

**L’HISTORICISATION ET LA FICTIONNALISATION
DU TRAUMATISME À TRAVERS QUELQUES RÉCITS
GRAPHIQUES DE GUERRE SELECTIONNÉS EN
CENTRAFRIQUE ET AU RWANDA**

Okoro Harmony Ezinne

Redeemer’s University, Ede, Osun State.

07068093163

okoroh@run.edu.ng

Résumé

Documenter le génocide rwandais et le conflit sectaire en République centrafricaine en mode bande dessinée devient problématique car cela soulève le doute sur la façon dont ce mode destiné au rire et à la caricature peut dépeindre des thèmes aussi graves que la guerre et le traumatisme, et maintenir l’authenticité de l’histoire sans obscurcir ou déformer les faits. En utilisant l’historicisation et la fictionnalisation comme concepts narratifs, les auteurs de *Tempête sur Bangui* tome 1 et 2, *Maison sans fenêtres*, *Déogratias* et *Le grand voyage d’Alice* représentent la guerre centrafricaine et le génocide rwandais. Ces concepts narratifs, avec l’étude de traumatisme, la métaphore conceptuelle et la métonymie conceptuelle comme cadres théoriques, visent à montrer les multiples formats, esthétiques, thématiques et techniques narratives mobilisés par ces auteurs pour représenter la violence centrafricaine et rwandaise. Prenant en considération la nature multimodale des récits graphiques, ce travail vise à figurer les métaphores visuelles et les métonymies employées

par les auteurs pour représenter la mémoire traumatique des citoyens centrafricains et rwandais. Enfin, ce travail présente ces récits graphiques comme des représentations réelles de la guerre centrafricaine et du génocide rwandais qui peuvent être utilisées pour représenter la mémoire collective du peuple. Cette étude conclut que, que ce soit par l'historicisation ou par la fictionnalisation, les récits graphiques de Didier Kassaï, Marc Ellison, Jean-Philippe Stassen et Gaspard Talmasse ont pu représenter de manière adéquate et authentique l'histoire vraie de ces guerres.

Mots-Clés : Historicisation, Fictionnalisation, Traumatisme, Métaphores visuelles, Métonymie conceptuelle

Abstract

Documenting the Rwandan genocide and the sectarian conflict in Central African Republic in comic mode becomes problematic because it raises the doubt on how this mode meant for laugh and caricature can portray such serious themes as war and trauma, and maintain the authenticity of the history without obscuring or distorting facts. Using historicization and fictionalization as narrative concepts, the authors of *Tempête sur Bangui* volume 1 & 2, *Maison sans fenêtres*, *Déogratias* and *Le grand voyage d'Alice* represent the Central African war and the Rwandan genocide. These narrative concepts with Trauma studies, conceptual metaphor and conceptual metonymy as theoretical frameworks aims to show multiple formats, esthetics, thematic and narrative technics mobilized by these authors to represent the Central

African and Rwandan violence. Putting into consideration the multimodal nature of graphic narratives, this work aims to figure out the visual metaphors and metonymies employed by the authors to represent the traumatic memory of the Central African and Rwandan citizens. Lastly, this work presents these graphic narratives as reel representation of the Central African war and the Rwandan genocide which can be used to represent the collective memory of the people. This study concludes that whether through historicization or fictionalization, the graphic narratives of Didier Kassai, Marc Ellison, Jean-Philippe Stassen and Gaspard Talmasse were able to adequately and authentically represent the true story of these wars.

Key-words: Historicization, Fictionalization, Trauma, Visual metaphor, Conceptual metonymy

Introduction

L'historicisation et la fictionnalisation sont deux concepts qui se rapportent à la manière dont l'histoire est représentée dans différentes formes de narration, que ce soit dans la littérature, le cinéma, les jeux vidéo ou d'autres médias. L'historicisation fait référence au processus de donner une dimension historique à une œuvre de fiction. Cela signifie que l'auteur ou le créateur s'efforce de représenter de manière précise une période historique spécifique, en utilisant des événements, des personnages et des décors qui sont conformes à cette période. L'objectif de l'historicisation est de créer une immersion réaliste dans le contexte historique et de permettre aux

lecteurs, spectateurs ou joueurs de mieux comprendre et apprécier cette période.

La fictionnalisation, en revanche, implique la transformation d'événements historiques réels en éléments de fiction. Cela signifie que l'auteur ou le créateur prend des événements, des personnages ou des lieux historiques réels et les incorpore dans une histoire fictive, en leur attribuant souvent des caractéristiques ou des actions qui ne sont pas strictement conformes à la réalité historique. La fictionnalisation peut être utilisée pour créer des intrigues intéressantes, explorer des thèmes universels ou mettre en lumière certains aspects de l'histoire qui pourraient ne pas être évidents dans une représentation purement factuelle. Il est important de noter que l'historicisation et la fictionnalisation sont souvent utilisées ensemble dans de nombreuses œuvres, et qu'il peut y avoir différentes approches et degrés de fidélité historique dans leur application. Certains créateurs s'efforcent de rester aussi fidèles que possible aux faits historiques, tandis que d'autres prennent davantage de libertés créatives pour servir leur récit.

