

LE ROMAN GRAPHIQUE : UNE NOUVELLE ÉCRITURE DU TRAUMATISME ?

FLORENCE BANCAUD¹

ABSTRACT. *Graphic Novels, a New Way to Write About Trauma?* [*The Wave (Die Welle)* by Stefanie Kampmann (2007), *The Quest (Die Suche)* by Eric Heuvel, Ruud van der Rol and Lies Schippers (2010), *The Life of Anne Frank (La Vie d'Anne Frank)* by Sid Jacobson and Ernie Colon (2010), *Irmina* by Barbara Yelin (2016)] This paper is aimed at demonstrating that graphic novels are used as a mean to convey memories. Fictionalisation is easing the catharsis and the memory process. This article examines the status of testimonies from four graphic novels and the way by which the questions of liberty, individual liability, adaptation and forced submission to historical events are dealt with. Graphic novels participate to the in a privileged manner to the construction of the memories and the historical imagination.

Key words: *graphic novel, Shoah, trauma, memory, transmission, testimony*

REZUMAT. *Romanul grafic: o rescriere a traumei?* [*La vague (Die Welle)* de Stefanie Kampmann (2007), *La quête (Die Suche)* de Eric Heuvel, Ruud van der Rol et Lies Schippers (2010), *La Vie d'Anne Frank* de Sid Jacobson și Ernie Colon (2010) *Irmina* de Barbara Yelin (2016)]. Articolul caută să demonstreze că transmiterea memorială se realizează într-o manieră privilegiată în romanul grafic datorită apelului la ficțiune care favorizează catharsisul și procesul memorial. Vom explora statutul mărturiei în patru romane grafice și maniera în care ele articulează problema libertății și a responsabilității individuale, precum și cea adaptării sau a supunerii forțate la evenimentele istoriei. Romanul grafic participă astfel într-o manieră privilegiată la construirea memoriilor și a imaginarului istoric.

Cuvinte cheie: *bandă desenată, Holocaust, traumă, memorie, transmitere, mărturie*

¹ Aix Marseille Université, EA 436 ECHANGES, domaines de recherche : Littérature allemande et comparée 19^e-20^e ; Kafka, autobiographie, journal intime ; roman de formation ; Esthétique et histoire de l'art 19^e-20^e, esthétique de la laideur 1750-1914, E-mail : florence.bancaud@univ-amu.fr

Des quinze dessins à l'aquarelle réalisés en 1942 par le réfugié allemand Horst Rosenthal (1915-1942) *Mickey au camp de Gurs*², aux croquis réalistes des prisonniers et des chambres à gaz par le peintre et sculpteur David Olère (1902-1985) entre 45 et 62 jusqu'aux splendides dessins et textes de Charlotte Salomon, la bande dessinée a été un des premiers mediums d'expression – et de consolation ? – des témoins directs de la tragédie de la Shoah ; fin 1944, *La bête est morte* de Calvo est la première BD française publiée à évoquer le sujet. Mais la Shoah, entre les années 50 et 80, fait ensuite l'objet d'une latence de la mémoire, occultée qu'elle est dans les comics américains où les figures de super-héros luttent pourtant contre les nazis mais où l'extermination de leurs victimes n'est jamais évoquée, à la différence de l'abondante littérature sur le génocide dont les inoubliables textes de Primo Levi ou de Robert Antelme qui, tous deux, soulignent la « disproportion entre l'expérience vécue et le récit qu'il était possible d'en faire³ » ou le caractère réducteur et simplificateur du témoignage de l'indicible⁴. Le véritable tournant dans la représentation de la Shoah se situe après la publication de *La France de Vichy* de Paxton en 1973, la série américaine *Holocaust* en 1979, puis du *Shoah* de Lanzmann, qui ont suscité chez les survivants le « désir ardent de raconter », l'« ère du témoin⁵ » évoquée par Annette Wieworka⁶. L'« espèce narrative à dominante visuelle » (Groensteen) qu'est la BD, encore largement dévalorisée, s'empare ensuite à son tour du thème du génocide, combinant narration historique et exigences pédagogiques, avec la publication entre 1986 et 1991 du *Maus* d'Art Spiegelmann, lauréat du Prix Pulitzer et du prix du meilleur album étranger au festival d'Angoulême. Le roman graphique se voit par là conférer une légitimité et un statut de vecteur privilégié du discours mémoriel ; le 28 janvier 2005, Renaud Donnedieu de Vabres, remettant les insignes du Chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres à

² Horst Rosenthal, *Mickey au Camp de Gurs*, 1942. Crédits : collection du mémorial de la Shoah.

