. Il circule – tel l’œil d’une caméra – à l’intérieur de plusieurs espaces, variant ses cadrages et ses angles de vision³⁴ », qu’il s’agisse de l’espace « réel » de la chambre ou de l’espace imaginaire du bois. Tous deux invitent l’enfant lecteur, au-delà de l’identification et de l’immersion fictionnelle, à un véritable travail de déchiffrement du texte et de l’image, éduquant son regard.

Une éducation du regard par le texte et l’image : la réécriture à deux voix d’un grand classique de la littérature

Cette même exigence est à l’œuvre dans *Dulcinea y el Caballero Dormido*, œuvre marquée du sceau de l’incomplétude. Florence Raynié a montré que, dans le récit à la première personne pris en charge par Dulcinée, la genèse du *Quichotte* est rappelée, les personnages cervantins principaux convoqués et le texte même de Cervantes parfois cité assez fidèlement³⁵. Mais le livre de Martín Garzo procède par simples évocations du roman du Siècle d’Or mentionnant sans les raconter les moments les plus marquants de l’histoire, que la narratrice va chercher dans sa mémoire, le verbe « recordar » saturant son récit et montrant que ce dernier est régi par

³⁴ NIERES-CHEVREL, Isabelle, « Narrateur visuel et narrateur verbal dans l’album pour enfants », *La Revue des livres pour enfants*, n° 214, décembre 2003, p. 15.

³⁵ RAYNIÉ, Florence, « *Dulcinea y el caballero dormido* de Gustavo Martín Garzo : lire et relire le Quichotte », *op.cit.*, p. 15.

un processus mémoriel³⁶. Au lieu de raconter ou de résumer les aventures du chevalier, Dulcinée préfère donner son sentiment sur ces épisodes ou mettre en lumière le sens à en retirer pour transmettre « l'esprit et les valeurs du *Quichotte* » dans « un petit manuel de philosophie quichottesque à l'usage de la jeunesse³⁷ ». Le dispositif textuel conduit le lecteur à s'identifier à ce narrateur à la première personne, à épouser ses pensées et ses jugements de valeurs. Dulcinée va prendre fait et cause pour le chevalier montrant l'idéal de justice et d'amour qui le guide, sa capacité à conserver son âme d'enfant pour faire de ses rêves la réalité.

Le rôle de Don Quichotte a consisté à offrir un idéal à l'humanité en devenant le chaînon manquant capable de lier le rêve au réel. Ses paroles amènent ses auditeurs à s'interroger sur leur propre vie (*Dulcinea y el caballero dormido*, p. 14) et sur ce qu'il manque au monde (p. 46) ; ses actes leur montrent qu'en choisissant de vivre ses rêves comme s'ils étaient la réalité, on peut parvenir à les faire advenir à l'existence et à transformer le monde (p. 46). Dulcinée le dépeint comme un continuateur de l'œuvre divine, le mettant sur le même plan que Jésus qui, comme un enfant, jouait à transformer l'eau en vin ou à marcher sur l'eau (p. 46). Le caractère risible du personnage a à présent totalement disparu. Lors de leur première rencontre, dans la bibliothèque, il portait une vieille armure héritée de son grand-père, dont l'allure s'apparentait davantage à un assemblage de boîtes en fer blanc qu'à un équipement de soldat (p. 31), ce qui prêtait à rire. L'image de la page 30 rend d'ailleurs compte du spectacle qui s'offre à Aldonza et Antonia, nièce du chevalier errant, et les mouvements désordonnés d'un Don Quichotte à demi aveuglé par son heaume l'apparentent davantage à un pantin désarticulé qu'à un fringant sauveur.

À présent qu'elle est âgée, Dulcinée n'hésite pas à condamner sévèrement le jeu masqué du barbier et du curé qui, en scellant la bibliothèque de Don Quichotte, puis en envoyant le bachelier Samson Carrasco déguisé en Chevalier de la Blanche-Lune pour le vaincre, ont mis un terme définitif à sa vie et à ses aventures³⁸. Elle a

³⁶ *Ibid.*, p. 18.

³⁷ *Ibid.*, p. 18-19.

³⁸ MARTÍN GARZO, Gustavo, *Dulcinea y el caballero dormido*, p. 40 :

des mots extrêmement durs contre le prêtre, incarnation de l'institution dogmatique de l'Église qui, en coupant les ailes des êtres humains, en les amenant à renoncer à leurs rêves, en leur dictant leur conduite et en modelant les esprits (p. 40), empêche toute évolution d'une société profondément patriarcale, justifiant les inégalités et l'asservissement de la femme, notamment celle de la paysanne, ravalée au rang de bête, à peine mieux considérée que le bétail, et soumise à son mari dont elle doit endurer les mauvais traitements sans se rebeller (p. 14). On ne peut que souligner le caractère profondément féministe du discours de Dulcinée qui se reconnaît dans la volonté de la bergère Marcela de choisir son destin (p. 34-35). Elle voit en Don Quichotte un homme différent : « el único hombre cuerdo en un mundo demente » (p. 35), capable, par la modernité de son discours, de prendre fait et cause pour la condition féminine et d'offrir à la femme un statut supérieur à celui de l'homme.

