

FIGURATION FLASHBACK, TESTIMONIO ET COGNITIVE COMME TECHNIQUES NARRATIVES DU TRAUMATISME DANS DES TEXTES GRAPHIQUES DE LA GUERRE RWANDAISE

OKORO Harmony Ezinne

Redeemer's University Ede, Osun State

&

NMORKA Nkonye L.

Dennis Osadebay University, Asaba

DOI: <https://dx.doi.org/10.4314/jolls.v14i4.9>

Résumé

Bien que les études sur les traumatismes aient examiné les flashbacks et les *testimonios* comme modes de représentation des conséquences de la violence, peu d'attention a été accordée à la manière dont ces techniques, ainsi que la métaphore conceptuelle et la métonymie, fonctionnent en synergie dans les récits graphiques de la guerre rwandaise. C'est pourquoi ce travail vise à étudier les retours en arrière dans *Déogratias* de Jean-Philippe Stassen et le *testimonio* dans *Le grand voyage d'Alice* de Gaspard Talmasse pour démontrer comment ces auteurs appliquent ces techniques narratives dans leurs récits graphiques. En s'appuyant sur les études du traumatisme, la métaphore conceptuelle et la métonymie conceptuelle avec la méthode qualitative de l'analyse multimodale dans les œuvres de notre corpus, cette étude vise à comprendre comment ces textes multimodaux utilisent des stratégies à la fois temporelles et figuratives pour représenter la mémoire traumatique et le témoignage éthique. Elle cherche donc à examiner comment l'interaction du flashback, du témoignage, de la métaphore conceptuelle et de la métonymie conceptuelle constitue une grammaire visuelle et narrative distincte du traumatisme dans les représentations graphiques de la guerre, en particulier dans le contexte du génocide rwandais. Cette étude soutient que les perturbations temporelles du flashback et le témoignage dialogique du *testimonio* articulent ensemble la tension entre le retour involontaire du souvenir traumatique et la nécessité éthique de témoigner.

Mots-Clés : Flashback, Testimonio, Traumatisme, Métaphore conceptuelle, Métonymie Conceptuelle

Abstract

Although trauma studies have explored flashbacks and *testimonios* as modes of representing the consequences of violence, little attention has been paid to how these techniques, along with conceptual metaphor and metonymy, operate synergistically in Rwandan graphic war narratives. This study therefore examines the use of flashbacks in Jean-Philippe Stassen's *Déogratias* and *testimonio* in Gaspard Talmasse's *Le grand voyage d'Alice* to show how these authors deploy these narrative strategies in their graphic works. Drawing on trauma studies, conceptual metaphor theory, conceptual metonymy, and qualitative multimodal analysis, this research investigates how these multimodal texts employ both temporal and figurative strategies to represent traumatic memory and ethical testimony. It seeks to demonstrate how the interplay among flashback, testimony, conceptual metaphor, and conceptual metonymy constitutes a distinct visual and narrative grammar of trauma in graphic representations of war,

particularly within the context of the Rwandan genocide. The study thus argues that the temporal disruptions produced by flashbacks and the dialogic form of testimonio, together articulate the tension between the involuntary recurrence of traumatic memory and the ethical imperative to bear witness.

Key-words: Flashback, Testimonio, Trauma, Conceptual metaphor, Conceptual metonymy

Introduction

En narratologie, un retour en arrière est un mouvement rétrospectif dans le temps – un retour à des événements antérieurs à partir d'un moment narratif ultérieur (Genette, 1980). Dans les récits de traumatismes, les retours en arrière ne sont pas de simples procédés stylistiques, mais des manifestations psychiques qui montrent le retour du refoulé, l'intrusion de l'horreur passée dans le présent. Ils reflètent la manière dont le traumatisme perturbe la temporalité linéaire, le sujet traumatisé perçoit le temps comme fragmenté, circulaire et répétitif. Cathy Caruth (1995) qualifie le traumatisme de « unclaimed experience (expérience non revendiquée) » qui ressurgit tardivement, le retour en arrière devenant le symptôme textuel de ce retour. Dori Laub (2016 ; 2013 ; 2002) note que la mémoire traumatique résiste à la cohérence narrative elle surgit sous forme de fragments ou de scènes revécues. Les retours en arrière peuvent être visualisés spatialement (par des changements de palette de couleurs, de mise en page ou de bordures de cases), rendant ainsi visible la rupture temporelle. Le flashback, en tant que technique narrative employée par Philippe Stassen dans *Déogratias*, montre comment le passé et le présent s'entremêlent visuellement. *Déogratias* apparaît dans différents états temporels au sein d'une même séquence d'images, illustrant la persistance du traumatisme.

