

LA RELATION TEXTE-IMAGE DANS LE ROMAN GRAPHIQUE *KERMESSE AU PARADIS* DE BIRGIT WEYHE

NATHALIE SCHNITZER¹

ABSTRACT. *The Relation Text-Picture in Birgit Weyhe's Graphic Novel Kermesse au paradis.* Graphic novels are a great success in Germany since the beginning of the 1990s. This paper focuses on the work of a representative of this new generation of authors who are contributing to the renewal of the genre in Germany. The reflexion concerns the complex relationships between text and picture in *Kermesse au paradis*. Although graphic novels are traditionally perceived as easy readings, intended to a young audience or lay readers, the analysis of the corpus shows that this is not true as far as Birgit Weyhe is concerned. In *Kermesse au paradis*, the picture is not intended to facilitate verbal comprehension, but to enrich it, whether by strengthening the implied dimension which is already noticeable in the text or by redirecting the interpretation and by raising contents which would not have been understandable without the associated images.

Keywords: *graphic novel, picture, implied, connotation, undertone, linguistics*

REZUMAT. *Relația text - pictură în romanul grafic Chermeză în paradis de Birgit Weyhe.* Romanul grafic cunoaște un succes remarcabil în Germania la începutul anilor '90. Acest articol se concentrează asupra activității unui reprezentant al noii generații de autori, care contribuie la renașterea genului în această țară. Reflecția noastră se îndreaptă spre relațiile complexe dintre text și imagine în *Chermeză în paradis*. Dacă banda desenată este în mod tradițional percepută ca o *lectură facilă*, destinată unei audiențe tinere sau puțin familiarizată cu lectura, analiza corpusului arată că nu un astfel de destinatar este vizat de Birgit Weyhe. În *Chermeză în paradis*, funcția imaginii nu este aceea de a facilita înțelegerea verbului, ci de a-l îmbogăți, fie prin întărirea dimensiunii implicite deja perceptibilă în text, fie prin reorientarea interpretării și transformarea acestui conținut care nu ar fi fost decodificabil fără imaginile asociate.

Cuvinte cheie: *bandă desenată, roman grafic, imagine, implicit, conotație, subînțeles, lingvistică*

¹ Aix Marseille Université, EA 436 Echanges, grammaire synchronique, linguistique pragmatique, argumentation, analyse du discours publicitaire, E-mail : nathalie.schnitzer@univ-amu.fr.

Motto:

*Pfff, die große Liebe !
Und im Himmel ist
Jahrmarkt... !²*

Essor du roman graphique en Allemagne

Si les pays germaniques n'ont pas la même tradition en matière de bande dessinée que certains de leurs voisins, notamment français et belges, ce genre s'est néanmoins fait une place dans le paysage culturel allemand au cours de la seconde moitié du XXe siècle³. Mais à partir de la fin des années 80 et de manière encore plus marquée depuis les années 2000, on assiste à un véritable essor du neuvième art en Allemagne avec la publication de nombreux ouvrages souvent volumineux et destinés à un public adulte, s'inscrivant dans la veine du roman graphique. Les auteurs sont en général à la fois dessinateurs et scénaristes, les thèmes abordés couvrent une large palette allant de l'évocation d'événements et de personnages historiques⁴, à la pure fiction⁵, en passant par l'adaptation parfois très libre d'œuvres littéraires⁶, ou encore le reportage⁷, sans oublier l'autobiographie plus ou moins romancée⁸.

Birgit Weyhe appartient à cette génération qui a donné un nouveau souffle à la bande dessinée allemande. La présente étude s'appuie sur l'analyse de la relation texte-image dans son roman autobiographique *Im Himmel ist Jahrmarkt* (2013a)⁹, une fresque familiale qui se déploie sur plus d'un siècle d'histoire allemande au fil de cinq chapitres retraçant la vie des grands parents et d'un grand-oncle de l'auteure. L'élément déclencheur de ce projet est exposé dans le prologue : la prise de conscience par la narratrice de sa méconnaissance de l'histoire familiale le jour où sa fille lui demande de l'aider à dessiner son arbre généalogique.

