

## LA REPRESENTATION MULTIMODALE DE LA MÉMOIRE TRAUMATIQUE DE LA GUERRE CENTRAFRICAINE À TRAVERS *TEMPETE SUR BANGUI* DE DIDIER KASSAI

**Okoro Harmony Ezinne**  
Redeemer's University Ede, Osun State  
[okoroh@run.edu.ng](mailto:okoroh@run.edu.ng)

### RÉSUMÉ

*Le traumatisme a longtemps été décrit dans d'autres genres littéraires tels que les mémoires, les poèmes, les romans et les autobiographies, cependant, il a une présence relativement nouvelle à travers la forme de la bande dessinée. Mais, nous savons que la représentation de la réalité est une tâche toujours insaisissable, et également, documenter les expériences traumatiques de la vie vécues lors de guerres violentes est plus problématique. Laissant à se demander si la bande dessinée, déjà reléguée au second plan comme enfantine, sera capable de chroniquer des expériences traumatiques de la guerre centrafricaine. En appuyant sur l'étude de traumatisme et de la théorie postcoloniale dans *Tempête sur Bangui* tome 1 & 2 de Didier Kassai, ce travail applique la méthode qualitative de l'analyse textuelle et visuelle pour étudier ces récits graphiques de guerre centrafricaine, en montrant la représentation multimodale de la mémoire traumatique. Notre étude conclut que ces récits graphiques à travers leur multimodalité sont très efficaces pour transmettre la violence, le désespoir, la douleur et le traumatisme lorsque les mots seuls ne suffisent pas, en garantissant le passage du « tout dire » au « tout montrer ».*

**Mots-clés** : Mémoire traumatique, Récits graphiques, Traumatisme, Étude postcoloniale, Multimodalité.

### INTRODUCTION

La bande dessinée qui est un art hybride mélange l'image, l'illustration, le dessin, la peinture, la narrative et l'onomatopée. Scott Mc Cloud (1993) est en accord avec la bande dessinée comme un art hybride, c'est pourquoi il constate que : « c'est une erreur de ne voir en la bande dessinée qu'un genre hybride entre les arts graphiques et le récit littérature. Ce qui se passe entre les cases est une sorte de magie que seule la bande dessinée sait créer » (p. 100). La bande dessinée est donc un art narratif, graphique et séquentiel. Rosa Rabadan (1991) au domaine de linguistique dit que : « les bandes dessinées consistent en une partie iconique (une suite statique d'images) en synchronie spatiale avec un message linguistique » (cité par Padilla, 2015). Cela veut dire que la bande dessinée doit avoir des images qui se suivent synchroniquement, il peut avoir un

message linguistique comme des runes picturales, des mots, des sons onomatopéiques etc. Cela parle de la nature multimodale de la bande dessinée.

La représentation multimodale dans la bande dessinée implique une combinaison d'images et de textes pour raconter une histoire. Dans cette multimodalité, il y a la combinaison d'images, de textes, de couleurs, et de tons pour raconter ces guerres. Ces aspects multimodaux sont ce que ce travail veut appliquer pour montrer la guerre centrafricaine et le traumatisme de ces citoyens. Donc, ce travail a pour objectif d'examiner les récits graphiques de Didier Kassaï pour montrer la représentation multimodale de la guerre centrafricaine et la mémoire collective des victimes. Démontrer comment l'auteur peut représenter la mémoire traumatique des citoyens centrafricains à travers des récits graphiques. Finalement montrer ces récits graphiques de la guerre centrafricaine comme des archives pour l'immortalité symbolique des victimes en appuyant sur la théorie postcoloniale et l'étude de traumatisme.

## L'ÉTUDE DE TRAUMATISME ET LA THÉORIE POSTCOLONIALE

A partir de 1870 et 1930, le concept de *trauma studies* (étude de traumatisme) s'enrichit de nouvelles significations. Tout en gardant sa connotation médico-chirurgicale, il commence à être utilisé dans une perspective psychologique pour qualifier les lésions psychiques laissées par un événement inattendu et d'une violence extrême sur un sujet qui peut avoir l'impression d'une mort imminente. Puis avec les dommages causés par les catastrophes naturelles et les guerres civiles, que les survivants, les témoins oculaires et les sympathisants ont racontés de leurs différentes manières, il est important d'étudier les représentations de ces catastrophes naturelles et de ces guerres civiles dans les œuvres littéraires, et cela peut être fait en appliquant l'étude de traumatisme dans les œuvres littéraires. C'est ainsi que le concept de traumatisme a ensuite été repris dans une perspective littéraire comme une théorie.