En faisant de la jeune paysanne du Toboso, la dame de ses pensées à laquelle il rend son service d'amour en lui dédiant tous ses exploits, Don Quichotte a sauvé Aldonza de la vie médiocre à laquelle son statut social la prédestinait et lui a offert un destin rendu exceptionnel par son universalité. Elle constate : « Dulcinea esperaba eso mismo, que el amor la pudiera salvar. » (p. 43). Elle raconte comment, dans un premier temps, blessée par les moqueries des gens du village qui découvraient qu'elle était celle dont ce vieux fou de Don Quichotte prétendait être amoureux, elle se rebellait devant cette situation (p. 36-37) et comment, peu à peu, elle s'est laissée séduire par les paroles et les idées de cet homme qui l'arrachaient à la dureté de sa vie quotidienne et réactualisaient pour elle l'amour courtois qui la faisait rêver dans les récits médiévaux de chevaliers errants (p. 22, p. 33), la transformant en une gentille dame à laquelle un chevalier vouait un service d'amour. Lorsque la vieille femme évoque sa seconde rencontre avec Don Quichotte, qui vaut à ce dernier le surnom de Chevalier Endormi, elle dépeint un homme se refusant à

Y no podía pensar en la imagen del caballero así expuesto a la irrisión de todos sus vecinos, sin que el corazón se me encendiera en el pecho y sintiera deseos de poner en su sitio a todos los curas y barberos del mundo, que así como los primeros recortaban nuestros cabellos, los segundos querían hacer lo mismo con nuestros pensamientos y deseos, dictándonos a cada momento lo que nos estaba permitido cavilar y sentir.

ouvrir les yeux pour voir Aldonza, la femme réelle, tant il est habitué par la femme idéale en laquelle il l'a transformée, Dulcinée.

Cette seconde rencontre, décevante pour elle parce qu'il refuse de la voir et de lui parler, l'arrache brutalement à ses rêves, de sorte qu'elle se sent aussi pitoyable que lui et qu'elle l'abandonne assis au milieu du chemin pour courir se réfugier dans sa chambre et y donner libre cours à son chagrin. Contempler Don Quichotte à terre mais refusant d'abandonner son rêve pour la voir et lui parler, lui a fait prendre conscience de la vanité des siens, trait propre à la condition humaine tout entière : « Lloraba por él, allí sentado en aquel camino, pero también por mí y por todos los hombres y mujeres del mundo, que no éramos otra cosa que eternos durmientes temiendo despertar de sus sueños. » (p. 57).

Alors que la jeune paysanne a l'attitude d'une femme amoureuse qui se sent envahie d'une douce chaleur à la simple mention du nom de Dulcinée (p. 38), qui rêve de son soupirant la nuit dans sa chambre (p. 38) et dont le cœur bat la chamade lorsqu'elle croise l'être aimé (p. 55), elle se refuse à le reconnaître, en raison de l'âge avancé de son galant (p. 38) et de son aspect misérable (p. 57). Les images des pages 36-37 et 39 la montrent en train de lire, de jour comme de nuit, les aventures du chevalier. Alors que le temps a passé et qu'elle est devenue une vieille femme, elle est encore capable de réciter par cœur l'unique lettre que lui a écrite son soupirant, des mots qui résonnent en elle comme la plus belle musique : « Aún ahora, muchos años después de aquello me basta con cerrar un momento los ojos para que sus palabras vuelvan a fluir en mis pensamientos como la más hermosa de las músicas. » (p. 40). L'amour est au centre de ses réflexions et lorsqu'elle compare le comportement empreint de folie de Don Quichotte à celui d'un joueur de dés ou à celui des amants, c'est aussi d'elle-même qu'elle parle, de l'amour qu'elle a éprouvé pour lui et des espoirs que ses paroles ont fait naître en elle :

O dicho de otra forma, no pensar en el mundo en términos de verdadero o falso, sino de posibilidad, como hace un jugador cuando tira los dados. Como si dijera: "¿Y qué si todo es mentira? Lo que puedo ganar si no lo es, es mucho más importante que lo que pierdo si me están engañando." Que es, me parece a mí, el razonamiento eterno de los amantes, que dan por buenas las palabras del otro, y se entregan por completo en sus manos, siempre esperando que esa

apuesta que en el fondo es el amor tenga el poder de dar paso a una vida distinta. (p. 25)

L'amour, défini comme la valeur suprême, supérieure à la justice (p. 34), est au centre du récit et des réflexions de Dulcinée (p. 39 et p. 48), comme il est au centre des préoccupations de la jeune Aldonza et de ses amies villageoises qui se réunissent pour évoquer les peines d'amour des chevaliers errants, se passionner pour celles de Don Quichotte et évoquer une Dulcinée de la réalité de laquelle elles doutent encore tout en l'enviant (p. 33). Le dessin de la page 32 présente trois villageoises en grande conversation ; celle de droite, aux traits plus fins, pourrait être Aldonza, mais cette image pourrait aussi illustrer le passage de la page 38 où, en butte aux moqueries de ses amies qui ont découvert qu'elle est Dulcinée, Aldonza décide d'ignorer ces envieuses. Sur l'image, les regards de deux des personnages féminins sont orientés hors-champ, comme si le centre d'attention – et aussi de focalisation – se situait là. L'expression moqueuse de l'une des villageoises et l'air surpris de la seconde seraient saisis par le regard de la jeune Aldonza en une image subjective ou seraient le fruit de l'un des souvenirs égrenés dans sa vieillesse.