Cependant, documenter l'expérience telle qu'elle était ne suffit pas à faire vivre le traumatisme aux lecteurs. La fictionalisation de l'expérience reste problématique car cela déformerait la réalité (James 1140) parce qu'on ne peut fictionaliser une expérience sans altérer la réalité. Mais le traumatisme et la violence doivent être transmis aux lecteurs et donc à la société. À cette fin, certains écrivains qui ont subi un

traumatisme dans leur vie ont versé leur psyché brisée et dispersée dans les pages sous la forme de mémoires graphiques. Il existe des liens forts entre histoire et fiction en BD et le médium s'avère une source précieuse pour l'historien des mentalités, car il fait « écho en son imaginaire à son contexte socioculturel qui en structure les figures, les archétypes, les codes narratifs et les représentations imagées » (Porret 15). Le contexte socioculturel vu dans le texte montre que cette violence, qu'elle soit historicisée ou romancée, raconte les événements réels de la guerre.

Ce travail vise à montrer les multiples formats, esthétiques, thématiques et techniques narratives mobilisés par ces auteurs pour représenter la violence centrafricaine et rwandaise. Ce travail, prenant en considération la nature multimodale des récits graphiques vise à figurer les métaphores visuelles et les métonymies employées par les auteurs pour représenter la mémoire traumatique des citoyens centrafricains et rwandais. Enfin, cette étude présente ces récits graphiques comme des représentations réelles de la guerre centrafricaine et du génocide rwandais qui peuvent être utilisées pour représenter la mémoire collective du peuple en s'appuyant sur des théories de traumatisme, la métaphore conceptuelle et la métonymie conceptuelle.

Donc, le paradoxe du traumatisme est qu'il ne peut pas être représenté et pourtant il doit l'être. C'est pourquoi tous ces événements traumatisants comme les catastrophes naturelles, la guerre, l'esclavage, le viol, etc. trouvent leur chemin dans un

texte littéraire et des documentaires. Cathy Caruth (5) croit que les crises traumatiques doivent être parlées dans un langage qui est toujours en quelque sorte littéraire ; un langage qui défie même s'il revendique notre compréhension. Dans sa théorisation, la littérature et le traumatisme se croisent dans la relation complexe entre savoir et ne pas savoir. C'est ainsi que les spécialistes des études sur les traumatismes s'intéressent vivement aux représentations littéraires et artistiques.

D'autre part, la métaphore est classiquement définie comme « un phénomène de transfert fondé sur la ressemblance (...) dans les énoncés linguistiques, et que fige parfois la langue, point de vue « verbo-centrique » qui semble être celui de la rhétorique la plus classique » (Chanay et Remi-Giraud 77). La structure de nos pensées, attitudes et actions est structurée non seulement par des métaphores, mais aussi par des métonymies, et, comme les concepts métaphoriques, les concepts métonymiques sont fondés sur notre expérience - le fondement des concepts métonymiques est en fait plus évident que métaphorique. Il s'agit généralement d'associations de nature physique directe ou causale (Lakoff et Johnson 39). Cependant on peut voir la relation entre métaphore et métonymie, et ce lien n'est pas seulement propagé par Lakoff et Johnson, mais aussi par Roman Jakobson.

La métaphore visuelle et la métonymie conceptuelle de la guerre centrafricaine

Comme Didier Kassaï montre la violence de la guerre centrafricaine de 2013 dans *Tempête sur Bangui* 1 et 2 sans nommer ses personnages individuellement, il peut montrer la violence en fonction des choses dont il a été témoin et des nouvelles de la presse. Il ne donne qu'un nom aux véritables auteurs de la guerre : les chefs politiques, les milices du groupe et les pays impliqués. Nous pouvons voir que l'auteur utilise les vrais noms pour nous montrer qu'il nous narre de vraies histoires de la guerre centrafricaine. Avec cela, il peut raconter la violence comme nous pouvons voir comment il représente le génocide, le déplacement, la mort, le pillage, le viol, et ainsi de suite.

Au début, Kassaï montre comment le pays était en paix même quand il y avait des tensions à cause des rumeurs et des nouvelles qui circulaient. Il y a eu des négociations entre certaines parties lésées, mais elles ont quand même opté pour la guerre. C'est ainsi que le roman nous montre la guerre commençant par l'exil forcé de personnes qui ne voulaient pas perdre les membres de leur famille.