Comme Geoffrey Hartman (1995) le dit, il s'agit d'une théorie qui émerge se concentrant sur la relation des mots et des traumatismes et nous aidant à lire la plaie à l'aide de la littérature (p. 537) et ceci peut être appliqué à deux niveaux différents : au niveau de l'auteur et au niveau de la narration, mais ce travail se fait dans les deux niveaux. Dans sa conception du traumatisme, Caruth s'inspire de la notion de *Nachträglichkeit* de Sigmund Freud - un concept freudien précoce développé dans ses études sur l'hystérie et qui fait référence à un mouvement de mémorisation non chronologique impliquant un lien entre deux événements; à un moment critique de détresse psychologique, les traces de mémoire précédemment oubliées reviennent et sont retravaillées ou réinterprétées pour correspondre aux événements, aux désirs et aux développements psychiques ultérieurs. C'est à travers cela qu'émerge la *réactualisation* comme un stress post-traumatique que

Dominick Lacapra (1998) appelle « acting out » (Dannels, 2013). Il y a la deuxième phase identifiée par Lacapra qui est le « working through » dans lequel la personne traumatisée tente d'affronter et de sortir de son traumatisme en mettant en mots le traumatisme que lui, jusqu'à ce moment, n'avait pu accéder que de façon inconsciente sous forme de flashbacks, cauchemars ou reconstitution. Lorsque ce traumatisme a été mis en mots ou raconté pour devenir une œuvre d'art, il sert de transmission intergénérationnelle (Lacapra, 2004) de la postmémoire (Hirsch, 2001) pour conserver la mémoire de l'évènement. Philippe Codde (2011) soutient que le terme « postmémoire » peut être étendu à toutes les générations qui suivent. (p. 676), c'est les générations après le désastre. Il y a plusieurs concepts de l'étude de traumatisme comme le concept de *Testimonio* (Poole, 2015) l'*Intergénérationnel* et *transgénérationnel*. Un autre concept est le *Témoin Oculaire*, la *génération secondaire* ou le témoin de *troisième génération*

Cette théorie, comme nous le savons, a été eurocentrique. Pour l'amener à la périphérie, il est étudié à côté de la théorie postcoloniale. Ce n'est pas ambigu si la théorie de l'étude de traumatisme est liée au concept de la théorie postcoloniale, c'est parce que les deux théories se préoccupent des événements passés, des survivants, des mémoires collectives etc. (Ajah, 2016, p. 30). Le postcolonialisme en littérature s'intéresse au rôle de la mémoire dans la représentation de l'histoire : marchandisation de la mémoire, fictionnalisation de la représentation, détrônement du concept d'Histoire, fragmentarité, politique identitaire, dynamique centre-périphérie, tous indiquant des connexions entre la mémoire et le traumatisme. En ce qui concerne la fiction postcoloniale, elle est traumatisante en raison de son souci de la récupération de la mémoire et de la reconnaissance de ceux qui sont niés, supprimés ou oubliés.

L'application de la théorie du traumatisme à l'étude du postcolonialisme offre un aperçu non seulement des expériences de ceux qui subissent des traumatismes coloniaux tels que la migration forcée et la colonisation, mais elle aide également à relier les sites de traumatisme des XXe et XXIe siècles, tels que la guerre et le génocide, au monde postcolonial (Ward, 2013 ; 2015). Donc, ce travail étudie *Tempête sur Bangui 1 & 2* de Didier Kassâï qui narrent la guerre centrafricaine en appuyant sur le traumatisme et la théorie postcoloniale pour être capable de tracer le traumatisme historique de la république centrafricaine qui aboutisse à la guerre civile de 2013.

## **LE TRAUMATISME HISTORIQUE DE LA GUERRE CENTRAFRIQUE**

La guerre centrafricaine découle d'un traumatisme historique et politique. Le traumatisme historique est « une grappe d'événements, de faits historiques traumatisants qui troublent durablement les rapports individuels et collectifs » (Touaibia, 2013, p. 139). Chaque événement individuel est profondément

choquant et quand vous regardez les événements dans leur ensemble, ils représentent un historique continu de perturbation culturelle et de destruction de la communauté. La recherche explorant les traumatismes historiques examine comment le traumatisme de ces événements est incarné ou transmis personnellement de génération en génération, de sorte que même les membres de la famille qui n'ont pas directement subi le traumatisme peuvent en ressentir les effets des générations plus tard (Walters et al, 2011). Le traumatisme historique est un élément de perturbation de vies sociales, culturelles et politiques.

Le traumatisme historique de la République Centrafricaine est politique parce qu'il provient du coup d'État constant dans le pays. Le coup d'État est un renversement soudain et souvent violent d'un gouvernement, généralement effectué par un petit groupe d'individus, tels que des officiers militaires ou des élites politiques, dans le but de s'emparer du pouvoir. Les coups d'État de la Centrafrique ont été un phénomène récurrent tout au long de l'histoire et ont eu des implications historiques et politiques importantes, entraînant souvent des traumatismes.

Ces coups d'Etat centrafricains successifs créent un sentiment de traumatisme collectif dans la société. La nature soudaine et souvent violente de tels événements laisse des cicatrices psychologiques durables sur les personnes qui ont été témoins ou qui ont vécu le bouleversement. Cela dure de générations à générations parce qu'il y a ces successions qui existent toujours.

