

Des souris ou des hommes ? la question de la *mimesis* d'Adorno à Spiegelman

ANDREAS HUYSEN

Professeur d'Allemand et de Littérature comparée, Columbia University.
Article originellement publié dans l'ouvrage de Manuel Köppen et Klaus R. Scherpe (eds), *Bilder des Holocaust*, Köln, Weimar, Wien, Böhlau, 1997, p. 171-190. Il en existe également une version anglaise intitulée « Of Mice and Mimesis: Reading Spiegelman with Adorno », *New German Critique*, n° 81, *Dialectic of Enlightenment*, Autumn, 2000, p. 65-82.

« Je fais mon possible pour ne pas devenir l'Élie Wiesel de la bande dessinée. »
Art Spiegelman

Depuis les années 1980, la question n'est plus de savoir *si l'on doit*, mais plutôt *comment* représenter le processus d'extermination des Juifs, dans la littérature, le cinéma et les arts visuels. La conviction, qui avait cours précédemment, selon laquelle le génocide était par nature irréprésentable, étayée par la célèbre déclaration d'Adorno considérant qu'écrire de la poésie après Auschwitz relevait de la barbarie, toujours en vigueur dans certains cercles aujourd'hui, a perdu de son pouvoir de persuasion auprès des générations suivantes qui ne connaissent l'histoire du génocide qu'au travers de représentations telles que photos et films, documentaires, témoignages, études historiques et romans. Étant donnée l'avalanche de ces représentations disponibles aujourd'hui sur toutes sortes de médias, ce serait du volontarisme que de suivre l'injonction d'Adorno de bannir les images, qui traduit un concept théologique en une forme spécifique d'esthétique moderniste. Il semble plus opportun de poser la question de la représentation du génocide à travers un autre concept, qui tient une place de choix dans la pensée d'Adorno : celui de *mimesis*.

Dans un livre récent, *In the Shadow of Catastrophe : German Intellectuals between Apocalypse and Enlightenment*¹, Anson Rabinbach a démontré de manière convaincante que la perception qu'Adorno a de l'antisémitisme propre au Nazisme est sous-tendue

[1] Anson Rabinbach, *In the Shadow of the catastrophe : German Intellectuals between Apocalypse and Enlightenment*, Berkeley, University of California Press, 1997.

par sa théorie de la *mimesis*². Plus important encore : il établit un lien entre le discours d'Adorno sur le rôle joué par la *mimesis* dans l'antisémitisme et les réflexions historiques et philosophiques d'Horkheimer et d'Adorno sur la *mimesis* comme participant de l'évolution des systèmes de signification, telles qu'elles sont présentées dans le premier chapitre de *La Dialectique de la raison*³. Horkheimer et Adorno y traitent de la *mimesis* sous sa forme réelle et sa forme refoulée, son rôle dans le processus de civilisation et sa relation paradoxale à la *Bilderverbot*, l'interdit des images⁴. Dans le même temps, le concept de *mimesis* chez Adorno (et selon moi, c'est Adorno plus qu'Horkheimer qui fut l'artisan de la définition de ce concept dans cette œuvre coécrite) n'est pas, comme le montrent plusieurs études récentes, clairement défini⁵. En vérité, ce concept fonctionne plutôt comme un palimpseste, dans la mesure où il relève d'au moins cinq registres discursifs différents qui se recoupent : le premier registre est lié à une critique de la forme de la marchandise, de son pouvoir de réification et d'illusion, qui est une forme négative de la *mimesis* (*Mimesis ans Verhärtete*) ; un deuxième registre est lié à l'idée que « le principe de l'humain est, comme Adorno le souligne dans *Minima Moralia*, l'imitation⁶ » ; le troisième registre envisage la *mimesis* comme un réflexe de survie d'ordre biologique, tel qu'Adorno l'a rencontré dans l'œuvre de Roger Caillois⁷, qu'il recensa dans la revue *Zeitschrift für sozialforschung*⁸ ; un quatrième l'apparente à l'identification et à la projection empruntée à *Totem et tabou*, de Freud ; et enfin, le cinquième relève de l'esthétique, fortement imprégné de la théorie benjaminienne

[2] Théorie centrale du chapitre intitulé « Éléments de l'antisémitisme. Limites de la Raison », Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison*, traduction Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1974.

[3] Comme on peut l'imaginer, la discussion sur la signification, les hiéroglyphes, le langage et l'image est pré-saussurienne, pré-sémiotique au sens strict du terme. Elle demeure tributaire, d'une part, de Walter Benjamin, de l'autre, à travers Benjamin, de la tradition philologique allemande héritée du XIX^e siècle. Mais c'est précisément la nature non-saussurienne de cette pensée qui permet à la notion de *mimesis* d'émerger puissamment.

[4] Voir Gertrud Koch, « Mimesis und Bilderverbot in Adorno's Ästhetik », *Die Einstellung ist die Einstellung*, Francfort sur le Main, Suhrkamp, 1992.

[5] Voir Josef Früchtl, *Mimesis, Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*, Würzburg, Konighausen & Neumann, 1986 ; Karla L. Schulz, *Mimesis on the Move. Theodor W. Adorno's Concept of Imitation*, Berne, Peter Lang, 1990, Gunter Gebauer et Christof Wulf, *Mimesis, Kultur, Kunst, Gesellschaft*, Reinbek, Rowolt, 1992, p. 374-422 ; Martin Jay, « Mimesis and Mimology: Adorno and Lacoue-Labarthe », *Cultural Semantics*, Ambers, University of Massachusetts Press, 1998, p. 120-137.

[6] Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, Paris, Payot, 1980, p. 146.

[7] Dans *La Mante religieuse*, texte dans lequel Roger Caillois, se référant à la théorie freudienne et au vitalisme bergsonien, interprète les représentations imaginaires et les croyances associées à cet animal, écrit ceci : « L'instinct, par conséquent, l'automatisme, domine l'existence de l'insecte ; l'intelligence, la possibilité d'examiner, de juger, de refuser, en gros, tout de qui rend plus lâches les rapports entre la représentation et l'action, caractérise celle de l'homme [...] M. Bergson paraît avoir été amené à des résultats analogues en étudiant *a priori* l'origine de la fonction fabulatrice. Pour lui, celle-ci tient la place qu'occupent les instincts chez les insectes, la fiction n'est possible que pour les êtres intelligents : les actions sont préformées, dit-il, dans la nature de l'insecte, la fonction seulement l'est chez l'homme. Roger Caillois citant *Les deux sources de la Morale et de la religion* de Bergson, dans *La Mante religieuse*, Paris, Aux amis du livre, 1937, p. 31.

[8] Theodor W. Adorno, recension de *La Mante religieuse* de Roger Caillois, *Zeitschrift für sozialforschung* (1938) p. 410-411. Voir aussi la lettre d'Adorno adressée à Benjamin du 22 septembre 1937 et la réponse de Benjamin du 2 octobre 1937. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, *Correspondance 1928-1940*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2002, p. 242-245 et p. 249-252.

du langage⁹, en lien avec l'interpénétration du mot et de l'image dans l'évolution des systèmes de signes. Je dirais que c'est précisément cette polyvalence de la *mimesis* qui rend le concept opérationnel pour les débats contemporains sur la mémoire, le trauma et sa représentation dans la sphère publique. Ainsi, le fait que la *mimesis* serve à Adorno à lire l'anti-sémitisme nazi, et qu'elle me serve aujourd'hui à comprendre les approches éthiques et esthétiques de la mémoire du génocide est plus qu'un simple paradoxe.