Au terme d'une vie marquée par les erreurs et les peines, c'est avec une joie profonde qu'elle évoque le chevalier et qu'elle confie avec fierté aux petits auditeurs de ses récits qu'elle était la dame à laquelle le chevalier dédiait tous ses exploits (p. 51). Le temps qui a passé lui permet de comprendre que le don de rêver exprime ce qu'il y a de meilleur – mais aussi de plus douloureux – chez l'être humain, le poussant à croire à ce qui ne pourra jamais être (p. 57). La phrase au style direct qui sert de conclusion à cette seconde rencontre en exprime le sens profond : s'adressant à elle-même, mais aussi à la jeune femme qu'elle fut, la vieille narratrice conclut : « Nunca fuiste más real que aquella tarde, me digo, cuando te encontraste con él » (p. 58), convaincue à présent que ce Chevalier Endormi est « la imagen viva de ese amor que los hombres no dejamos de buscar. Siempre tan pobre, tan desamparado, tan incapaz de cumplir su destino en la tierra; y, sin embargo, tan noble, dulce y gracioso. » (p. 58). Dulcinée comprend et accepte l'amour platonique que lui a voué le chevalier et elle reconnaît qu'il a donné un sens à sa vie.

Dans *Dulcinea y el caballero dormido*, les images créées par Pablo Auladell ne peuvent manquer de retenir l'attention par la qualité de leur langage plastique et la mystérieuse étrangeté qui se dégage d'elles. À l'intérieur du livre, tout en jouant avec le récit de Martín Garzo et l'hypotexte du roman de Cervantes, leur agencement respecte le déroulement du discours de Dulcinée, et non celui des aventures de Don Quichotte telles que les relate son créateur, ce qui n'empêche pas l'existence de décalages entre les deux récits. C'est le cas par exemple de l'image de la page 47 représentant un homme mystérieux en train de s'enfuir, enveloppé dans une cape ample et le visage dissimulé par un masque en forme de bec. Il faut arriver à la page 50 pour comprendre que cette image avait valeur de prolepse et annonçait un épisode du gouvernement de Barataria : celui du chapitre XLIX de la seconde partie du *Quichotte* au cours duquel Sancho, devenu gouverneur, menace un homme qui passe la nuit à courir sans raison d'un coin à l'autre de le faire dormir en prison. En revanche, le lecteur ne trouve dans le texte aucune explication sur le masque que porte le personnage et il doit mettre en réseau toutes les images du livre et décoder le texte pour lui donner un sens. Mais l'exemple le plus flagrant du décalage entre les deux récits apparaît dans la mise en place de l'espace diégétique.

Ainsi, c'est au narrateur iconique qu'il revient de planter le décor de l'histoire, de représenter ces terres de la Manche que la narratrice verbale ne décrit pour la première fois qu'au chapitre 6 pour évoquer leur dépouillement austère et leur caractère aussi mouvant que celui de la mer qui les rendent propices aux aventures :

No hay tierra mejor para las aventuras que estos parajes desnudos y temblorosos como el mismo mar. Forman una meseta despojada de todo adorno, una región invisible, como lo son las regiones en que tienen lugar los sucesos más decisivos de nuestro corazón. (p. 53)

Sur l'image placée en regard (p. 52), des enfants reproduisent les exploits de Don Quichotte au milieu d'une étendue dénudée aux couleurs chaudes sur laquelle se détachent quelques rares buissons, sous un ciel plombé dont les teintes s'harmonisent avec celles du sol. Les touches énergiques et rapides de couleur ocre jaune, Sienne naturelle et terre ombre brûlée construisent un mouvement dynamique, une vibration de la matière qui anime la terre de la Manche. Cet espace, présent dès les premières images, permet

d'apprécier le double langage plastique adopté par Pablo Auladell pour différencier le monde réel – présent ou passé – de La Manche dans lequel vivent Don Quichotte et Dulcinée du monde fictionnel des romans de chevalerie.