³ Robert Antelme, *L'espèce humaine*, cité par Jonathan Haudot, *Shoah et BD*, Paris : L'Harmattan, 2012.

⁴ Cf les articles de Alexandra Chaignon, Exposition. La bande dessinée pour mémoire, *L'Humanité*, 31 janvier 2017 et l'article du 27.01. 2017 : « Témoignage et engagement... L'Holocauste en bande dessinée ».

⁵ Annette Wieworka, *L'ère du témoin*, Paris : Hachette Littératures, Coll Pluriel Histoire, 2002 (1998).

⁶ Dans *Enseigner Hitler. Les adolescents face au passé nazi en Allemagne. Interprétations, appropriations et usages de l'histoire*. Paris, Editions de la MSH, 2010, Alexandra Oeser note une obsession croissante du passé national-socialiste dans les publications allemandes : Dans chaque numéro du *Spiegel* paru depuis 1969, 1,7 article en moyenne traite de la période 1933-1945, fréquence qui a doublé depuis 1977. 1979, année de la diffusion de la série TV *Holocauste*, marque le début de la poussée médiatique de la thématique. Les années 80, période du deuxième apogée, sont marquées par des « affaires de mémoire » aboutissant à l'épidémie de mémoire ou au « fanatisme de l'histoire » (Assmann) A la fin du millénaire, plus d'un livre par jour paraît sur le 3ème Reich et plus d'un livre tous les trois jours sur la politique d'extermination nazie.

Art Spiegelman, lui déclarait ainsi : « Votre livre noir est en nous, il fait partie de notre mémoire. De notre devoir de mémoire. Mais surtout (...) de notre devoir d'enseigner et de transmettre⁷ » En 1983-1985 paraît aussi *l'Histoire des 3 Adolf* du japonais Osamu Tezuka et l'adaptation graphique par Cothias et Gillon du récit du ghetto de Varsovie ; l'horreur de Treblinka est évoquée par Martin Gray dans *Au nom de tous les miens* en 1986. Puis Pascal Croci reçoit en 2000 le prix de l'Assemblée nationale pour sa BD *Auschwitz* ; enfin, la Hongroise Miriam Katin publie en 2006 son magnifique roman graphique au crayon, *Seules contre tous*, évoquant son regard d'enfant sur la Shoah et Antoine Ozanam et Nadjia adaptent en 2016 en BD le *Journal d'Anne Frank*, tombé dans le domaine public. Le dessinateur belge et israélien Michel Michka reprend en 2012 le flambeau du travail graphique mémoriel en livrant sur un mode plus humoristique le témoignage d'un enfant de survivant dans *Deuxième génération - Ce que je n'ai pas dit à mon père*, affirmant la nécessité d'un témoignage dépassant sa problématique personnelle ; il déclare en effet lors d'une rencontre au mémorial de la Shoah : « J'avais des vérités à dire que je ne pouvais plus garder pour moi (...). Ce n'était pas mon histoire privée, mais celle de toute ma génération⁸ ».

Le roman graphique honore donc très largement son tour de devoir de mémoire de l'horreur concentrationnaire et du traumatisme des victimes du nazisme, comme en témoignera jusque fin octobre 2017 l'exposition *Shoah et bande dessinée* au mémorial de la Shoah qui apporte une réponse positive à la question posée quant à la compatibilité entre le support souvent ludique de la BD et le respect dû aux victimes. Dans une table ronde organisée dans ce cadre en janvier, M. Kichka affirme en guise de réponse à cette question que « le lecteur aime plus les histoires que les manuels d'histoire », le « trop de réalisme n'étant pas intéressant » tandis que « dès lors qu'on laisse entrer dans le fond historique réel des choses qui viennent de la fiction ; l'imagination, l'humour, on parle à autrui⁹ ».