Dans cet essai, je vais donc me concentrer sur un aspect spécifique du discours mémoriel : la question délicate (dans les termes succincts de Timothy Garton) de savoir si, comment et quand représenter les traumas historiques¹⁰. L'exemple de trauma historique que j'ai choisi est le génocide des Juifs, un sujet sur lequel, comme indiqué précédemment, Adorno nous a interpellés, tout en n'ayant jamais dit assez à ce sujet. Néanmoins, les questions soulevées dans cet essai se rapportent tout autant à d'autres traumas historiques et à la question de leur représentation, que ce soient les disparus en Argentine, au Guatemala ou au Chili, la génération volée en Australie, ou les débats post-apartheid en Afrique du Sud – dans tous ces cas, la question de savoir comment documenter, comment représenter, comment voir et entendre afin de témoigner d'un passé traumatique qui a émergé avec force dans la sphère publique.

J'espère montrer que lire, à partir du concept de *mimesis*, un certain texte-image portant sur le processus d'extermination des Juifs, peut nous permettre de dépasser les arguments uniquement axés sur la question, assez bornée, de savoir comment représenter « convenablement » la Shoah et comment éviter de l'esthétiser. Mon argument se basera sur une œuvre qui en a choqué beaucoup, précisément parce qu'elle semblait violer la *Bilderverbot* de la manière la plus flagrante qui soit, mais qui a aussi été célébrée, par certains du moins, comme une œuvre majeure, dans la production, aujourd'hui exponentielle, consacrée au génocide et à sa remémoration. Mais l'enjeu n'est pas seulement de lire l'œuvre d'un auteur à travers la grille conceptuelle élaborée par un autre. Lire *Maus*¹¹ d'Art Spiegelman en termes de *mimesis* peut nous sortir d'une

[9] Voir Walter Benjamin, « Sur le langage en général et sur le langage humain », *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2000, p. 142-165. [NdT]

[10] Les écrits consacrés à la représentation du génocide sont à présent légions. Le recueil d'articles, parmi les plus riches et dont l'influence a été la plus importante est celui de Saul Friedlander (ed.), *Probing the limits of representation: Nazism and the « Final solution »*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1992. Plus récemment, Dominick LaCapra, *History and Memory after Auschwitz*, Ithaca, London, Cornell University Press, 1998.

[11] Art Spiegelman, *Maus I : un survivant raconte. Mon père saigne l'histoire*, Paris, Flammarion, 1987, et *Maus II : un survivant raconte. Et c'est là que mes ennuis ont commencé*, Paris, Flammarion, 1992. Les références des pages seront données dans le texte.

Les publications suivantes furent très utiles à la préparation de cet essai. Je les recense sommairement dans la mesure où mon propos est plus une proposition théorique qu'une lecture radicalement nouvelle et différente du texte. Josef Witek, *Comic books as History*, Jackson et Londres, University press of Mississippi, 1989. Andreas Liss, « Trespassing Through Shadows: History, Mourning, and Photography in Representation of Holocaust Memory », *framework* n° 4 (1), 1991. Marianne Hirsch « Family Pictures: *Maus*, Mourning, and

impasse dans les débats en cours sur la représentation de la Shoah, une impasse dans laquelle, paradoxalement, on s'en tient aux présupposés qui furent d'abord exprimés puissamment par Adorno lui-même dans un contexte et une époque différentes. Lire *Maus* selon la grille conceptuelle de la *mimesis* nous permettra d'utiliser Adorno contre l'un des effets les plus persistants de son œuvre dans la culture contemporaine, sa thèse sur l'industrie de la culture et ses liens indéfectibles avec la fabrique de l'illusion, la manipulation, la domination et la destruction du sujet. Bien que cette critique sans compromis de la culture de masse, liée comme elle l'est à une certaine pratique esthétique moderniste, résonne fortement avec tout un ensemble de positions situationnistes et post-structuralistes qui émergèrent dans la France des années 1960 (Barthes, Debord, Baudrillard, Lyotard, Tel Quel), cette critique est déclinante dans les pratiques esthétiques contemporaines. Néanmoins, pour des raisons évidentes, elle a prouvé qu'elle avait encore de l'influence dans un domaine particulier : les représentations de la Shoah, où les déclarations d'Adorno sur la poésie après Auschwitz (souvent extraites de leur contexte, mal citées et non analysées¹²) sont devenues une référence et ont nourri la récente résurgence de l'esthétique du sublime et de son corollaire, l'opposition dogmatique à la représentation¹³. Mais c'est là où émerge la question de la mémoire collective. Politiquement, presque tout le monde semble d'accord sur le fait que le génocide des Juifs doit être rappelé (avec des effets prétendument salutaires sur le présent et le futur) au souvenir du plus large public possible, mais que les représentations propres à la culture de masse ne conviennent pas à cet usage. Le débat à propos de *La Liste de Schindler* de Spielberg et *Shoah* de Lanzmann illustre parfaitement ce large, mais peut-être aujourd'hui fragile, consensus. Le film de Spielberg, s'adressant à un public de masse, échoue à rappeler à la mémoire comme il le devrait, parce qu'il représente et favorise donc l'oubli : Hollywood comme substitut fictionnel à la « véritable histoire ». En revanche, le refus de Lanzmann de

Post-memory », *Discourse* n° 15 [2], Hiver, 1992-93, p. 3-29. Miles Orwell, « Writing posthistorically: *Krazy cat, Maus* and the Contemporary Fiction cartoon », *American Literary History*, n°4 [1], printemps 1992, p. 110-128. Rick Iadonisi, « Bleeding History and Owning His [Father's] Story: *Maus* and Collaborative Autobiography », *CEA Critic: An Official Journal of the College English Association*, n° 57 [1], automne 1994, p. 41-55. Michael Rothberg, « We were Talking Jewish: Art Spiegelman's *Maus* as 'Holocaust' Production », *Contemporary Literature*, n° 35 [4], hiver 1994, p. 661-687. Edward A. Shannon, « It's no more to speak: Genre, the Insufficiency of Language, and the Improbability of Definition in Art Spiegelman's *Maus* », *Mid-Atlantic almanach* 4, 1995, p. 4-17. Alison Landsberg, « Toward a Radical Politic of Empathy », *New German Critique*, 71, été 1997, p. 63-86. Et plus récemment Dominik La Capra, « 'Twas the Night before Christmas: Art Spiegelman's *Maus* », LaCapra, *History and Memory after Auschwitz*, Ithaque et Londres, Cornell University Press, 1998. James Young, « The Holocaust as Vicarious Past: Art Spiegelman's *Maus* and the Afterimage of History », *Critical Inquiry*, n° 24 [3], printemps 1998, p. 666-699.

[12] Sur les auteurs des pires approximations, voir Michael Rothberg, « After Adorno: Culture in the Wake of the Catastrophe », *New German Critique*, n° 72, automne 1997, p. 45-82.

