
Analogies à visée argumentative dans les romans graphiques traitant de la Shoah

Argumentative analogies in graphic novels dealing with the Shoah

Silvia Adler



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/aad/7040>

DOI : [10.4000/aad.7040](https://doi.org/10.4000/aad.7040)

ISSN : 1565-8961

Éditeur

Université de Tel-Aviv

Édition imprimée

Date de publication : 16 avril 2023

Référence électronique

Silvia Adler, « Analogies à visée argumentative dans les romans graphiques traitant de la Shoah », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 30 | 2023, mis en ligne le 16 avril 2023, consulté le 29 octobre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/aad/7040> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/aad.7040>

Ce document a été généré automatiquement le 29 octobre 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Analogies à visée argumentative dans les romans graphiques traitant de la Shoah

Argumentative analogies in graphic novels dealing with the Shoah

Silvia Adler

Introduction

- 1 Dans le roman graphique américain *Mendel's daughter, a memoir*, Martin Lemelman retranscrit les souvenirs de sa mère Gusta (« la fille de Mendel »), une des rares survivantes de sa famille à l'issue de la Seconde Guerre mondiale, qu'il a enregistrés avant le décès de celle-ci. En tant qu'auteur, Martin Lemelman préserve l'idiolecte de sa mère, ce qui contribue, conjointement aux photos et aux documents inclus dans la trame narrative, à l'authenticité de l'histoire et à sa sobriété. Et pourtant, lorsque la mère conclut un des épisodes par « et voilà, c'est l'histoire de comment ils ont tué notre famille » (2007 : 131, ma traduction), le plan visuel accompagnant le récitatif représente un chicot, une souche, pour suggérer – à travers cette image – l'anéantissement de toute une famille et donc l'impossibilité d'un arbre généalogique.
- 2 En termes d'interaction texte-image, cette stratégie pratiquée par Lemelman correspond à une combinaison « interdépendante » (McCloud 1993 : 155), où les deux plans, visuel et textuel, interagissent pour promouvoir une idée qui ne pourrait pas être communiquée par les composantes prises isolément. En effet, cette stratégie communique que, outre la pertinence de l'arbre à ce moment de la narration (c'est dans la forêt que Gusta s'était terrée avec sa sœur Yetala, son demi-frère Simon et son frère Isia), cette analogie picturale greffée par l'auteur semble remplir plus qu'une simple fonction démonstrative, illustrative ou esthétique. Du fait même du décalage ou de l'inadéquation entre texte et image, elle devient une espèce de signal, un indice pour le destinataire (Weizman et Dascal 1991) – afin que celui-ci détecte les intentions communicatives non dites du destinataire, d'où le potentiel argumentatif de l'analogie.

Selon Eisner (2008 : 16), un objet cassé ou déchiqueté émeut les lecteurs du fait qu'il évoque une idée de vulnérabilité, d'impuissance ou d'innocence. L'objet cassé peut aussi renvoyer à la victime et donc solliciter simultanément la condamnation des lecteurs à l'égard des malfaiteurs. Dans ledit contexte narratif, cette analogie pourrait indiquer qu'il ne s'agit pas uniquement de tuer l'être, mais aussi d'anéantir toute une descendance. L'analogie participerait ainsi à la construction d'un raisonnement *a fortiori*, en visant non seulement l'événement particulier, mais aussi l'extension du crime avec ses répercussions néfastes. Au demeurant, surajoutée par l'auteur au témoignage de la mère, cette analogie chercherait également à faire appel à l'émotion des lecteurs, et donc à mobiliser le *pathos* comme moyen de persuasion au nom du devoir de mémoire¹. Rappelons que cette démarche analogique pratiquée par Lemelman ne concerne que le plan visuel et n'a aucun reflet dans le discours de la mère, d'où un potentiel argumentatif qui va au-delà des considérations purement artistiques. L'analogie y remplit donc un rôle heuristique, en parvenant à explorer l'indicible et à le rendre « dicible », voire – dans notre cas – « perceptible ».

- 3 L'argumentation par analogie met en regard deux entités différentes par le biais d'un outil de comparaison marqué (« A ressemble à B », « A fait penser à B », « A rappelle B », « A est à B ce que C est à D », « A est aussi X que B », « comme », « semblable à », « homologue », « en concordance avec », etc., ou – comme dans notre cas : « l'anéantissement de la famille et de toute filiation potentielle fait penser à la souche ») ou non marqué (juxtapositions, métaphores « A est B »), afin de mettre en valeur une affinité qui pourrait accorder une saillance au message promu ou stimuler la réflexion. Dans les exemples analysés dans ce qui suit, plus que s'adresser à un opposant, en l'occurrence un camp négationniste, cette figure d'amplification semble remplir un rôle heuristique central tout en influant sur les passions d'un auditoire qui aurait pu développer une indifférence, une passivité, un désintérêt ou une insensibilité à l'égard des drames de l'Autre.
- 4 Selon Charaudeau et Maingueneau (2002 : 34), l'analogie couvre des « ressemblances de toute nature entre les éléments d'une langue ». Pour Cauzinille-Marmèche et Didierjean (1999), « le raisonnement analogique consiste dans la projection d'une structure de relations relative à un domaine source familier sur le nouveau domaine cible à acquérir ». L'objet comparant, souvent mieux connu ou mieux accepté (dit aussi : « le phore », « la cible ») que le sujet comparé (dit : « le thème », « la source »), sert à définir, à préciser ou à évaluer le sujet comparé, ou – comme c'est le cas ici – le « sujet problématique » (Amossy 2012 : 162-163).
- 5 La présente étude promeut une définition large de l'analogie pour englober exemple, métaphore et analogies de tous types, procédés reposant sur la similarité. On ne s'attardera pas sur l'instabilité de la définition de l'argument par analogie et son champ d'application dans les différents ouvrages de référence. L'enjeu de cette étude est plutôt l'utilisation des analogies à visée argumentative dans le support multimodal qu'est le roman graphique, et plus particulièrement dans les romans graphiques qui traitent de la Shoah. Chemin faisant, mon analyse mettra en lumière – à travers quelques exemples concrets – les idiosyncrasies de l'analogie multimodale ou picturale par rapport aux analogies qui se construisent dans un support monomodal textuel. Je ne prétends aucunement à l'exhaustivité, plutôt à un examen d'une sélection de rôles ou de fonctionnements argumentatifs relatifs aux analogies dans « l'art séquentiel » (Eisner

1990 [1985]) et, d'autre part, à une réflexion sur les divergences entre analogie monomodale et multimodale.