Comment la transmission mémorielle s'opère-t-elle de manière privilégiée dans le roman graphique ? En quoi ce dernier permet-il d'approcher au plus près l'indicible, de transmettre le témoignage et de toucher la sensibilité du lecteur plus que ne ferait un récit historique réaliste ? Tentons de répondre à ces questions en confrontant une BD et trois romans graphiques très récents : La

⁷ www.culture.gouv.fr ; cité par Jonathan Haudot, *Shoah et Bande dessinée*, Paris, l'Harmattan, 2012, p. 5.

⁸ M. Kichka, table ronde du 19 janvier 2017 : « le roman graphique : lieu privilégié du discours mémoriel ? », entretien avec Jean-Philippe Stassen, Barbara Yelin, Alfonso Zapico, Michel Kichka, animé par Didier Pasamonik, Mémorial de la Shoah, Paris.

⁹ *Ibid.*

BD *La quête* (*Die Suche*) (2010) d'Eric Heuvel, Ruud van der Rol et Lies Schippers et les trois romans graphiques européens) que sont *La Vague* (2007) de Stefani Kampmann, *La Vie d'Anne Frank* (2010) de Sid Jacobson et Ernie Colon et *Irmina* (2014) de Barbara Yelin.

Les auteurs norvégiens de *La quête* traitent des répercussions du national-socialisme et de la guerre sur les Pays-Bas ; ils évoquent la collaboration, la résistance et l'antisémitisme¹⁰. Conçu pour un public d'élèves de 13 à 16 ans, l'ouvrage présente un récit encadré où deux jeunes garçons, Daniel et Jeroen, entraînent leurs grands-parents dans leur quête d'informations sur le passé national-socialiste ; récit familial et historique s'entremêlent dans ce travail de mémoire et de transmission qui se refuse à représenter graphiquement l'horreur de l'extermination et des cadavres, mais qui évoque nettement les humiliations publiques et les persécutions contre les juifs, la Nuit de Cristal, les arrestations et déportations massives, les humiliations dans les camps de concentration. La transmission intrafamiliale du traumatisme vécu se fait via le récit autobiographique de la grand-mère de Daniel, Esther : ayant fait le voyage depuis les Etats-Unis où elle s'est installée pour retourner avec son petit-fils et son ami à la ferme où elle s'était cachée pendant la guerre, elle évoque sa fuite lorsque les Nazis ont fouillé celle-ci, puis ses cachettes successives jusqu'à la libération du Sud de la Hollande en 1944 où elle découvre que ses parents ont été assassinés, puis son installation aux USA après-guerre. Grâce à son petit-fils, elle retrouve également son ancien petit ami Bob, juif comme elle, rencontré dans un hôpital de camp où ses parents ont été déportés pour être gazés.

Comme *La quête*, le récit d'*Irmina* de Barbara Yelin repose sur une histoire transmise à son insu par une grand-mère dont l'auteur a retrouvé vingt ans après sa mort des journaux intimes, photos et lettres de sa jeunesse ; le récit évoque l'histoire d'amour de sa grand-mère, jeune allemande qui quitte l'Allemagne à 19 ans pour être indépendante et apprendre un métier à Londres où elle rencontre un jeune homme de l'île de la Barbade et fait des études à l'université d'Oxford. Mais un revirement complet s'opère lorsqu'elle rentre en Allemagne nazie où elle épouse un architecte sympathisant du régime et, par passivité et indifférence à la chose politique, devient quelqu'un d'autre et renie ses idéaux de liberté de jeunesse, illustrant la passivité des Allemands soumis aveuglément à un pouvoir dont ils méconnaissent les rouages, mais où ils croient trouver dans la promesse d'une communauté

¹⁰ Le livre a été réalisé par une équipe internationale et des collaborateurs du musée impérial de Grande Bretagne, de la maison de la conférence de la Wannsee en Allemagne, du mémorial de la Shoah en France et du musée d'Auschwitz-Birkenau.

populaire et d'une dévotion au bien commun un espoir de mieux-être ; Irmina accepte la dictature par complaisance et opportunisme social. Mais si elle ne participe pas aux pillages des magasins juifs en 38 ou aux mises aux enchères des biens de déportés en 42 montrés dans le livre, c'est moins par distance critique envers ces violences racistes que par refus de s'abaisser au niveau du peuple. Irmina incarne ainsi le suivisme de millions d'Allemands opportunistes sous le 3^{ème} Reich. Et l'holocauste, loin de susciter sa compassion, renforce ses sentiments antisémites et son mal-être intérieur, qu'elle attribue aux Juifs, assurant à son fils « les juifs sont notre malheur ».