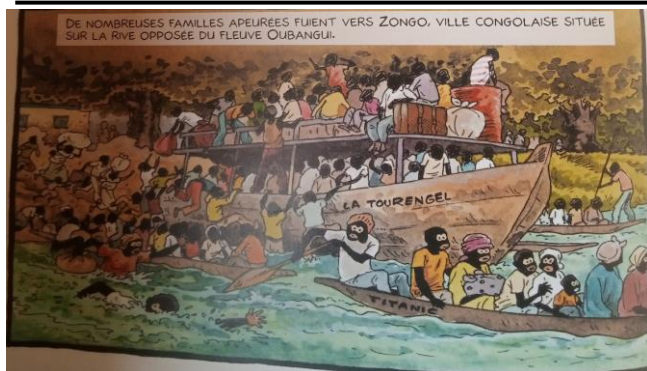


Figure 1 (Kassai «Tome 1» 30) Un exemple de la métaphore visuelle

La figure 1 ici montre des personnes faisant tout leur possible pour fuir leur pays. Certains sont avec leurs sacs sur la tête, les bateaux sont tous remplis que certains sont vus en train de nager dans la mer. A travers cette scène on peut construire la métaphore visuelle de LES CITOYENS CENTRAFRICAINS SONT UNE MER DE TURBULENCES. Il s'agit de « une mer de turbulences » avec les éléments (éclaboussures d'eau, des vagues rapides et violentes, et le désordre etc.) versus « Les citoyens centrafricains » (le déplacement, le tohu-bohu, la fuite, la guerre etc.). Dans cette figure, les éléments de « une mer de turbulences » comme domaine source où un fort mouvement soudain dans l'eau sont mappés sur « les citoyens centrafricains » comme domaine cible qui sont dans la confusion, la bousculade, l'exil violent et forcé.

Les yeux grands ouverts des Centrafricains dans la mer montrent la peur et l'incertitude. L'écriture illustre qu'ils déménagent à Zongo, une ville congolaise loin de chez eux.

Tout comme une pierre jetée dans un étang crée des ondulations qui perturbent la tranquillité, la guerre projette ses ondes perturbatrices sur la vie de ceux qu'elle touche. Les âmes déplacées deviennent des réfugiés, leur identité marquée à jamais par l'encre indélébile du bouleversement. Ils portent avec eux le poids de rêves brisés et de liens brisés, leurs cœurs alourdis par les souvenirs d'une maison qui n'existe que sur des photographies qui s'estompent, comme on le voit dans la Figure 1, une image d'une maison qui disparaît en arrière-plan. Cet exode et exil forcé dans cette scène de la Figure 1 est la représentation métonymique de l'exode et le désarroi partout au pays parce que les parcs automobiles, les aéroports et les ports maritimes sont bondés de personnes qui fuient leur pays. La métonymie est évoquée dans le sens où l'illustrateur ne doit pas nous montrer tous les citoyens en fuite, mais seulement une partie qui représente l'entièreté de la masse centrafricaine.

Les activités normales de la vie sont affectées, les mariages perturbés comme le montre la page 37 du tome 1 où un couple en tenue de mariage court. Les écoles se sont arrêtées, il y avait de la course et de la bousculade. Les activités économiques sont suspendues. Il y a des explosions de bombes et des coups de feu partout. D'importants bâtiments appartenant à l'État et de nombreux établissements privés sont détruits. Les êtres humains sont directement abattus. Dans la page 56 du tome 1 nous pouvons voir le pillage partout, les miliciens revendiquent et arrachent avec force les supermarchés et les grands magasins qui ne leur appartiennent pas. Il y a de violents partout comme nous démontrant dans la figure suivante.



Figure 2 (Kassai «Tome 1» 88) Un exemple de la métaphore multimodale

La Figure 2 avec la combinaison de l'image et du texte suggère la métaphore multimodale LE VIOL EST ARME DE GUERRE ou viol comme domaine cible est mappé sur arme comme domaine source. Les éléments de viol (la force, l'arrachement du pagne, les hommes excités) et les éléments d'arme (objet de privation de pouvoir et peur, instrument de vulnérabilité, permis de pénétrabilité) sont impliqués dans ce mappage paradigmatique. A travers l'aspect textuel de l'image dont nous avons ce terme « désarmée », nous comprenons que le pagne d'une femme ou fille constitue l'arme, la protection et le couvercle ; si c'est maintenant retiré, elle devient éphémère. Lorsqu'une femme est désarmée, cela signifie qu'elle est nue et qu'il est possible de la pénétrer ou d'y avoir accès.

Cette métaphore est plus illustrée avec l'image d'un homme qui lie derrière avec force les deux mains de la femme, l'autre arrache son pagne révélant sa nudité. Le troisième homme est devant elle avec un fusil. Derrière eux, un autre

homme soulève une autre femme. Ces femmes sont représentées avec les yeux grands ouverts de peur et la bouche aussi grande ouverte, ce qui montre qu'elles crient, mais puisqu'il n'y a pas de bulle pour représenter leurs émotions et leur discours, elles sont sans voix, donc des subalternes. Nous pouvons lire le texte portant la parole du chef milicien qui dit : « Te voilà désarmée » (Kassai « Tome 1 » 88). C'est dans la même ligne avec l'hypothèse d'Augustin Mubika et Richard Bukaliya que : « the raping of women is a means for the aggressor to symbolically and physically humiliate the defeated men (le viol des femmes est un moyen pour l'agresseur d'humilier symboliquement et physiquement les hommes vaincus) » (Mubika et Bukaliya 80). Nous pouvons dire que le milicien ne parle pas seulement à la femme mais à la tribu d'où vient la femme centrafricaine.