1. L'argument par analogie

- 6 Perelman et Olbrechts-Tyteca (1958) intègrent l'analogie dans la catégorie des schèmes argumentatifs de liaison (à l'encontre de schèmes de dissociation). Les procédés de liaison « rapprochent des éléments distincts et permettent d'établir entre ces derniers une solidarité visant soit à les structurer, soit à les valoriser positivement ou négativement l'un par l'autre » (*ibid.* : 255). Les arguments par comparaison et par analogie appartiennent à cette vaste catégorie, mais sont classés séparément. L'argument par comparaison fait partie de la catégorie des arguments quasi-logiques (du fait d'une possibilité de 'prouver' ou de mesurer quantitativement le degré de ressemblance), alors que l'argument par analogie appartient à la catégorie des arguments qui fondent (qualitativement) la structure du réel, en établissant des rapports non préétablis. Cette classe contient aussi la métaphore, « analogie condensée, résultant de la fusion d'un élément du phore avec un élément du thème » (*ibid.* : 535).
- 7 Toulmin, Rieke et Janik (1984) distinguent cinq classes principales de raisonnement, parmi elles, celle de *reasoning from analogy*², et ajoutent encore quelques classes supplémentaires, telles l'argument émanant des contraires et l'argument émanant du degré. In *'arguing from analogy,' we assume that there are enough similarities between two things to support the claim that what is true of one is also true of the other* (*ibid.*: 216). Ils rapprochent l'analogie de la comparaison et de la métaphore.
- 8 Pour Plantin (2011), l'argumentation par l'analogie – qui correspond à différentes formes d'argumentation, telles la métaphore argumentative, l'argument par la comparaison, l'argument *a pari*, l'argument par le précédent, l'argument par l'*exemplum*, l'argument par le parangon – opère un transfert d'un « domaine ressource » à un « domaine problématique ». Plantin (2011, 2016) distingue trois classes d'analogie :
 - a. l'analogie catégorielle (l'argumentation *a pari*), qui s'établit entre deux êtres appartenant à une même catégorie. L'exemple est associé à cette catégorie ;
 - b. l'analogie de proportion ou de relation, mettant en jeu quatre termes puisqu'il s'agit de comparer deux relations par rapport à deux entités ;
 - c. l'analogie structurelle, qui s'établit entre deux systèmes complexes (en ce sens qu'elle repose sur une mise en relation d'un nombre indéfini d'objets ainsi que de leurs relations) partageant une même structure. La métaphore (filée) appartient à cette catégorie de par un isomorphisme qui se dégage d'un processus de recatégorisation. Selon Plantin, l'argumentation par la métaphore a pour résultat un fusionnement des êtres ou des situations sous une même identité. Il ajoute que l'orateur implique le destinataire dans l'interprétation de la métaphore, en sollicitant sa coopération active³, ce qui suggère que d'un point de vue argumentatif la métaphore et l'enthymème se ressemblent : dans les deux cas, la reconstruction implique un processus de co-construction liant orateur et auditoire.
- 9 En ce qui concerne Breton (2016), l'argument d'analogie – lequel regroupe les sous-types de l'analogie proprement dite, l'exemple et la métaphore – permet de transférer au thème les qualités reconnues au phore. Breton ajoute, à la suite de Plantin (2011), que pour que l'argument réussisse, il est nécessaire que le terme qui compose l'analogie soit accepté préalablement par l'auditoire. En traitant du statut épistémique de l'analogie, à savoir le fait pour l'objet comparant et le sujet comparé d'être tous les

deux factuels ou empiriquement fondés (*inductive analogy*) ou, en revanche, le fait pour l'un des éléments d'être fictif ou hypothétique (*a priori analogy*), Govier (1989) soulève aussi la question de l'efficacité de l'analogie et de sa pertinence. Selon lui, celles-ci résultent non pas de la véracité logique de l'équation, mais de la possibilité d'une évaluation positive ou négative par les destinataires.

- 10 Dans l'exemple cité dans l'introduction, on pourrait admettre à la suite, par exemple, de Perelman et Olbrechts-Tyteca (1958), de Toulmin, Rieke et Janik (1984) ou de Breton (2016), que l'image surajoutée de la souche fonde ou étaye la réalité narrée, mais aussi que le rapport non préalablement établi entre les deux entités disjointes que sont la mort non naturelle de la famille de Gusta et la mort non naturelle de l'arbre, fait penser non seulement à l'absence, mais aussi à ce qui reste comme présence, voire à la condition de l'être : un arbre amputé qui ne pourra plus se développer, une survivante pour qui la vie ne suivra plus un parcours naturel ou qui devra consacrer toute une vie à se rétablir. On pourrait y reconnaître aussi une analogie de « proportion » ou de « relation » (Plantin, 2011), si notre interprétation implique non seulement les entités comparées, mais aussi un système relationnel, par exemple de type « l'abattage de la famille est au survivant ce qu'est l'abattage des parties essentielles ou nutritives à l'arbre ». De surcroît, on pourrait évoquer des paramètres quantitatifs, relatifs au degré de la ressemblance, ainsi que qualitatifs, relatifs à la pertinence de la ressemblance. Finalement, étant donné que la relation texte-image n'est pas marquée par des connecteurs explicites, rien n'empêche de considérer l'arbre amputé comme la métaphore d'une mort non naturelle.
- 11 Les diverses possibilités interprétatives illustrées ici consolident en effet la thèse de Doury (2009), selon laquelle, dans l'étude de l'argument par analogie, il n'est pas toujours facile de tracer une ligne de partage claire et nette entre les différentes catégories (analogie, comparaison, exemple) ou sous-catégories (par exemple, comparaisons ou analogies qui se fondent sur le même domaine de référence, à l'encontre de comparaisons ou analogies qui puisent dans des domaines de référence disjoints / analogies ou comparaisons qui se fondent sur des paramètres quantitatifs à l'encontre d'analogies ou comparaisons qui se fondent sur des paramètres qualitatifs, etc.) et qu'il serait plus adéquat de penser l'analogie en termes de *gradual move*⁴. Elles étayaient aussi les propos de Plantin ou de Koren (2017) sur la sollicitation ou l'implication des destinataires dans le processus d'interprétation et de décodage, ce qui augmente la part de la subjectivité et donc le caractère instable des critères ; elles illustrent les propos de Govier en ce qui concerne le statut épistémique de l'analogie et son efficacité.
- 12 Les chercheurs dans le domaine de l'analogie s'accordent en effet pour reconnaître la nature inductive du raisonnement par analogie, du fait d'une association d'idées, de situations ou de concepts qui permet d'appliquer les caractéristiques d'un des éléments à un autre pour aboutir à une conclusion fondée sur le déchiffrement de la ressemblance. Monneret (2018) précise que le *mapping* opéré par le processus analogique permet de faire apparaître, « par analogie avec la source (donc par inférence), des éléments structurels de la cible non perçus initialement ». En d'autres termes, on procède par une généralisation ou un élargissement : à travers le comparant, on perçoit les caractéristiques d'une similitude qui fonde les deux éléments mis en rapport, et il s'agit de dégager la similitude qui sous-tend la comparaison. Le

comparant permettrait ainsi de renforcer l'acceptation d'une thèse que l'on veut mettre en valeur.