Dans *La vague*, roman graphique proche de l'esthétique manga, Stefanie Kampmann s'inscrit clairement dans une perspective intertextuelle : tout comme l'a fait quasi au même moment le film allemand sorti en 2008 de Dennis Gansel, *die Welle*, elle adapte le bestseller américain de Morton Rhue, publié en 1981 aux Etats-Unis et traduit en allemand en 1984 et dont l'action se déroulait dans l'Amérique des années 60-70. Si l'écrivaine et le cinéaste, tous deux nés en 1973, appartiennent à la jeune génération qui n'a pas connu la guerre, ils témoignent du premier « retour de mémoire¹¹ » Le récit originel de Rhue relatait l'expérience menée originellement par le professeur d'histoire Ron Jones à la Cubberly Highschool de Californie en 1967. Le roman graphique y renvoie explicitement en évoquant un cours d'histoire en Terminale sur la Seconde Guerre mondiale, où les élèves s'interrogent sur la facilité avec laquelle le peuple allemand a suivi Hitler et les nazis. Afin de trouver des réponses, leur professeur décide d'appliquer dans sa propre classe certains principes du nazisme. Il va jouer essentiellement sur trois slogans : « Le pouvoir par la discipline ! », « Le pouvoir par la communauté ! », « Le pouvoir par l'action ! » ; il crée le mouvement de « La vague », qui va totalement aliéner sa classe et démontrer par l'exemple le mécanisme de soumission aveugle à l'autorité et la facilité avec laquelle un pouvoir totalitaire peut se mettre en place. C'est donc l'identification non aux victimes, mais aux bourreaux qui est ici dénoncée : « les jeunes qui lisent la bande dessinée se projettent dans les adolescents du même âge emportés par la vague, « victimes consentantes de leur professeur apprenti-dictateur¹² »

La Vie d'Anne Frank, comme *La vague*, évoque des faits réels et présente une forte dimension didactique ; le récit des événements traumatiques vécus par la famille Frank est étayé par des planches présentant de manière synthétique les

¹¹ Cf article de Claire Astangul, « Du roman américain sur le nazisme à la BD allemande : transferts, adaptations et jeux d'intermédialité – à propos de *Die Welle. Eine Grafic novel* de Stefani Kampmann », in *Germanica* N° 47/ 2010 : « Krack! Tschock! Bummm! La Bd de langue allemande (à suivre)... », p. 161-176.

¹² Cf Astangul, p. 166.

événements marquants du III^{ème} Reich et par des portraits de la famille Frank et des photographies d'époque. Le récit est fidèle aux événements narrés dans le Journal et présente une version non censurée des tourments amoureux de la jeune fille et de ses rapports problématiques avec sa mère.

Nous poserons ici la question de la possibilité de rendre une expérience indicible qui échappe à la raison et à la narration ; mais « le propre de tout événement, fût-il ultime est d'être historicisé, médiatisé bref de devenir sujet d'histoire, puis inmanquablement de fiction¹³ », la question étant de savoir si la fictionnalisation nuit au travail de remémoration et de transmission ou si elle étaye, voire facilite la catharsis et le processus mémoriel ; enfin, il s'agit ici de contredire l'affirmation de Claude Lanzmann qui déclarait en 1997 « face à la Shoah, il y a une obscénité absolue du projet de comprendre¹⁴ », en reprenant le constat de Georges Bensoussan selon qui « on peut faire comprendre l'horreur sans tomber dans le voyeurisme » en montrant en BD le « moment où l'historien ne peut plus raconter et où il n'y a plus rien de racontable¹⁵ ». On montrera en effet que le roman graphique participe plus encore que tout autre médium à la « fabrication mémorielle de l'imaginaire historique¹⁶ ».

Rendre l'indicible par la combinaison récit image

Si l'on cherche un point commun entre mes quatre œuvres, c'est la quête de traces du passé :

En guise de préface à *Irmina*, Barbara Yelin affirme avoir trouvé dans un carton des carnets et lettres qui l'ont inspirée pour élaborer son histoire ; si elle revendique une certaine liberté narrative, elle dit aussi avoir effectué des recherches historiques et avoir construit son récit autour des événements évoqués dans les papiers de sa grand-mère.

