
Du récit familial au témoignage historique : *Maus* d'Art Spiegelman

YANNICK MALGOUZOU

Université de Toulouse – Le Mirail.

C'est en 1980 dans la revue d'arts graphiques *Raw* qu'Art Spiegelman publie les premières planches de *Maus* dont la parution en deux volumes (en 1986 puis en 1991) constitue encore aujourd'hui un événement fondamental dans l'histoire critique et institutionnelle de la bande dessinée. À la fois récit du génocide juif en Pologne et histoire des relations difficiles entre un père survivant et un fils désireux de transmettre et de comprendre son histoire, *Maus* a apporté la preuve que la bande dessinée pouvait aussi se confronter à l'un des événements fondateurs du XX^e siècle.

Ainsi, alors même que Claude Lanzmann travaillait à la réalisation de *Shoah*, monument cinématographique faisant du refus de l'image d'archives et de la notion d'irreprésentable des éléments centraux dans l'appréhension de la vérité du génocide juif, il y avait au début des années 1980 un artiste assez fou pour relever le défi de la représentation. Ce défi semblait d'autant plus improbable qu'il reposait sur le choix d'une forme « populaire » et souvent méprisée. « Populaire », le mot résonne curieusement lorsqu'il est question du génocide juif. Derrière ce terme émerge la crainte de voir l'événement sacrifié sur l'autel de l'exploitation économique et de la culture de masse car après tout, pour s'adresser au plus grand nombre, ne faut-il pas « simplifier ou déformer¹ » afin de rendre la réalité représentée lisible et imaginable ? Auschwitz, une « réalité trop complexe pour une B.D. ?² »

Comme Michael Rothberg l'a montré, Art Spiegelman est parfaitement conscient de la difficile articulation que suppose son œuvre avec un contexte marchand et

[1] Art Spiegelman, *Maus*, Tome II, Paris, Flammarion, 1994, p. 14, traduit de l'anglais par Judith Ertel, lettrage d'Anne Delobel.

[2] *Ibid.*

culturel qui tend à banaliser et à trivialisier l'événement³. L'auteur intègre d'ailleurs cette problématique à sa création. Dans le premier chapitre du Tome II de *Maus*, il se représente en pleine période de trouble et de dépression : comme il le dit lui-même, il semble s'être engagé dans un projet ô combien « présomptueux⁴ », celui de « reconstruire une réalité qui a été pire que [ses] cauchemars les plus noirs⁵ ». « Et en plus sous forme de B.D.⁶ » rajoute-t-il une case plus loin... En quelques mots il désigne une première difficulté, inhérente à la représentation du génocide des juifs, renforcée par une seconde, inhérente au choix même du médium.

La canonisation institutionnelle et critique de *Maus*⁷ montre, si besoin en était, que l'œuvre a su apporter des solutions à ces difficultés ou, du moins, a apporté un ensemble de réponses aux problématiques attachées à la représentation du génocide. La parution d'un CD-ROM en 1994, regroupant archives familiales, documents du travail et retranscription audio du récit du père permettait quant à elle de prendre la mesure du travail de réflexion et de mise en forme effectué par l'auteur.

La critique universitaire, principalement américaine, s'est dès lors attachée à commenter *Maus* en empruntant différentes directions qu'il est possible d'indiquer en quelques mots⁸. La première traite du rapport personnel de l'auteur au traumatisme en envisageant la dimension familiale de la transmission⁹. La seconde s'attache à replacer l'œuvre dans la perspective de la littérature testimoniale et la confronte aux questions de l'irreprésentable et de l'inimaginable¹⁰. Enfin, le choix de la figuration et de la mimesis animales (envisagé comme réponse à l'événement même, mais aussi comme volonté de filiation culturelle) et l'inscription de l'œuvre dans un champ culturel et économique complexe constituent des entrées critiques habituelles¹¹. Nous souhaiterions pour notre part poursuivre ce travail de réflexion en essayant de lier plus directement la question de la transmission familiale à celle de la transmission

[3] Michael Rothberg, « "We Were Talking Jewish": Art Spiegelman's *Maus* as "Holocaust production" », in Geis Deborah (dir.), *Considering Maus: Approaches to Art Spiegelman's "Survivor's Tale" of the Holocaust*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2003, p. 137-158.

[4] Art Spiegelman, *Maus*, Tome II, *op. cit.*, p. 14.

[5] *Ibid.*, p. 16.