² (Weyhe, 2013a, p. 154) / « Le grand amour, tu parles ! Et samedi, c'est kermesse au paradis... ! » (Weyhe, 2013b, p. 154).

³ Voir à ce propos le numéro 47 de *Germanica* sur le BD de langue allemande (Rabenstein et Benoit, 2010).

⁴ Par exemple : *Schiller !* (Horus, 2005).

⁵ Par exemple : *Hector Umbra* (Oesterle, 2009).

⁶ Par exemple : *Faust : der Tragödie erster Teil* (Flix, 2010).

⁷ Par exemple : *In China* (Hommer, 2016).

⁸ Par exemple : *Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens* (Lust, 2009).

⁹ Traduction française par Elisabeth Willenz sous le titre *Kermesse au paradis* (Weyhe, 2013b).

(1) « Wieso weiß ich so wenig?! » - « Pourquoi en sais-je si peu?! »
(p. 11)¹⁰.

Le visuel associé à cette question, qui montre la narratrice tâtonnant au hasard les yeux bandés, semble illustrer l'expression imagée « im Dunkeln tappen », couramment employée en allemand pour dire qu'on est désorienté, privé de repères. Cette mise en scène qui fonctionne comme une métaphore visuelle fournit déjà un exemple intéressant d'interaction entre l'iconique et le verbal.



1. La relation texte-image

La bande dessinée, son nom l'indique bien en français, c'est d'abord une succession de dessins qui racontent une histoire. Comme le rappelle Thierry Groensteen, la bande dessinée « n'est pas constitutionnellement polysémiotique, puisqu'il existe une riche tradition d'œuvres muettes, ne recourant aucunement au verbal, tradition que l'on peut faire remonter à 1860 et à l'école munichoise des *fliegende Blätter* (Wilhelm Busch, Adolf Oberländer, Emil Reinicke...) et n'a jamais été aussi vivace que ces dernières années » (Groensteen, 2006, p. 24). Si la dimension verbale est théoriquement facultative et que les œuvres muettes gardent toute leur place dans la création actuelle¹¹, la majorité des bandes dessinées contemporaines sont tout de même le résultat d'un tissage entre le verbal et l'iconique qui forment ensemble la structure du récit : « Quand nous lisons un texte seul, nous convertissons des mots en images. La bande dessinée accélère le phénomène en fournissant l'image. La bande dessinée bien réalisée dépasse ce mécanisme de conversion et d'accélération pour former un tout homogène » (Eisner, 2010, p. 24).

¹⁰ Pagination identique dans les versions allemande et française.

¹¹ Par exemple : *Le visiteur* (Yelin, 2004).

L'objectif de cette étude n'est pas de proposer une théorie de plus sur l'imbrication du verbal et de l'iconique dans le roman graphique, mais d'analyser la manière dont Birgit Weyhe s'approprie les conventions en usage dans la bande dessinée, tout en les renouvelant pour le plus grand plaisir de ses lecteurs¹².

1.1 Le lettrage, un pont entre texte et image

Dans *L'Art séquentiel*, le premier tome de sa trilogie consacrée à l'art de la bande dessinée, Will Eisner souligne l'importance du lettrage : « Le lettrage (à la main ou typographié) traité « graphiquement » et au service de l'histoire, fonctionne comme une extension de l'image elle-même » (Eisner, 2009, p. 8). Chez Birgit Weyhe, le lettrage joue effectivement un rôle essentiel : il est bien sûr manuel, avec des tailles et des formes de caractères extrêmement variés, en fonction du contenu de l'énoncé, des émotions qu'il véhicule, de l'effet qu'il est censé produire sur le lecteur. Grâce au lettrage, le mot franchit régulièrement les limites de la case, comme par exemple lorsque les filles de la narratrice se mettent à hurler pour attirer l'attention de leur mère, sourde à leurs appels car totalement absorbée dans son travail, un casque sur les oreilles :

(2) « MAAMAAA !! MA !MA » - « MAAMAAN !! MA ! MAN » (p. 12)¹³.