Dans *La quête*, c'est aussi accompagné de sa grand-mère que le jeune Daniel part sur les lieux de son passé, découvrant la ferme où elle a été cachée ou retrouvant sur internet la trace de son ancien petit ami, Bob Canter survivant d'Auschwitz.

¹³ Joël Kotek et Didier Pasamonik, « Shoah et Bande dessinée, De l'ombre à la lumière », in catalogue *Shoah et Bande dessinée. L'image au service de la mémoire*, Paris, Editions Denoël et mémoire de la Shoah, 2017.

¹⁴ *Le Monde*, 12 juin 1997.

¹⁵ Entretien Didier Pasamonik / Georges Bensoussan, catalogue *Shoah et Bande dessinée*, *op. cit.*, p. 146.

¹⁶ *Ibid.*, Joël Kotek et Didier Pasamonik, « Bande dessinée, lieu de mémoire », p. 161.

Si on peut lire la biographie d'Anne Frank comme un récit linéaire de ses origines et sa jeunesse, c'est son témoignage, le journal, évoqué dès la première vignette, qui ouvre le récit : « t'ai-je déjà parlé de notre famille ? » ; quant à *La Vague*, le récit s'ouvre sur l'évocation du cours d'histoire du professeur Ross montrant à ses élèves un film sur le national-socialisme et des photos des camps ; support BD et cinématographique ou photographique se mêlent ici, tout comme dans la vie d'Anne Frank, fictionnalité et intermédialité étant conjugués dans une volonté d'approcher au plus près l'indicible.

Dans les quatre ouvrages, c'est bien la transmission qui est centrale : transmission post-mortem du passé trouble de la grand-mère de B. Yelin, transmission post mortem du trauma de la Shoah par Anne Frank, transmission par la grand-mère de Daniel de son passé traumatique et par le professeur d'histoire de la Shoah et des mécanismes d'aliénation des masses par un pouvoir totalitaire dans *La Vague*.

Dans les quatre romans, la perspective féminine est très présente : celle des témoins de l'holocauste : la grand-mère de *La Quête*, témoin fictif, la jeune Anne Frank, témoin réel, le personnage emprunté à la vie réelle, mais fictionnalisé de la jeune Irmina ; le personnage fictif enfin de la jeune Laurie de la *Vague*, dont le point de vue alterne avec celui du narrateur omniscient et celui du professeur ; dès la projection des images des camps en classe, elle incarne la voix de la conscience morale, s'écriant : « comme des hommes ont-ils pu être si cruels ! », puis une fois que le professeur entreprend de tester la docilité du groupe en instaurant un ordre dictatorial avec salut, slogans totalitaires et hypnose collective en classe, elle exprime son scepticisme, puis son malaise et enfin son rejet total de la vague.

Si la dimension testimoniale est comparable, les choix de dramatisation opérés dans les quatre œuvres sont très différents.

Chez Yelin, elle se fait via la puissance de l'image : des images pleine page, mais aux nuances froides de gris-bleus pour évoquer les moments clés de l'histoire de l'héroïne de Londres à Portsmouth jusqu'à Berlin en 1935 ; Yelin introduit ensuite la couleur rouge, rouge de la rencontre amoureuse avec l'architecte nazi, rouge sang des victimes du national-socialisme symbolisé par le signe invasif de la croix gammée ; un rouge qui contraste avec les gris bleutés londoniens et le vert de la Barbade, espoir perdu d'une vie sereine avec l'homme aimé dans sa jeunesse. On note ici très peu de phylactères, sauf pour donner le cadrage spatio-temporel : tel celui mentionnant « Londres, 1934 » ; Yelin recourt essentiellement aux bulles pour exprimer les dialogues d'Irmina avec Howard ; on ne note pas de réflexions intérieures du personnage, qui semble dépourvu de conscience morale ou de recul sur ce qui lui arrive ; les non-dits, ellipses, points de suspension dans les dialogues indiquent une