[6] *Ibid.*

[7] Rappelons que *Maus* a reçu le prix Pulitzer en 1992. La même année, la bande dessinée a fait l'objet d'une exposition temporaire au Musée d'Art Moderne de New York.

[8] Les trois directions critiques que nous allons indiquer sont clairement lisibles dans l'organisation de l'ouvrage collectif, Geis Deborah (dir.), *Considering Maus. Approaches to Art Spiegelman's « Survivor's Tale » of the Holocaust*, *op. cit.*

[9] Voir par exemple Nancy K. Miller, « Cartoon of the Self : Portrait of the Artist as a Young Murderer », in Geis Deborah (dir.), *Considering Maus. Approaches to Art Spiegelman's « Survivor's tales » of the Holocaust*, *op. cit.*, p. 44-59.

[10] Voir Andreas Huyssens, « Of Mice and Mimesis: Reading Spiegelman with Adorno », in *Present pasts: urban palimpsests and the politics of memory*, Stanford, California, Stanford University Press, 2003.

[11] Voir par exemple Michael Rothberg, *Traumatic Realism : the Demands of Holocaust Representation*, University of Minnesota Press, 2000.

collective : comment le récit familial peut-il représenter l'Histoire ? Comment la bande dessinée peut-elle représenter l'événement et sa part d'irreprésentable par le prisme d'un récit fortement individualisé, qui fait du dialogue familial un enjeu de tout premier ordre ?¹²

Les réponses sont à chercher du côté des stratégies de représentation employées par Art Spiegelman pour remplir la vocation « universelle » et « historique » de son œuvre. L'auteur ne s'est en effet pas contenté de mettre en images le récit du père, il s'est lui-même représenté en train de recueillir et de mettre en forme ce récit. Cet entrelacement permet ainsi d'éclairer le rapport triangulaire qui s'établit entre l'événement, le témoin et le créateur de l'œuvre et explique la dimension métanarrative de *Maus*. En interrogeant le processus testimonial et le processus créatif qui en découle, l'auteur, tout en nous donnant à voir les difficultés qu'entraînent le témoignage et la figuration du génocide, nous donne à comprendre que l'œuvre d'art est la perpétuation de la mémoire paternelle mais aussi le seul moyen de lui apporter une dimension universelle.

Afin de penser les enjeux que suppose la dialectique de l'intime et du collectif, du familial et de l'historique, nous nous proposons de mener une réflexion en trois temps. Nous montrerons d'abord en quoi *Maus* est le fruit d'une co-création entre l'auteur et son père. Nous verrons ensuite que c'est précisément ce face-à-face concret avec un témoin direct qui fait prendre conscience au fils qu'il y aura toujours une part de lacunaire dans sa communication. Enfin, nous analyserons quelques stratégies d'ouverture permettant à Art Spiegelman de dépasser les apories inhérentes à la communication individuelle de l'expérience de la barbarie nazie. Nous tenterons, en guise de conclusion, d'élargir notre questionnement en comparant *Maus* à *À l'ombre des tours mortes*, bande dessinée où Art Spiegelman tente cette fois de figurer un traumatisme directement vécu, celui des attentats du 11 septembre 2001.

DU TÉMOIGNAGE À LA BANDE DESSINÉE : MAUS COMME CO-CRÉATION

Maus est la synthèse de deux grandes lignes narratives : d'un côté, l'œuvre met en forme le témoignage d'un rescapé, de l'autre, elle raconte la mise en forme même de ce témoignage. C'est dire qu'elle doit se penser comme le point d'articulation entre une parole première (celle du père) et une figuration seconde (celle du fils). *Maus* ne doit donc pas se percevoir comme l'œuvre d'un seul homme (l'auteur indiqué par le paratexte) mais comme une co-création. Le père est la source du témoignage premier, mais ce témoignage n'existe dans l'espace public que par le biais d'une médiation

[12] Dans le documentaire *Art Spiegelman, Traits de mémoire*, de Clara Kuperberg et Joëlle Oosterlinck (2009), Art Spiegelman affirme que *Maus* ne parle pas tant du génocide que « d'un père et d'un fils qui essaient de se comprendre ».

qui a élargi son univers de réception, de la seule sphère privée et familiale à celle de l'espace public. Le témoignage apparaît alors comme le produit d'une convergence : entre ce que le témoin est disposé à dire et ce que le destinataire attend d'entendre. Or, cette réciprocité est régulièrement abordée par Art Spiegelman.