- 13 On précisera finalement qu'une procédure analogique peut ne pas forcément correspondre à une fonction argumentative. Elle peut reposer sur un enjeu d'explication, de démonstration, de catégorisation ou de régulation ; elle peut assumer une fonction iconique, paraphrastique ou esthétique. Walton et Hyra (2018) insistent sur le fait que le contexte joue un rôle prépondérant dans la manière de percevoir l'analogie, en tant qu'argument dans une démarche dialectale ou en tant qu'explication ou illustration. Selon Perelman et Olbrechts-Tyteca (1958), la métaphore devient une stratégie argumentative lorsqu'elle mobilise des sèmes évaluatifs qui exercent sur le destinataire une impression plus poussée que ne le ferait l'expression du même jugement évaluatif par des termes non figurés. Pour Plantin (2016 : 387), la force argumentative de la métaphore émerge d'une restructuration du réel. Enfin, l'analogie, la comparaison ou la métaphore peuvent se rattacher à un enjeu argumentatif lorsqu'on les utilise comme sophismes, c'est-à-dire comme des raisonnements portant l'apparence de la rigueur, mais qui ne sont pas logiquement valides, pour amener à une certaine conclusion (voir *false analogy*, Toulmin, Rieke et Janik, 1984).

2. Démarches analogiques dans les romans graphiques relatant la Shoah

- 14 McDermott, Partridge et Bromberg (2018) défendent l'idée que la bande dessinée est une plateforme efficace pour traiter des idées « difficiles », « complexes » ou « obscures » et que les métaphores picturales accompagnant le texte ou remplaçant le texte sont parfois plus mémorables qu'une description plate ou littérale de la réalité traitée. McCloud (1993 : 36) va jusqu'à avancer que plus qu'une contemplation, le dessin (*cartoon*) permet une incarnation : *We don't just observe the cartoon, we become it*. La simplification physiologique pratiquée par la bande dessinée permet aux lecteurs de neutraliser beaucoup d'aspects relatifs aux protagonistes, de sorte que ceux-ci deviennent *just a little voice inside your head* (*ibid.* : 37), c'est-à-dire des agents à travers lesquels les lecteurs développent une meilleure connaissance d'eux-mêmes. Par ailleurs, les diverses stratégies de combinaison texte-image à l'intérieur de la vignette, ainsi que la variété de transitions entre les vignettes intensifient l'implication des lecteurs-observateurs dans le processus de décodage.
- 15 Ces avantages et d'autres sont mis à l'épreuve dans le récit des camps en format multimodal, dont le très célèbre *Maus*, exemple *sine qua non*. Ce roman graphique transpose le récit de Vladek, Juif polonais rescapé d'Auschwitz qui est aussi le père de l'auteur, dans un univers animalier, où les Juifs sont représentés en souris – en faisant référence à la propagande nazie antisémite qui, dans une tentative de déshumanisation, comparait les Juifs à une race nocive – les Allemands en chats – métaphore qui symbolise la poursuite des Juifs par les nazis – les Polonais en porcs, etc. (Chute 2006). Le recours de *Maus* au zoomorphisme pourrait être vu comme une démarche argumentative du fait d'une mise en évidence des effets nuisibles de la classification et du cliché racistes. Autrement dit, le lecteur en conclut que même si les membres composant un même groupe ethnique se ressemblent énormément du point de vue physiologique, le monde animalier mis en scène par l'œuvre ne réussit pas à estomper les traits différentiels de l'être. Toutes les souris ne se ressemblent pas du

point de vue de leur caractère. Chacune est un monde à part. Le cliché animalier finit ainsi par stimuler la négociation de la distance entre « moi » (le lecteur) et l'Autre, et transforme la haine raciale et ses dangers en une question pertinente pour le lecteur qui pourrait croire qu'il s'agit d'un chapitre historique éloigné, et donc d'une réalité qui ne le concerne pas (étant donné, par exemple, une non-appartenance ethnique) ou qui ne risque pas de se répéter (suivant le présupposé que le monde a changé)⁵.

- 16 La bande dessinée franco-belge a largement couvert la déportation des Juifs et leur extermination systématique lors de la Seconde Guerre mondiale et continue toujours à le faire. Les exemples sont nombreux : *Auschwitz*, *Deuxième génération : ce que je n'ai pas dit à mon père*, *Wannsee*, *Spirou : L'espoir malgré tout*, « *Si je reviens un jour* » : *Les lettres retrouvées de Louise Pikoovsky*, *Après la rafle : une histoire vraie*, etc. Les procédures analogiques – ainsi que les procédures comparatives et métaphoriques – dans ces ouvrages sont variées et occupent une place plus ou moins saillante dans la trame narrative. Elles visent à intriguer l'auditoire cible, à mobiliser le *pathos* comme moyen de persuasion, à proposer un nouvel éclairage à des événements connus ou à des épisodes inconnus. Le format multimodal et les démarches analogiques qui en font partie contribuent au devoir de mémoire ou au « travail de mémoire » (Ricoeur 2000) – alternativement au « devoir d'enseigner, de transmettre »⁶ – en ce sens qu'ils 'débanalisent' les atrocités – en proposant un angle inédit ; ils luttent contre l'indifférence qui pourrait s'être développée au fil des années ; ils luttent contre l'amnésie collective ou le déni ; ils éveillent la responsabilité éthique de l'auditoire pour que celui-ci devienne agent de prévention ou acteur d'engagement civique en cas d'éruption ou de propagation de la haine, de la discrimination et de la violence, raciale ou autre. Assmann (2008) et Lachmann (2008) évoquent en effet le pouvoir qu'ont les reconstructions imaginative et esthétique sur la mémoire, du fait d'une mise en scène ou d'une mise en intrigue qui permettent une configuration nouvelle de la mémoire.
- 17 Dans *L'enfant cachée*, par exemple, le père de la petite Dounia (qui va bientôt devenir « l'enfant cachée ») dit à sa femme et à sa fille, en rentrant du travail : « Ce matin, j'ai assisté à une grande réunion. Des personnes ont proposé que nous devenions une famille de shérifs ». Dans les planches qui suivent, les images montreront la mère de Dounia en train de coudre l'étoile jaune sur le manteau rouge de sa fille (10). Dounia ne se doute de rien, puisqu'elle dit par la suite « C'est vrai que Shérif... c'est plus pour les garçons. Mais moi, ça ne me dérangeait pas » (11). À ce moment-là de la narration, un décalage s'installe entre Dounia et les protagonistes adultes dans le cadre diégétique, mais aussi une divergence entre l'interprétation de Dounia et celle des lecteurs qui ont commencé la lecture tout en sachant que c'est un récit qui porte sur la Shoah. Malgré la ressemblance formelle et la ressemblance de couleur qu'il pourrait y avoir entre les deux étoiles, il faut reconnaître qu'entre l'étoile jaune que Dounia se voit obligée de porter, et dont elle est fière du moins au tout début, et l'étoile dorée du Shérif, il ne peut pas y avoir de comparaison, sur le plan du signifié : la première est un dispositif de discrimination, tandis que l'étoile du Shérif est un emblème du grade supérieur et honorifique ainsi que des nombreux privilèges que ce grade apporte. Ce rapprochement associatif étaye certes le bienfondé de la question – débattue par Koren (2023) – relative aux « limites de l'acceptable » dans le domaine de l'analogie historique. C'est à l'école que Dounia découvrira la vraie valeur de l'étoile : c'est une autre petite fille, qui porte elle aussi l'étoile jaune, et qui commence, tout comme Dounia, à souffrir des nouvelles sanctions dans le cadre de l'école, qui lui apprendra que l'étoile jaune n'est autre qu'une étoile de David. La solution proposée par le père de Dounia repose sur une

quelconque ressemblance morphologique entre les deux étoiles, analogie qui frappe les lecteurs conscients du fait que malgré la ressemblance, les deux étoiles n'ont pas la même valeur et ne donnent pas accès aux mêmes « avantages ». L'analogie crée donc les conditions pour un jugement de valeur de la part des lecteurs, sans pourtant donner de leçons de morale, seulement en les invitant à effectuer un va-et-vient entre deux images fort différentes.