relation amoureuse avortée ; le seul changement de lettrage intervient quand Irmina écrit de Berlin à son ami Howard pour lui dire que l'Allemagne a changé, mais qu'elle s'y habitue ; si elle vit en vase clos, la propagation de l'idéologie nazie est dénoncée par la dissémination dans les vignettes des drapeaux portant la croix gammée rouge, ou encore par le gros plan sur la plaque du ministère de la guerre où Irmina travaille ; quant aux dialogues, ils tendent de plus en plus à se réduire à un « Heil Hitler » ou à l'échange de saluts nazis ; une vignette dénonce explicitement les spoliations, rafles et tabassages de juifs (ainsi une vignette représentant la devanture d'une joaillerie) ; l'antisémitisme et les destructions de magasins juifs ou l'incendie de la Grande synagogue font également l'objet de pleines pages dépourvues de tout commentaire ou phylactère. Irmina semble assister passivement aux événements, sans exprimer d'autres sentiments que la peur des bombardements dans sa cave en 1942. En 1943, elle fuit certes Berlin avec son fils Frieder, mais aucune volonté de résistance ne l'anime, comme elle l'exprime en fin de récit à Howard à qui elle déclare : « je 'étais pas la courageuse Irmina. »

Les images sont également très fortes dans *Die Welle* : mais l'auteure fait le choix du noir et blanc pour éviter toute esthétisation : le recours à l'esthétique manga lui permet l'insertion de gros caractères ou de mimiques exprimant les sentiments contrastés des personnages, qui vont de l'adulation du maître à l'enthousiasme des suiveurs jusqu'à l'indignation de Laurie ; l'insertion de photos réelles de la Shoah vise également à provoquer un « effet de réel » (Barthes) et à convoquer les événements historiques pour créer l'émotion.

Quant aux images pleine page, Kampmann en fait un usage fréquent pour gagner en expressivité et en pouvoir de choc : comme quand la classe s'exclame d'une seule voix : « Le pouvoir par la discipline ! » (« Macht durch Disziplin » ; « Le pouvoir par la communauté ! » (« Macht durch Gemeinschaft ») ; l'auteure déstabilise la perception du gaufrier de chaque page, optant pour des vignettes de taille différente et un gros lettrage en capitales de plus en plus grosses pour exprimer un niveau sonore et une prise de contrôle de plus en plus forte sur la classe ; cette « typographie différenciée¹⁷ » se double du recours à des bulles rondes pour les dialogues des bulles carrées pour les réflexions intimes des personnages. Parfois Kampmann use de la solidarité iconique qui, selon Thierry Groensteen, tient à ce que toutes les images sont plastiquement et sémantiquement surdéterminées par le fait même de leur coexistence *in praesentia*. Ce système de coexistence et de correspondance iconique, plastique et sémantique permet à Kampmann de jouer de la co-présence des personnages sur une même page pour créer un effet de polyperspectivisme et donner à voir

¹⁷ C. Astangul, *op. cit.*, p. 12.

en même temps l'aliénation de la majorité de la classe et la consternation croissante de Laurie, interrogeant ainsi le lecteur sur sa propre posture face à l'emprise totalitaire.

Dans *La vie d'Anne Frank* et *Die Suche*, on note une plus grande continuité narrative : on a affaire au récit linéaire de la vie de la famille Frank jusqu'à l'arrestation et la déportation d'Anne et de sa soeur au champ de Westerbork, puis d'Auschwitz où elles meurent du typhus ; aux images des privations, de la promiscuité familiale dans la cachette succèdent les images des camps en tons ocres et gris ; les pleines pages qui ouvrent chaque nouveau chapitre permettent un cadrage spatio-temporel du récit : et les auteurs recourant à des bulles carrées pour le récit et le cadrage historique, à des bulles rondes pour les dialogues ; quant à l'« effet de réel », il est produit par les photos annexes et les références à Otto Frank et à son travail d'édition du journal de sa fille.

Un imaginaire historique reposant sur l'implicite et sur l'empathie

Evoquant son travail de représentation / suggestion d'un passé indicible, Art Spiegelman déclarait à propos de *Maus* : « Le sujet de *Maus*, c'est la récupération de la mémoire et, en fin de compte, la création de mémoire. L'histoire de *Maus* n'est pas seulement l'histoire d'un fils ayant des problèmes avec son père, et ce n'est pas seulement l'histoire de ce qu'un père a dû endurer. C'est l'histoire d'un dessinateur de BD qui essaye de visualiser ce que son père a vécu. (...). Il s'agit de trouver ce qu'on peut dire, ce qu'on peut révéler, et ce qu'on peut révéler au-delà de ce que l'on est conscient de révéler »¹⁸.