Issu des contextes latino-américains, le testimonio est un mode de narration où le témoin s'exprime collectivement, témoignant d'un traumatisme ou d'une oppression historique. Il fusionne l'expérience personnelle et la mémoire collective, souvent médiatisée par une autre voix (éditeur, auditeur, traducteur). C'est un acte moral et politique, non seulement pour se souvenir, mais aussi pour faire entendre et valider le traumatisme. Shoshana Felman et Dori Laub soulignent que le

témoignage est un acte dialogique, nécessitant à la fois un narrateur et un auditeur pour que le traumatisme soit « témoigné » (Felman & Laub, 1992). C'est pourquoi Gaspard Talmasse, en tant qu'auditeur, narre et illustre l'expérience de sa femme quand elle est enfant, enfant survivante du génocide rwandais. L'auteur utilise le témoignage visuel (des images qui se substituent à un témoignage indicible). L'acte de dessiner lui-même devient une forme de témoignage, une tentative visuelle de réinscrire l'indicible.

Cependant, les récits graphiques de guerre utilisent un réseau de techniques narratives et figuratives pour représenter le traumatisme, non seulement en racontant des histoires de guerre, mais aussi en incarnant la temporalité, la voix et la cognition décousues du traumatisme à travers des structures visuelles et linguistiques. Le flashback est la manifestation formelle et temporelle du retour traumatique. Le testimonio est le mode éthique et dialogique du témoignage. La métaphore conceptuelle est la cartographie cognitive qui traduit le traumatisme indicible en un langage visuel et symbolique. La métonymie conceptuelle est la condensation du traumatisme par des associations partie-tout ou de proximité, souvent utilisée visuellement pour évoquer l'indicible en représentant la mémoire collective du traumatisme à travers le traumatisme individuel. Ensemble, ces techniques expriment la fragmentation psychique, le poids moral et les défis de représentation du traumatisme dans les récits de guerre. Donc, avec ces théories mentionnées, ce travail vise à étudier les retours en arrière dans *Déogratias* de Jean-Philippe Stassen et le testimonio dans *Le grand voyage d'Alice* de Gaspard Talmasse pour démontrer comment ces auteurs appliquent ces techniques narratives dans leurs récits graphiques

Le présent narratif et le passé raconté : les retours en arrière dans *Déogratias* de Jean-Philippe Stassen.

Les histoires d'expériences traumatisantes se concentrent sur la reviviscence par le narrateur d'un événement passé et soulignent un écart qui ne peut être comblé entre le présent narratif et le passé raconté (Smith & Watson, 2010, p. 283). A cause de cette difficulté de raconter le passé traumatisant, il y a toujours ce va-et-vient dans l'histoire qui empêche la narration chronologique de l'histoire et, ainsi, il y a toujours le retour en arrière (le flashback). Les flashbacks des événements traumatisants sont des intrusions

bruyantes, dangereuses et douloureuses du passé qui naissent de la tension entre le désir d'oubli et la nécessité de se souvenir (Walker, 2014). Les auteurs utilisent fréquemment la méthode du flashback connu aussi comme l'analepse pour permettre aux personnages de revenir en arrière et de revisiter des souvenirs importants. (Jonnie, 2012). C'est ainsi que *Déogratias* qui est actuellement présent dans la période post-génocidaire commence à revisiter sa vie avant la guerre rwandaise. Dès la scène d'ouverture, *Déogratias* est déjà sale, épuisé et seul. On le voit errant et chassé à coups de canne par les passants.



Figure 1 (2000, p.3) Un exemple de la métaphore conceptuelle

La Figure 1 montre *Déogratias* dans sa saleté et chassé par un garçon avec la canne à la main. Cela donne la métaphore conceptuelle où DÉOGRATIAS EST UN PARIA. Dans cette métaphore dominée par l'image, « Un paria » est

le domaine cible alors que « *Déogratias* » est le domaine source. Les traits d'un paria (stigmatisation, discrimination, exclusion, marginalisation, déplacement, instabilité) sont mappés sur *Déogratias* (saleté, indésirable,

négligé, sans famille, poursuivi avec une canne, etc.). La saleté est comme un jardin négligé, envahi par les mauvaises herbes et étouffé par des vignes enchevêtrées. Il représente l'accumulation de négligence et de désarroi, où le chaos a pris racine. Déogratias dans sa situation de négligence (chiffons sales déchirés), étouffé par des vignes enchevêtrées (représenté par ses cheveux envahis et non entretenus) et pourchassé par des gens est comme un jardin négligé et en tant que tel un paria.