Evelyn Josse (3) est en accord avec cela, c'est pourquoi elle dit que « le viol est utilisé comme arme de guerre » parce que dans certains cas, le viol est une stratégie délibérée visant à « corrompre les liens communautaires ». Dans ce cas, la femme est la métonymie conceptuelle de sa tribu entière. Les femmes sont vues comme l'incarnation de l'identité culturelle adverse et leur corps comme un territoire à conquérir ou comme un moyen d'humilier les hommes de leur communauté ». Cette situation est la situation à Bangui jusqu'à ce que Bozizé abandonne le pouvoir et s'enfuit. Michel Djotodja a pris le pouvoir avec force et s'est autoproclamé chef et président de la République centrafricaine. Cependant, le conflit armé n'a pas pris fin parce que personne ne peut

contrôler les garçons armés, donc le crime et la violence deviennent l'ordre du jour à Bangui. La partie offensée s'est également armée, faisant de Bangui un terrain de terreur. La prolifération des armes est à l'ordre du jour. Les églises, les mosquées et même les hôpitaux ne sont pas épargnés, car même les malades couraient avec des gouttes attachées aux veines comme le montrent la figure suivante.



Figure 3 (Kassai « Tome 2 » 63) Un exemple de la métaphore multimodale

La Figure 3 montre des hommes saignants et bandés, traînés par des hommes armés. L'image montre également des personnes, en particulier une femme tombant d'un étage avec une canule et un goutte-à-goutte sur la main. Une bulle montre un homme blessé disant « PITIÉ ! » ce qui montre qu'il demande la miséricorde. Tout cela suggère la métaphore multimodale : LA CENTRAFRIQUE EST UN PAYS DES ASSASSINS SANS PITIÉ. Dans ce cas, « un pays des assassins sans pitié » est le domaine cible et « la République Centrafrique » est le domaine source. Les caractéristiques de « un pays des assassins sans pitié » dont hommes armés, traînage d'hommes bandés, piétinement des gens, poussée des malades du dernier étage, etc. sont mappées sur « la Centrafrique » comme un pays où la méchanceté, la barbarie et l'assassinat sont omniprésents. Cette image de blessés qui saignent et de ceux qui sautent du toit de l'hôpital sont la représentation métonymique du pays. Cette métaphore illustre la dure réalité que la guerre apporte souvent, où la compassion prend le pas sur la poursuite incessante de la victoire, et les conséquences peuvent être dévastatrices.

Cela continue dans la mesure où la troupe de France ne peut pas tout contenir. La plupart des pays africains, comme le Tchad qui sont complices de cette guerre, décident de rapatrier leurs citoyens lorsqu'ils ont découvert qu'ils ne pouvaient plus comprendre la guerre. La plupart des citoyens centrafricains se retrouvent dans le camp de réfugiés, beaucoup sont à la morgue sans personne pour réclamer leurs cadavres. Des cadavres sont à voir gisant partout polluant tout

l'environnement. La république centrafricaine est réduite en poussière. A ce moment nous pouvons conclure que Didier Kassaï historicise la vraie histoire de cette guerre comme elle est avec ses trames et ses personnages réels qui montrent l'exacte histoire de la guerre centrafricaine.

Donc, toutes les destructions et les tueries montrées par Kassaï est ce qui a fait de la république centrafricaine une *Maison sans fenêtres* que nous racontent Marc Ellison et Didier Kassaï. Il y a le désespoir, la pauvreté, la malnutrition, la violence, l'assujettissement et l'exploitation :



Figure 4 (Ellison et Kassaï 105) Un exemple de la métaphore conceptuelle

Dans la Figure 4, nous pouvons voir la revendication de territoires par des hommes armés. Dans la mesure où ils ont déclaré ce lieu leur territoire, ils occupent le lieu et extorquent les passants. Avec cette scène, nous suggérons la métaphore conceptuelle de L'AGITATION EST LE PROFIT DES

LARRONS où le domaine cible est « le profit des larrons » et « l'agitation » est le domaine source. Les caractéristiques d'agitation (conflit, les hommes armés, les armes, couverture sur le visage, blocages des routes, des personnes en otage) sont mappées sur « le profit des larrons » (l'exploitation, l'extorsion, enlèvement, le pillage, le vol). Ces miliciens voient les troubles ou les conflits comme des affaires afin de voler et d'exploiter les gens.

Cette figure illustre deux hommes avec des fusils et une femme avec un enfant malade représenté avec un chiffon plié. La femme est sur une moto commerciale venant de Sido. D'après le texte en bas de l'image, Sido est loin de l'hôpital. Mais ces hommes n'ont pas écouté l'appel de l'homme à moto et de la femme avec un enfant malade. Ce groupe de miliciens a pris la moto alors qu'ils n'ont rien à leur offrir. Avant que la femme ne puisse marcher à l'endroit où se trouve l'hôpital, l'enfant est décédé. Cette scène est la représentation métonymique de l'exploitation par des miliciens armés partout dans le pays, telle est la situation en république centrafricaine. En plus d'être exploités par ces hommes armés sans cœur, il n'y a pas d'hôpitaux à proximité pour soigner les malades et les enfants malnutris car beaucoup d'hôpitaux sont incendiés, certains sont déserts, quelques hôpitaux encore occupés par des médecins indigènes sont très loin. En dehors des violences perpétrées par ces groupes d'hommes armés, le travail des enfants est à l'ordre du jour, les enfants sont obligés d'être des hommes, car un enfant de 11 ans travaille déjà et s'occupe de lui-même sans aucun parent ou adulte pour l'aider. Ellison et

Kassaï, pour nous montrer ce que la guerre a fait à la république centrafricaine, rend compte de tant d'enfants dont la plupart sont dans la rue.