L'exclamation en majuscules et en caractères gras, étirée sur deux cases, traduit visuellement l'exaspération des fillettes face à l'absence de réaction de leur mère. L'héritage de la bande dessinée, autrefois considérée comme un genre mineur, voire ouvertement méprisée dans les milieux dits cultivés, semble parfaitement assumé par l'auteur. Sa maîtrise des codes du genre se manifeste notamment dans le soin particulier accordé au lettrage et dans son utilisation à des fins expressives. Dans la version française du roman, le lettrage original a d'ailleurs été scrupuleusement respecté, une reproduction à l'identique qui, dans le passé, n'a pas toujours été une évidence en bande dessinée, comme le note Martin Schüwer à propos des albums d'Astérix (largement diffusés en Allemagne dès le début des années 70), dont les dialogues lettrés manuellement dans la version originale ont longtemps été typographiés dans leur version

¹² B. Weyhe est aussi l'auteur de *Reigen : eine Erzählung in zehn Kapiteln* (2011), un récit en dix chapitres et dix destins singuliers qui parcourt le XXe siècle et traverse les continents, et de *Madgermanes* (2016), une fiction inspirée de l'histoire vraie d'immigrés mozambicains venus travailler en RDA à la fin années 70 et renvoyés au pays sans ménagement au moment de la Réunification.

¹³ Lettres majuscules et en très gros caractères à cheval sur deux cases (représentant à gauche la mère à sa table de dessin, casque sur les oreilles, à droite les deux filles exaspérées que la mère ne réponde pas à leurs appels répétés).

allemande, ce qui n'était pas sans conséquence sur la perception du message (cf. Schüwer, 2012, p. 19).

Sorte de marque de fabrique de la bande dessinée sur le plan linguistique, les interjections et autres onomatopées sont également bien présentes dans *Kermesse au paradis*, comme par exemple lorsque le rire sarcastique de la grand-mère Herta, en blanc sur fond noir, encadre son visage grimaçant. La toile de fond formée par cet éclat de rire renforce l'effet inquiétant provoqué par le rictus de la matrone :

(3) « HaHaHaHaHaHaHa » (p. 151).

Plus loin, ce sont les sanglots réitérés du même personnage qui forment la toile de fond mettant en relief son désespoir :

(4) « SCHLUCHZ! SCHLUCHZ! SCHLUCHZ! SCHLUCHZ! [...] » - « SANGLOTE SANGLOTE ! SANGLOTE ! SANGLOTE ! » (p. 249)¹⁴.

Ailleurs, le bruit d'une porte qui claque, inscrit en majuscules au premier plan, permet au lecteur de comprendre qu'elle vient d'être claquée violemment (par la fameuse Herta). L'onomatopée, en simulant le bruit, renvoie aussi au mouvement qui l'a provoqué et à l'humeur qui est à l'origine de ce mouvement (la colère) – alors que l'image montre simplement une porte fermée :

(5) « KNALL » - « BLAM ! » (p. 246).

Ces exemples nous rappellent que la bande dessinée a aussi une « bande son » qui fait partie intégrante du message. Interjections et onomatopées ne sont pas de simples gadgets pour bédéphile, mais enrichissent véritablement le contenu et stimulent l'interprétation. La technique du lettrage permet de représenter graphiquement et de mettre en valeur ces éléments sonores qui contribuent à l'élaboration du sens.

1.2 La métamorphose des mots

Dans *Kermesse au paradis*, le traitement graphique des éléments verbaux n'est pas réservé à l'imitation des sons. L'imbrication des deux systèmes sémiotiques est telle que le texte devient parfois un élément à part entière de l'image, voire se substitue à elle, occupant une grande partie de la case, comme dans ce passage où la narratrice feuillette en silence un album de photos de famille et s'aperçoit qu'elle est incapable d'en interpréter les légendes :

¹⁴ Le verbe « schluchzen » est onomatopéique en allemand, ce qui n'est habituellement pas le cas de « sangloter » en français.

(6) « Müggelsee ? Berlin ?! Blutvergiftung [...] Großonkel Carl [...] » - « Lac de Müggle ? Berlin ? Septicémie [...] Grand-oncle Carl [...] » (p. 8).