Le texte commence par un flashback qui nous montre la saleté de Déogratias dans la Figure 1 Mais l'histoire du texte remonte pour montrer la vie normale des gens, comment ils vivent paisiblement et vaquent à leurs occupations quotidiennes à la page suivante. Déogratias est représenté dans un tissu soigné, marchant joyeusement et avec de belles filles. Dans la scène suivante, il est de retour à son état anormal où il est hanté par l'image des chiens mangeant le corps des gens. À travers ses flashbacks, toutes les autres histoires enregistrées dans le texte sont racontées. On peut dire que Déogratias est un facteur d'introspection pour tous les personnages du roman (Ibiam, 2019) parce que c'est à travers lui que les mémoires des autres personnages sont racontées. Comme un facteur d'introspection qui est un terme psychologique, Déogratias exprime son histoire intérieure, il déverse tout ce qu'il a dans son esprit, les pensées et les sentiments. L'individualité de chaque personne transfère à ses images ou son image mentale (Heidarizadeh, 2015), c'est pourquoi il est capable de nous raconter tout ce qui arrive à Bénigne, Apollinaire, Vedette et les autres personnages dans le texte. Les souvenirs eux-mêmes servent de déclencheur pour les flashbacks parce que les flashbacks se nourrissent des souvenirs.

La mémoire et l'histoire s'entremêlent. Comme elles s'articulent dans une histoire de

guerre et de traumatismes, l'histoire n'est pas linéaire, elle devient disjointe parce que la mémoire elle-même est traumatisée » (Ibiam et Ajah, 2022, p. 60). C'est pourquoi Cathy Caruth indique que le retour du flashback comme une interruption, comme quelque chose avec une force ou un impact perturbateur, suggère qu'il ne peut pas être pensé simplement comme une représentation (Cité par Rodi-risberg, 2010), mais comme un traumatisme. Donc, le roman graphique, *Déogratias*, est une « traumatic reference (référence traumatique) » (Rodi-risberg, 2010, p. 38). Ce qui, avec tous ses flashbacks, indique une relation compliquée avec le souvenir du passé et la représentation temporelle. Leigh Weber est en accord avec cette assertion et c'est pourquoi il dit : « À un niveau symbolique, cette bifurcation du texte représente une dichotomie du passé et du présent » (2010, p. 35) et cette dichotomie du passé et du présent représentée dans le texte de Stassen montre le traumatisme du génocide au Rwanda sur Déogratias qui le trouve très difficile de mettre en ordre ses pensées et ses expériences.

Les retours en arrière nous font penser à une dissociation, qui est un bon ingrédient du traumatisme. Cette dissociation conduit à la répétition dans la narration des textes de traumatismes. Les flashbacks ne sont pas de nouvelles créations mais des rediffusions répétitives du passé, des souvenirs déplacés qui fracturent le présent, reproduisant des événements traumatisants pour tenter de maîtriser et d'intégrer le passé dans une « psychic economy, a symbolic order (économie psychique, un ordre symbolique) » (Foster, 1996, p.131). C'est dans cet état de l'ordre symbolique et de l'économie psychique que le protagoniste dans *Déogratias* de Stassen nous raconte comment les chiens mangent des cadavres des gens.



Figure 2 (2000, p. 7) Un exemple de la métaphore conceptuelle

Cette allusion à la scène où les chiens mangent des cadavres se répète tant de fois, car voir, par exemple, pp. 7, 28, 54 et 76. Cette image de la Figure 2 montre que Déogratias est psychologiquement et mentalement absent de son environnement, suggérant ainsi la métaphore conceptuelle : DÉOGRATIAS EST FOU. « Un fou » est le domaine cible et « Déogratias » et le domaine source. Il y a un mappage entre les éléments de « fou » (hallucinations, délires, troubles bipolaires, attaques de panique, engourdissement émotionnel, souvenirs intrusifs) et ceux de « Déogratias » (psychose, alcoolisme, isolation, confusion, image de soi déformée, etc.). Nous pouvons voir dans la Figure 2 que Déogratias est hanté par cette image qu'il se répète toujours. Il n'est pas présent avec l'homme avec qui il boit. L'homme est confus qu'il lui demande : « Ben...qu'est-ce qui te prend » (Stassen, 2000, p.7). Cela montre que Déogratias souffre de psychose ou de schizophrénie, il devient méconnaissable à lui-même et à l'homme avec qui il boit. Déogratias vit le flashback comme une interaction purement interne, un cycle de douleur intérieure sans fin et de fragments de tourments coupés, des secrets impossibles à