Ainsi le traumatisme historique de la guerre centrafricaine découle d'un long coup d'état qui a eu l'influence des colonisateurs dès son indépendance. C'est pourquoi Gino Vlavanou (2016) postule que « la république centrafricaine (RCA) est politiquement instable depuis son indépendance en 1960. Différents coups d'état se sont succédé dont le plus récent date de mars 2013. Du régime autoritaire de David Dacko en 1960 à celui de François Bozize en 2013, La RCA vit une instabilité politique chronique » (p.42). C'est le coup d'état qui date de 2013 que nos récits graphiques narrent dans *Tempête sur Bangui 1 & 2* de Didier Kassaï. Ces récits graphiques nous montrent que le traumatisme historique des coups d'état chroniques influencé par les colonisateurs court de génération en génération pour rendre le pays instable. Kassaï illustre cette situation :



Figure 1 (Kassai, 2015, p. 17)

Cette image décrit un homme avec tant de micros devant lui et sa veste écrit « président, Bozizé, KNK », montre qu'il est le président du pays avec son affiliation politique. Nous pouvons voir que le président parle à un groupe de personnes selon l'image. Ce groupe de personnes sont représentés par leurs têtes qui ne sont pas bien illustrées visiblement. Le texte « les occidentaux nous imposent la guerre pour empêcher l'exploitation de notre pétrole ! » (Kassai, 2015, p. 17) montre que cette guerre c'est à cause de l'influence des occidentaux pour le contrôle de leurs ressources naturelles. Donc, la figure 1 illustre François Bozizé qui charge son armée à la guerre parce que sa position de président est menacée. Cela est un nouveau coup d'état influencé par les Blancs à cause de leurs ressources naturelles. C'est pour cela que la violence de 2013 commence. Cette violence a causé tant de morts. Les survivants de cette guerre à travers plusieurs façons sont capables de représenter leurs expériences traumatiques. C'est ainsi que Didier Kassai est capable de transférer la mémoire traumatique de ses concitoyens à la mémoire narrative et illustrative.

## DE LA MÉMOIRE TRAUMATIQUE À LA MÉMOIRE NARRATIVE ET ILLUSTRATIVE

Il est difficile de représenter la mémoire traumatique des victimes, mais ces événements traumatiques devraient être représentés. Judith Herman (1997) dit que : « traumatic memories lack verbal narrative and context rather they are encoded in the form of vivid sensations and images (les mémoires traumatiques manquent de narration verbale et de contexte. Ils sont plutôt codés sous la forme de sensations vives et d'images) (p. 38) ». Cela montre que les mots seuls ne suffisent pas à représenter l'événement traumatisant. C'est pourquoi Kassai utilise non seulement des mots mais aussi des images pour parler de la guerre centrafricaine. Sa narration et son illustration du premier tome du livre commence avec le siège par les différents groupes de miliciens puis jusqu'à la fuite et le déplacement des citoyens, le viol et le pillage. La guerre qui était politique devient maintenant tribale et religieuse. La guerre est maintenant

groupe contre groupe, voisins contre eux-mêmes, tribu contre une autre tribu et chrétiens contre musulmans et vice versa. La guerre n'a exempté personne, hommes, femmes, enfants, vieux et jeunes ont tous été touchés. L'auteur, sachant pertinemment que les mots ne suffisent pas pour décrire la guerre meurtrière et la destruction gratuite de la vie, mélange des mots et des images comme le montre la figure suivante :



Figure 2 (2018, p. 57)

Dans cette figure nous pouvons voir comment l'auteur représente les sons des armes de guerre « Bang ! Braoum, Ratatata, blam, boum, paw, Ratoutoutou » (Kassaï, 2018, p. 57). Il utilise ces onomatopées pour représenter les éclats des équipements de guerres. Ce style d'illustration et d'écriture de Kassaï nous conduit à l'idée de symbolisme sonore. Otto Jespersen (1964) donne l'idée qu'il existe une correspondance naturelle entre le son et le sens. Les mots acquièrent leur contenu et leur valeur à travers un certain symbolisme sonore. Les exemples les plus connus de symbolisme sonore se trouvent dans le *Kratylos* de Platon (Jespersen, 1964, p. 396). Platon, dans son célèbre dialogue, affirme que « the ideal name is one that imitates its designee (le nom idéal est celui qui imite son destinataire) » (cité par Robinson, 2013 :190). C'est-à-dire que le son doit imiter ce qu'il représente. Les deux dispositifs les plus répandus employés dans cette imitation sont l'étymologie et ce que Gérard Genette (1995) appelle la « mimophony (mimophonie) » ou l'imitation par le son et la forme (cité par Robinson, 2013, p. 190). L'auteur utilise cette imitation pour montrer non seulement des sons mais la destruction. Car on peut voir les bruits des engins de guerre représentés par l'auteur. La destruction de l'environnement, les sons des équipements de guerre, des cadavres avec du sang qui coule sur le sol. Également, le grondement des sables, l'ouverture du sol par des bombes, l'éclair de lumière des fusils et des bombes et le sauvagement du coutelas taché de sang comme le montre l'image. Tous ce que nous voyons dans cette image

sont pour représenter les armes, la destruction, les troubles et le traumatisme de cette guerre meurtrière qui importe la tempête à Bangui.