[13] Paradoxalement, si Adorno accusait la poésie après Auschwitz d'être barbare, il était fortement suspicieux à l'égard de la tentation apologétique d'une tradition poétique et esthétique. De fait, bien des discours post-structuralistes récents sur le sublime en lien avec les représentations de la Shoah font exactement ce que craignait Adorno : ils soumettent le génocide au règne de l'épistémologie et de l'esthétique, en l'instrumentalisant dans une esthétique moderniste tardive de la non-représentabilité. Pour une excellente documentation et une discussion des notions de sublime, voir Christine Pries, [ed.] « Einleitung », *Das Erhabene. Zwischen Grenzfahrung und Grössenwahn*, Weinheim, VCH Acta Humaniora, 1989.

toute représentation est considéré comme la voie à suivre précisément parce qu'il évite le piège de donner une présence à ce qui doit être rappelé à la mémoire. Le film de Lanzmann est loué en tant qu'effort héroïque dans le *Kulturkampf* contre l'industrie mémorielle et pour son refus de re-présenter, son adhésion au *Bilderverbot* fondant alors son authenticité¹⁴. En termes esthétiques, cette manière d'opposer Lanzmann à Spielberg s'inscrit dans la dichotomie moderniste qui n'est jamais remise en cause et qui oppose les hautes formes de l'art à Hollywood et la culture de masse¹⁵. Considérer *Maus* de Spiegelman à travers les différents prismes discursifs qui entourent la *mimesis* peut, je pense, nous permettre de penser aujourd'hui la mémoire du génocide et ses représentations hors de ce paradigme autrefois dominant.

De manière évidente, *Maus* commence par faire voler en éclats cette dichotomie, au sens où Spiegelman, choisissant la bande dessinée, genre appartenant à la culture de masse, use abondamment de techniques autoréflexives, d'auto-ironie, de rupture dans le cours narratif qui est marquée par une grande complexité dans l'agencement des images et dans leur montage. En tant que bande dessinée, *Maus* rappelle moins Disney que toute une tradition de fables populaires animalières qui va d'Ésope à La Fontaine, voire à Kafka. Dans le même temps, elle reprend une contre-tradition américaine née dans les années 1960 qui inclut *Krazy Kat*, *Fritz the Cat* et d'autres. Pour autant, *Maus* n'appartient pas à l'ancienne tradition de la fable animalière héritée des Lumières. Car si la fable animalière (le roman de George Orwell, *La Ferme des animaux* en est un exemple du XX^e siècle) a pour but d'éclairer son lecteur à travers la satire ou l'instruction morale, *Maus* demeure totalement ambigu, voire opaque, quant à la réussite possible de ce but. Plutôt que nous offrir des lumières morales ou de réconcilier la basse et la haute culture, l'humain et l'animal, le trauma et la mémoire, les effets esthétiques et émotionnels de *Maus* créent des frictions entre tous ces éléments. Ces frictions, qui ont un effet irritant sur le lecteur, résultent de stratégies graphiques et verbales variées qui tendent toutes vers la *mimesis*, dans ses aspects tant insidieux que salutaires qui, si l'on écoute Adorno, ne peuvent pas être entièrement séparés les uns des autres.

Tournons-nous à présent vers certains aspects de la *mimesis* dans le rapport texte-image. Comme chacun sait, la narration de *Maus* se fonde sur des entretiens

[14] L'exemple paradigmatique en est l'essai très discuté de Shoshana Felman, « The Return of the Voice: Claude Lanzman's Shoah », voir Shoshana Felman et Dori Laub, *Testimony: Crises of Witness in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York, Routledge, 1992, p. 204-283. Pour une critique convaincante de l'œuvre de Felmann, voir Dominick LaCapra, *History and Memory after Auschwitz*, Ithaca, London, Cornell University Press, 1998. Ce dernier volume contient un essai bien documenté sur *Maus* de Spiegelman qui inclut une discussion critique sur une grande partie des écrits consacrés à cette œuvre.

[15] Cette thèse a été soutenue de manière très convaincante dans Myriam Hansen, « Schindler's List Is Not Shoah: The Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory », *The Critical Inquiry*, n° 22, hiver 1996, p. 292-312. À propos du débat plus ancien suscité par la série télévisée, *Holocaust*, une thèse similaire est soutenue dans Andreas Huyssen, « The Politics of Identification: Holocaust and West German Drama », *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Post Modernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1986, p. 94-114.



Maus, Art Spiegelman, 1987, vol. 1, p. 13 © Flammarion.

qu'Art Spiegelman a eu, dans les années 1970, avec son père, Vladek, rescapé d'Auschwitz. Spiegelman a enregistré ces interviews à Rego Park, dans le Queens, dans la maison où il avait grandi et durant les vacances d'été dans les Catskills. Ces interviews portent sur l'histoire de la vie des parents de Spiegelman en Pologne entre 1933 et 1944, mais la narration de ce passé traumatique, telle que la bande dessinée la présente, est sans cesse interrompue par les banals incidents de la vie quotidienne à New York, dans le présent. Le montage du passé et du présent, le fait que les circonstances, l'histoire, soient relatées permet de jouer sur deux tableaux : pour Vladek cela semble établir une distance suffisante entre les deux niveaux de temporalité ; en réalité, le récit de ce passé est mis en images par Spiegelman comme si c'était

un film projeté par Vladek lui-même. Lorsque Vladek commence à raconter son histoire, pédalant sur son vélo d'appartement, il dit fièrement « Toujours on me disait qu'à Rudolph Valentino je ressemblais » (vol. 1, p. 13). Derrière lui, dans la case, apparaît une grande affiche du film *Le Cheik* de 1921, avec Rudolph Valentino, dans laquelle l'acteur est figuré en souris tenant une femme tombée en pâmoison dans ses bras, et tout le mécanisme du vélo d'appartement se met à ressembler lointainement à un projecteur dévidant les bobines d'un film, et Vladek, le narrateur, commence à projeter son histoire. Mais simultanément, le montage alterné du passé et du présent montre de différente manière comment le passé tient le présent captif, indépendamment du fait que cette imbrication du passé dans le présent soit verbalisée ou refoulée. Ainsi, sur la page précédente, Art qui est assis au fond et qui vient de demander à Vladek de lui raconter l'histoire de sa vie en Pologne avant et pendant la guerre, est représenté dans un cadre sombre formé par les bras de son père et les guidons du vélo d'appartement. Les bras, la tête et la chemise aux manches retroussées de Vladek sont tous recouverts de fines rayures, et le numéro tatoué à Auschwitz sur son bras gauche plane de manière menaçante, juste derrière la tête d'Art. Le narrateur (Art Spiegelman) et le lecteur voient tous deux le comportement quotidien de Vladek contaminé par son expérience passée de persécution durant la période nazie. Et cette structure narrative se trouve ensuite cassée en deux. En plus du cadre narratif induit par les interviews, un autre niveau temporel de la narration montre l'auteur Art Spiegelman, ou plutôt par la *Kunstfigur*, Artie, au moment où il est en train de travailler sur le livre, entre 1978 et 1991, années pendant lesquelles Vladek Spiegelman