contenir, le séparant du reste des communautés et les communautés du reste du monde. C'est aussi l'état de toute personne traumatisée au Rwanda représentée métonymiquement par Déogratias. Donc, Déogratias qui se prend pour le chien est déconnecté de son environnement. Dans le contexte rwandais, cette esthétique artistique devient une métaphore car les chiens errants mangent les corps des morts et profanent leurs restes. Devenir un chien pour Déogratias, c'est montrer qu'il a perdu son humanité puisqu'il mange symboliquement d'autres gens (Marie, 2011). Comment un homme peut-il perdre son humanité et y survivre ? Le concept de micro-histoire appliqué à la bande dessinée se trouve ici (Marie, 2011, p. 198). À la suite de cette démarcation, un cadre narratif sophistiqué peut être mis en œuvre, et il est possible de comprendre un génocide dans toute sa complexité et ses nombreux régimes historiques.

Donc, cette répétition que Stassen utilise pour nous parler du traumatisme du génocide rwandais à travers Déogratias va jusqu'à nous dire que cette histoire de guerre est trop grande pour être articulée et racontée de façon directe. Comme il est difficile pour Déogratias d'accepter le

meurtre de ses concitoyens, et aussi en tant qu'auteur d'un acte de violence, il représente tant les victimes de ce génocide qui auront du mal à raconter leur traumatisme, à guérir et à reprendre leur vie normale. Eftihia Mihelakis est d'accord avec cela et c'est pourquoi il dit : « cette vision d'une mémoire cryptique se manifestant à partir de la compulsion de répétition laisse croire que le traumatisme s'oppose à tout acte de remémoration capable de retrouver le lieu originel de ce dernier » (Mihelakis, 2010, p. 17). La personne traumatisée est incapable de raconter son histoire de la façon dont elle est devenue ce qu'elle est et comment tous les événements qui ont conduit à son traumatisme se sont produits puisqu'elle ne se souvient pas de son origine. C'est ainsi parce que les événements traumatiques existent en dehors des structures temporelles, ils ne sont pas directement assimilés à la mémoire et échappent donc à la compréhension et au cadrage en tant qu'expériences situées dans le passé (Murazanova, 2018). C'est pourquoi le traumatisme retourne sous formes de flashbacks, de cauchemars et de reconstitution traumatique à revivre au présent.

Ainsi, les flashbacks sont les fantômes de l'événement traumatique ». Le flashback, en tant que fantôme, est souvent utilisé pour transmettre l'idée de quelque chose ou de quelqu'un qui est insaisissable, intangible ou d'une persistance obsédante. Un fantôme, comme un souvenir oublié, s'attarde dans les couloirs des esprits des gens, chuchotant sa présence dans de fugaces moments de silence. Il hante des pensées des gens, un spectre du passé qui refuse d'être oublié, en rappelant aux gens ce qui était autrefois mais ne pourra plus jamais être. Le fantôme représente une présence intangible qui reste avec nous, même lorsque nous essayons d'avancer. Il symbolise la persistance de souvenirs ou d'émotions qui continuent de nous influencer, même longtemps après leur apparition initiale. Tout comme un fantôme peut être ressenti mais pas vu, ces souvenirs ou émotions peuvent ne pas être physiquement présents mais affecter nos pensées, nos actions et notre expérience globale de la vie.

Le flashback comme un fantôme d'un

événement traumatique nous rappelle du passé également, ce n'est pas la totalité qui est évoqué, mais une partie de la totalité pour représenter le passé métonymiquement. Ce fantôme du génocide rwandais qui hante Déogratias est ce que Stassen représente dans son récit graphique. C'est pourquoi son histoire devient fragmentée, déconnectée et inarticulée.