Les trois premières font dialoguer le présent et le passé, le réel et l'imaginaire. Sur la toute première, sur le fond ocre jaune du paysage de la Manche, formé de lignes horizontales parallèles, couleur terre de Sienne naturelle, pareilles aux flots réguliers d'une mer apaisée annonçant celle de la plage où est défait Don Quichotte (p. 42), se détache un personnage affublé d'un masque en forme de bec, semblable à celui que portaient les médecins de la peste. Il est revêtu d'un pourpoint, d'une cape et d'un chapeau orné d'une plume qui disent à la fois son appartenance à la noblesse et à des temps anciens. Au-dessus de lui, dans les airs, volent trois personnages vêtus de noir, portant eux aussi des masques de couleurs différentes, rappelant le jeu masqué de la *Comedia dell' arte*. Autour de leur corps s'enroule une banderole portant l'inscription « En un mundo lleno de encantamientos el caballero fue vencido y olvidado » (p. 10). Le thème de l'oubli est développé dans l'*incipit* par la narratrice dès la phrase d'attaque : « Ya nadie recuerda al caballero. » (p. 11). L'expression « un mundo lleno de encantamientos », reprise dans le texte (p. 14), permet d'identifier ce moment : il renvoie à l'épisode au cours duquel, dans la seconde partie du roman cervantin (chapitres LXIV et LXV), Don Quichotte est vaincu par le faux chevalier envoyé par son entourage dans le but de le soigner et de l'arracher définitivement à la folie, d'où la présence du masque et celle du paysage de la Manche.

Le vrai combat se déroule sur la plage, sous le regard de trois personnages masqués flottant dans les airs (p. 42), dont la fonction est de mettre en relation ces deux images. La première représenterait donc le vainqueur du combat, le bachelier Samson Carrasco, alias le Chevalier de la Blanche-Lune, à son retour au pays. Le masque sert donc à inscrire dans le livre la dialectique de l'être et du paraître, omniprésente dans le roman cervantin et dans la littérature du Siècle d'Or. Mais il renvoie aussi au peintre espagnol Goya dans les œuvres duquel « le masque dissimule toujours la

duplicité, la méchanceté ou les forces démoniaques³⁹ », comme en atteste la dimension intericonique de la première image. Le masque de l'un des enchanteurs – une face lunaire rouge – renvoie à celui qui figure sur une bannière noire brandie lors de la scène carnavalesque de la fameuse toile *El entierro de la Sardina*⁴⁰, une face lunaire rouge, elle aussi rieuse (Fig. 9 et 10).



Fig. 9 : Goya, *El entierro de la sardina* (détail)
Académie Royale de San Fernando

³⁹ HAGEN, Rose-Marie et Rainer, *Goya*, Paris, Taschen, 2013, p 65.

⁴⁰ GOYA Y LUCIENTES, Francisco de, *El entierro de la Sardina*, (1818-1819, 82,5 x 52 cm, Madrid, musée de l'Académie Royale de San Fernando).

<<https://www.academiacoleccion.com/pinturas/inventario.php?id=0676>>

[consulté le 15.12.2023].



Fig. 10 : *El entierro de la sardina*

C'est la présence d'un même cadre spatial qui permet d'établir une continuité entre la première et la deuxième image sur laquelle est représentée une femme âgée d'allure modeste, assise près d'une fenêtre donnant sur le même paysage. Une feuille de papier est posée sur la table devant elle et elle en tient une autre à la main, qu'elle a cessé de lire, apparemment plongée dans ses rêveries ou dans une réflexion sur ses lectures. Sur la troisième image, la palette de couleurs change au profit d'un camaïeu de gris que viennent rehausser, sur les joues des personnages et sur un bouclier, quelques légers accents d'ocre jaune : il s'agit visiblement d'une scène de roman de chevalerie, dans laquelle deux chevaliers, dont l'un est monté sur son destrier, sont aux prises avec un féroce dragon. Les masques figurant sur la première représentation iconographique et les couleurs grisées de la troisième traduisent leur caractère subjectif : il s'agit d'images mentales de la narratrice représentée sur la deuxième, égrenant pêle-mêle des épisodes de la vie du chevalier et ses propres souvenirs de lecture. La deuxième image est donc le centre focal proposé au lecteur par le récit iconique, le fond coloré du plateau de la Manche montrant que Don Quichotte, les faux enchanteurs et le faux chevalier appartiennent

bien à la même réalité qu'elle, mais qu'ils font partie de son passé. Il en va de même pour le couple formé par Don Quichotte et Sancho, respectivement montés sur Rossinante et sur l'âne, qui apparaissent sur la quatrième aquarelle. Il s'agit, là encore, d'une représentation subjective, d'un souvenir de Dulcinée que le lecteur est convié à faire sien, remarquable par la représentation symétrique des protagonistes et de leur monture : les corps des deux personnages sont pris dans une même ligne verticale qui fait de celui de Sancho un prolongement de celui de Don Quichotte, comme pour souligner qu'ils forment un couple indissoluble. Le parallélisme entre le corps et la tête de Rossinante et ceux de l'âne les construit à leur tour comme une paire aussi indissociable que celle formée par les deux humains, en dépit de leurs différences physiques. La blancheur de la robe du cheval tranche sur le pelage sombre de l'âne ; le port de tête noble et les formes stylisées de Rossinante en font un double du destrier du chevalier affrontant le dragon sur l'image précédente. De même, l'allure aérienne et l'extrême maigreur de Don Quichotte forment un contraste avec la grosseur excessive d'un Sancho édenté dont la déformation du volume corporel et le rendu des traits rappellent ceux des personnages de Botero, exprimant visuellement leurs personnalités opposées : l'énorme corps de Sancho dit son assise dans le réel et il est la traduction visuelle de son bon sens terre-à-terre, tandis que Don Quichotte avec son œil fermé affiche une personnalité portée au rêve. Le regard matois de Sancho dans le récit visuel (p. 26), qui le représente devant le palais du duc et de la duchesse, une fois libéré de son poste de gouverneur, vient compléter son portrait.