mourut et la première partie de *Maus* qui fut un succès, éléments qui sont à leur tour incorporés dans la narration du second volume. La complexité de la narration n'est pourtant pas mise en œuvre gratuitement. Elle résulte au contraire du désir de la seconde génération d'apprendre le passé de leurs parents, passé dans lequel ils furent toujours, volontairement ou non, inclus : le projet est d'approcher de manière mimétique le traumatisme historique et personnel dans lequel les différents niveaux temporels sont mêlés, projet totalement étranger à la discussion sur un passé qui refuse de passer ou que l'on ne permet pas de passer, qui fut l'objet de l'*Historikerstreit* en Allemagne, dans le milieu des années 1980¹⁶. La vie du fils du rescapé entretient des affinités mimétiques avec le traumatisme subi par ses parents, et ce, bien avant qu'il ne se lance dans les interviews de son père¹⁷. Cette relation mimétique ne peut donc pas être pensée comme une perlaboration d'ordre strictement rationnel et pleinement verbalisable¹⁸. Certains aspects de la *mimesis* débordent le cadre de la communication articulée et s'inscrivent dans les silences, les refoulements, les gestes et les habitudes – produits d'un passé qui pèse d'autant plus lourdement qu'il n'est pas (encore) verbalisé. La *mimesis*, dans ses aspects physiologiques, est l'*Angeleichung*, le fait de devenir semblable à autrui, un mouvement qui tend à ce but, sans jamais l'atteindre. Ni identité, ni compassion ou empathie, auxquelles l'*Angeleichung* ne se réduit pas. Elle nous oblige plutôt à penser ensemble identité et altérité comme une similitude non identique, dans une tension insoluble entre l'un et l'autre.

Maus opère précisément une telle approche mimétique. L'impulsion initiale qui avait poussé Spiegelman à mener ces entretiens avec son père est elle-même produite par une expérience traumatique : le suicide de sa mère, Anja, en 1968, un événement que Spiegelman intégra dans les quatre pages d'une bande dessinée publiée à l'origine dans un obscur album underground sous le titre « Prisonnier de la planète de l'enfer ». C'est seulement dans la seconde moitié de la première partie de *Maus*

[16] Cela constitua le point central du débat qui eut lieu en Allemagne à propos de la mémoire du génocide. Voir le numéro spécial, *Historikerstreit*, *New German Critique*, n° 44, printemps-été 1988, ainsi que Charles S. Maier, *The Unmasterable: History, Holocaust and German National Identity*, Cambridge Mass, Harvard University Press, 1988.

[17] Voir le prologue de deux pages qui ouvre le premier volume daté de Rego Park, N.Y.C., 1958, quand Art n'avait que dix ans, ou la photo de Richieu, son frère mort, dont l'ombre a plané sur son enfance, mais qui réapparaît plus tard au début du second volume lorsque cette partie de l'œuvre est dédiée à Richieu et à Nadja, fille d'Art Spiegelman.

[18] Le texte original emploie le terme psychanalytique de « working through » qui évoque le travail du patient lors de la cure, lorsqu'il est pris en tenailles entre sa volonté d'introspection et les résistances de son sur-moi. C'est une catégorie dont l'auteur dit qu'elle « a été explorée de manière très complète par Dominick LaCapra dans *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Ithaque et Londres, Cornell University Press, 1994. LaCapra fonde son approche sur Freud et il reconnaît qu'il ne peut y avoir de séparation stricte et rigoureuse entre répétition et perlaboration pour les victimes de trauma. Bien que je ressente certaines affinités avec la réflexion développée par LaCapra, je préfère ne pas faire usage du vocabulaire psychanalytique. Bien que l'approche psychanalytique soit certainement applicable à l'analyse des survivants à des événements traumatiques, je vois pourtant de sérieuses limitations quand il s'agit des représentations artistiques du génocide et de leurs effets sur la mémoire partagée. La notion d'approche mimétique que je développe dans cette lecture de *Maus* tente de tenir compte de cette différence.

qu'Artie tombe soudain sur un exemplaire de cette tentative antérieure, à présent presque oubliée, de faire une bande dessinée d'une partie de sa propre vie. *Maus* reproduit alors « Prisonnier de la planète de l'enfer » dans son intégralité (vol. 1, p. 103). Ces quatre pages, chacune cadrée d'un liseré noir comme dans les rubriques nécrologiques des journaux allemands, fait violemment intrusion à l'intérieur de l'histoire des souris, ouvrant sur trois voies significatives. Tout d'abord, dans cette première œuvre, les personnages de Vladek et d'Artie, endeuillés par la mort d'Anja, sont figurés en humains, chose qui, de manière surprenante, n'est pas remarquée par les souris Artie et Vladek, regardant ces images, dans le récit dessiné ultérieurement. L'identité de ce qui n'est pas identique semble être tenu pour acquis dans cette porosité entre les règnes humain et animal. Deuxièmement, les planches de « Prisonnier de la planète de l'enfer » s'ouvrent sur une photo de famille montrant Art à dix ans, en 1958, avec sa mère, lors de vacances d'été dans les Catskills¹⁹. C'est la première des trois photos de familles intégrées à la bande dessinée qui, toutes, ont pour fonction, non pas de documenter, mais de souligner l'impossible assimilation de la mémoire traumatique²⁰. Troisièmement, « Prisonnier de la planète de l'enfer » exprime un moment d'un désespoir infini qui interrompt le cours « normal » des entretiens, les questions, les réponses, les disputes entre le père et le fils. Ces pages portent témoignage de l'effondrement émotionnel du père et du fils lors de l'enterrement d'Anja : chez Art cela est redoublé par une sorte de culpabilité du rescapé au second degré, issu du traumatisme originel subi par ses parents. Anja n'est pas seule en proie aux souvenirs d'Auschwitz, c'est aussi le cas pour son fils né des années après la guerre. C'est ainsi qu'Art se dessine lui-même dans cet épisode, vêtu du costume rayé des prisonniers d'Auschwitz, ce qui donne un aspect surréel à ces images, ressemblant à des gravures sur bois, exécutées sommairement et de manière grotesque. À ce moment du traumatisme au second degré, Spiegelman fabrique une sorte de *mimesis* spatiale de la mort, au sens où l'entendait Roger Caillois, dans son œuvre de 1930, qu'Adorno a lue et commentée en la critiquant dans sa correspondance avec Benjamin²¹. Spiegelman opère une *mimesis* imaginaire et obsessionnelle d'Auschwitz, dans un espace de captivité et de meurtre, une *mimesis* où pourtant la victime, sa mère, devient un bourreau, lorsque les vrais bourreaux ont disparu. À la fin de ce passage paralysant d'horreur, Art, derrière des barreaux imaginaires, reproche à sa mère d'avoir commis le crime parfait : « Tu m'as expédié ici... tu m'as court-circuité... tu as sectionné mes

[19] De manière significative, le prologue du premier volume qui montre Artie en train de faire du patin à roulettes et se faire mal est aussi daté de 1958, et lorsque quelques pages et bien des années plus tard, Artie demande à son père de raconter l'histoire de sa vie, il regarde une photo de sa mère et dit : « Commence par Maman... » (l:12)

[20] À ce titre et à bien d'autres, ma lecture de *Maus* est redevable à l'essai incisif de Marianne Hirsch, « Family Pictures: *Maus*, Mourning and Post-Memory », *Discourses*, n° 15 (2), hiver 1992-93, p. 3-29. Réédité, dans Hirsch, *Family Frames : Photography, Narrative, and Post-Memory*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1997. Voir aussi M. Hirsch, « Projected Memory, Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy », in Mieke Bal, Jonathan Crew, Leo Spitzer (eds), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, Hanovre, Londres, University Press of New England, p. 3-23.