La fictionalisation de la mémoire traumatique rwandaise

Dans *Déogratias*, Stassen montre un garçon hutu qui est au centre de cette histoire. Parce qu'il conte toujours le présent et le passé en même temps, il ne nous raconte pas toute la violence et le génocide qui sont à l'ordre du jour dans la guerre rwandaise comme le montre Kassaï dans *Tempête sur Bangui*. L'œuvre de Stassen emploie la fictionalisation, parce qu'il altère la réalité en nous montrant un garçon qui est traumatisé et psychologiquement perturbé. Cependant, il montre Déogratias qui est accro à la bière de banane locale appelée « urwagwa » (Stassen 18)). Cette dépendance est un mécanisme d'adaptation pour faire face aux traumatismes dont il a été témoin et auxquels il a participé. Il s'agit de la honte basée sur le traumatisme dont parle Anna Walker (15) selon laquelle le sujet traumatisé présente une détérioration mentale et physique qui conduit à la violence, à la dépendance, à la maladie et au suicide.

Les traumatismes perturbent les systèmes naturels de récompense et de stress du cerveau, rendant les individus plus susceptibles de développer une dépendance. C'est pourquoi chaque fois que Déogratias est sans bière à la banane (urwagwa), il est sans cesse hanté par les souvenirs du passé. Dans ces hantises, il est dépeint comme un type de chien

transmogrifié.



Figure 5 (Stassen 29) Un exemple de la métaphore basée sur l'image

La Figure 5 donne la métaphore basée sur l'image de « LES GÉNOCIDAIRES SONT CHIENS ». Il s'agit d'une image sans texte. Dans ce cas, « Les génocidaires » est le domaine cible et « les chiens » est le domaine source. Les caractéristiques sociales d'un « chien » (fidélité au maître, domesticable, agresseur, dangereux, incontrôlable, etc.) sont mappées sur « les génocidaires » qui (vivent avec les hommes, qui sont les amis, voisins et partenaires, sont devenus des meurtriers dès l'annonce de la guerre). Ces acteurs ou perpétrateurs du génocide barbare sont représentés métonymiquement par Déogratias qui était l'ami de Bénigne et sa famille mais assiste à leur meurtre à cause du conflit tribal. L'image au-dessus montre une image d'un visage déformé, la joue droite semble coupée, les yeux sont ceux d'un chien, mais le nez et la bouche sont ceux d'un humain. Les mains et les

jambes sont celles d'un chien. C'est l'image de Déogratias sous sa forme hantée. Déogratias est un perpétrateur du génocide qui a coûté la vie à des millions de personnes, son moi-traumatisé est représenté avec un animal humain dans l'image. Cependant, nous nous concentrerons sur l'aspect social et psychologique de cet animal pour mieux comprendre le traumatisme des citoyens rwandais. Cette transformation de l'hybride homme-animal montré dans la Figure 5, marque le déclin d'un être incapable de dépasser ses traumatismes, et cette fusion devient le lieu à partir duquel l'horreur de l'expérience génocidaire trouve son expression (Arnold et Karel 93). De façon générale, c'est par une esthétique du grotesque, avec les éléments du laids et du monstrueux, que l'auteur exprime le mieux les violences extrêmes. En décrivant le génocide comme laid et monstrueux, nous soulignons l'extrême brutalité et l'inhumanité inhérentes à de tels actes.

La métaphore saisit la nature répugnante du génocide, soulignant sa déficience morale et les profondes souffrances qu'il inflige à des individus et des communautés innocents. Déogratias empoisonne Juvénal, le sergent français et Bosco avec un produit chimique utilisé pour traiter les parasites sur les peaux de vache. Dans la partie rétrospective du récit, avant le génocide, Déogratias tente de gagner l'affection de chacune des demi-sœurs, n'y parvenant qu'avec Bénigne. Pendant ce temps, il rencontre frère Phillip et le sergent français. La nuit où le génocide commence, Déogratias et Bénigne sont ensemble chez Déogratias comme indique la figure suivante.



Figure 6 (Stassen 60) Un exemple de la métaphore conceptuelle

La Figure 6 montre l'image de ces deux adolescents qui s'amusaient comme des amis. Puis le panneau de gauche de l'image montre un texte qui annonce le meurtre de Habyarimana que nous croyons être le chef de l'État. On peut voir que cette annonce apporte la tristesse et ils sont dans un état de confusion, de peur et d'incertitude représentés par leurs yeux grands ouverts suggérant la métaphore conceptuelle LA NOUVELLE DE LA GUERRE EST UN RABAT-JOIE. « Un rabat-joie » est le domaine cible et « la nouvelle de la guerre » est le domaine source. Dans ce cas, les traits d'un rabat-joie qui (gâcher la joie, atténuer l'excitation, donner de l'énergie négative, détruire, opposer, un saccageur etc.), sont mappés sur la nouvelle de la guerre qui (interrompre le plaisir, diviser, provoquer la confusion, apporter de la tristesse et du dérangement, etc.). Le texte vers le bas du panneau gauche de l'image emploie les Hutus à « ...éradiquer cette race de cancrelats ! cherchez-les dans tous les trous... » Il continue vers le panneau de droite de l'image comme annoncé par la radio