Les mots apparaissent en pointillés parce que ce qu'ils dénotent demeure insaisissable ; ils se bousculent, s'enchevêtrent, envahissent la case comme l'esprit du personnage. Etrangement, les yeux de la narratrice sont tournés vers ces mots comme si elle pouvait les voir – alors qu'ils relèvent normalement de l'univers extradiégétique, et sont donc censés être invisibles pour les personnages. Des mots qui font référence à des lieux, des personnes, des événements apparemment sans lien les uns avec les autres, dont le lecteur ne sait encore rien et dont il découvrira progressivement l'importance au fil du récit.

Dans un autre passage, la narratrice évoque son appréhension d'aller passer des vacances chez ses grands-parents, qu'elle connaît à peine :

(7) « Vor den drei Wochen Allein mit ihnen //¹⁵ hatte ich Angst » - « Me retrouver trois semaines seule avec eux // me faisait peur » (p. 160).

L'adjectif « allein » / « seule » est à la fois un élément de la phrase et un élément de la case dont il occupe toute la partie droite, tandis que la petite fille se tient un peu à l'étroit dans la partie gauche en serrant son doudou dans ses bras, comme pour se protéger d'une menace. Le mot s'est échappé de l'espace dédié au récitatif pour entrer l'univers de la fiction. Il n'y a plus de frontière entre les mots et les choses. L'image n'est pas redondante par rapport au texte, elle ne se contente pas non plus d'apporter une plus-value esthétique, elle ne fait plus qu'un avec la narration et participe pleinement à la construction du sens.



¹⁵ Le double slash indique le passage d'une case à l'autre.

2 La narration entre mots et images

Dans *Kermesse au paradis*, Birgit Weyhe se met en scène en tant que narratrice et personnage de l'histoire. Ses propres souvenirs d'enfance se mêlent à ceux qui lui ont été rapportés par des membres de sa famille - le reste étant le fruit de son imagination, comme elle l'indique dans le prologue (p. 16). La composante textuelle se présente d'abord sous la forme d'un long récitatif, même si certaines scènes sont également dialoguées. Il y a une forme de primauté du verbal au sens où le texte constitue le fil directeur du récit et assure la liaison entre les cases. Sans le récitatif, qui explicite les articulations logiques et spatio-temporelles, l'enchaînement des cases deviendrait vite incompréhensible. Cette prédominance du verbal sur le plan narratif est contrebalancée par la présence de planches composées d'une seule case, parfois dépourvue de texte, sortes d'arrêts sur image qui, au-delà de leur qualité esthétique, focalisent l'attention du lecteur sur des événements clés, comme par exemple la chute de l'ordre ancien (celui du patriarcat du XIXe siècle) représenté par une sphère qui se délite (p. 43), le traumatisme de l'avortement : un oisillon éviscéré (p. 61), l'adhésion de la classe moyenne à l'idéologie nazie : une bourgeoise métamorphosée en crapaud (p. 66), etc.

Narratrice omnisciente, Birgit Weyhe entre comme par effraction dans la conscience de ses personnages et dévoile leurs pensées, leurs états d'âme, leurs joies ou leurs douleurs. Comme par exemple lorsque la migraine est représentée par de petites pelotes reliées entre elles par des fils entremêlés qui font penser à des réseaux de neurones :

(8) « Die Mutter bekommt Migräne » - « La mère a la migraine » (p. 37).

On retrouve le même graphisme à deux reprises (p. 40-41), associé au mot « Migräne » - Migraine ». Puis quelques pages plus loin, lorsqu'il est question d'un différend mère-fille, la première interdisant à la seconde de se faire couper les cheveux « à la garçonne » (la scène se déroule dans les années 30), ce même visuel accompagne l'énoncé suivant :

(9) « Aber die Mutter erlaubt es nicht » - « Mais sa mère ne le permet pas » (p. 46).

Le mot « migraine » n'apparaît plus, mais le lecteur comprend aisément quel effet les excentricités de Marianne produisent sur la mère : elles lui donnent la migraine. Dans le vocabulaire graphique de Birgit Weyhe, l'image des « neurones en pelotes » correspond au signifié « migraine », sans qu'il ne soit plus besoin de

le préciser explicitement¹⁶. Une convention s'établit entre le mot et son image, comme entre l'auteure et son lecteur.