Le rôle du témoin oculaire et le *testimonio* dans *Le grand voyage d'Alice de Gaspard Talmasse*

Un témoin oculaire est une personne qui a directement observé un événement ou une situation et qui est en mesure de fournir un compte rendu de ce qu'il a vu. Le témoin est « celui que le Latin désignait justement par *superstes*, c'est-à-dire soit celui qui se tient sur la chose même, soit celui qui subsiste au-delà » (Benveniste, 1969, p. 376). L'importance d'un témoin oculaire peut varier en fonction de plusieurs facteurs. Tout d'abord, sa crédibilité est prise en compte, ce qui inclut sa capacité à observer et à se souvenir des détails de manière précise. La proximité du témoin par rapport à l'événement et les conditions dans lesquelles il a eu lieu peuvent également influencer la valeur de son témoignage. Dans la littérature, être témoin n'a ainsi jamais été ni une condition suffisante ni même une condition nécessaire pour être historien (Hartog, 2000). C'est pourquoi un témoin peut être différent de l'historien, comme nous allons voir dans ce cas. Alice est témoin de cette histoire barbare du génocide qui a tué des milliers de personnes au Rwanda, mais son mari qui est l'auteur du texte est l'historien et l'écrivain.

Gaspard Talmasse nous raconte l'histoire du génocide rwandais à travers les yeux de son épouse Alice quand elle était enfant. Alice a été témoin du génocide à l'âge de cinq ans. Cela nous amène à la crédibilité et à l'authenticité de la mémoire et du récit d'une enfant. C'est là qu'intervient le *testimonio* en tant que genre. Le *testimonio* est apparu spécifiquement à une époque de guerres civiles et de dictatures en Amérique latine. En Amérique latine, d'un côté il y avait l'oppression étatique, de l'autre il y avait la montée des mouvements de guérilla qui combattaient et élevaient des voix contre

l'injustice. (Thakkar, 2019). Les mouvements révolutionnaires latino-américains ont vu l'implication à la fois des élites et des masses. Cependant, le récit de la classe populaire, de sa lutte et de sa participation au processus n'a pas été correctement décrit de manière authentique dans les histoires racontées par les auteurs de la classe supérieure ou de l'élite. Ainsi, *testimonio* est venu à être considéré comme une forme de narration qui a capturé la voix du subalterne, créée par le subalterne. (Thakkar, 2019). Nous savons tous que certaines cultures et religions n'accepteront jamais le témoignage des femmes et des enfants, *Testimonio* devient ainsi un moyen de parole pour ces genres marginalisés.

John Beverley approuve cette affirmation et dit que *testimonio* existe pour représenter : « those subjects- the child, the « native », the woman, the insane, the criminal, the proletarian- excluded from authorized representation when it was a question of speaking and writing for themselves (ces sujets – l'enfant, le « natif », la femme, le fou, le criminel, le prolétaire - exclus de la représentation autorisée lorsqu'il s'agissait de parler et d'écrire pour eux-mêmes) » (Beverley, 1996, p. 25). Voilà, pourquoi nous classifions *Le grand Voyage d'Alice* comme un *Testimonio* qui représente la

voix d'un enfant dont on peut douter de l'authenticité. Le critique nord-américain John Beverley, considéré comme le lecteur le plus en vue du genre, définit le *Testimonio* comme :

A novel or novella -length narrative in book or pamphlet that is printed as opposed to acoustic form, told in the first person by a narrator who is also the real protagonist or witness of the events he or she recounts and whose unit of narration is usually a "life" or a significant life experience (Beverley, 1996, p. 24)

Un récit de roman ou de nouvelle dans un livre ou une brochure imprimée par opposition à une forme acoustique, raconté à la première personne par un narrateur qui est également le véritable protagoniste ou témoin des événements qu'il raconte et dont l'unité de narration est généralement une « vie » ou une expérience de vie significative

[Notre traduction]

Donc, *Le grand voyage d'Alice* est un récit graphique narré dans la première personne, par Alice qui est un véritable protagoniste et témoin oculaire des événements du génocide rwandais qu'elle raconte.



Figure 3 (2021, p. 8) Un exemple de la métaphore conceptuelle

Avec cette innocence d'un enfant, elle nous raconte ce génocide, en suggérant la métaphore conceptuelle : LA PURETÉ EST LE TÉMOIGNAGE D'ALICE dans laquelle « la pureté » est la cible tandis que « le témoignage » d'Alice est la source. Il y a un mappage entre les traits de la pureté (clarté, non contaminé, simplicité, innocence, plénitude, authenticité, intact) et les traits du témoignage d'Alice (minutieux, souci du détail, air pur, eau pure, paysages verdoyants, sérénité et tranquillité). Dans cette Figure 3 nous pouvons voir Alice qui se présente elle-même et ses sœurs, en commençant avec cette phrase « À ce moment-là, j'avais cinq ans... mes petites sœurs les jumelles... avaient trois ans » (Talmasse, 2021, p.8). A travers cette image de la Figure 3, nous pouvons voir que l'histoire est en première personne singulier du pronom. Dans cette image, l'environnement est dans sa forme naturelle avec une végétation verte et un sol naturel nous montrant la pureté et l'intégrité des environnements et des enfants. La métaphore d'un enfant en tant que témoin oculaire peut être utilisée pour transmettre l'innocence, la pureté et la perspective non filtrée d'un jeune individu qui observe et raconte un événement. Il met l'accent sur l'idée que les enfants ont souvent une vision authentique et sans mélange du monde qui les entoure, libre des préjugés, des idées préconçues et des complexités qui peuvent influencer les adultes. Tout comme le récit d'un témoin oculaire a une valeur significative dans les procédures judiciaires, la métaphore suggère que les observations d'un enfant peuvent fournir une perspective unique et sans tache sur une situation.