La théorie postcoloniale tente d'étudier les relations et la dynamique du pouvoir entre les colonisateurs et les colonisés, ainsi que les impacts politiques et culturels des colonisateurs sur les colonisés (Lappalainen, 2022, p. 27) cela veut dire que la théorie postcoloniale s'intéresse à la relation entre les colonisés et leurs colonisateurs. Lorsque cette guerre a commencé, les occidentaux ont rapatriés leurs citoyens conformément au texte. La guerre est devenue meurtrière au point que même les citoyens centrafricains ont plaidé pour l'aide. Les citoyens sont désespérés dans la mesure où ils ne se soucient plus d'où vient l'aide et c'est pourquoi lorsque les troupes françaises sont venues, ils se sont réjouis et les ont accueillies comme le messie biblique.



Figure 3 (2018, p. 99)

Avec l'image de la figure 3, nous constatons que c'est la troupe française face au public centrafricain. On peut comparer les troupes de France et leur accueil, à l'entrée triomphale de Jésus à Jérusalem. Cette scène donne des sensations de soulagement aux centrafricains ; il y a une ambiance et une extase dans l'air. Les femmes enlèvent leurs emballages et leurs pagnes et les placent sur le sol pour que leurs chars de guerre passent. Les soldats sur ces chars de guerre sont représentés avec la peau claire montrant qu'il s'agit de troupes blanches. Une foule est montrée autour d'eux pendant qu'ils passent. Parmi cette foule, nous pouvons voir les gens avec leurs mains levées, certains sautent et d'autres dansent, on voit qu'ils sont contents de voir ces soldats blancs. Même le texte de l'image confirme que « l'émotion est forte cet après-midi-là, sur l'avenue de l'indépendance... » (Kassai, 2018 :99). L'image montre également des personnes que l'on voit avec des feuilles de palmier et certaines femmes

dénouent leurs emballages afin de les déposer sur le sol pour que ces troupes et leurs chars de guerre passent. Il en est ainsi parce que de leur désespoir les Blancs « le Messie de l'homme noir » représenté par la France sont venus à leur secours. Cette situation est telle à cause des meurtres horribles du peuple, à cause de la guerre, du désespoir et de l'impuissance des citoyens centrafricains. Toutes ces situations dans le pays sont ce qui a fait Kassaï à devenir traumatisé.

L'événement traumatique est encodé dans l'imagerie et la sensation corporelle, et en leur absence de récit verbal, les récits traumatiques ressemblent aux souvenirs de jeunes enfants (Herman, 1997, p. 38). Essentiellement, lorsque les mots ne suffisent plus à exprimer ce que l'auteur et la victime a vécu, les images peuvent améliorer et aider l'auteur et même la victime à combler les lacunes, et à travers cette interaction peuvent créer une vision unique dans l'esprit d'une victime du traumatisme (Beskow, 2011, p. 5). Kassaï a été tellement traumatisé, donc il utilise les images pour représenter son traumatisme qui lui vient à travers la réactualisation.

La réactualisation signifie une forme de trouble de stress post-traumatique qui est commun chez de nombreux individus traumatisés. Lise De Mey (2012) dit que la condition peut se manifester de différentes manières, l'une d'elles consiste à revivre l'événement traumatisant, dans ce cas, la personne traumatisée est susceptible d'avoir des rêves, faire des cauchemars ou des illusions qui la ramènent à cet événement (p. 8). Donc, la réactualisation de Kassai se produit à travers le cauchemar et l'insomnie.



Figure 4. (2015, p. 132)

Kassaï nous montre à travers la figure 4 qu'il a été hanté par les événements de la guerre centrafricaine. La figure 4 nous montre des bulles qui contiennent de l'incertitude avec trois points dans l'un, une autre montre un pistolet émettant du feu. Une bulle illustre un crâne avec un explosif enfoncé dans l'orbite vide

de l'œil, l'une des bulles est une main avec un couteau tenu dans la position de poignarder. Toutes ces images sont représentées à l'aide de bulles noires. Ces bulles proviennent des souvenirs et des cauchemars de Kassai car il est montré avec toutes les orbites blanches très visibles nous indiquant à quel point il est terrifié par tout l'événement. Le texte dit : « Ainsi commencent pour moi des nuits blanches à chasser des cafards » (Kassai, 2015, p.132), montre que son sommeil est toujours troublé par ces images horribles et il se trouve très difficile à dormir parce qu'il est traumatisé. Être traumatisé, c'est précisément être possédé par une image ou un événement (Caruth, 1995, p.5). Cette image sera toujours déformée et monstrueuse ; elle se cache dans l'esprit pour être revisitée donnant l'expérience traumatisante. C'est ainsi que Kassai est hanté par une image déformée et monstrueuse. Il utilise son traumatisme pour représenter la mémoire traumatique de cette guerre en tant que telle représentant le traumatisme collectif et la mémoire collective de tous les citoyens centrafricains. Ces récits graphiques de Kassai qui portent la mémoire collective de cette guerre devient des outils postmémoriels et intergénérationnels pour l'immortalité symbolique.