- 18 Tout comme dans *Maus*, qui se fonde sur la propagande antisémite et déshumanisante nazie et pousse la métaphore à l'extrême, l'analogie dans *L'enfant cachée* permet de penser l'indicible, l'inconcevable ou l'inimaginable par le biais de concepts préétablis, connus et non contestés. De plus, à l'égal de *Maus*, qui construit une histoire anthropomorphique pour les lecteurs, donc pour un auditoire dans le cadre extradiégétique (extérieur à l'action), seul le lecteur reconnaît l'analogie dans *L'enfant cachée*. La petite Dounia ne se doute de rien. La comparaison de l'étoile jaune à l'étoile du Shérif confronte le lecteur avec la question de comment en effet communiquer le sens de la barbarie à un être innocent dont le seul péché est d'être né à un mauvais moment de l'Histoire. Dans une perspective plus large et en tenant compte du lectorat visé – comment transmettre une tragédie contraire à toute raison ? Dans *Mendel's daughter, a memoir*, l'analogie opère aussi sur le plan extradiégétique, et n'est destinée qu'à un auditoire en dehors de la trame narrative, pour l'inciter à une prise de conscience ou à un éventuel passage à l'action.
- 19 *Carton jaune !* est un autre roman graphique d'expression française qui présente des démarches analogiques à visée argumentative. L'œuvre relate l'histoire d'un personnage fictif dans les années trente, le Tunisien Jacques Benzara, qui quittera la misère des rues de Tunis pour intégrer le mythique club de football *Red Star* et participer à la coupe du monde de 1938 qui se déroulait en France. Benzara connaîtra la gloire mais son ascension sera vite arrêtée par l'invasion nazie. Tout en étant fictif, cet ouvrage est fortement ancré dans la réalité, puisqu'il s'est inspiré de l'histoire du boxeur tunisien Victor Perez. De plus, il reconstruit scrupuleusement l'ambiance authentique d'une France, mais aussi d'une Tunisie, en pleine ascension du fascisme. Le fait de ne pas traiter directement de l'histoire de Perez permet de rendre hommage à la totalité des sportifs exterminés par les nazis à travers la collaboration du régime de Vichy.
- 20 Dans *Carton jaune !* les démarches analogiques ne sont peut-être pas toutes saillantes ou immédiatement reconnaissables autant que le sont celles relatives aux trois ouvrages qui viennent d'être évoqués. Néanmoins, celles-ci ne sont pas absentes de la trame narrative. Elles étaient plutôt le plan affectif pour communiquer la colère, la frustration ou la sensation de trahison éprouvées par le protagoniste mais qui devraient aussi être éprouvées par tout être doté de raison, face à un contexte pareil. D'une part, les démarches analogiques étayaient le cadre historique ; d'autre part, elles personnalisent l'expérience vécue par le protagoniste, expérience qui aurait pu être celle de quiconque aurait vécu à l'époque. Elles permettent aussi aux lecteurs de s'attarder sur les notions d'injustice, de perte d'humanisme et de défaillance de la raison, pour que plus jamais une telle catastrophe ne se reproduise.
- 21 La première comparaison qui s'impose est celle entre le carton jaune et la déportation des Juifs de Paris. Le carton de pénalité jaune symbolise, en football, l'avertissement donné par l'arbitre à un joueur ayant commis une faute. Dans la réalité hors-jeu, les victimes se voient pénalisées bien qu'elles n'aient commis aucune « infraction aux

règles du jeu » à part le fait d'appartenir à un groupe ethnique (idéologique/religieux) qui ne coïncide pas avec celui qui est considéré légitime par le régime nazi. De surcroît, il sera plus correct de dire que la sanction vécue dans la réalité hors-jeu est plutôt celle représentée par le carton rouge (sanction utilisée pour l'expulsion ou la disqualification d'un joueur), étant donné que le dessein définitif ou la solution finale à la question juive consistait dans l'extermination des Juifs d'Europe par le Troisième Reich. Le choix du carton jaune serait dû à l'association entre la couleur du carton et celle de l'étoile que les Juifs se voient obligés de porter. La comparaison – bouleversante – de la déportation des Juifs à un avertissement dans le cadre d'un jeu sportif confronte les lecteurs avec la question du prix à payer lorsqu'on n'est pas « légitime » dans les cas du comparant (perte de vie) et du comparé (avertissement qui n'est valide que dans le cadre du jeu). À l'égal donc de *L'enfant cachée*, l'analogie devient ici un catalyseur pour une mise en évidence de la dissemblance entre comparant et comparé, en étayant l'argument que rien n'est comparable à une monstruosité pareille.

- 22 La polysémie de l'étoile tout au long de l'œuvre peut être vue aussi comme une démarche analogique, parce que les lecteurs sont amenés à comparer les différentes étapes de l'évolution de ce symbole dans la trame narrative. Lorsque Benzara devient membre du *Red Star*, il a droit aux uniformes portant l'étoile rouge à cinq branches de l'équipe de football. C'est une étoile dont il sera fier et qui lui apportera reconnaissance et honneur. Bientôt après son intégration dans l'équipe de football, lui-même deviendra une étoile (une star, une vedette) et sera vite apprécié de tout le monde. Mais la gloire qu'il connaîtra sera amputée par le contexte politique, et l'étoile du *Red Star* sera bientôt remplacée par une autre étoile, jaune et à six branches, une étoile qui signifiera éloignement et déshonneur, une marque de Caïn, une preuve ostensive qui rend la monstruosité de la différence perceptible : c'est l'étoile de David jaune qu'on imposera aux Juifs.
- 23 Dans le *strip* (la bande) en triade qui clôt l'œuvre, on voit que l'étoile de David suit elle-même une évolution iconographique : si la première image de la bande montre les internés du camp de Drancy qui portent les étoiles jaunes, l'image qui suit montre les mêmes étoiles, préservant la même taille et la même disposition, mais à présent celles-ci sont autonomes (en suspension), c'est-à-dire qu'elles ne forment plus une partie de la tenue vestimentaire des internés. Les internés sont absents dans cette image et les étoiles restent pour seul rappel. Ceci suggère que le sort des internés était l'anéantissement et l'extermination. Cette interprétation est d'autant plus plausible que cette image présente une situation non vérifiable physiquement. Cette deuxième image fait apparaître les contours d'un bâtiment du camp de Drancy. Par conséquent, quelques-unes des étoiles qui préservent la même disposition que celle de l'image précédente sont à présent superposées au bâtiment. En les contrastant avec les étoiles qui ont pour fond le ciel (situation convenable), on se rend compte que celles superposées au bâtiment présentent une situation impossible, ce qui invite à réévaluer la scène et à accorder aux étoiles une signification autre que celle d'astres dans l'atmosphère qui réfléchissent la lumière solaire. Leur disposition fait avant tout penser à l'absence des individus, donc à une situation évolutive qui dépasse le cadre du récit. Dans la troisième et dernière image du *strip*, les étoiles sont à nouveau placées convenablement : elles couvrent le ciel. Elles sont à présent plus petites et leur nombre est plus considérable, à la suite d'un effet de zoom arrière (un travelling optique).