« ...il faut qu'il ne reste pas un seul de ces insectes dans tout le... » (Stassen 60), et Bénigne doit arrêter la radio. Immédiatement leur amusement s'est transformé en tristesse parce que Déogratias est Hutu tandis que Bénigne est Tutsi, et maintenant les Hutus sont chargés de tuer les Tutsis. Comme un rabat-joie gâche le plaisir ou l'excitation d'une situation avec ses actions ou ses attitudes négatives, c'est comme cela cette nouvelle de la guerre vient arrêter brusquement le plaisir de Déogratias et Bénigne. Ce désespoir et cette tristesse de Déogratias et Bénigne sont la représentation métonymique de l'émotion de l'ensemble des citoyens rwandais dont l'annonce inattendue de la guerre a changé leur vie paisible de jouissance en tristesse immédiate. C'est ainsi que le génocide s'annonce et la barbarie commence.

Dès l'annonce du génocide, les miliciens ont commencé à fouiller de maison en maison et à tuer ceux qu'ils considéraient comme des ennemis. Pour empêcher Juvénal et une milice hutue de fouiller sa maison et de trouver Bénigne, Déogratias rejoint le groupe de Juvénal. Bénigne s'échappe et retrouve Apollinaire, mais ce même groupe découvre plus tard les deux femmes et procède à leur viol et à leur meurtre. Il est démontré que Déogratias a participé à ces actions horribles. En fuyant la milice pour récupérer les corps d'Apollinaire et de Bénigne, il les trouve mâchés et attaqués par des chiens. Bosco, qui tombe également sur cette scène, tire sur les animaux. Cette narration enchevêtrée du passé et du présent donne un sens vif de l'inséparabilité du traumatisme qui hante Déogratias, le pousse à tuer et culmine ensuite dans son

éventuelle arrestation par la police pour meurtre à la fin du texte.

Historicisation et la métaphore conceptuelle du traumatisme rwandais

Toujours sur la guerre rwandaise, Gaspard Talmasse dans *Le grand voyage d’Alice* raconte le génocide à travers les yeux d’un enfant, même si c’est un témoignage de sa femme. Durant toute sa fuite, Alice était encore enfant. Gaspard Talmasse choisit l’historicisation comme une façon de raconter l’odyssée de sa femme quand elle était enfant, sa fuite, en respectant son regard d’enfant, en ne mettant en scène que ce dont elle se souvenait, ce qu’elle a perçu alors de la situation. L’auteur nous raconte la véritable histoire du calvaire de la jeune Alice sans rien ajouter pour fictionnaliser l’histoire. C’est pourquoi cette enfant se concentre sur sa fuite sans nous raconter beaucoup de cette violence extrême. Mais en tant qu’enfant très attentive, elle sait que les choses ne sont plus comme avant, beaucoup de choses ont changé comme le montre la figure suivante :

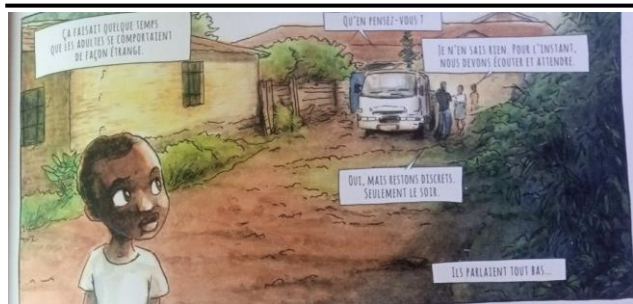


Figure 7 (Talmasse 9) Un exemple de la métaphore textuelle

Avec cette situation de la Figure 7, nous pouvons suggérer la métaphore basée sur le texte de L'AGITATION EST UN ÉTRANGER. Dans ce cas, on peut dire qu'un étranger est le domaine cible et l'agitation est le domaine source. Les caractéristiques de l'étranger (inconnu aux gens, étrange, peu familier, inconfortable etc.), sont mappées sur l'agitation (troubles, anxiété, manque de concentration, nervosité etc.). La Figure 7 montre une ambiance paisible, l'environnement a l'air si calme, mais on peut voir Alice une enfant curieuse nous dire qu'il y a quelque chose d'étrange parmi les adultes, des choses qu'ils ne faisaient pas avant mais qu'ils font maintenant, selon elle « ce faisait quelque temps que les

adultes se comportaient de façon étrange... ils parlaient tout bas... » (Talmasse 9). La partie en bas de l'image montre un homme écoute une radio, la radio annonce « ...Tandis que les massacres continuent, le F.P.R avance... ». Cela nous montre qu'il y a un problème, et la voix d'Alice nous rappelle encore que « ...ils écoutaient la radio tous les soirs » (Talmasse 9) révélant qu'il y a de l'agitation dans la société, ce qui est étrange pour Alice parce que les gens autour d'elle ne se sont jamais comportés de cette manière.

Ces troubles qu'Alice voit et ressent autour d'elle, sont en fait étranges pour elle. Cet état d'agitation montré dans cette figure est une représentation métonymique de l'agitation dans le pays dans son ensemble, car les rumeurs et les murmures de cette guerre et de ce massacre ont infiltré tout le quartier et se sont progressivement concrétisés. Les adultes continuent à parler à voix basse et à écouter la radio jusqu'à ce que l'exil forcé commence et qu'Alice soit forcée de marcher de longs kilomètres de route. Ils arrivent dans une zone où ils dorment sous la pluie et boivent de l'eau sale. Alice nous raconte l'épidémie de choléra au cours de laquelle elle a été témoin de la mort de tant de personnes et de celle de sa cousine comme nous pouvons voir à la Figure 8.