2.1 Le texte, fil directeur du récit

Une autre caractéristique du style de Birgit Weyhe consiste dans le séquençage sur plusieurs cases des phrases relevant du récitatif. Ce procédé permet de mettre en valeur certains mots ou groupes de mots en les associant à des images-illustrations qui représentent aussi bien des événements que des objets concrets ou abstraits, des idées, des sentiments. L'incipit du roman, qui coïncide avec la première planche, composée de quatre cases, en fournit un bon exemple :

(10) « Beim Tod meiner Großmutter Herta // blieben von 92 gelebten Jahren // nur ein paar persönliche Gegenstände // und ein paar Fotoalben » - « À la mort de ma grand-mère Herta, // de 92 années de vie, il ne resta, // qu'une poignée d'objets personnels // et quelques albums photos » (p. 7).

Le décès de la grand-mère est illustré par la présence d'un squelette recouvrant de ses phalanges décharnées les yeux de la vieille dame (case 1). Les 92 années de sa vie sont autant de perles enfilées sur des rangs de cordelettes (case 2). Ses objets personnels : de la vaisselle, quelques bibelots (case 3). Les albums : une photo famille et un portrait (case 4).¹⁷

On a vu précédemment comment Birgit Weyhe initiait le lecteur à son propre lexique visuel. Ici c'est la phrase entière qui se trouve convertie en images, séquence par séquence. À première vue, cette technique n'est pas sans rappeler les « icônes de transcodage » des méthodes audio-visuelles des années 70, utilisées pour restituer graphiquement des messages verbaux et éviter ainsi de recourir à la langue maternelle pour expliquer le sens des nouveaux mots (cf. Besse, 1974). Mais l'objectif est ici tout autre, puisque le roman s'adresse à un lectorat confirmé qui n'a aucunement besoin d'images redondantes pour lui faciliter la lecture. L'image n'est pas simplement plaquée sur les mots, elle entre en résonance avec eux pour leur faire dire plus que ce qu'ils exprimeraient sans elle. La vieille dame semble s'être fait surprendre

¹⁶ Le même procédé est encore utilisé dans les pages suivantes (p. 50 et 53).

¹⁷ Cette planche est visible en ligne (graphisme légèrement modifié) sur le site electrocomics : http://www.electrocomics.com/ebook_unterseiten/ititi_dt.htm. Le document pdf téléchargeable sous le titre *Frozen Ititi* est une version remaniée du chapitre dédié à Carl Friedrich dans la version papier : http://www.electrocomics.com/pdfs/electrocomics_Ititi.pdf (dernière consultation le 29/06/2017).

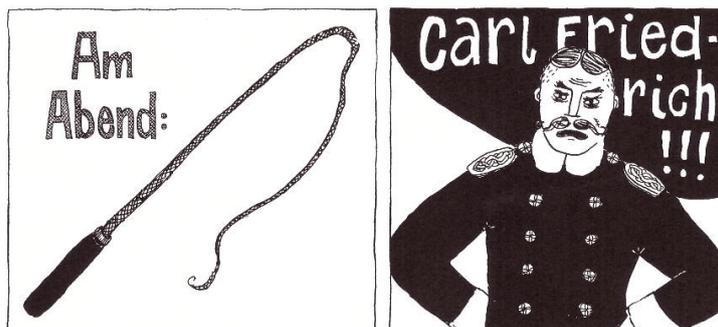
par la mort qui s'est approchée par derrière, les rangées de perles sont peut-être une allusion à l'enfance africaine de l'auteur¹⁸, elles peuvent aussi suggérer que toutes ces années sont finalement peu de chose et que la vie ne tient qu'à un fil ; quant à la vaisselle à fleurs, aux bibelots démodés et aux photographies anciennes, ces objets situent le personnage à la fois dans son époque (la première moitié du 20^e siècle) et dans son milieu social (la bourgeoisie).