C'est ainsi qu'avec l'œil d'un enfant, Alice est capable de transmettre le traumatisme qu'elle a vécu avec les membres de sa famille et ses concitoyens « car celui qui n'a pas compris avec sa chair ne peut vous en parler » (Cru, 2016, p. 574) et c'est pourquoi elle est capable de se souvenir des dates exactes où certaines choses se sont produites comme indiqué dans le texte. Comme un témoin oculaire qui est présent

pendant le génocide, elle doit dire exactement ce qu'elle a vu, parce que l'objectif collectif de *testimonio* est de nommer l'oppression qu'il s'agisse de génocide, de racisme, de classicisme, de xénophobie ou de tout autre type de marginalisation institutionnalisée et si possible arrêter ses actions. Ainsi, Alice narre ce génocide qui a coupé tant de vie et détruit les propriétés. Donc, Le rôle d'attestation du témoignage est soumis aux termes du contrat de témoignage, qui fonctionne comme un accord de confiance. C'est pourquoi la présence du témoin est important : « j'y étais, j'ai vu, je l'ai vécu » (Detue et Lacosta, 2016, p. 6). Alice était présente au Rwanda pendant la guerre, elle a vu tout et elle a vécu tout ce qu'elle a raconté à son mari, Gaspard Talmasse. Donc, nous pouvons dire que la vérité racontée par Alice n'est pas justement la vérité dogmatique, absolue ou transcendante, mais c'est la vérité tout humaine, vérité du témoin sincère qui dit ce qu'il a fait, vu et senti, vérité accessible à toute homme intelligent, qui sait voir, réfléchir et sentir (Cru, 2016). C'est pourquoi elle peut raconter tous les détails dont elle se souvient sans en prendre parti, elle nous raconte les rôles joués par les Hutus, même quand elle est Hutue. Alice nous raconte également les rôles joués par d'autres soldats de différents camps (Talmasse, 2021).

Alice parle de son voyage, les maladies rencontrées en chemin comme le choléra, la rougeole et la gale (Talmasse, 2021, pp. 33 et 68). Donc, dire « toute la vérité », ce n'est pas narrer toute son expérience, c'est raconter ce qui, dans cette expérience, est le plus représentatif de ce que d'autres soumis au même régime, ont pu également subir. (Detue et Lacosta, 2016). C'est pourquoi elle ne s'est pas contentée de raconter un événement qui lui est arrivé à elle seule, mais à tous les citoyens rwandais. Même lorsqu'elle était perdue, elle nous a raconté comment elle et sa sœur ont rencontré un enfant perdu ou abandonné dans la forêt tout comme comment elles se sont égarées avec sa mère.



Figure 4 (2021, p. 92) Un exemple de la métaphore conceptuelle

Cette scène suggère la métaphore conceptuelle : ALICE EST PORTE-PAROLE où « la porte-parole » est le domaine cible et « Alice » est le domaine source. Les traits de « porte-parole » (intelligence émotionnelle, l'authenticité, neutralité, adaptabilité, empathie etc.) sont mappés sur « Alice » (qui narre l'histoire de la guerre et parle pour tous les citoyens rwandais). La Figure 4 montre un bébé avec la bouche grande ouverte, ce qui signifie qu'il pleure. Mais l'image ne représente en aucune façon le son du cri dans un discours qui montre que le bébé est sans voix. C'est à travers la narration d'Alice que l'on sait que le bébé est abandonné par la mère dans la forêt et n'a personne pour s'occuper de lui. Alice, en parlant d'un enfant abandonné sous la pluie par sa mère dans la Figure 4, on voit qu'elle représente métonymiquement l'histoire de chaque victime de la guerre dont elle a été témoin.