La représentation des deux personnages (allure, accoutrement) joue avec celles de Gustave Doré, tout en modifiant les formes : ainsi l'œil fermé devient un trait récurrent de Don Quichotte dans le récit iconique, signe de sa folie ou d'un regard qui ne se pose que partiellement sur la réalité. Ce trait est à nouveau présent sur le dessin suivant renvoyant à l'épisode de la libération des galériens, mais cette fois c'est l'œil droit qui est fermé. Cette ambiguïté du personnage – entre folie et idéalisation – se fait pleinement jour sur l'image suivante qui sert de transition entre les chapitres 1 et 2 en illustrant l'un des exploits les plus fameux nés de la folie de Don Quichotte : la libération des galériens. La construction en V (née de la jonction des lignes du corps du chevalier et de celles de sa lance) annonce la victoire d'un Don Quichotte qui protège de son corps,

quatre repris de justice, aux mines patibulaires, massés derrière lui. La folie du personnage transparaît dans sa grimace et dans son œil unique qui se veulent menaçants, de même que dans le caractère obsolète de son armure, dont le gorgerin a la forme d'une boîte en fer-blanc. Cette représentation rend compte des paradoxes de la mission du chevalier qui le conduisent à prendre parti pour des galériens : « [...] la misión de un caballero no era juzgar sino ponerse de parte de los perseguidos y privados de libertad. » (p. 19).

Mais sa folie est battue en brèche par le narrateur iconique qui, à l'instar du narrateur textuel va s'attacher à en rejeter la faute sur les diffuseurs de romans de chevalerie (tel le voyageur, affublé d'un masque en forme de bec, qui tient à la main un livre présentant une illustration aux couleurs grisées – le combat d'Orlando contre les bergers – à la page 28) ou sur l'entourage même de Don Quichotte. Ainsi, aux pages 20 et 21, deux images retiennent l'attention : à la forme massive du curé vêtu de noir et lisant les livres de Don Quichotte pour décider quels sont ceux qui devront être brûlés (page de gauche), répond celle, tout aussi sombre, formée par un groupe de quatre personnages hideux dont l'un porte un masque rouge au nez et aux oreilles pointus évoquant la face d'un démon (page de droite). Les aplats de jaune clair sur le bas de la page 21 semblent figurer des flammes et la même couleur de fond unit les deux représentations iconographiques qui illustrent l'épisode de l'autodafé de la bibliothèque de Don Quichotte.

La seconde, par le traitement des corps disposés en masse et déformés à outrance jusqu'à la monstruosité, évoque une scène de sorcellerie, indice d'un jeu intericonique entre l'image créée par Pablo Auladell et les fresques peintes par Goya, les fameuses peintures noires de la *Quinta del sordo*. Elle rappelle en effet par sa facture la vision cauchemardesque de *La Romería de San Isidro* (Fig. 11) ou de *El Aquelarre o El gran cabrón* (Fig. 12), deux huiles sur plâtre transférées sur toile et datant des années 1820-1823 (140 X 438 cm., Madrid, Musée du Prado)⁴¹. Pablo Auladell reprend ici le personnage du démon fourchu présidant la réunion de sorcières et la palette utilisée par Goya, « des blancs glacials, des noirs épais comme du goudron, des ocres balafrés par des traces rouges qui

⁴¹ <<https://www.museodelprado.es/recurso/una-obra-un-artista-las-pinturas-negras-de-goya/ec9582da-4ae4-44ac-8822-ff483e36d8d9>> [consulté le 20.12.2023].

ressemblent à des blessures ou des jaunes intenses qui ressemblent à des éclairs » (De Fiore et alg. : 1988, p. 26). La présence d'un masque diabolique sur l'œuvre d'Auladell permet au jeune lecteur de voir dans ces êtres inquiétants le diable ou l'un des enchanteurs, inventés par la nièce et la gouvernante dans le livre de Cervantes (*Don Quijote de la Mancha*, I, 7), comme l'y invite d'ailleurs le texte de Martín Garzo (p. 21-22).



FIG. 11 : Goya, *La romería de San Isidro* (Musée du Prado)



Fig. 12 : Goya, *El Aquelarre o El gran cabrón* (Musée du Prado)

Mais, dans le récit visuel comme dans le texte (p. 40), le mauvais rôle est dévolu au curé auquel la paternité de ce mauvais enchanteur voleur de livres semble attribuée, un rôle positif étant réservé à Antonia, nièce du chevalier, dans le discours féministe de Dulcinée : elle aime sincèrement son oncle et manifeste aussi son bon cœur en consolant Aldonza Lorenzo, prise d'une soudaine tristesse à la pensée de la mort prochaine de sa mère. Le texte (p. 30) et l'image (p. 29) insistent sur la douceur avec laquelle Antonia reconforte

Aldonza. Une fois de plus, le masque va être le signe d'une réalité travestie et d'une inversion carnavalesque, et le curé qui voulait soigner Don Quichotte va le pousser plus avant dans sa folie, en donnant corps à ses fantasmes. En atteste ensuite la réécriture iconique de la célèbre scène des moulins à vent, sur laquelle la masse noire de trois géants dotés de quatre bras, d'un masque en forme de bec et d'un chapeau rouge pointu se dresse, gigantesque, devant un minuscule et dérisoire Don Quichotte qui se prépare à les charger, condamné à affronter un réel masqué, pervers non seulement par sa folie, mais aussi par les tromperies de son entourage.