2.2 Les images, substituts des mots

On a vu précédemment que les mots avaient tendance à sortir de l'espace dédié aux dialogues ou au récitatif pour prendre place dans l'image (« Allein »). Mais l'inverse est possible également. C'est alors l'image qui entre dans la phrase pour prendre la place d'un ou plusieurs mots :

(11) « Am Abend : [image d'un fouet] » - « Le soir : [idem] » (p. 210).

Le mot s'efface et l'image se substitue à lui dans la chaîne linéaire du discours. Le verbal et l'iconique sont ici mis sur le même plan. La partie verbale situe le moment de l'action (le soir), puis la partie iconique prend le relais pour évoquer la nature de l'action, la punition par le fouet, en montrant sans le nommer le moyen utilisé pour l'accomplir, comme si la pudeur interdisait de mettre des mots sur le scandale des châtiments corporels infligés aux enfants¹⁹. Paradoxalement, l'effet produit par ce non-dit n'en est pas moins violent, comme c'est souvent le cas en l'absence de mots, notamment en bande dessinée : l'image peut alors déployer tout son potentiel émotionnel et, par une sorte de réaction en retour, venir alimenter l'implicite textuel.



¹⁸ Visuel que Birgit Weyhe utilise également dans son dernier roman, *Madgermanes* (Weyhe, 2016, p. 11).

¹⁹ Cf. p. 54 dans la version web.

3 La force de l'implicite

On sait au moins depuis Roland Barthes et son célèbre article sur la « rhétorique de l'image » que le verbal est apte à réduire la polysémie des images : « [...] toute image est polysémique, elle implique, sous-jacente à ses signifiants, une 'chaîne flottante' de signifiés, dont le lecteur peut choisir certains et ignorer les autres » (Barthes, 1964, p. 44). On sait aussi que l'inverse est vrai : les images permettent souvent de réduire la polysémie du verbal en l'ancrant dans un contexte. Mais on ne souligne peut-être pas assez que la rencontre du verbal et de l'iconique aboutit à un enrichissement mutuel qui contribue à renforcer la portée du message, notamment dans sa dimension implicite.

3.1 Les connotations

Les composantes connotatives d'un terme correspondent, selon la définition de C. Kerbrat-Orecchioni, à « certains ingrédients seulement de sa signification, et qui ne sont pas considérés comme les plus importants puisqu'on les taxe souvent de valeurs additionnelles, secondes, périphériques etc » (Kerbrat-Orecchioni, 2006, p. 12). Dans l'exemple suivant, l'image facilite le décryptage de certaines connotations. L'action se situe à Munich au milieu des années 1930. Marianne, la propriétaire du magasin de chapeau, s'adresse à son employée juive qui s'inquiète de voir une cliente habituelle arborer soudain l'insigne nazie :

(12) « Na, wenn das der Führer wüsste! Dass sie ihren arischen Prachtschädel mit einem Hut von uns garniert... » - « Eh bien, si le Führer savait ça ! Qu'elle orne son auguste crâne aryen d'un chapeau de chez nous... » (p. 65).

Le portrait grotesque de la dame en question, situé juste sous la bulle contenant ces paroles, confirme et accentue l'antiphrase : l'épithète « arisch » / « aryen » accolé au composé faussement flatteur « Prachtschädel » / « auguste crâne » prend une connotation nettement péjorative dans la bouche de Marianne. Le ton ironique de l'énoncé est d'autant plus facile à décrypter pour le lecteur qu'il est soutenu par l'iconographie. En renversant la connotation positive dévolue au terme « aryen »²⁰ dans l'idéologie nationale-socialiste, le personnage de Marianne manifeste implicitement son opposition au régime.

²⁰ Sens premier (dénotatif) de « aryen » selon le tlf : « Qui a rapport aux Aryas, peuple très ancien, nomade et pasteur, que l'on croit être venu de l'Iran en Europe vers 2000 avant Jésus-Christ (d'apr. PERRAUD 1963) ». URL : <http://www.atilf.fr/tlfi> (dernière consultation le 29/06/2017).