### **LA MÉMOIRE COLLECTIVE ET L'IMMORTALITÉ SYMBOLIQUE DES RÉCITS DE GUERRE.**

La mémoire collective est l'ensemble de chose ou d'histoire qu'une communauté ou un groupe de personnes connaissent d'elles-mêmes. La mémoire collective, le sens que toute une communauté a de son passé, abrite des aspects critiques de la culture politique, de la tradition communautaire et de l'identité sociale (Edy, 1999, p. 71). Il forme notre compréhension des événements passés et des relations présentes et il contribue à nos attentes quant à l'avenir. La mémoire collective est comme une métaphore qui formule la rétention et la perte d'information de la société sur son passé dans les termes familiers de souvenir et d'oubli individuel (Edy, 1999, p.72). On peut dire que les œuvres de notre corpus, produites de la mémoire collective, formulent la rétention centrafricaine et de leurs histoires de guerres. Les gens peuvent apprendre l'histoire de la guerre centrafricaine à l'école mais l'histoire qu'on apprend à l'école sera objectivement des faits présentés, mais nos textes d'étude comme récits graphiques non seulement transmettent l'histoire, mais aussi les sentiments, les traumatismes de cette guerre et aussi les nouvelles identités provoquées par la guerre. C'est pourquoi Kassai ne raconte pas d'histoires personnelles, mais collectives. Kassai est un survivant qui a vécu la guerre, il nous raconte comment cette guerre a coûté tant de vies. À travers ses récits, il représente la mémoire collective des citoyens centrafricains, c'est pourquoi au premier tome de son roman graphique, il dit selon un de personnage qu'il n'a pas nommé : « Sauvons-nous ! Ils arrivent ! » (2015, p. 46). Pour nous dire qu'il parle d'une menace qui affecte tous les citoyens centrafricains. Au

deuxième tome du récit graphique, l'auteur dit à travers une femme : « les séléka sont en train de nous tuer comme des animaux ! Sauvez-nous ! » (2018, p. 20), Une autre femme dit : « ils nous traquent partout ! Nous vivons en brousse, nos enfants sont malades ! Sauvez-les, s'il vous plaît ! » (2018, p. 22). Tout cela est pour étayer le fait que cette guerre a une influence négative sur chaque citoyen du pays, même les enfants. Même en utilisant le traumatisme individuel, il nous montre le traumatisme collectif de la guerre centrafricaine.

Cela prouve également le point de vue de Ron Eyerman (2013) sur les traumatismes individuels et collectifs. Selon lui, ce que les traumatismes individuels et collectifs ont en commun, c'est qu'ils procèdent d'un choc. Les blessures subies sont autant collectives et sociales qu'individuelles (p.43). Kassai utilise tous des dessins animés, et la bande dessinée est un médium adéquat pour représenter la mémoire collective des gens parce qu'un visage de dessin animé peut décrire n'importe qui. C'est une coquille vide qu'on habite et qui se permet de voyager dans un autre royaume. On ne se contente pas d'observer le dessin animé, on le devient. À travers les dessins, le traumatisme semble plus accessible et plus facilement retransmis, car il devient plus général (McCloud, 1993, pp.31 -36). Plus un visage est caricatural, plus il pourrait décrire n'importe qui. Donc, ces mémoires collectives représentent également la mémoire culturelle. D'après Jan Assman (2008), la mémoire culturelle est une forme de mémoire collective au sens où elle est partagée par un certain nombre de personnes (p. 110) et ces gens partagent beaucoup de choses en commun, ce qui leur donne la même identité culturelle. Par conséquent, préservant la mémoire collective des personnes, leur identité culturelle est également préservée. C'est pourquoi Kassai, pour préserver l'histoire préserve également des souvenirs ainsi la culture et la connaissance. Comme le dit Assman (2008, p. 114), la mémoire est la connaissance avec un « indice d'identité » c'est la connaissance de soi, c'est-à-dire sa propre « identité diachronique », que ce soit en tant qu'individu ou membre d'une famille, génération, communauté, une nation ou une tradition culturelle et religieuse. En tant que connaissance, elle englobe le culturel et le collectif. De ce fait, la mémoire peut être transmise à une autre génération. Un aspect unique de la mémoire collective est qu'elle survit à des durées de vie individuelles (Edy, 1999, p. 75), nous montrant ainsi que ces textes sont des outils postmémoriels et intergénérationnels.