Cette image entre en résonance avec les deux précédentes montrant, à l'instar du *Capricho* n°43 gravé par Goya⁴², que le rêve de la raison – celui du curé voulant soigner Don Quichotte – produit des monstres. La masse noire du prêtre, des enchanteurs imaginaires et des moulins est ainsi mise sur le même plan que celle des voyageurs diffusant les romans de chevalerie porteurs d'histoires insensées : le même fond coloré unit les quatre images et le personnage du voyageur se voit affublé d'un masque, un nez en forme de bec attestant qu'il diffuse des discours mensongers (*Dulcinea y el caballero dormido*, p. 28). Le prêtre, lui, n'en a pas besoin : son long nez aquilin tombant dans sa bouche le dénonce d'entrée de jeu comme un être masqué (p. 20).

Le récit visuel va aussi s'attacher à dire l'importance du personnage de Dulcinée, déjà valorisée par le texte, puisque ce sont ses larmes qui poussent Don Quichotte à passer à l'acte et qui marquent le début de ses aventures (p. 31). Sans elle, le rêve de Don Quichotte est incomplet ; sans elle, il ne peut devenir un nouvel Amadis ou un nouvel Orlando : « [...] un caballero sin dama era como el árbol sin hojas, el edificio sin cimient o la sombra sin el cuerpo del que procede » (p. 34). Sur les pages 34 et 35 apparaissent deux portraits en buste, l'un faisant pendant à l'autre. Le premier est celui de la jeune paysanne Aldonza Alonso, revêtue de ses habits de villageoise, et présentée de trois-quarts. Sur la page de droite, elle est présentée dans la même position, revêtue de ses plus beaux atours : elle est devenue Dulcinée, magnifiée par le regard de Don

⁴² LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Los Caprichos de Goya*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1978, p. 120.

Quichotte. Pablo Auladell rend compte de cette métamorphose en lui prêtant la coiffure, les bijoux et les vêtements du *Portrait d'une inconnue*, tableau de Léonard de Vinci, plus connu sous le nom de *La Belle Ferronnière*⁴³ (Fig. 13), tout en dénonçant sa qualité d'artefact au moyen d'une double tache ocre jaune d'un lavis d'aquarelle surmontant le portrait.



FIG. 13 : Léonard de Vinci, *La belle ferronnière*, Musée du Louvre

Comme le texte, le récit iconique se clôture sur la seconde rencontre entre Don Quichotte et Dulcinée, racontée en quatre images. Celle des pages 48-49 présente une vision panoramique du paysage austère de la Manche, un horizon infini et totalement aride vers lequel Don Quichotte et Sancho (à droite sur l'image) orientent leurs montures tandis qu'à gauche, sur une hauteur qui le dissimule aux yeux des deux personnages, un Amour dénudé revêtu d'un simple

⁴³ VINCI, Léonard de, *La Belle Ferronnière*, vers 1490, huile sur bois, 63 X 45 cm, Paris, Musée du Louvre. <<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010062372>> [consulté le 15.12.2023].

pagne, portant un chapeau et un masque au long nez, s'apprête à bander son arc pour décocher une flèche. Ses oreilles décollées et sa bouche édentée apparaissent dans un jeu entre le voilé et le dévoilé, laissant deviner sous le masque et derrière les rondeurs d'un corps faussement juvénile, les traits d'un vieux Cupidon. Aux yeux de Dulcinée, l'amour est aussi trompeur que les faux enchanteurs et il a la vieillesse de Don Quichotte.

Les deux images suivantes sur les pages 54 et 55 situées respectivement à l'extrême gauche et à l'extrême droite de la page et séparées par deux colonnes de texte sont en fait un seul dessin scindé en deux : elles soulignent que Dulcinée (à gauche) et Don Quichotte (à droite), tout en partageant le même cadre spatial (l'étendue de la Manche), appartiennent à deux mondes différents : l'une habite la réalité et l'autre ses rêves, de sorte que lorsque leurs chemins se croisent, ils ne se rencontrent jamais⁴⁴. L'image finale – reprise de celle de la couverture – prend alors tout son sens. La composition circulaire que confère au récit visuel cette répétition a à voir avec le temps de la mémoire dans lequel est enfermée Dulcinée. Sa composition en croix renvoie à la vision subjective de Dulcinée qui voit en Don Quichotte une figure christique, un continuateur de l'œuvre divine (p. 46). Il a désormais perdu tout caractère ridicule. Son hiératisme, dû à la fois à son positionnement de face et à l'allongement des formes corporelles – que nous avons comparés à l'art du Greco et à celui des icônes –, rappelle la position frontale du saint dans les tableaux à forte spiritualité. Comme dans les icônes byzantines, dont la perspective est inversée par rapport aux canons de la peinture occidentale de l'époque, ce sont des lignes d'approche qui construisent l'image et donnent l'impression que la figure révélée