De fait, l'indicible de la Shoah ou du traumatisme historique est moins exprimé dans - qu'hors des cadres : on relève très peu de représentation de la mort dans *A Frank, Irmna et Die Suche*, la mort y étant moins représentée qu'évoquée par le récit des témoins ; mais le pathos omniprésent naît largement du non-dit. Ce dernier est central dans *Irmna* : il tient au non exprimé du regret, à l'implicite, au tabou de la solution finale, au geste de refus avorté d'Irmna face aux spoliations juives et aux ellipses sur les convois de juifs évoqués devant leur enfant par son mari, qu'elle réduit au silence.

Dans *La vague*, si les soubresauts de la conscience du professeur ponctuent les dialogues avec son épouse, le non-montré est le vertige de l'ivresse des élèves auquel fait toutefois écho la fanatisation des masses évoquée par des photos qui la mettent en scène.

¹⁸ Référence à *Metamaus*, Art Spiegelman, trad de l'anglais par Nicolas Richard, New York, Pantheon Books, 2011, p. 73.

Dans *La quête*, c'est la représentation des camps qui est édulcorée, sans doute par volonté de ne pas choquer le jeune public visé : les prisonniers n'affichent pas de maigreur extrême et les morts (même s'ils sont évoqués en paroles), sont peu dessinés, pas plus que les chambres à gaz ne sont montrées.

Dans la biographie éponyme, la mort d'Anne Frank n'est pas non plus directement représentée, mais on voit des soldats anglais découvrir le 15 avril 1944 des cadavres jonchant le camp de Bergen-Belsen et le récit se clôt sur le devoir de mémoire et sur la nécessaire transmission du trauma et du témoignage incarnée par Otto, le père d'Anne Frank.

Dans tous nos romans graphiques, images et récits obéissent à un même but : créer un effet d'empathie ou de distanciation. Et ce par une pédagogie de la transmission qui rend le passé présent afin de rendre le lecteur concerné, comme c'était déjà l'intention de Spiegelman qui déclarait que « dans une histoire qui s'efforce de rendre l'incompréhensible chronologique et cohérent, la juxtaposition du passé et du présent insiste sur le fait que passé et présent sont toujours présents¹⁹ ».

C'est là la fonction de *La Vague* qui souligne la réactivation toujours possible du fanatisme des masses face à un dictateur, le lien entre passé et présent établi par la médiation d'Otto Frank, le père d'Anne et son travail d'éditeur, tout comme celui de la fondation Anne Frank. C'est aussi la fonction du paratexte de Yelin ou des questions des petits-enfants des survivants qui incarnent la troisième génération, les « témoins de témoins ».

Car au-delà du travail de mémoire individuel, c'est bien d'activer la mémoire collective qu'il s'agit, tout particulièrement dans le cas de romans graphique sur la Shoah où, pour reprendre les termes de Maurice Halbwachs, « il ne s'agit pas seulement de s'intéresser au souvenir lui-même, c'est-à-dire... aux histoires ou livres d'histoire écrits, lus et / ou racontés. Il s'agit de s'intéresser à l'expérience (collective) qui actualise ces souvenirs²⁰. »

En Allemagne, cette réappropriation du passé (*Aneignung*) est particulièrement centrale ; elle passe par sa représentation sensible, son interprétation pour générer des actes de conscience et des processus d'appropriation. Alexandra Oeser²¹ en évoque une des manifestations dans la *Betroffenheitspädagogik* (pédagogie de l'empathie) qui naît en RFA au milieu des années 1970 et dans les années 1980, mais dont le projet avait été initialement lancé par les forces d'occupation américaines dès le lendemain de

¹⁹ Metamaus, p. 165

²⁰ Maurice Halbwachs, « La mémoire collective chez les musiciens », in : *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, (1939), 1997, p. 52-53.

²¹ Alexandra Oeser, *Enseigner Hitler. Les adolescents face au passé nazi en Allemagne. Interprétations, appropriations et usages de l'histoire*. Paris, Editions de la MSH, 2010.

la guerre et développé ensuite en pédagogie éducative pour activer la sensibilité du public et pour remédier au manque d'empathie de la population allemande envers les victimes du nazisme ; cette orientation est le produit d'un mouvement politique et social plus large prenant ses distances avec la perception cognitive. Dans le domaine de l'enseignement, deux procédés fondamentaux sont mis en œuvre : l'évocation des émotions pour développer la compréhension de l'histoire d'une part ; l'identification aux victimes d'autre part.