- 24 Cette triade iconographique est en décalage par rapport au texte. Le texte raconte que Benzara « s'endort au petit matin, en rêvant à Peggy... et au tortillard qui longe les plages depuis Tunis jusqu'à La Marsa », texte qui peut être suivi à la lettre ou interprété comme les derniers souvenirs d'une personne. L'image, elle, est moins ambiguë, parce que le fait de placer les étoiles à un endroit incongru (dans l'image qui précède), d'une part, et le fait de modifier leur taille et d'élargir la perspective (dans la troisième image, suite à un effet de travelling optique), d'autre part, suggèrent que les étoiles ont suivi une évolution – une ascension progressive vers le ciel. Les lecteurs en déduisent que les étoiles symbolisent à présent les âmes de toutes les victimes qui n'ont pas survécu aux camps. Ce *strip* suggère donc que la fin de l'histoire coïncide avec la fin de la vie de Benzara (ainsi qu'avec celle des autres victimes). Ce n'est donc pas la gloire de Benzara qui a été amputée à cause de la guerre : c'est sa propre vie.
- 25 En matière de démarche analogique, on ne pourra donc pas conclure que [La Shoah être comme X (une étoile)]. La démarche analogique consiste ici plutôt dans une comparaison entre les différentes occurrences de l'étoile dans la triade et ailleurs pour inférer le sort de Benzara, sans que celui soit explicitement verbalisé. À l'égal de *Mendel's daughter, a memoir*, la divergence entre texte et image devient un indice incitant le lecteur à repérer les intentions communicatives du destinataire. Le lecteur reconnaît ainsi que « s'endormir » veut dire, contextuellement, « mourir », et que même un format atténué n'est pas en pouvoir de dissimuler l'ampleur de l'atrocité.
- 26 D'autres démarches analogiques permettent aussi de séparer la petite histoire, celle relative à Benzara, de la grande Histoire : l'analogie du cadre circonstanciel est reflétée par la représentation fidèle de certains personnages de l'époque – p. ex. Benito Mussolini ; Bey Ahmed Pacha (Ahmed II), gouverneur de Tunis ; Jules Rimet, président de la FIFA de 1921 à 1954, initiateur de la Coupe du monde de football et président-fondateur du *Red Star Football Club* de 1897 à 1910 ; Jacques Doriot, l'un des leaders du collaborationnisme – ou de certains événements caractéristiques (les soirées du cabaret Concert Mayol ; celles du théâtre des Folies Bergère ; la troisième édition de la Coupe du monde de football). Cette reproduction iconique de l'atmosphère et des actants de l'époque permet aux lecteurs de revivre l'ascension du fascisme, de la retranscrire dans leur quotidien actuel, de ressentir la peur et l'impuissance face à ce changement de climat politique, d'évaluer la pertinence du devoir de mémoire face à l'amnésie collective ou au déni. Tout autant que les démarches analogiques opérant sur le plan de la petite histoire (le carton jaune, l'évolution de l'étoile), ces démarches mobilisent le *pathos* comme moyen de persuasion. Selon McCloud (1993 : 24-59), il y a « amplification » à travers une « simplification », lorsqu'une image – extirpée de tout ce qui la rend unique – est réduite à son sens minimal et essentiel. Dans le cas de la physiologie humaine, plus la représentation du visage est abstraite dans la bande dessinée, plus les lecteurs se projettent dans le personnage et s'identifient à lui. Mais l'inverse de ce principe est aussi vrai : plus la physiologie est iconique et analogue à la source (c'est-à-dire moins elle est abstraite), plus elle renvoie à une personne spécifique et évoque son altérité (c'est-à-dire, moins elle est universelle). La reproduction fidèle des acteurs du crime dans le récit fictif pourrait donc être vue non seulement comme un acte d'ancrage dans la réalité, ou de rappel destiné aux générations qui n'auraient pas vécu ladite époque, mais aussi comme un acte d'accusation, du fait du ciblage spécifique.

- 27 Le plan iconographique relatif à la petite histoire intègre d'autres indices visuels qui, récurrents, deviennent communicatifs. Ceux-ci vont résonner à un moment ultérieur, comme pour signaler au lecteur leur signifié dans un contexte changeant. Citons par exemple le filet des buts (24, 35, 37) vs les fils de fer barbelés du camp de Drancy (55) ; le projecteur qui éclaire les moments de gloire du joueur (53) vs le projecteur du camp de Drancy, dont le but est plutôt de contrôler et de surveiller les prisonniers. Il pourrait ainsi opposer par métonymie les notions d'honneur et de déshonneur. La comparaison des objets routiniers qui entouraient Benzara avant Drancy avec ces mêmes objets qui font partie du scénario actuel du camp intensifie le sens de la trahison et la rend omniprésente. Lorsque Benzara reconnaît qu'il a été manipulé, même les objets dévoilent leur vraie face : il s'avère que tout a été une façade, une mise en scène, un mensonge. Ces démarches analogiques incitent les lecteurs à s'attarder sur l'insécurité et la vulnérabilité des individus dans des climats politiques versatiles ainsi que sur leur statut de pions dans les mains des acteurs sans scrupules. Dans un cas pareil, elles pourraient constituer un appel à la mise en garde contre l'inaction.
- 28 Une possibilité supplémentaire d'analogie est celle entre la réalité vécue dans le cadre de l'œuvre et le cinéma. *Carton jaune !* commence par une scène cadre où l'on voit un metteur en scène qui envoie un assistant de la production chercher quelqu'un d'incontournable pour la scène filmée. Ce n'est que vers la fin du récit qu'on comprendra que la personne recherchée est Jacques Benzara et que la raison de son absence est due au fait que la police avait raflé plus de 10 000 Juifs durant la nuit, dont Benzara et sa conjointe Peggy. Comme l'assistant a accès à Bousquet (rappelons que le vrai René Bousquet était l'organisateur de la rafle), Benzara se voit finalement libéré du vélodrome d'hiver. Par conséquent, le metteur en scène réussit à tourner la scène avec Benzara. Au moment où Benzara est libéré du vélodrome d'hiver pour aller tourner la scène, on le rassure à propos de Peggy (« compte sur moi. Je vais m'occuper d'elle », 53). Une fois le film achevé, Benzara se voit installé dans la voiture de la production, mais ce que Benzara ignore c'est que le soi-disant trajet VIP auquel il a droit a pour destination le camp de Drancy. Non seulement il y sera emprisonné, mais il sera du coup séparé de Peggy, qui est restée au vélodrome d'hiver. Cette inimaginable trahison pétrifie Benzara qui, une fois à Drancy, s'agrippe au grillage du camp et ne lâche prise que quelques heures plus tard, lorsque les gendarmes le forcent à le faire. Le cinéma devient ainsi une espèce de *leitmotiv* : à part la scène d'ouverture, nous apprenons que Benzara, encore à Tunis avec ses amis, aimait fréquenter le cinéma, « qui faisait défiler le monde devant leurs yeux » (8). Ce moment narratif va résonner ultérieurement, lorsque Benzara va devenir à son tour celui qui défile devant les yeux de personnes puissantes sans scrupule, qui auraient pu exercer leur influence pour le sauver, mais qui ont préféré le collaborationnisme enthousiaste. Le thème récurrent du cinéma pourrait ainsi suggérer que la réalité dépasse toute imagination, et que le monde du cinéma lui-même n'aurait pas réussi à concevoir une barbarie d'une envergure pareille. On en conclut que ce genre de barbarie n'est comparable à rien.
- 29 Une dernière démonstration consiste dans deux analogies parcourant la trame narrative du roman graphique *Où est Anne Frank ?* lequel fait revivre Kitty, l'amie imaginaire à qui Anne Frank s'adresse dans son journal intime. Kitty découvre que malgré le culte dont fait l'objet Anne Frank partout à Amsterdam, que ce soit à travers un pont, un hôpital ou un théâtre qui portent son nom, l'Amsterdam d'aujourd'hui semble avoir trahi l'esprit humaniste d'Anne en pourchassant les réfugiés fuyant les