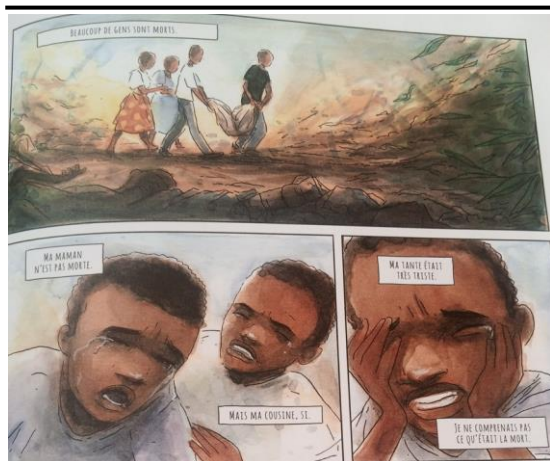


Figure 8 (Talmasse 33) Un exemple de la métaphore conceptuelle

La Figure 8 nous donne la métaphore conceptuelle LES RWANDAIS SURVIVANTS SONT AUSSI MALHEUREUX COMME LES MORTS. « Les rwandais survivants » est le domaine source, et « malheureux comme les morts » est le domaine cible. Dans ce cas, l'analogie de malheur est établie entre les survivants (pleurant en groupe, endeuillés en groupe, porteurs de morts, etc.), et les morts (enterrement sans cérémonie, sans cercueil, enveloppés dans un tissu, etc.). Toutes ces situations se trouvent à travers l'écriture qui dit « beaucoup de gens sont morts » et l'image vers la haute de la figure montre des personnes portant un corps enveloppé d'un tissu, sans la cérémonie de l'enterrement. Le fond de l'image montre l'obscurité qui symbolise le chagrin. La photo en bas de l'image de la Figure 8 montre des enfants qui pleurent avec les yeux bien fermés mais des larmes coulant sur leurs visages. Cette situation dans la Figure 8 véhicule

l'idée de douleur émotionnelle et de vulnérabilité. Les yeux fermés représentent un retrait du monde extérieur, tandis que les larmes symbolisent l'agitation intérieure et la tristesse vécue par un individu. Donc, Alice et ses cousins sont la métonymie de tous les citoyens rwandais qui sont malheureux et en deuil perpétuel. Alice est témoin de la mort à son jeune âge. Elle est témoin de la mort de ses proches. Cette situation a traumatisé Alice même lorsqu'elle ne comprenait pas pleinement ce qu'est la mort. Mais elle sait que les gens autour d'elle sont tous tristes et que c'est un moment qu'elle souhaite n'existe pas.

Alice est témoin de tant d'attaques alors que leur voyage se poursuit. Début janvier 1997 ils sont à Tingi-tingi, une forêt entre Rwanda et Zaïre. Il y a une autre attaque dans laquelle l'explosion d'une bombe et le massacre sont trop et lourds. De nombreuses familles sont séparées. Selon Alice c'est plus haut et lourd que le reste dont elle a été témoin. On entend des cris d'enfants et des cadavres sont vus partout. Ils doivent quitter la zone et chercher une autre zone. En octobre 1997, ils arrivent à Mbandaka après le Zaïre en provenance de Tingi-Tingi. Le récit graphique avec une carte nous montre combien de temps ils ont marché à pied. À Mbandaka, Alice développe une maladie de peau, alors qu'elle essaie d'obtenir des médicaments de l'équipe de la Croix rouge qui était présente pour les aider, elle se confronte d'une autre attaque qui change sa vie :



Figure 9 (Talmasse 73) Un exemple de la métaphore basée sur l'image

La Figure 9 annonce la métaphore basée sur l'image LE FUSIL EST UN MESSAGER DANGEREUX. « Un Messenger dangereux » est le domaine cible et « le fusil » est le domaine source. Dans ce cas, il y a un mappage entre les traits de fusil (image de fusil, onomatopée du fusil, etc.) et les traits de messenger dangereux (enfants battus, saignants, troublés, courants qui expérimentent des sons assourdissants etc.). La Figure 9 montre des gens qui courent dans tous les sens. On peut aussi voir une main tenant un fusil, les bruits du fusil et des bombes sont exprimés dans l'image par l'auteur. On voit des gens tomber, percés de balles dans la poitrine et le cœur. L'image de la main tenant un fusil et l'image des balles transperçant la poitrine et le ventre des gens représentent

métonymiquement le meurtre et la mort pendant la guerre. L'écriture qui représente la voix d'Alice dit « ce fut le matin le plus horrible de ma vie » montre que la guerre est insupportable pour elle. C'est également le jour qu'Alice et sa jeune sœur Adeline sont séparées de leur mère. Car avant qu'elles ne puissent courir là où se trouve leur mère, elle s'est déjà enfuie avec l'une des sœurs. Au cours de leur voyage, Adeline a failli se noyer mais est sauvée par Alice lorsqu'un homme adulte refuse de la sauver. Alice et la petite sœur réussissent à quitter la forêt et arrivent à un endroit où elles cachent avec des porcs afin d'éviter d'être tuées. Elles sont forcées de continuer à marcher parce que ce n'est pas sûr pour elles dans ce village. En arrivant plus à un endroit, Alice et Adeline se sont séparées. Alice est rapatriée au Rwanda où elle est récupérée par une femme et remise à son oncle. Elle a été maltraitée au point qu'une tante a dû l'accueillir. Elle a failli mourir d'une pneumonie mais a survécu plus tard. Adeline revient ensuite au Rwanda et retrouve Alice.