Donc, le récit du témoin oculaire devient par le même récit collectif. Tout comme le *testimonio* est techniquement un récit fait par une seule personne, il représente la voix de nombreuses personnes dont la vie a été affectée par des événements sociaux particuliers, tels que les gouvernements totalitaires, la violence de guerre, les déplacements ou d'autres types

d'affronts sociaux à l'humanité (Reyes et Rodriguez, 2012). Alice est capable de parler de l'expérience de ses concitoyens pendant le génocide rwandais. Le *testimonio* et le témoignage d'un témoin oculaire certifié de la véracité historique sont validés par l'histoire. Avec cela, nous pouvons dire que le témoignage oculaire nous introduit donc le phénomène de la « certification autobiographique » qui engage non seulement le témoin, mais aussi les autres spectateurs de l'événement à travers son premier regard (Dulong, 1998). Ainsi c'est possible pour Alice de communiquer son traumatisme à son mari qui écrit et illustre ces expériences traumatiques dans les pages d'un texte qui à fin sont transmis aux lecteurs.

Ainsi, *Déogratias* déploie la mémoire fragmentée pour raconter le présent et le passé du génocide rwandais à l'aide de flashback, tandis que Talmasse, par l'intermédiaire de sa femme Alice qui est témoin oculaire dans son enfance, a également pu raconter le génocide rwandais aux lecteurs. Tous ceux-ci sont les techniques artistiques qu'ils emploient pour envoyer leurs messages.

Conclusion

L'analyse de *Déogratias* de Jean-Philippe Stassen et *Le grand voyage d'Alice* de Gaspard Talmasse révèlent comment les romans graphiques peuvent devenir de puissants laboratoires visuels et textuels pour explorer les langages fragmentés du traumatisme. *Déogratias* démontre que le traumatisme résiste à la narration linéaire, à une temporalité stable et à une articulation directe, il exige au contraire une approche multidimensionnelle qui intègre le temps (le flashback) et la cognition figurative (la métaphore et la métonymie) comme modes de représentation interdépendants. Dans *Déogratias*, Stassen utilise le flashback non comme un simple procédé structurel, mais comme un symptôme visuel et psychologique du traumatisme. L'oscillation constante du récit entre le Rwanda d'avant et d'après le génocide abolit les frontières entre mémoire et réalité, passé et présent, raison et effondrement. Cette temporalité non linéaire reflète la conscience traumatisée de Deogratias, prise dans une reviviscence répétitive plutôt que dans un véritable souvenir.

Le grand voyage d'Alice prolonge l'exploration du traumatisme menée par Talmasse sur le terrain du témoignage post-conflit et du déplacement des survivants. À travers le périple d'Alice du Rwanda au Congo, le récit se mue en un témoignage de migration, où l'acte de raconter devient à la fois survie et fardeau. La voix du témoignage se déploie sur les plans textuel et visuel, à travers la narration d'Alice, la mise en scène de Talmasse et l'interprétation du lecteur. Ici, la métaphore conceptuelle traduit la souffrance psychique et physique en un langage

visuel symbolique ; les images récurrentes du voyage, de la route et de la frontière servent de métaphores à la traversée incessante du traumatisme entre passé et présent, soi et histoire. *Déogratias* et *Le grand voyage d'Alice* démontrent que, dans les récits de guerre graphiques, le traumatisme n'est pas représenté par une narration linéaire, mais par une interaction complexe entre rupture temporelle, voix du témoignage et cognition figurative. Le retour en arrière saisit la récurrence du passé au sein du présent, le témoignage reprend l'autorité de la voix au silence, la métaphore et la métonymie offrent des voies cognitives et esthétiques pour appréhender l'irreprésentable. Dans la grammaire visuelle de Stassen, le traumatisme n'est pas simplement raconté, il est vécu, visualisé et incarné spatialement sur la page. En définitive, ces textes invitent les lecteurs à participer à l'acte de témoignage en décodant leurs structures non linéaires, symboliques et fragmentées. Ils montrent que l'éthique de la représentation du traumatisme dans les contextes post-génocidaires ne réside pas dans la reproduction de l'horreur, mais dans la construction d'un langage du souvenir qui honore la complexité de la mémoire et de la survie. Par la force conjuguée du retour en arrière, du témoignage, de la métaphore conceptuelle et de la métonymie conceptuelle, les œuvres de Stassen et Talmasse s'imposent comme des interventions à la fois artistiques et éthiques, elles deviennent des témoignages graphiques qui transforment le récit visuel en un acte de témoignage face à la dévastation et à la résilience humaines.