3.2 *Les sous-entendus*

Certains contenus implicites sont générés par la situation d'énonciation sans nécessairement s'appuyer sur un support lexical : il s'agit des sous-entendus. Pour C. Kerbrat-Orecchioni « [La classe des sous-entendus] englobe toutes les informations qui sont susceptibles d'être véhiculées par un énoncé donné, mais dont l'actualisation reste tributaire de certaines particularités du contexte antérieur » (Kerbrat-Orecchioni, 2006, p. 39). Dans le roman graphique, l'image est pourvoyeuse de contexte et elle joue un rôle de déclencheur de sous-entendus, notamment en ce qui concerne la psychologie des personnages. Dans le passage suivant, il est question de la jeune Marianne qui dans un premier temps accepte difficilement la naissance d'une petite sœur, avant de se faire une raison :

(13) « Schließlich arrangiert sich Marianne mit der neuen Situation » - « Et Marianne finit par s'en accommoder » (p. 27).

Ici le lexique est parfaitement neutre, aucune connotation axiologique ne peut être décelée. Seule la perception simultanée du texte et de l'image permet au lecteur de comprendre sur quoi repose ce revirement : le visuel montre Marianne s'amusant à terroriser sa petite sœur avec un théâtre de fantômes ; on comprend qu'elle va faire de la cadette son souffre-douleur. Ce procédé est également utilisé à propos d'Edgar, confronté au même problème à la naissance de son frère :

(14) « Der Bruder Edgar // freut sich sehr // über den Familienzuwachs » - « Son frère, Edgar, // se réjouit // de voir la famille s'agrandir » (p. 181).

Dans cette séquence de quatre cases, les deux dernières induisent une interprétation différente de celle qui viendrait spontanément à l'esprit à la seule lecture de l'énoncé : on voit Edgar déverser des insectes dans le berceau du bébé, on comprend alors que la joie de l'aîné d'avoir enfin un petit-frère n'est pas si innocente que cela²¹. Dans les deux cas cités, l'interprétation du message verbal se trouve réorientée non seulement par la mise en scène (théâtre de fantômes / insectes déversés sur le lit), mais aussi par l'expression malicieuse qui se lit sur les visages des enfants.

Dans une autre scène et dans un registre beaucoup plus grave, les éléments contextuels véhiculés par les images renvoient à des faits historiques sur lesquels la narratrice s'est abstenue de mettre des mots. On y apprend que l'employée juive de Marianne, la propriétaire du magasin de chapeaux, doit se réfugier au Pays-Bas pour échapper aux persécutions – mais qu'elle a gardé le contact avec son ancienne patronne – jusqu'au jour où :

²¹ Cf. p. 11 dans la version web.

(15) « Der Kontakt reißt 1942 abrupt ab » - « Le contact est interrompu brutalement en 1942 » (p. 68).

La raison de la rupture n'est pas verbalisée, mais seulement montrée à la page suivante, entièrement occupée par un visuel dépourvu de commentaire (p. 70). Sur cette planche d'apparence abstraite au premier abord, on aperçoit de petites formes blanches perdues dans une énorme fumée noire. L'horreur des camps est seulement suggérée, mais ce sombre tableau valide le sous-entendu de la phrase qui précède : la cause de cette rupture de contact est très probablement la déportation de l'employée (destinée à périr dans une chambre à gaz comme des millions d'autres victimes de la barbarie nazie).

Dans le chapitre consacré au grand-père Edgar, un passage fait référence à son passé militaire en tant qu'officier de la Wehrmacht. À propos de l'année 1942, il est dit simplement :

(16) « Befehl ist Befehl » - « Un ordre est un ordre » (p. 256).

La date « 1942 » et la formule figée « Befehl ist Befehl » laissent entendre qu'en temps de guerre, on ne discute pas les injonctions de la hiérarchie militaire, mais l'image montre bien davantage : au premier plan, deux femmes et un homme aux visages fermés, des civils manifestement, à droite une maison en feu, à gauche une femme pendue à une potence sous le regard impassible de deux soldats en uniformes. L'évocation visuelle des exactions commises par l'armée allemande sur le front de l'Est pendant cette période donne à la formule « un ordre est un ordre » un tout autre sens. L'image est saisissante, mais elle n'a pas seulement un effet de dramatisation : elle participe bien à la construction du sens du message verbal en contexte, tout en dénonçant le caractère lénifiant de certains phraséologismes volontiers utilisés par les auteurs de crimes de guerre pour s'exempter de toute responsabilité après coup : ils n'ont fait qu'obéir aux ordres de la hiérarchie.