L'objectif de cette pédagogie du bouleversement affectif est double : il s'agit d'abord de provoquer un sentiment de culpabilité chez les élèves pour susciter ensuite un sentiment de responsabilité politique. Or, c'est exactement ce qui se produit dans les romans graphiques évoqués : la biographie d'Anne Frank ou *La quête* produisent un effet d'empathie avec les victimes ; dans *La Vague* et *Irmina*, c'est l'identification dangereuse qui est dénoncée, ou du moins la passivité face à un ordre totalitaire non remis en cause, mais dont la représentation provoque un processus cathartique de conscientisation ; dans tous les cas, le roman graphique combine émotion et réflexion et est donc à ce titre un formidable éducateur du regard et éveilleur des consciences.

Se vérifie donc pour conclure l'affirmation d'Assaf Gamzou qui ouvre le catalogue de l'exposition *Shoah et bande dessinée* :

La BD s'efforce de transformer notre façon de parler de la Shoah » et peut, depuis le *Maus* de Spiegelman, « produire une approche nuancée de la mémoire, du trauma et des fractures générationnelles ²²».

Associant travail de mémoire, de réappropriation/ interprétation du passé, combinant approche empathique et réflexive sur le traumatisme, le roman graphique a donc accédé à la dimension que son initiateur Will Eisner appelait de ses vœux en 1997 lorsqu'il déclarait que l'avenir du roman graphique résidait « dans le choix de thèmes dignes d'être racontés et dans l'innovation dans leur exposition », ajoutant que ce genre apporte « une nouvelle dimension de communication qui contribuera à le faire accéder à la division de la littérature qui traite de l'expérience humaine²³ ».

²² Assaf Gamzou, « La mémoire visualisée : discours de la Shoah et bande dessinée », *Shoah et Bande dessinée. L'image au service de la mémoire*, Paris, Editions Denoël et mémoire de la Shoah, 2017, p. 7.

²³ Will Eisner, *La BD, art séquentiel*, Vertige Graphic, 1997, p 143 144.

BIBLIOGRAPHIE

- ASTANGUL, Claire, « Du roman américain sur le nazisme à la BD allemande : transferts, adaptations et jeux d'intermédialité – à propos de Die Welle. Eine Grafic novel de Stefani Kampmann », in *Germanica* N° 47 (2010) : « Krack ! Tschock ! Bummmm ! La Bd de langue allemande (à suivre)... ».
- CHAIGNON, Alexandra (2017), Exposition. La bande dessinée pour mémoire, *L'Humanité*, 31 janvier 2017.
- EISNER, Will (1997), *La BD, art séquentiel*, Paris : Vertige Graphic.
- GAMZOU, Assaf (2017), « La mémoire visualisée : discours de la Shoah et bande dessinée », *Shoah et Bande dessinée. L'image au service de la mémoire*, Paris : Editions Denoël et Mémoire de la Shoah.
- HALBWACHS, Maurice (1997), « La mémoire collective chez les musiciens », in : *La mémoire collective*, Paris : Albin Michel.
- HAUDOT, Jonathan (2012), *Shoah et BD*, Paris : L'Harmattan.
- KOTEK, Joël et Didier PASAMONIK, Didier (2017), « Shoah et Bande dessinée, De l'ombre à la lumière », in catalogue *Shoah et Bande dessinée. L'image au service de la mémoire*, Paris, Editions Denoël et mémoire de la Shoah, 2017.
- OESER, Alexandra (2010), *Enseigner Hitler. Les adolescents face au passé nazi en Allemagne. Interprétations, appropriations et usages de l'histoire*. Paris : Editions de la MSH.
- Metamaus*, Art Spiegelman (2011), trad de l'anglais par Nicolas Richard, New York : Pantheon Books.
- Germanica* N° 47 / 2010 : « Krack ! Tschock ! Bummmm ! La Bd de langue allemande.
- WIEWORKA, Annette (1998), *L'ère du témoin*, Paris : Hachette Littératures, Coll Pluriel Histoire, 2002.