⁴⁴ MARTÍN GARZO, Gustavo, *Dulcinea y el caballero dormido*, op. cit., p. 55-57 :

El caso es que me bastó ver su silueta a caballo por el camino para saber que era él. Recuerdo que mi corazón se puso a latir atropelladamente mientras nos acercábamos el uno al otro, y que cuando ya estábamos cerca me detuve un momento para saludarle. Pero el caballero pasó a mi lado sin detenerse.

Entonces me di cuenta de que llevaba los ojos cerrados y con toda probabilidad cabalgaba dormido sobre su caballo, como solían hacer muchas veces los caballeros andantes, a los que las fatigas de sus aventuras y el poco tiempo que dedican al descanso solían jugar esas malas pasadas. Pero apenas nos acabábamos de cruzar cuando escuché a mis espaldas un ruido violento, en el que en seguida vi la señal cierta que acababa de caer. (...)

Corrí para socorrerle pero, para mi sorpresa, al llegar a su altura vi que continuaba con los ojos firmemente cerrados. Incluso llegué a preguntarle si se encontraba bien, si necesitaba ayuda pero siguió sin contestarme, como si nada ni nadie pudiera despertar de aquel sueño.

aspire à se porter à la rencontre du récepteur. C'est une technique que Greco avait faite sienne⁴⁵. Les yeux de Don Quichotte, fermés tous deux sur son rêve depuis qu'il a trouvé la dame de ses pensées, disent l'intensité de sa quête spirituelle. C'est pour cette raison sans doute que Pablo Auladell utilise dans cet album le langage plastique de deux peintres associés par les historiens de l'art dans leur refus du réalisme et ayant choisi d'emprunter deux voies opposées, celle de la magie (Goya) et celle du mysticisme (Greco). C'est sur cette vision magnifiée et intemporelle que prend fin le récit visuel.

Conclusion

Au-delà du plaisir du texte et de l'image qu'ils dispensent généreusement en créant un univers esthétique séduisant, les livres pour la jeunesse de Gustavo Martín Garzo requièrent de la part du récepteur une collaboration interprétative active en lui proposant un parcours de lecture au long duquel l'enfant apprend à devenir un lecteur. Les différents récits s'attachent à faire naître des émotions grâce à un jeu de résonances sensorielles auditives et visuelles qui prend appui sur l'univers du conte merveilleux et qui favorise l'immersion fictionnelle. La dimension pragmatique de ces albums⁴⁶ se fait jour dans la transmission de valeurs (écologie, féminisme, restauration du lien perdu avec la nature et les êtres qui l'habitent, idéal d'amour et de justice). Les images qui accompagnent les différents récits participent pleinement de cette tâche, en étroite collaboration avec le texte. La qualité de ces ouvrages, aptes à séduire un double lectorat d'enfants et d'adultes, montre toute l'artificialité de la séparation entre la littérature de jeunesse et la « grande » littérature.

⁴⁵ LE CORRE-CARRASCO, Marion, « Le Greco : effets de style sous les ors de Trente et de Byzance », in Philippe MERLOT-MORAT et Virginie GIULIANA (dir.), *Le Greco éternel*, Lyon, GRIMH, 2020, p. 10.

⁴⁶ JOUVE, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, P.U.F., 2001, p. 57-58.

BIBLIOGRAPHIE :

- BARBE-GALL, Françoise, *Pourquoi Greco est Greco*, Paris, Le Deuxième Horizon, 2019.
- BOULAIRE, Cécile, « Les deux narrateurs à l'œuvre dans l'album : tentatives théoriques », in Viviane ALARY et Nelly CHABROL-GAGNE (dir.), *L'album, le parti pris des images*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2012.
- BROWN, Jonathan, JORDAN, William B., KAGNAN, Richard L. et PEREZ SANCHEZ Alfonso E., *Le Greco*, Paris, Albin Michel, 1983.
- CERILLO TORREMOCHA, Pedro C., *LIJ. Literatura mayor de edad*, Cuenca, ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2013.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, con las ilustraciones de Gustavo Doré, Valencia, Petronio, 1973.
- CLAVILIER, Michèle et DUCHEFDELAVILLE, Danielle, *Comedia dell'arte. Le jeu masqué*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1994.
- DE FIORE, Gaspare, MATERZANINI, Maria Luisa, ROBBA, Gianni, ROBBIANI, Marina, *Goya, Regards sur la peinture*, n°7, Paris, éd. Fabbri, 1988.
- DELGADO, Pablo, « Entrevista a Pablo Auladell, ilustrador : "La ilustración se ha convertido en el ingrediente diferenciador del producto de papel frente al libro digital" », ABC blog, <<https://abcblogs.abc.es/fahrenheit-451/otros-temas/entrevista-a-pablo-auladell-ilustrador.html>> [consulté le 13.07.2023].
- DEL LUNGO, Andrea, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003.
- FIEVRE, François, *Le conte et l'image. L'illustration des contes de Grimm en Angleterre au XIXe siècle*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, collection Iconotextes, 2013.
- GARCÍA PADRINO, Jaime, « El Quijote en la literatura infantil española », *Didáctica (Lengua y literatura)*, vol. 17, 2005.
- , *Historia crítica de la Literatura Infantil y Juvenil en la España actual (1939-2015)*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2018.
- HAGEN, Rose-Marie et Rainer, *Goya*, Paris, Taschen, 2013.
- JOUBE, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, P.U.F., 2001.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Los Caprichos de Goya*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1978.
- LE CORRE-CARRASCO, Marion, « Le Greco : effets de style sous les ors de Trente et de Byzance », in Philippe MERLO-MORAT et Virginie GIULIANA (dir.), *Le Greco éternel*, Lyon, GRIMH, 2020.