[21] Voir note 8.

nerfs, emmêlé mes fils, tu m'as assassiné, Maman, et tu m'as laissé ici payer les pots cassés !!! » (vol. 1, p. 103)

Le dessin est expressionniste, le texte cru, et, en un sens, pourtant authentique, mais il est évident que l'album de Spiegelman aurait été raté s'il avait choisi la langue et le dessin de « Prisonnier » pour son œuvre ultérieure. Cela n'aurait pu qu'aboutir à du « psycho-comikitsch ». Spiegelman avait besoin d'un autre mode de narration et de figuration, plus distancié, pour conjurer l'effet paralysant de cette mémoire mimétique de la terreur. Une stratégie picturale lui était nécessaire, qui maintiendrait la tension entre la réalité surplombante des événements remémorés et le statut ténu et toujours insaisissable de la mémoire elle-même. Mais, ainsi insérées dans *Maus*, ces pages fonctionnent comme un aide-mémoire sur les difficultés à raconter l'histoire du génocide ou de l'après-génocide sous la forme d'une bande dessinée. Mais aussi, elles servent puissamment la stratégie de Spiegelman d'user de l'imagerie animale dans l'œuvre plus longue qu'il entreprend par la suite. Le choix du médium, la bande dessinée animalière, est ainsi consciemment mis en œuvre et justifié à l'intérieur même de la narration. Dessiner l'histoire de ses parents et de la Shoah dans une bande dessinée animalière est la ruse qui, tel le cheval imaginé par Ulysse, permet à Spiegelman d'échapper à la terreur d'une mémoire – voire une post-mémoire dans le sens que lui a donné Marianne Hirsch – tout en la jouant.

La question, pourtant, demeure. Que faire des calembours verbaux et graphiques : *Maus*, *Mauschwitz*, et les *Catskills*, et quels rapports entretiennent-ils avec la *mimesis* ? Le choix de raconter l'histoire des Allemands et des Juifs comme une histoire de chats et de souris, proies et prédateurs, ne doit pas être vu comme une naturalisation de l'histoire, comme l'ont fait certains. Spiegelman n'est pas le Goldhagen de la bande dessinée. Car, après tout, l'album ne prétend pas être de l'histoire. Une objection plus sérieuse serait celle-ci : l'imagerie de Spiegelman ne reproduit-elle pas de manière problématique l'image du Juif comme une vermine, un rongeur, un rat, telle que les Nazis l'ont véhiculée ? Est-ce une simple imitation de l'imagerie raciste ? Et quand bien même ce serait une imitation, la représentation mimétique du racisme implique-t-elle sa reproduction, ou bien peut-elle ouvrir un fossé, une différence qui dépend de l'auteur et de ses buts ? Après tout, la *mimesis* se fonde sur la similitude en tant qu'elle rend semblable (*Angleichung* dans la terminologie d'Adorno), en tant qu'elle produit du « même mais pas tout à fait », tel qu'Homi Bhabha le décrit dans un autre contexte²². Et l'*Angleichung* implique la différence. Ainsi Spiegelman attire lui-même l'attention du lecteur sur l'adoption mimétique consciente de cette imagerie. Sur la toute première page de *Maus I*, celle indiquant le copyright, figure une citation de Hitler : « Les Juifs forment indubitablement une race, mais ils ne sont pas humains ». Et *Maus II*, juste après la page du copyright, commence par un extrait d'un article d'un journal poméranien du milieu des années 1930 :

[22] Voir Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture*, Paris, Payot, 2007, p. 148.

Mickey Mouse est l'idéal le plus lamentable qui ait jamais vu le jour... De saines intuitions incitent les jeunes indépendants et toute la jeunesse respectable à penser que cette vermine dégoûtante et couverte de saleté, le plus grand porteur de bactéries du règne animal, ne peut être le type animal idéal... Finissons-en avec la tyrannie que les Juifs exercent sur le peuple ! À bas Mickey Mouse ! Portez la croix gammée !

Le copyright de *Maus* est donc rendu à qui de droit : Hitler et les nazis. Mais cela n'est pas suffisant pour répondre à l'objection. Ce qui compte est la manière dont est traitée la *mimesis* de l'imagerie antisémite. Il suffit alors de comparer l'œuvre de Spiegelman avec le film de propagande de 1940, *Le Juif éternel* qui représente la conspiration juive mondiale comme une déferlante de rongeurs porteurs de la peste détruisant tout sur leur passage. Une telle comparaison montre comment l'adoption mimétique de l'imagerie nazie parvient à renverser ses implications tout en nous rappelant dans quelle mesure l'intention première de cette imagerie était d'humilier et de dégrader. À la place d'une représentation littérale de la vermine destructive, nous voyons des petits animaux persécutés, avec des corps et des vêtements humains et une physionomie de souris, abstraite et sans expression. « *Maus* » signifie ici le fait d'être une victime, la vulnérabilité et la souffrance sans partage. Ici encore comme dans « Prisonnier de la planète de l'enfer », une version antérieure du dessin de la souris, bien plus naturaliste, montre à quel point Spiegelman a réussi sa tentative de transformer le stéréotype antisémite à ses propres fins, en éliminant de son dessin tous les éléments par trop naturalistes.

Les défenseurs de *Maus* ont souvent justifié l'usage de l'imagerie animalière comme un outil de mise à distance, sorte d'effet brechtien de distanciation. La justification formulée par Spiegelman est plus complexe :

Tout d'abord, je n'en ai jamais éprouvé une chose pareille – taper sur tout ce qui vous tombe sous la main – et cela aurait été mentir que prétendre que le dessin puisse représenter quelque chose qui a vraiment lieu. Je ne sais pas exactement de quoi avait l'air un Allemand qui, dans telle petite ville, faisait tel type de choses. Les notions que j'en ai me viennent d'une série de photographies et de quelques films. Forcément je vais faire quelque chose d'inauthentique. Je crains aussi que si je le fais avec des gens, cela soit parfaitement mièvre. Il en serait sorti un bizarre appel à la compassion ou au « Souvenir des Six Millions » et ce n'était pas vraiment le but non plus. Utiliser ce code, les chats et les souris, est en fait un moyen de vous permettre de dépasser pour accéder aux gens qui en ont fait l'expérience. C'est donc un moyen bien plus direct de traiter le matériau²³.

Ceci est, selon ma terminologie, un effet de distanciation au service de l'approche mimétique, et donc plutôt non brechtienne, car, dans ses réflexions théoriques tout

[23] Interview réalisée par Gary Groth, « Art Spiegelman et Françoise Mouly », Gary Groth, Robert Fiore (eds), *The New Comics*, New York, Berkley, 1988, p. 190-191.