zones de guerre ou en les expulsant de son territoire national. Kitty désespère lorsqu'elle découvre la fin tragique d'Anne, mais elle mobilisera tout son pouvoir pour que les autorités attribuent aux réfugiés un statut légal. La première démarche analogique consiste donc dans la comparaison du sort des Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale avec la situation des demandeurs d'asile, pour impliquer que si les crimes du passé sont irréversibles, il n'est pas trop tard pour assumer ses responsabilités et trouver une solution éthique dans le contexte du drame actuel. Cet appel à la responsabilité s'adresse à l'appareil étatique (diverses scènes montrent les réfugiés et les migrants en train d'être expulsés de nombreux pays européens) mais aussi aux individus qui pourraient avoir opté pour l'inaction. Il serait donc possible d'identifier ici un argument par le précédent qui, sur la base d'une analogie situationnelle (la crise actuelle vs ce qui a eu lieu), formule une hypothèse concernant ce qui pourrait advenir.

- 30 La deuxième démarche analogique consiste dans une imbrication de la déportation d'Anne Frank et de sa sœur Margot à Bergen-Belsen, fin octobre 1944, dans un cadre mythique. Comme, selon Kitty, Anne croyait à une version de l'existence post-mortem d'après la mythologie grecque, Kitty se console en se disant qu'Anne se serait servie de son imagination pour lutter contre la peur et le désespoir lors de la déportation. Le plan narratif évoque ainsi le royaume d'Hadès, roi des morts, le jugement post-mortem, les enfers séparés du royaume des vivants par les fleuves infernaux, etc., tandis que le plan visuel décrit les déportés, dont Anne et sa sœur, dans différentes étapes qui les rapprochent de leur anéantissement. Les plans visuel et verbal s'entrecoupent dans certaines scènes, par exemple lorsque la barque de Charon devient les trains de déportations ou à travers certaines images polysémiques, comme celle de Cerbère, le chien à trois têtes enchaîné à l'entrée des Enfers, qui peut être considérée aussi comme les chiens des soldats Nazis à l'entrée du camp de concentration. La comparaison est d'autant plus frappante que les lecteurs ne peuvent pas s'empêcher de penser aux disproportions entre mythe et réalité. Les similitudes ponctuelles entre des thèmes et des phores que tout sépare seraient l'expression concrète que revêt l'indicible.
- 31 Cet ouvrage promeut donc deux démarches analogiques puissantes. La première sert à étayer l'argument qu'Anne Frank n'a pas été exterminée pour devenir un mythe ou un objet de culte, mais pour constamment rappeler les atrocités du passé et empêcher d'autres crimes contre l'humanité, comme ceux qui sont en train de se commettre dans le contexte de la crise migratoire en Europe. Une perspective déshumanisante de l'Autre va à l'encontre du message qu'Anne Frank a légué à l'humanité, et prouve que les pays n'ont rien appris des tragédies précédentes. Cette démarche analogique présente aussi une alternative, en mettant en avant la mobilisation civique de Kitty comme réponse à l'indifférence, mobilisation qui entraînera des résultats heureux dans le cadre interne à l'action. La deuxième démarche analogique pourrait servir de riposte à un discours négationniste, ou à un discours tout au moins réduisant ou minorisant l'étendue de la tragédie, en mettant en scène la vulnérabilité d'Anne dans la dernière étape de sa vie, mais aussi en inférant le caractère fallacieux de l'analogie, puisque la Shoah n'est pas un mythe ni ne peut être comparée à un mythe.

Pour conclure

- 32 Deux questions m'ont guidée dans la brève analyse des scènes proposée ici : (a) à quoi est dû l'effet argumentatif des analogies figurant dans les romans graphiques traitant de la Shoah ? (b) qu'est-ce qui caractérise les procédures analogiques construites dans le support multimodal du roman graphique ?
- 33 En matière de potentiel argumentatif, le propos le plus saillant des démarches analogiques puisées dans les ouvrages examinés ici consiste dans une mobilisation de l'auditoire par le *pathos*. Il est vrai que la réalité visée est en elle-même atroce et produit à elle seule cet effet. Cela dit, au fil des années, par un « comble du bon usage » ou un « comble de l'abus » (Ricoeur 2000) – par exemple du fait d'une instrumentalisation politique qui pourrait entraîner un antagonisme ou un cynisme auprès des destinataires – ou du fait de l'émergence d'autres atrocités politiques et sociales plus pressantes et plus actuelles, certaines personnes auraient néanmoins pu développer une certaine indifférence à l'égard d'un événement qui leur paraîtrait désuet. D'autres personnes, devant la souffrance d'autrui, pourraient préférer fermer les yeux. Le récit des camps sous forme de roman graphique avec ses analogies, métaphores ou comparaisons picturales pourrait ainsi raviver l'intérêt pour un sujet difficile à approcher et apporter un éclairage nouveau au cas où l'on croirait avoir déjà tout vu et tout lu au sujet de la Shoah.
- 34 Les analogies observées ici cherchent à traduire *grosso modo* la sensation paralysante de l'absurde, de la crise de confiance, de la crise des valeurs ou de l'injustice vécue par les protagonistes, sensation que l'on cherche à communiquer universellement à un auditoire pour que plus jamais ne se reproduise une situation où un individu et une collectivité perdent totalement le contrôle de leur vie et se voient manipulés jusqu'à extermination. Ces analogies permettent aux lecteurs de s'identifier aux victimes et de mieux assimiler – par l'intermédiaire de concepts plus parlants ou mieux intégrés dans l'univers de croyances des destinataires – l'horreur, donc « l'objet problématique » dans toute son ampleur, et de considérer ainsi le récit de la Shoah bien au-delà des statistiques ou des données historiques sèches. Les analogies ont par ailleurs aussi contribué à une mise en exergue de la différence entre comparant et comparé, en faisant ressortir la nature idiosyncrasique de la barbarie. Par ailleurs, les procédures analogiques chercheraient aussi à amener l'auditoire à l'action (Grize, 1981 : 30). Vue de cette manière, l'analogie constituerait une stratégie mise au service de la persuasion et de la modification de l'univers des croyances pré-discursives de l'auditoire visé, ou bien une stratégie d'intensification de l'univers des croyances pré-discursives. L'analogie remplirait, dans cette perspective, une fonction dialogique qui tenterait d'amoindrir la distance entre destinataire et destinataire ou entre destinataire et représenté, du fait d'une réactualisation au nom des devoirs de mémoire et de transmission. En fait, plus que négocier la distance entre un proposant et un opposant et plus que réfuter un contre-discours, il s'agit de viser un auditoire qui pourrait croire avoir tout vu ou qui aurait préféré fermer les yeux devant l'affliction et la peine, un auditoire qui aurait perdu l'intérêt ou la disposition à compatir à la souffrance de l'Autre.
- 35 En ce qui concerne le deuxième enjeu, l'on pourra conclure que malgré les ressemblances entre analogie verbale, monomodale et analogie multimodale, il existe des idiosyncrasies liées aux différents médias. Tout en étant sujette à une interprétation quant aux intentions communicatives en contexte, une analogie verbale