C'est à ce moment-là que des nouvelles leur sont parvenues concernant leurs parents, ils traversent le Kenya à Bruxelles car le gouvernement rwandais de l'époque interdisait l'immigration de leurs citoyens vers un autre pays. Au début de décembre 2003 Alice et Adeline sont capables de rejoindre leurs parents à Bruxelles, c'est là qu'Alice trouve que sa maman, son père et sa petite sœur Aline ont survécu et elles ont un autre frère et une petite sœur. Alice avait cinq ans tandis qu'Adeline avait trois ans quand la guerre a commencé

mais maintenant elle a quatorze ans tandis qu'Adeline a douze ans, nous disant qu'elles grandissent dans cette guerre barbare.

Conclusion

Nous pouvons voir que *Tempête sur Bangui*, *Maison sans fenêtres* et *Le grand voyage d'Alice* emploient l'historicisation parce qu'ils narrent des histoires de guerres telles qu'elles sont, tandis que *Déogratias* emploie la fictionalisation parce qu'il y a les éléments de l'irréel dans sa narration. En fin de compte, ces concepts offrent aux auteurs des textes de notre corpus une palette d'outils pour représenter et raconter l'histoire réel et également, en combinant des éléments de réalité et de fiction, pour créer des récits captivants et évocateurs.

Tous ces histoires des guerres centrafricaine et rwandaise avec nos récits de corpus, quoique sommaire, nous ont néanmoins permis de saisir de multiples formats et approches esthétiques, thématique et narratives mobilisées. Certains auteurs privilégient la sobriété, l'ellipse, et la métaphore, tandis que d'autres adoptent une écriture pathétique, démonstrative, voire sensationnaliste. Les uns proposent l'introspection, la mosaïque et le multiple, et aussi une explication plus totalisante. Cependant, Kassaï, Ellison, Stassen et Talmasse utilisent la métaphore visuelle et la métonymie pour raconter leurs histoires. Les métaphores conceptuelles et les métonymies fonctionnent de multiples façons pour représenter le traumatisme autrement indescriptible vécu par un survivant et le situer dans sa propre culture. C'est ainsi que les auteurs de nos textes graphiques

utilisent la métaphore et la métonymie pour représenter la violence causée par la guerre centrafricaine et le génocide rwandais.

Œuvres citées

- Arnold, Markus, et Karel Plaiche. «La bande dessinée à l'épreuve du génocide au Rwanda: état des lieux critique d'un mode d'expression original.» *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature* vol 85, no 1, 2015, pp. 86-113
- Caruth, Cathy, ed. *Trauma: Explorations in memory*. JHU Press, 1995.
- Chanay, Hugues Constantin de, et Sylvianne Rémi-Giraud. ««Espèces d'espaces»: approche linguistique et sémiotique de la métaphore.» *Mots. Les langages du politique*, vol 68 2002, pp. 75-105.
- Ellison, Marc, et Didier Kassai. *Maison sans fenêtres*. La Boite à Bulles, 2017.
- James, Elizabeth Meera. «Speaking pictures: A narratological analysis of Marjane Satrapi's graphic memoir, *Persepolis*. » *International Journal of Research and Analytical Reviews (IJRAR)*, vol 6, no1, 2019, pp.1140-1144.
- Josse, Evelyne. «Violences sexuelles et conflits armés en Afrique » *Savoirs et Formation*, vol 69 2007, pp. 1-6.
- Kassai, Didier. *Tempête sur Bangui 1*. La Boite à Bulles, 2015.
- Kassai, Didier. *Tempête sur Bangui 2*. La Boite à Bulles, 2018.
- Lakoff, George, and Mark Johnson. "Metaphors We Live By", Chicago, University of Chicago." 2003,
- Mubika, Kudakwashe Augustine, et Richard Bukaliya. «Causes of armed conflicts and their effects on women. »

- International Journal of Research in Humanities and Social Studies*, vol 2, no 4, 2015, pp. 77-85.
- Porret, Michel. La bande dessinée éprouve l'histoire. *Objectif bulle: bande dessinée et histoire*. Chêne-Bourg, George, 2009, pp. 11-42.
- Stassen, Jean- Philippe. *Déogratias*. Dupuis-Proost/Fleurus, coll. Aire libre, 2000.
- Talmasse, Gaspard. *Le grand voyage d'Alice*. La Boite à Bulles, 2021.
- Walker, Anna. *The Trauma of the Flashback: Memory and its suffering negotiated through September, Painting by Gerard Ritcher*. Research Arts and Media, Plymouth University, 2014.