Conclusion

Dans *Kermesse au paradis* de Birgit Weyhe, la composante iconique joue un rôle essentiel : chaque case, chaque planche, est traitée graphiquement avec un soin extrême, un grand souci du détail, une recherche esthétique associée à la sobriété du noir et blanc. Le dessin est tantôt réaliste avec par exemple des portraits inspirés de photographies d'époque ; tantôt il glisse vers un monde imaginaire et souvent inquiétant, avec par exemple l'évocation des migraines de la mère de Marianne, ou encore des cauchemars qui poursuivront Marianne elle-même tout au long de sa vie ; tantôt le dessin tend vers l'abstraction, comme lorsqu'il s'agit de traduire des sentiments tels que la peur, la douleur ou la culpabilité²². Mais ce roman graphique est aussi un objet sémiotique particulièrement complexe fait de la rencontre de deux systèmes de signes qui s'enrichissent mutuellement. Les quelques exemples analysés ont montré que l'image ne se contente pas de faciliter la compréhension du message verbal, mais qu'elle contribue aussi à l'étoffer, que ce soit en renforçant la dimension implicite déjà perceptible dans le texte ou en réorientant radicalement l'interprétation et en faisant surgir des contenus qui n'auraient aucune chance d'être décryptés en l'absence de support iconique, et qui n'en sont pas moins essentiels à la narration.

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland (1964), „Rhétorique de l'image“, *Communications*, n°4, p. 40-51.
- BESSE, Henri (1974), « Signes iconiques, signes linguistiques », *Langue française*, n°24, p. 27-54.
- EISNER, Will (2009), *Les clés de la bande dessinée – 1. L'Art séquentiel*, traduit de l'anglais par Arthur Clare, Paris, Delcourt.
- EISNER, Will (2010), *Les clés de la bande dessinée – 2. La narration*, traduit de l'anglais par Anne Capuron, Paris, Delcourt.
- GROENSTEEN, Thierry (2006), *Un objet culturel non identifié*, Angoulême, Éditions de l'An 2.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1986), *L'implicite*, Paris, Armand Colin.
- RABENSTEIN-MICHEL, Ingeborg, BENOIT, Martine (dir.) (2010), « *Krack ! Tschock ! Pflatsch ! Bummm !* ». *La BD de langue allemande (à suivre...)* in *Germanica*, n°47.
- SCHÜWER, Martin (2012), « Laute Malen : Zum Status der Schrift in Comics » in PIETRINI Daniela (dir.), *Die Sprache(n) der Comics*, München, Martin Meidenbauer.

²² Cf. p. 62 du document pdf téléchargeable sur le site electrocomics.

NATHALIE SCHNITZER

Sélection de romans graphiques

FLIX (2010), *Faust : der Tragödie erster Teil*, Hamburg, Carlsen.
HOMMER, Sascha (2016), *In China*, Berlin, Reprodukt.
HORUS (2005), *Schiller !*, Köln, Egmont-vgs-Verl.-Ges.
OESTERLE, Uli (2009), *Hector Umbra*, Hamburg, Carlsen.
SCHWARTZ, Simon (2009), *Drüben!*, Berlin, Avant-Verlag.
WEYHE, Birgit (2011), *Reigen: eine Erzählung in zehn Kapiteln*, Berlin, Avant-Verlag.
WEYHE, Birgit (2016), *Madgermanes*, Berlin, Avant-Verlag.
YELIN, Barbara (2004), *Le visiteur*, Angoulême, Éditions de l'An 2.

Corpus

WEYHE, Birgit (2013a), *Im Himmel ist Jahrmarkt*, Berlin, Avant-Verlag.
WEYHE, Birgit (2013b), *Kermesse au paradis*, traduit de l'allemand par Élisabeth Willenz, Paris, Cambourakis.