Marianne Hirsch dit que, la postmémoire décrit plus spécifiquement le rapport entre des enfants des survivants de traumatismes culturels ou collectifs et les expériences de leurs parents, expériences dont ils ne se souviennent qu'à travers des récits et des images avec lesquels ils ont grandi, mais qui sont si puissants, si monumentaux, pour constituer des souvenirs à part entière (2001, p. 16). Ces récits, si puissants et monumentaux, peuvent être liés à nos récits graphiques ;

*Tempêtes sur Bangui 1 & 2* de Kassai. Ces textes, en tant qu'outils postmémoriels et intergénérationnels peuvent survivre, parce que les œuvres sur le colonialisme comme *Things Fall Apart* de Chinua Achebe, *Une vie de Boy* de Ferdinand Oyono et *La rue-cases nègres* de Joseph Zobel existent toujours pour nous permettre de connaître la vie de nos ancêtres avant l'ère coloniale et aussi l'esclavage et le racisme qui ont eu lieu à cette époque-là. Joke de Mey en citant Hirsch indique également que le «poste» de postmémoire tente de définir à la fois un acte de transfert spécifiquement inter et transgénérationnelle et un effet de résonance après un traumatisme (De Mey, 2011), ce qui signifie que cet outil postmémoriel connecte tant de générations à naître qui partagent cette mémoire à travers ces œuvres littéraires et, si possible, pleure et immortalise ces âmes qu'elles n'ont jamais rencontrées mais avec lesquelles elles ont des contacts à travers des artefacts. C'est pourquoi De Mey (2011) dit que la postmémoire se crée là où elle ne peut pas se rétablir, elle imagine ce qu'elle ne peut pas se rappeler. Ces textes littéraires ont créé des souvenirs qui dureront plus longtemps que de nombreuses générations ce qui conduit à l'immortalité symbolique.

Le terme « immortalité symbolique » désigne simplement ce qui reste de vies après la mort. Il s'agit des bonnes actions, des inventions, des œuvres, de l'histoire ou de la biographie, ou parfois de la notice nécrologique et des arts littéraires, etc. ; en bref, tout ce qui reste d'une personne aide à immortaliser la personne après sa mort. Il est possible de penser à tout moment à la vie humaine comme se déplaçant entre deux pôles : l'image de la rupture totale [l'image de la mort] et l'image de la continuité [l'immortalité symbolique] (Lifton & Oslon, 1974, p. 34) et quand c'est ainsi, il y a la vie après la mort qui signifie ce qui peut être utilisé pour se souvenir d'une personne morte.

Par conséquent, les récits de guerre remplissent la fonction d'immortalité symbolique, ce qui implique qu'ils peuvent être utilisés pour se souvenir de la mort et des victimes de la guerre civile en Afrique. Comme produits de l'immortalité symbolique, ils sont des espaces d'enterrement ou de cimetière pour les morts. En tant que tels, les auteurs de ces récits de guerre deviennent maintenant des pleureurs nationaux pour pleurer les personnes qui n'ont laissé personne pour les pleurer. Kassai dans son récit graphique crée des personnages qui sont mort mais ne sont pas enterrés. Les gens qui ont été tués par les balles et les bombes, ceux que les gros véhicules ont écrasés. Ceux qui ont été enterrés dans une fosse commune sans que leurs familles leurs rendent le dernier hommage. Les gens tués parce qu'ils sont de différentes religions et tribus. Les cadavres de ceux d'individus enlevés et visiblement torturés à mort. Les gens que leur cadavre a été vu flottant au-dessus de la rivière :



Figure 5 (2015, p. 98)

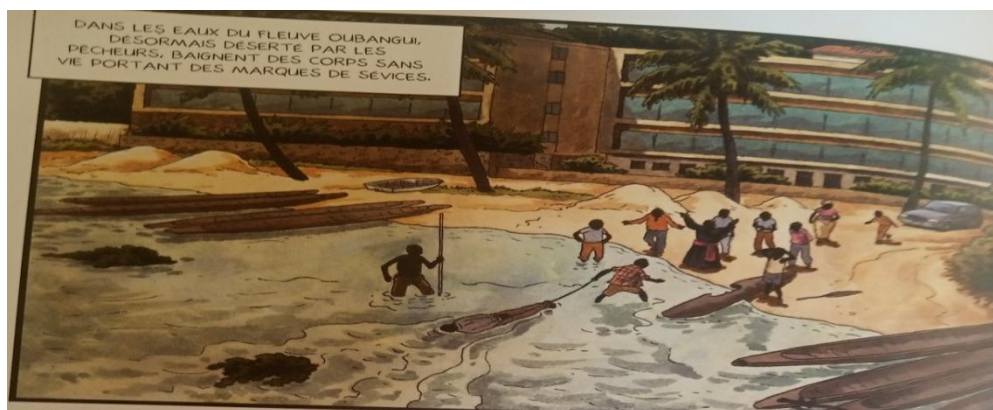


Figure 6 (2018, p.30)