qui utilise des expressions ou des connecteurs marqués (expressions adjectivales, constructions comparatives, etc.) conditionne l'interprétation en privilégiant telle ou telle lecture de l'analogie du fait des contraintes structurales ou constructionnelles imposées. Une analogie multimodale semble en revanche moins rigide quant à la relation comparant-comparé : l'analogie multimodale peut faire intervenir texte et image ou image et image. Qui plus est, n'étant pas linéaire comme la langue, l'image n'impose pas toujours le sens de son évolution et le comparé, comme on l'a vu dans les scènes analysées ici, peut se trouver éloigné du comparant. C'est souvent au lecteur de mettre comparant et comparé en relation. Dans *Carton Jaune !*, par exemple, même si les scènes où Benzara porte l'étoile jaune sont détachées de celles où celui-ci portait avec fierté l'étoile du club *Red Star*, les lecteurs sont amenés à établir le rapport entre ces scènes en écho et à comparer les moments de glorification aux moments de déshonneur et de déshumanisation. Autrement dit, l'analogie fonctionne ici à l'égal d'une deixis mémorielle, dans le but de résoudre l'écueil de l'indicible. De surcroît, l'analogie picturale peut diverger par rapport au texte, pour condenser un message qui dépasse l'image ou le texte pris isolément. Dans le cas des divergences, le résultat peut consister dans une consolidation du message, une espèce de raisonnement *a fortiori*, l'ajout d'une profondeur, l'éclairage d'un sujet sous un aspect nouveau. Ceci n'est pourtant pas toujours le cas : une analogie picturale décalée par rapport au texte peut aussi communiquer l'ironie, parmi d'autres messages non-dits, mais elle peut aussi retarder la contemplation pour renforcer la prise de conscience ou évaluer les différences entre comparant et comparé.

- 36 En plus des deux questions promues, cette étude étaye l'intérêt de considérer l'activité argumentative et les analogies qui en font partie, au-delà du discours monomodal. Pour les théoriciens de la multimodalité (p. ex. Kress et van Leeuwen 1996) les images, isolées ou en séquence, peuvent – elles aussi – avoir une visée persuasive et peuvent éveiller des sentiments chez les récepteurs dans le but indirect ou direct de les pousser à une action ou de modifier leurs conceptions. De plus, l'organisation visuelle, voire la disposition et l'ordre des images (leur « syntaxe ») peuvent servir de prémisses en vue d'une conclusion visée à l'instar de la scène discursive verbale monomodale, où l'ordre des arguments est significatif pour la réception d'une thèse. Plus particulièrement, les images transmettent des informations indissociables de la construction de la signification en général et de la formation d'arguments en particulier. Par ailleurs, il faudrait rappeler que le discours de nature argumentative comporte outre le constituant explicatif (le raisonnement, le logique), un constituant séducteur (Grize 1981) qui ajoute une valeur au discours. J'espère avoir montré que l'esthétique de l'image remplit aussi cette dernière fonction de séduction, puisqu'un éclairage inédit encouragerait une reprise de contact avec un thème menacé d'être délaissé ou de devenir désuet. En outre, les scènes analysées ici ont fait apparaître que l'argumentation analogique multimodale contribue à l'évocation de la Shoah de par son pouvoir de concrétisation de l'acte de dire l'indicible. En exploitant ses diverses interactions texte-image ou image-image, la comparaison multimodale résout la difficulté de dire l'inimaginable.

BIBLIOGRAPHIE

- Amossy, Ruth. 2008. « Argumentation et analyse du discours : perspectives théoriques et découpages disciplinaires », *Argumentation et Analyse du discours* 2008-1 [En ligne] <https://journals.openedition.org/aad/200?lang=en>
- Amossy, Ruth. 2012. *L'argumentation dans le discours* (Paris : Colin)
- Assmann, Jan. 2008. "Communicative and Cultural Memory", Erll, Astrid & Ansgar Nünning (éds), *Cultural Memory Studies*. (Berlin : Walter de Gruyter), 109-118
- Bravo, Émile. 2018-2022. *Spirou. L'espoir malgré tout* (Paris : Dupuis)
- Breton, Philippe. 2016. *L'argumentation dans la communication* (Paris : La Découverte [En ligne] <https://www.cairn.info/l-argumentation-dans-la-communication--9782707189516.htm>
- Calvo, Edmond-François, Victor Dancette & Jacques Zimmermann. 1944. *La Bête est morte !* (Paris : Éditions G.P)
- Cauzinille-Marmèche, E. & Didierjean, A. 1999. « Résolution de problèmes par analogie et généralisation des connaissances », *Développement et fonctionnement cognitifs : vers une intégration* (Paris : PUF), 125-151
- Charaudeau, Patrick & Dominique Maingueneau. 2002. *Dictionnaire d'analyse du discours* (Paris : Seuil)
- Chute, Hillary. 2006. « The Shadow of a Past Time': History and Graphic Representation in 'Maus' », *Twentieth Century Literature* 52-2, 199-230
- Croci, Pascal. 2000. *Auschwitz* (Paris : Éditions Emmanuel Proust).
- Daeninckx, Didier & Asaf Hanuka. 2004 [1999, éditions du Masque]. *Carton jaune !* (Éditions Emmanuel Proust)
- Dauvillier, Loïc & Marc Lizano. 2012. *L'enfant cachée* (Bruxelles : Le Lombard)
- Delalande, Arnaud, Clémence Jollois & Laurent Bidot, avec Joseph Weismann. 2022. *Après la rafle, une histoire vraie* (Paris : Les Arènes BD)
- Doury, Marianne. 2009. « Argument Schemes Typologies in Practice: The Case of Comparative Arguments », Eemeren, F.H. van, B. Garssen (éds). *Pondering on Problems of Argumentation. Argumentation Library* 14 (Dordrecht : Springer) [En ligne] https://doi.org/10.1007/978-1-4020-9165-0_11
- Eisner, Will. 1990 [1985]. *Comics and Sequential Art* (Poorhouse Press)
- Eisner, Will. 2008. *Graphic Storytelling and visual narrative* (New York & London : Norton & Company)
- Folman, Ari, Lena Guberman & Asya Eizenstein. 2021. *Où est Anne Frank ?* (Paris : Calmann-Levy Graphic)
- Govier, Trudy. 1989. « Analogies and missing premises », *Informal Logic* 11(3), 141-152
- Grize, Jean-Blaise. 1981. « L'argumentation : explication ou séduction », *L'Argumentation* (Lyon :P. U. de Lyon), 29 - 41