du moins, Brecht écartait toute impulsion mimétique de la réception d'une œuvre. Spiegelman prend acte du fait que le passé soit visuellement inaccessible via la représentation réaliste : quelle que soit la stratégie qu'il choisisse, il est forcé d'être « inauthentique ». Il est aussi conscient que la génération à laquelle il appartient fait de lui quelqu'un qui connaît ce passé essentiellement à travers les médias et les représentations. Son but n'est pas l'*authenticité* documentaire, mais l'*authentification*, au travers des interviews avec son père. Ainsi, l'utilisation des chats et des souris n'est pas simplement un outil avant-gardiste distanciatoire qui donnerait au lecteur une vision nouvelle, critique, peut-être même « transgressive » de la Shoah dans l'intention d'attaquer les différentes formes de piété et les mémoriaux officiels dont le discours l'a recouverte. Spiegelman est évidemment très conscient des dangers d'user de la mémoire du génocide comme d'un écran mémoriel à diverses finalités politiques actuelles. Sa stratégie picturale et narrative vise précisément à éviter ce danger. C'est en vérité une stratégie impliquant une approche mimétique d'un autre genre : dépasser le code pour accéder aux gens et à leur expérience. Mais avant de dépasser le code, Spiegelman doit lui-même s'immerger au cœur du système d'encodage : en tant qu'Artie dans l'album, il devient lui-même une souris, imite la réduction physiognomique de ses parents par le stéréotype raciste, le Juif d'après-Auschwitz demeurant une souris, bien que vivant désormais au pays des chiens (l'Amérique) plutôt que dans celui des chats. Paradoxalement, nous avons ici une approche mimétique du passé qui respecte la *Bilderverbot*, non pas malgré mais bien grâce à l'usage de l'imagerie animalière, qui, de manière significative, évite la représentation du visage humain. Désormais la *Bilderverbot* et la *mimesis* ne sont plus inconciliables, mais unis dans une relation complexe dans laquelle l'image n'est précisément plus le miroir, la duplication idéologique ou la reproduction partisane, mais tend au point où elle s'apparente à l'écriture²⁴. Cette notion adornéenne de l'image qui se fait écriture fut élaborée d'abord par Miriam Hansen et Gertrud Koch lors de leur tentative d'appliquer la pensée d'Adorno à la théorie cinématographique²⁵ et fonctionne tout autant dans le cas de *Maus* de Spiegelman. En tant que suite d'images devenant écriture, *Maus* reconnaît l'inévitable inauthenticité de la représentation de la Shoah sur le mode « réaliste », mais accède à une unique et nouvelle forme d'authentification et d'effet sur le lecteur, par le biais précisément de cette superposition complexe de faits historiques, de leur re-énonciation et de leur transformation en image-texte. C'est en effet en tant que bande dessinée animalière que *Maus* (pour citer une tournure de phrase typique d'Adorno du premier chapitre de *La Dialectique de la raison*) préserve « le droit de l'image dans la fidèle exécution de son interdiction²⁶. »

[24] Ce sont les termes dont usent Horkheimer et Adorno dans *La Dialectique de la raison*, lorsqu'ils considèrent l'irréductible césure entre signe langagier et image. Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *La Dialectique de la raison*, op. cit., p. 34-35.

[25] Miriam Hansen, « Mass Culture as Hieroglyphic Writing: Adorno, Derrida, Kracauer », *New German Critique*, n° 56, printemps-été 1992, p. 43-75. Gertrud Koch, « Mimesis und Bilderverbot in Adorno's Ästhetik », *Die Einstellung ist die Einstellung*, op. cit., p. 16-29.

[26] Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *La Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974, p. 40.

Si une telle affirmation paraît trop forte, nous pouvons considérer la notion d'image devenant écriture sous un autre angle. Là encore, Spiegelman apporte lui-même un témoignage pertinent de ses enjeux :

Je ne voulais pas que les gens portent trop d'attention aux dessins. Je voulais qu'ils y soient, mais l'histoire fonctionne à un autre niveau. Elle fonctionne quelque part entre les mots et l'idée présente dans les images et dans les mouvements entre les images, ce qui est l'essence de la bande dessinée. Ainsi, en faisant en sorte de ne pas trop focaliser votre attention sur ces gens, vous êtes forcés de revenir au rôle de lecteur plutôt que de spectateur²⁷.

Et dans une interview donnée à la radio en 1992, il l'énonça encore plus succinctement en disant que *Maus* était « une bande dessinée dont les mots sont le moteur²⁸. » Je ne prétends pas épuiser la manière dont la dimension langagière de *Maus* est le moteur des séquences visuelles. Quelques commentaires suffiront. Ce qui est central ici, c'est de comprendre comment la manière dont Vladek s'exprime, retranscrite au cours des interviews, est rendue. La distance induite visuellement par la bande dessinée animalière est contrebalancée par la précision documentaire dans l'emploi du langage de Vladek. Le *gestus* propre au discours de Vladek, qu'on ne peut oublier, pour autant qu'on y soit attentif, est formé par les cadences, la syntaxe et les intonations de son origine Est-européenne. Son anglais est imprégné des structures du Yiddish. Les traces d'un monde perdu sont inscrites dans la langue des rescapés qui ont émigré. C'est cette langue qui littérairement – plus que d'une manière poétique ou mystique – est heurtée et qui porte le fardeau de l'authentification de ce qui est en train d'être remémoré ou relaté. Par ailleurs, Vladek est lui-même conscient de la nature problématique de tout processus de remémorisation de la Shoah, ce qu'il traduit du reste verbalement, en disant « C'est plus la peine d'en parler » (II:113). L'organisation complexe des niveaux temporels que fait Spiegelman trouve son parallèle dans la configuration tout aussi complexe des registres narratifs. Ainsi la narration des années en Pologne racontées par Vladek est rendue, à l'intérieur du récit, dans un anglais courant. Un *gestus* exprimant un parler naturel est ici convoqué parce qu'à ce moment-là, Vladek avait parlé la langue de sa nation d'origine, le polonais. Il est donc logique que le parler heurté n'apparaisse qu'au premier niveau de narration, dans ce présent où l'histoire est racontée. La distinction entre passé et présent, exprimée par les changements de registres langagiers n'en est pas moins inscrite dans le présent par le fait même que Vladek parle un mauvais anglais, qui porte la marque de la distance insurmontable qui ne cesse de séparer Artie de l'expérience de Vladek et de ses souvenirs. Car Artie parle toujours un bon anglais, langue du pays où il est né.

[27] Cité dans la recension de *Maus* par Joshua Brown, *Oral History Review*, 16, 1988, p. 103-104.

[28] « A Conversation with Art Spiegelman. With John Hockenberry », *Talk of the Nation*, National Public Radio, 20 février 1992.

Si le projet de Spiegelman est une approche mimétique, non des événements eux-mêmes, mais des souvenirs de ses parents et ainsi de la constitution de sa propre « post-mémoire » (Marianne Hirsch), alors cette *mimesis* doit demeurer fracturée, frustrée, inhibée et incomplète. La souffrance de ce passé traumatique se répète à travers la narration au présent en étant même ressentie par Artie, l'auditeur à l'intérieur du récit, aussi bien que par le lecteur à qui parvient le contenu du récit autobiographique de Vladek à travers l'effet qu'il produit sur Artie. Artie, en tant que *Kunstfigur* – un double de l'auteur Art Spiegelman qui ne se confond pas exactement avec lui – devient alors le médium interne au texte par lequel nous devenons nous-mêmes les témoins de la narration que le père fait de sa vie. Bien que cette narration, extorquée au rescapé avec plus ou moins de ménagements, tende à une sorte de catharsis verbale, c'est un processus mimétique qui n'aura jamais de fin, qui ne parviendra jamais à son terme, même si le récit de Vladek atteint la période de l'après-guerre. Et il y a donc toujours cet autre obstacle, douloureux entre tous, à une connaissance mimétique complète du passé : le processus d'approche du passé (*Angleichung ans Vergangene*) n'est pas seulement interrompu, pendant le temps de l'interview, par l'intrusion inévitable des événements du quotidien, mais un fossé plus significatif encore s'ouvre en ce sens que seuls les souvenirs de Vladek sont accessibles à Artie. Les souvenirs de la mère d'Artie, dont le suicide fut l'élément déclencheur du projet d'Art Spiegelman, restent inaccessibles, non seulement à cause de sa mort, mais parce qu'ensuite, Vladek, dans un accès de désespoir, a détruit le journal dans lequel elle avait consigné ses propres souvenirs des années en Pologne et à Auschwitz. Et exactement comme Artie avait accusé sa mère de l'avoir assassiné, il accuse alors son père d'avoir détruit le journal : « Espèce de salaud ! – tu n'es qu'un assassin » (I:159). Le silence d'Anja est donc total. Si c'est le suicide d'Anja qui produit chez Art Spiegelman le désir de se comprendre lui-même à travers une approche mimétique de l'histoire de ses parents et de la culpabilité du survivant, alors, la découverte que le journal a été brûlé souligne le caractère insaisissable de l'objet de cette entreprise. La frustration d'Artie engendrée par la destruction du journal ne fait qu'explicitement le fossé finalement infranchissable entre le désir de connaissance d'Artie et les souvenirs de ses parents. Les limites de l'approche mimétique sont ainsi marquées d'une manière toute pragmatique, sans s'en référer aux nouvelles définitions du sublime comme de l'irreprésentable à l'intérieur de la représentation.