Dans la figure 5 un homme est près de la mer, l'éclaboussure d'eau dans l'image montre qu'il a jeté quelque chose à l'intérieur de la mer. Une partie supérieure du corps flotte sur la mer. Un autre homme traîne un autre corps sans vie à l'intérieur de la mer, et un homme en tissu kaki avec une cravate et un fusil est vu dans la région. La position de l'homme au fusil montre que c'est lui qui donne les ordres exécutés dans l'image, car il dit « Magnez-vous ». La figure 6 montre un corps sans vie traîné hors de la mer. Les personnes vues dans la scène sont si impuissantes qu'elles regardent simplement avec une émotion abattue. Celui qui a les mains levées est comme un prêtre à cause de sa longue robe noire et d'une corde rose autour de sa taille. Avec sa main levée, nous pouvons dire qu'il offre des prières aux corps dans la mer qui ne sont pas enterrés. Ces images montrant ces corps flottants sans vie sont des représentations de tous les citoyens décédés de la république centrafricaine dont les cadavres ont été jetés sans les rites funéraires appropriés. Les récits graphiques de Kassai sont comme des pierres tombales ou des cimetières pour

pleurer les morts, leur donnant une immortalité symbolique. Ce que nous pouvons voir avec les images qui suivent c'est :



Figure 7 (2015, p. 61)



Figure 8 (2018, p. 140)

La figure 7 montre une image de trois hommes transportant un corps sans vie ensanglanté dans une brouette. Ils courent la bouche et les yeux ouverts. Les gouttelettes et les runes picturales autour de leur tête montrent qu'ils halètent, ce qui signifie qu'ils ont soulevé les cadavres de différentes personnes autour de la ville. Cette partie n'a pas montré où ils emmenaient les cadavres, mais on peut dire qu'ils ont été jetés dans une fosse commune. Une main dans l'image prend une photo de cette scène et le texte dit « ...Sur mon téléphone, j'immortalise chaque instant mémorable... » (Kassai, 2015, p.61). Dans la figure 8 il y a un corps sans vie entouré de pierres et de bâton qui montre que la

personne dans l'image a été lynchée et lapidée à mort. Une main avec un téléphone est vue en train de prendre des photos avec le texte disant « Avec mon téléphone portable, j'immortalise cette scène, d'une rare sauvagerie » (Kassai, 2018, p. 140). Nous savons tous que Kassai est le narrateur, après avoir pris les photos de ces morts, il les illustre et les raconte dans ses récits graphiques en créant un espace pour « leur enterrement », « leur deuil » et « leur souvenir », quoiqu'imaginaire, avec ces pièces littéraires.

Kassai décide d'immortaliser ou d'historiciser l'immortalité des morts à travers leurs récits qui fournissent un nouveau et rare espace de deuil (Ajah, 2016, p. 36). On peut dire que l'exécution des rites funéraires pour les morts est destinée à assurer son confort dans l'après-vie (Aborampah, 1999, p. 260). Cela nous amène à la tradition mythologique africaine de pleurer les morts. Avec ces textes comme récits de guerre et les auteurs comme pleureurs s'engageant dans les rites funéraires des morts, la mythologie africaine sur l'immortalité des âmes humaines renforce le concept d'immortalité symbolique (Ajah, 2016, p. 37). Quand ces rites funéraires ne sont pas accomplis, il y a cette croyance que les morts ne reposeront pas en paix. Cependant, les auteurs sachant très bien que ces victimes de la guerre sont mortes tragiquement, ont décidé d'utiliser leurs œuvres comme une forme de cimetière pour accomplir les rites funéraires de ces morts qui n'ont pas été enterrés, en les immortalisant ainsi. Ce faisant, les auteurs ne sont pas seulement des pleureurs nationaux, mais ils créent aussi une représentation et préservation de l'immortalité qui a des influences durables sur les autres êtres humains (Lifton & Oslon, 1974), créant ainsi des souvenirs qui dureront de générations en générations. L'écriture est commémorative car elle parle des morts et pour les morts, c'est comme cela nos récits graphiques narrent, illustrent et parlent pour les morts de la guerre centrafricaine. Ces textes comme produits de l'immortalité symbolique resteront si longtemps et auront un niveau d'immortalité parce qu'ils ne peuvent être effacés. De nombreuses générations à venir les liront et immortaliseront encore les romans qui représentent la mémoire collective du peuple, et aussi immortaliseront les sujets traumatisés.

## **CONCLUSION**

Les études postcoloniales se concentrent souvent sur le traumatisme collectif vécu par les communautés colonisées et sur la manière dont ces expériences traumatisantes continuent de façonner leurs identités et leurs cultures. Notre étude nous fait comprendre que la bande dessinée incarne : « the iconic nature of the traumatic image (la nature iconique de l'image traumatique) » (Chute & Dekoven, 2012 ; Munslow Ong, 2016), car l'intensité du traumatisme produit des souvenirs fragmentés et imagistes. Les récits graphiques de Kassai, à travers leur multimodalité sont très capables à transmettre la violence, le

désespoir, la douleur et le traumatisme pour nous dire que ces récits graphiques sont très efficaces de chroniquer les événements traumatiques. Nous constatons que les mots seuls ne suffisent pas pour raconter l'histoire de cette guerre barbare, mais avec le mélange des textes, des couleurs et des tons, ces récits graphiques garantissent le passage du « tout dire » au « tout montrer ». À fin ces romans graphiques illustrent comment ce traumatisme collectif se transmet de génération en génération à travers son immortalité symbolique.