- LARROUX, Guy, « Le cadre : un concept pour la poétique du récit », in Alain TASSEL (éd.), *Les frontières du récit*, Université de Nice-Sophia Antipolis, *Narratologie*, n°2, 1999.
- LOUVEL, Liliane, *Le tiers pictural : pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- MARTÍN GARZO, Gustavo, AULADELL, Pablo (il.), *Dulcinea y el Caballero Dormido*, Zaragoza, Edelvives, 2005.
- , GABÁN, Jesús (il.), *Los niños del aire*, Boadilla del Monte (Madrid), SM, 2008, s.p.
- , MARTÍN, Beatriz (il.), *El pacto del bosque*, Madrid, El Jinete Azul, 2010, s.p.
- , *Una casa de palabras. En torno a los cuentos maravillosos*, México, Océano Travesía, 2013.
- MOLINIE, Anne-Sophie, *Greco, le peintre extravagant de Tolède*, Garches, À Propos, 2019.
- NIERES-CHEVREL, Isabelle, « Narrateur visuel et narrateur verbal dans l'album pour enfants », *La Revue des livres pour enfants*, n°214, décembre 2003.
- NOYARET, Natalie, « Gustavo Martín Garzo » , in Nathalie NOYARET (dir.), *La narrativa española de hoy (2000-2010), La imagen en el texto (II)*, Bern, Peter Lang, 2012.
- NUÑEZ DE LA FUENTE, Sara, *Tipología de personajes en la literatura infantil y juvenil de Castilla y León: Carmen Martín Gaité, Gustavo Martín Garzo y Óscar Esquivias*, Tesis doctoral dirigida por Carmen MORÁN RODRÍGUEZ y María Pilar CELMA VALERO, Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras, 2017.
- RAPHAËL, *Le songe du chevalier* (tempera sur bois, 17 x 17 cm, vers 1504, National Gallery, Londres), <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/raphael-the-dream-of-a-knight>> [consulté le 15.12.2023].
- RAYNIE, Florence, « *Dulcinea y el caballero dormido* de Gustavo Martín Garzo : lire et relire le Quichotte », in Christine PERES (éd.), *Grands auteurs pour petits lecteurs 2. La littérature de jeunesse des grands romanciers*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2017.
- REMIET, Pierre, *Lancelot endormi, découvert par les enchanteresses*, in *Lancelot-Graal: Lancelot du Lac* (vers 1480), manuscrit conservé à la B.N.F., <<https://photo.rmn.fr/archive/12-584135-2C6NU02XUGFQ.html>> [consulté le 15.12.2023].
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

SALISBURY, Martin, *Illustrer des livres pour enfants*, Paris, Eyrolles, 2005.

VAN DER LINDEN, Sophie, « L'album, entre texte, image et support, *La Revue des livres pour enfants*, n°214, décembre 2003.

---, *Lire l'album*, Le Puy-en-Velay, L'atelier du poisson soluble, 2006.

---, « L'album, un support artistique ? », in Nathalie PRINCE (dir.), *La littérature de jeunesse en question(s)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

ZÖLNER, Franck, *Leonardo*, Paris, Taschen, 2006.

ENTRETIENS VIDEO:

« Beatriz Martín ilustra con sus dibujos *El pacto del bosque* de Gustavo Martín Garzo », Enclave Revista (revista cultural de Castilla y León),

<https://www.youtube.com/watch?v=bDyozUwGRCM>

[consulté le 02.01.2024].

« Gustavo Martín Garzo: *El pacto del bosque* », Enclave Revista (revista cultural de Castilla y León),

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=W9qRy9OLYi8>

[consulté le 02.01.2024].

« Gustavo Martín Garzo : “Vivimos en la medida en que contamos nuestra historia” »,

entretien avec Yeray Guerra transcrit sur la page

<https://aprendemosjuntos.bbva.com/especial/nunca-abandonamos-nuestra-infancia-gustavo-martin-garzo/>

[consulté le 02.01.2024]. Version vidéo de l'entretien : <https://youtu.be/KAFyqpAn-d8> [consulté le 02.01.2024].