- Kichka, Michel. 2012. *Deuxième génération : ce que je n'ai pas dit à mon père* (Paris : Dargaud)
- Koren, Roselyne. 2016. « Exemple historique, comparaison, analogie, métaphore : sont-ils interchangeables ? », *Argumentation et Analyse du Discours* 16 [En ligne] <http://journals.openedition.org/aad/2123>
- Koren, Roselyne. 2017. « La métaphore axiologique et ses auditoires : une fonction critique dans tous ses états », Bonhomme, Marc, Anne-Marie Paillet, Philippe Wahl (éds). *Métaphore et argumentation* (Louvain-la-Neuve : Academia-L'Harmattan) 33, 153-168
- Koren, Roselyne. À paraître. 2023. « L'analogie jugée par les historiens : les limites de l'acceptable », *Hommage à Jacques Walter* (Nancy : Éditions de l'Université de Lorraine)
- Kress, Gunther & Theo van Leeuwen. 1996. *Reading Images – The Grammar of Visual Design* (London : Routledge)
- Lachmann, Renate. 2008. « Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature », Erll, Astrid & Ansgar Nünning (éds). *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook* (Berlin & New York : De Gruyter), 301-310
- Le Hénanff, Fabrice. 2018. *Wannsee* (Bruxelles : Casterman)
- Lemelman, Martin. 2007. *Mendel's daughter. a memoir* (New York : Free Press)
- McCloud, Scott. 1993. *Understanding Comics* (Northampton, MA : Tundra)
- McDermott Jason E, Partridge Matthew, Bromberg Yana. 2018. « Ten simple rules for drawing scientific comics », *PLoS Comput Biol* 14-1 [En ligne] <https://doi.org/10.1371/journal.pcbi.1005845>
- Monneret, Philippe. 2018. « Fonction argumentative et fonction figurative de l'analogie : quelle relation entre l'argument par analogie et l'argument par métaphore ? », *Congrès Mondial de Linguistique Française - CMLF 2018*, SHS Web of Conferences 46, 01015
- Perelman, Chaïm. & Lucie Olbrechts-Tyteca. 1958. *La nouvelle rhétorique. Traité de l'argumentation* (Paris : PUF)
- Plantin, Christian. 2011. « Analogie et métaphore argumentatives ». *A contrario* 16/2, 110-130 [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2011-2-page-110.htm>
- Plantin, Christian. 2016. *Dictionnaire de l'argumentation. Une introduction aux études d'argumentation* (Lyon : ENS)
- Plantin, Christian, Marianne Doury & Véronique Traverso. 2000. *Les émotions dans les interactions* (Arci : P. U. de Lyon)
- Ricoeur, Paul. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris : Seuil)
- Spiegelman, Art. 1998. *Maus : édition intégrale*, traduit de l'anglais par Judith Ertel (Paris : Flammarion)
- Toulmin, S. E., R. Rieke & A. Janik. 1984. *An introduction to reasoning* (New York : McMillan)
- Trouillard, Stéphanie & Thibaut Lambert. 2020. « Si je reviens un jour » *Les lettres retrouvées de Louise Pikovsky* (Vincennes : Des ronds dans l'O)
- Walton, Douglas & C. Hyra. 2018. « Analogical Arguments in Persuasive and Deliberative Contexts », *Informal Logic*, 38(2), 213-261
- Weizman, Elda & Marcelo Dascal. 1991. « On clues and cues: strategies of text-understanding », *Journal of Literary Semantics* 20-1, 18-30

NOTES

1. Pour la mobilisation des émotions dans l'argumentation, cf. Plantin, Doury et Traverso (2000), Amossy (2008).
 2. Les autres classes de raisonnement étant *reasoning from generalization*, *reasoning from sign*, *reasoning from cause*, *reasoning from authority*.
 3. Koren (2017) insiste sur la nature interactive de la métaphore et sur le rôle capital que joue l'auditoire non seulement dans le processus de décodage, mais aussi dans l'adhésion ou la réfutation de la figure.
 4. Le chapitre « L'exemple, ou la preuve par l'analogie » dans *L'argumentation dans le discours* (Amossy 2012) étaiert le fait que les catégories se superposent. Ceci ne suggère pourtant pas que la tentative de motiver la distinction entre exemple, comparaison, analogie et métaphore ait été abandonnée. À travers une étude de deux cas d'argumentation qui mobilisent l'exemple historique, Koren (2016) plaide contre la porosité des frontières et leur interchangeabilité.
 5. Le recours à la métaphore ou à l'analogie zoomorphique – dans *Maus*, analogie du type « A est à B ce que C est à D » (« les chats sont aux souris ce que les Nazis furent aux Juifs ») – pour référer à la Seconde Guerre mondiale, n'a pas été baptisé par *Maus*. La BD d'expression française *La Bête est morte ! La Guerre mondiale chez les animaux* raconte sous forme de satire animalière le déroulement de l'Occupation nazie. Les Allemands y sont représentés par des loups, les Américains par des bisons, les Britanniques par des bouledogues, etc., tout en exploitant le poids évocateur ou symbolique de la métaphore.
 6. Dans une interview de Simone Veil par Agathe Logeart (*Le Nouvel Observateur* 13.-19.1.2005), la réponse de Veil à « À quoi sert cette mémoire ? Et que veut dire 'devoir de mémoire' ? » est la suivante : « Je n'aime pas beaucoup cette expression [...] Autre chose est le devoir d'enseigner, de transmettre. Là, oui, il y a un devoir ».
-

RÉSUMÉS

Cette contribution examine le fonctionnement des analogies à visée argumentative dans les supports multimodaux que sont la bande dessinée et le roman graphique, et plus particulièrement dans les romans graphiques qui traitent de la Shoah, pour répondre aux questions de savoir (a) à quoi est dû le poids argumentatif de ces analogies et comment elles participent à la construction d'un argument, et (b) ce qui caractérise les procédures analogiques construites dans l'« art séquentiel ».

This paper examines the functioning of analogies in comics and graphic novels as a multimodal medium, and more particularly in graphic novels dealing with the Holocaust. Two questions will be addressed in the present study: (a) what triggers the argumentative effect of these analogies and how do they participate in the construction of an argument? (b) what singularizes arguments from analogy constructed in the “sequential art”?

INDEX

Mots-clés : analogie, arguments par analogie, bande-dessinée, devoir de mémoire, pathos, Shoah

Keywords : analogy, arguments from analogy, comics, duty to remember, Holocaust, pathos

AUTEUR

SILVIA ADLER

Université Bar-Ilan et ADARR