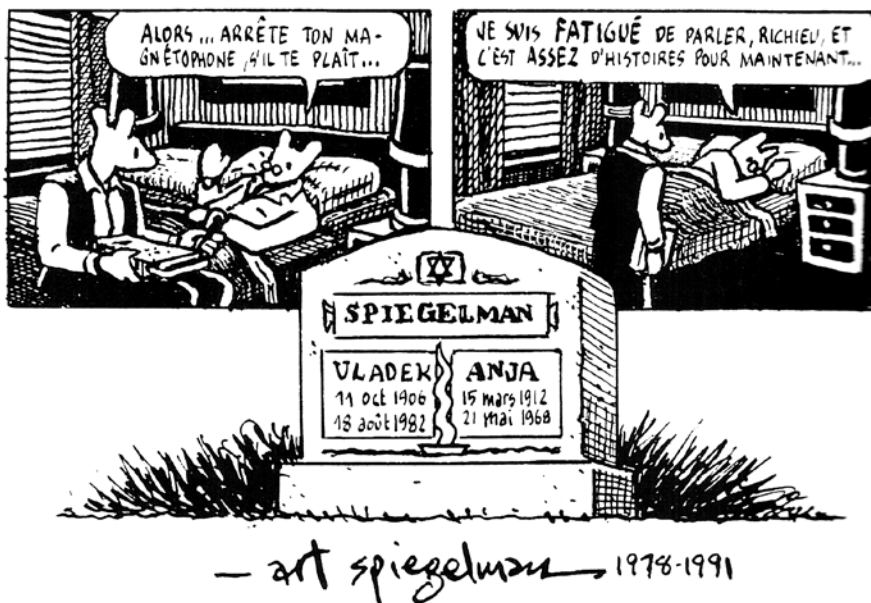
Toute la stratégie de narration que met en place Spiegelman maintient donc une tension insurmontable, interne à l'approche mimétique, entre la proximité et la distance, l'affinité et la différence. *L'Angleichung* n'est précisément pas l'identification ni la simple compassion. En écoutant l'histoire de son père, Artie comprend comment la manière d'être de Vladek a été entièrement déterminée par Auschwitz et la lutte qu'il a menée pour survivre, alors que Vladek lui-même, pris dans la réitération du traumatisme, peut rester inconscient de ce fait. Plutôt que d'assumer la continuité entre le passé et le présent qu'il vit à New York, sa manière de raconter l'histoire semble assumer une nécessaire distance qui neutralise cette continuité. Mais son

comportement prouve constamment le contraire. En revanche, autant en observant son père qu'en s'observant lui-même, Artie est conscient du fait que la frontière entre passé et présents est poreuse. En tant que projet conscient, l'approche mimétique unit la proximité et la distance, la similitude et la différence.

Cette dimension est rendue plus évidente dans ces passages de *Maus II* où Spiegelman se dessine lui-même dessinant *Maus* (vol. II, p. 44). Nous sommes en 1987, Vladek est mort depuis cinq ans. Art travaille sur *Maus II* à partir des cassettes qui sont désormais devenues des archives et *Maus I* a rencontré un grand succès commercial. Ce chapitre intitulé « Auschwitz (le temps s'envole) » démontre comment, au-delà des couches multiples et fragmentaires des temps de verbalisation et de narration, c'est la picturalité animalière de la bande dessinée elle-même qui est minée de manière significative. Nous voyons Art de profil, assis à sa table de travail, mais dessiné à présent comme une figure humaine portant un masque de souris. Tout se passe comme si l'image ne pouvait plus se soutenir elle-même, comme si elle s'était effondrée sous son propre poids. L'apparence d'Artie se révèle comme étant un faux-semblant. Le masque révèle les limites de son projet. La ruse ne fonctionne plus. La tâche même de représenter Auschwitz, qui venait d'être entamée dans le chapitre précédent, a atteint un point critique. C'est ainsi que, dans le processus créatif, la crise est reliée au succès commercial de *Maus I* : la Shoah comme partie intégrante de l'industrie culturelle. Crise de la représentation et crise du succès plongent l'auteur dans la dépression, état dans lequel il résiste au marketing (traductions, adaptation cinématographique, TV) à travers un accès de totale régression. Il évite les questions énervantes des requins des médias (comme : Quel est le message de votre livre ? Pourquoi les jeunes Allemands devraient aujourd'hui se sentir coupables ? Comment dessineriez-vous les Israéliens ? (vol. II, p. 42) en rétrécissant littéralement sur sa chaise, de cadre en cadre jusqu'à ce qu'on voie un petit enfant hurlant « Je veux... Je veux... ma Maman ! » (vol. II, p. 42). Les pressions liées à la mémoire historique ne sont qu'intensifiées par le marketing autour de la Shoah, au point que l'artiste refuse tout autre commentaire. L'obsession que l'industrie culturelle porte à la Shoah a presque mis un terme à la quête de Spiegelman. Le désir infantile de régression, tel qu'il est représenté dans cette séquence, n'est pourtant pas simplement une tentative de se débarrasser des conséquences du succès commercial et d'éviter les médias. Ce moment de crise aiguë qui s'apparente, plus qu'aucun autre moment de l'œuvre, à un silence traumatique et au rejet de la parole, anticipe aussi en partie la toute fin de *Maus II*.

Dans la dernière page de *Maus II*, quand l'histoire de Vladek s'achève par les retrouvailles d'après-guerre avec Anja, décrites ironiquement par Vladek comme un happy end, et représentées visuellement dans un rond lumineux sur fond noir, tel qu'on en voit à la fin des films muets, Artie est de nouveau représenté dans la position d'un enfant²⁹. Cas de méprise sur l'identité résultant d'une confusion entre

[29] Une observation que je dois à Gertrud Koch.