Références

- Benveniste, É. (1969). *Le vocabulaire des institutions indo-européennes. 1: Économie, parenté, société*. Éditions de Minuit.
- Beverly, J. (1996). The margin at the center: On *testimonio*, the real thing. In G. Gugelberger (Ed.), *Testimonial discourse and Latin America* (pp. 23–41). Duke University Press. Retrieved from https://web.english.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Beverly_Margin_at_the_Center.pdf web.english.upenn.edu
- Caruth, C. (Ed.). (1995). *Trauma: Explorations in memory*. Johns Hopkins University Press. <https://doi.org/10.56021/9781421413525>
- Cru, J. N. (2016). *Témoins : Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*. Éditions des Régionalismes & PRNG Éditions.

- Detue, F., & Lacosta, C. (2016). Ce que le témoignage fait à la littérature. *Revue Littéraire Mensuelle, Témoigner en Littérature*, 1041–1042, 3–15.
- Dulong, R. (1998). *Le témoin oculaire : Les conditions sociales de l'attestation personnelle*. École des hautes études en sciences sociales.
- Felman, S., & Laub, D. (1992). *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. Taylor & Francis.
- Foster, H. (1996). *The Return of the Real: The avant-garde at the end of the century*. MIT Press.
- Genette, G. (1980). *Narrative discourse: An essay in method* (Vol. 3). Cornell University Press.
- Hartog, F. (2000). Le témoin et l'historien. *Gradhiva: Revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*, 27(1), 1–14.
- Heidarizadeh, N. (2015). The significant role of trauma in literature and psychoanalysis. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, 192, 788–795.
<https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2015.06.093>
- Ibiam, H. E., & Ajah, R. O. (2022). Styles et stratégies narratives du traumatisme dans *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* d'Alain Mabanckou et *Johnny chien méchant* d'Emmanuel Dongala. *Journal of French and Francophone Studies*, 1, 53–71.
- Ibiam, H. E. (2019). *Le traumatisme dans Les petits-fils nègres de Vercingétorix d'Alain Mabanckou et dans Johnny chien méchant d'Emmanuel Dongala* (Master's thesis). University of Uyo.
- Jonnie, M. (2012, May 12). *The importance of flashback*.
<http://jonniemarie.qwriting.qc.cuny.edu/2012/05/12/the-importance-of-flashback>
- Laub, D. (2002). Testimonies in the treatment of genocidal trauma. *Journal of Applied Psychoanalytic Studies*, 4(1), 63–87.
- Laub, D. (2013). Bearing witness or the vicissitudes of listening. In *Testimony* (pp. 57–74). Routledge.
- Laub, D. (2016). Listening to my mother's testimony. In *Wounds of history* (pp. 38–58). Routledge.
- Marie, V. (2011). Témoigner : 'Entre histoire et mémoire'. La fabrique d'un imaginaire de génocide tutsi dans la bande dessinée *Déogratias* de Stassen. *Mars*, 194–208.
- Mihelakis, E. (2010). *Réécrire le trauma de l'avortement : Les armoires vides et L'événement d'Annie Ernaux* (Doctoral dissertation). Université du Québec.
- Murazanova, A. (2018). *The representation of trauma through intermediality in Slaughterhouse-Five, Extremely Loud and Incredibly Close, and In the Shadow of No Towers* (Master's thesis). University of Leiden.
- Reyes, K. B., & Rodriguez, J. (2012). Testimonio: Origins, terms, and resources. *Equity & Excellence in Education*, 45(3), 525–538.
- Rodi-Risberg, M. (2010). *Writing trauma, writing time and space: Jane Smiley's A Thousand Acres and the Lear group of father-daughter incest narratives* (Doctoral dissertation). Universitas Wasaensis.
- Smith, S., & Watson, J. (2010). *Reading autobiography: A guide for interpreting life narratives*. University of Minnesota Press.
- Stassen, J.-P. (2000). *Déogratias*. Dupuis-Proost / Fleurus, Coll. Aire Libre.
- Talmasse, G. (2021). *Le grand voyage d'Alice*. La Boîte à Bulles.
- Thakkar, U. (2019). *Reading testimonio today: Central American literature from 1982 to the present* (Doctoral dissertation). University of British Columbia.
- Walker, A. (2014). The trauma of the flashback: Memory and its suffering negotiated through *September* (painting by Gerhard Richter). *Research in Arts and Media*, Plymouth University.
- Weber, L. E. (2010). *Écrire le traumatisme : Pour une étude de l'incompréhensible chez Soucy, Duras, Mavrikakis et Perec* (Doctoral dissertation). Queen's University.