## RÉFÉRENCES

- Aborampah, O.M. (1999). Women's Roles in the Mourning Rituals of the Akan of Ghana. *Ethnology*. 38(3), 257-271.
- Ajah, R. O. (2016). Historicizing Trauma and Traumatizing History in Francophone African War Narrative: Post memory and Testimony of Scholastique Mukasonga and Ahmadou Kourouma. *Review of Art and Social Sciences*, V(5), 29-37.
- Assman, J. A. (2008). Communicative and Cultural Memory. *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Heidelberg University, 109-118.
- Beskow, S. H. (2011). *Childhood Trauma in the Graphic Memoir*. Masters Dissertation. University of Oslo.
- Caruth, C. (Ed). (1995). *Trauma: Explorations in Memory*. John Hopkins University Press.
- Chute, H. & Dekoven, M. (2012). Comic Books and Graphic Novels. In *The Cambridge Companion to Popular Fiction*. Cambridge University Press, 175-195.
- Codde, P. (2011). Keeping History at Bay: Absent Presences in Three Recent Jewish American Novels. *Modern Fiction Studies*, 57(4), 673-693.
- Dannels, B. (2012-2013). *Post memory Versus Rememory: Remembering the Holocaust and Slavery in Postmodern American Literature*. Dissertation, Ghent University.
- De Mey, J. (2011). *The Intersection of History, Literature and Trauma in Chimamanda Ngozi Adichie's Half of a Yellow Sun*. Mémoire de Maitrise. Universiteit Gent.

- De Mey, L. (2012). *The Representation of Trauma in Shira Nayman's Awake in the Dark and the Listener*. Mémoire de Maitrise, Universiteit Gent.
- Edy, J. A. (1999). Journalistic uses of collective memory. *Journal of communication*, 49(2),71-85.
- Eyerman, R (2013). Social Theory and Trauma. *Acta Sociologica*. 56(1), 41-53.
- Hartman, G. H. (1995). On Traumatic Knowledge and Literary Studies. *New Literary History*, 26(3). 537-563.
- Herman, J. (1997). *Trauma and Recovery: The aftermath of violence-from domestic abuse to political terror*. Basic Books.
- Hirsch, M. (2001). Serving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory. *The Yale Journal of Criticism*, 1(4), 5-37.
- Jespersen, O. (1964). *Language: Its Nature, Development and Origin*. George Allen & Unwin Ltd.
- Kassai, D. (2015). *Tempête sur Bangui 1*. La Boite à Bulles.
- Kassai, D. (2018). *Tempête sur Bangui 2*. La Boite à Bulles.
- Lacapra, D. (2004). *History in Transit: Experience, Identity, Critical theory*. Cornell University Press.
- Lappalainen, S. K. (2022). *Today we are all broken: Postcolonialism, Trauma and Narrating Genocide through Comics*. Master's Thesis: Tampere University.
- Lifton, R. J. and Oslon E. (1974). Symbolic Immortality. *Living and Dying*. Wild Wood House, 32-39
- McCloud, S. (1993). *Understanding Comics: The invisible Art*. Harper Collins.
- Munslow Ong, J. (2016). "I'm only a dog!" The Rwandan genocide, dehumanization, and the graphic novel. *The Journal of Commonwealth Literature*, 51(2), 211-225.
- Padilla, M. I. A. (2015). *Analyse de la traduction d'un texte multimodal : La bande dessinée. Le cas de Mujeres alteradas*. Mémoire. Université de Montréal.

- Poole, B. B. (2015). *Trauma Stories: Rewriting the Past through Fragmentation in Spanish Testimonial Literature*. These de doctorat. Tuscaloosa & Alabama: University of Alabama.
- Robinson, C. L. (2013). Phonetic Metaphor and the Limits of Sound Symbolism. *Names*, 61(4), 189-199.
- Touaibia, Y. (2013). Les usages du traumatisme historique : le cas de la démocratisation en Algérie. *Recherches Internationales*. 94, 132-152.
- Vlavinou, G. (2016). La guerre civile en république centrafricaine de l'exclusion des élites à la cooptation des groupes armés. *Journal of International Affairs*. 7, 42-53.
- Walters, K.L., Mohammed, S.A., Evans-Campbell T., Beltran, R.E., Chae D.H., and Duran B. (2011). Bodies don't just tell stories, they tell histories. (Les corps ne racontent pas seulement leur histoire, ils racontent l'Histoire.) *Du Bois Review*, 8(1), 179-189.
- Ward, A. (2013). Understand Postcolonial Trauma. *Journal of Theoretical and Philosophical Psychology*, 33(3), 170-184.
- Ward, A. (2015). *Postcolonial Traumas: Memory, Narrative, Resistance*. Palgrave Macmillan.