Maus, Art Spiegelman, 1992, vol. 2, p. 136 © Flammarion.

passé et présent, Vladek s'adresse à Artie comme s'il s'agissait de Richieu, le frère aîné de ce dernier qui n'a pas survécu à la guerre et dont il n'est demeuré qu'une photo qui, depuis le mur de la chambre des parents, durant toute son enfance, a regardé Artie avec reproche. C'est à lui que *Maus II* est dédié. Lorsque Vladek demande à Artie d'arrêter la bande enregistreuse et se tourne dans son lit pour s'endormir, il lui dit : je suis fatigué de parler, Richieu, et c'est assez d'histoires pour maintenant... » (vol. II, p. 36). Cette confusion entre Artie et Richieu est extrêmement ambiguë : tout se passe comme si l'enfant mort revenait à la vie, mais en même temps le passé traumatique prouve une dernière fois l'emprise funeste qu'il a sur le présent. Car ces mots sont les derniers que Vladek mourant adresse à Artie. La dernière case de l'album n'est suivie que de l'image d'une pierre tombale portant l'inscription des noms et des dates de naissance et de mort de Vladek et d'Anja et, à la toute fin de la page et sous la pierre tombale, la signature, « art spiegelman 1978 - 1991 », années durant lesquelles Spiegelman a poursuivi le projet d'approcher une expérience qui finalement demeure inaccessible.

On pourrait en dire beaucoup plus sur le projet de mémoire mimétique mené par Spiegelman, mais j'espère avoir au moins fait la preuve que la notion adornéenne de *mimesis* peut aider à lire la remémoration de la Shoah, de sorte que le débat sur la représentation acceptable du génocide, sans doute encore pertinent, peut-être mis entre parenthèses, et que les critères de jugement peuvent être transformés. Si l'approximation mimétique, présente sur différents supports de connaissance

(historiques, autobiographiques, testimoniaux, littéraires, muséaux), émergeait en tant que contenu explicatif, on pourrait alors considérer d'autres représentations du génocide à travers ce prisme plutôt que de chercher à construire une représentation canonique de la Shoah fondée sur d'étroites catégories esthétiques opposant l'irreprésentable à l'esthétisation, le modernisme à la culture de masse, la mémoire à l'oubli. Cela pourrait ouvrir un champ de discussion plus productif que les appels incantatoires à Adorno face à l'industrie culturelle ou à la barbarie d'une poésie après Auschwitz.

En tant qu'œuvre d'un membre de la « seconde génération », *Maus* peut marquer un tournant dans la manière dont le génocide et sa remémoration sont aujourd'hui représentés. C'est une part d'un corpus de tentatives « d'un second temps » de commémorer le processus d'extermination, tout en y incorporant simultanément une critique de la représentation demeurant à l'écart des commémorations officielles de la Shoah et de ses rituels. J'ai tenté de montrer comment Spiegelman se confronte à l'inauthenticité de la représentation au sein d'un genre propre à la culture de masse tout en racontant dans le même temps une histoire autobiographique et en parvenant à un puissant effet d'authenticisation. Comme beaucoup d'autres œuvres filmiques, plastiques, littéraires, théâtrales, voire architecturales, ou même des monuments, l'œuvre de Spiegelman rejette tout métalangage de symbolisation et de signification, que ce soit selon la langue officielle de la Shoah ou le discours qui voit en Auschwitz le *telos* de la modernité. Approcher l'histoire du génocide est une quête de l'ordre de l'expérience personnelle qui trouve son expression dans des genres et des médias divers. Le présupposé de toute approche mimétique (de la part de l'artiste, du lecteur, du spectateur) est la libération à l'égard des rituels de deuil et de culpabilité. Ce n'est donc pas tant l'oubli qui menace que l'excès de mémoire³⁰, tel est le problème abordé par une œuvre de ce type, « d'un second temps ».

Comment dépasser la culture mémorielle officielle ? Comment éviter le piège de l'industrie culturelle tout en opérant en son sein ? Comment représenter ce qu'on ne connaît qu'à travers des représentations et à travers une distance temporelle sans cesse grandissante ? Tout cela requiert de nouvelles stratégies narratives et figuratives incluant l'ironie, le choc, l'humour noir, voire le cynisme, présentes, pour la plupart, dans l'œuvre de Spiegelman et constitutives de ce que j'ai appelé l'approche mimétique. Depuis que la *Bilderverbot* participe elle-même des stratégies officielles de mémorialisation symbolique, elle n'est simplement plus d'actualité. Ce fait même peut marquer la distance historique entre Adorno (dont le chronotope de l'« après Auschwitz », avec son insistance sur l'interdit de l'image et la barbarie de la culture, a une connotation apocalyptique) et ces écrivains et artistes, plus jeunes, postmodernistes, pour qui l'interdit de l'image doit apparaître comme une

[30] L'expression est de Charles S. Maier. Voir son essai, « A Surfeit of Memory ? Reflection of History, Melancholy, and Denial », *History and Memory*, n° 5, 1992, p. 136-151.

théologie de la Shoah. Mais si, d'un autre côté, la notion adornéenne de la *mimesis* peut nous aider à comprendre ces pratiques artistiques plus récentes et l'effet qu'elles produisent dans un plus large contexte, il y aurait alors des raisons de suspecter que la réflexion rigoureusement moderniste d'Adorno fait obstruction aux possibilités de représentations inhérentes à cette dimension mimétique. Dans cette intégration hybride d'une narration complexe, comprenant de multiples niveaux temporels, à un genre propre à la culture de masse, le texte-image de Spiegelman est un bon argument contre le privilège dogmatiquement accordé aux techniques modernistes de distanciation et de refus de la représentation, car il démontre comment la distanciation et la *mimesis*, dans la mesure où ils ne s'excluent pas mutuellement, peuvent même se renforcer l'une l'autre.

Il aurait donc fallu, pour finir, une lecture moins radicale, moins apocalyptique, de la déclaration d'Adorno sur l'« après-Auschwitz ». Une telle lecture mettrait l'accent sur la condamnation d'Adorno, qui a fait date, de la tentative de ressusciter la culture allemande après la catastrophe, cette tentative de trouver consolation et rédemption dans la tradition culturelle classique – *Nathan le Sage* de Lessing comme preuve de la « tolérance » allemande envers les Juifs, *L'Iphigénie* de Goethe, comme preuve de l'humanisme classique allemand, la poésie, la musique allemande et ainsi de suite : « Soigner à coups de citations », comme le dit Klaus Sherpe³¹. Le fond d'une telle critique d'une culture officielle allemande d'après Auschwitz, Adorno le partage avec des artistes de la jeune génération de bien des pays, tous ceux qui cherchent à travailler contre les versions contemporaines de la culture officielle qui a pris une dimension qu'Adorno n'aurait pu imaginer de son vivant. Il y a une autre phrase d'Adorno, moins fréquemment citée, mais sans doute aujourd'hui plus pertinente que la célèbre déclaration : « Écrire de la poésie après Auschwitz est barbare ». Cette phrase continue de hanter toutes les tentatives contemporaines d'écrire sur le génocide : « Même la conscience la plus radicale du désastre risque de dégénérer en vain bavardage³². » Seules les œuvres qui évitent ce danger demeureront. Mais les stratégies propres à éviter aux représentations artistiques une telle dégénérescence en vain bavardages ne peuvent être gravées dans le marbre.

Traduit de l'anglais par Julie de Faramond

[31] Klaus R. Sherpe, (ed.), *In Deutschland Unterwegs 1945-48*, Stuttgart, Reclam, 1982.

[32] Theodor W. Adorno, *Prisme*, Paris, Payot, 1986, p. 26.