Notons d'abord que tout au long des deux tomes, il se représente lui-même en train de recueillir le témoignage du père et les difficultés de la création semblent souvent rejoindre les difficultés de l'énonciation. La dernière image du chapitre 2 du tome I illustre cette réciprocité en représentant les deux pôles de la communication assis face à face (c'est-à-dire à égalité), partageant une douleur complémentaire : le père est fatigué de raconter quand le fils est fatigué d'écrire. Le témoignage n'est dès lors pas séparable de ses conditions d'enregistrement.

Rappelons ensuite que si c'est le fils qui sollicite le témoignage du père¹³, qui l'aiguillonne, il n'est pas pour autant maître de la parole attendue. Vladek, dès le début de l'entretien, rappelle son fils à l'ordre, lorsque ce dernier demande des éclaircissements (« tu veux écouter, oui ?¹⁴ »). De même, c'est souvent Vladek qui définit les moments d'interruption de son récit, lorsqu'il est, par exemple, trop fatigué, moralement ou physiquement, pour le poursuivre. Le premier travail d'Art Spiegelman sera par conséquent de transformer ces témoignages et entretiens épars en un récit continu et unificateur. Remarquons au passage qu'il n'hésite pas lui aussi à rappeler son père à l'ordre, lorsque ce dernier a tendance à ne pas suivre la chronologie que son œuvre future déploiera : « Attends, papa, si tu ne respectes pas la chronologie, je ne vais plus suivre¹⁵. » Pour que les lecteurs à venir puissent comprendre le parcours de Vladek, il faut nécessairement que le premier récepteur du témoignage soit sûr de l'intelligibilité de ce même parcours... Une question reste en suspens : pourquoi représenter, dans l'œuvre même, ce processus testimonial ?

Il s'agit d'abord de gagner en authenticité et d'accréditer la réalité de l'échange même. Il s'agit ensuite de permettre au rescapé d'authentifier son récit par la répétition de la déclaration topique du pacte testimonial, et plus particulièrement du témoignage de la destruction physique des juifs. Lorsque Art Spiegelman évoque pour la première fois Auschwitz, il le fait sous la forme d'une question « La première fois que tu as entendu parler d'Auschwitz, c'était quand ?¹⁶ » appelant une réponse aujourd'hui bien connue : « Des gens de là-bas — de l'autre monde — qui sont revenus et nous ont dit. Mais on a pas cru... Après on a eu encore et encore les mêmes nouvelles, alors

[13] La question du rôle moteur que joue le dialogue entre le père et le fils est abordée par Pierre-Alban Delannoy dans *Maus d'Art Spiegelman. Bande dessinée et Shoah*, L'Harmattan, 2002.

[14] Art Spiegelman, *Maus*, Tome I, *op. cit.*, p. 14.

[15] *Ibid.*, p. 82.

[16] *Ibid.*, p. 88.

on a cru. Plus tard on a vu encore pire !¹⁷ » Le dispositif narratif choisi permet ainsi de transformer le rescapé en co-auteur de l'œuvre et en garant de son authenticité.

Pour autant, l'œuvre d'art naît de la prise de conscience que le témoignage brut nécessite une mise en valeur. Or, cette mise en valeur implique que l'auteur trahisse, à certains moments, la parole donnée au père. C'est tout le sens de la dernière planche du premier chapitre du Tome I. Après avoir raconté ses frasques amoureuses avec Lucia, Vladek, soucieux de l'image qu'il va donner de lui-même, demande à son fils de ne pas inclure ce passage de son existence dans sa bande dessinée. Il argumente d'abord sur le fait qu'un récit si personnel n'aurait pas sa place dans un récit à prétention historique (« ça n'a rien à voir avec Hitler et l'holocauste¹⁸ ») avant, quelques cases plus loin, d'énoncer un argument d'ordre moral : « Mais c'est pas très bien, ni très respectable¹⁹. » Le fils lui donne alors sa parole qu'il ne racontera pas ce passage, « c'est promis²⁰ » jure-t-il... Et pourtant, par un effet propre au dispositif énonciatif et narratif choisi, la promesse est instantanément disqualifiée par la représentation de ce qui se devait de rester caché. C'est qu'Art Spiegelman pense en créateur, en terme d'efficacité narrative, et voit dans ces détails apparemment déconnectés de l'intention historique présidant à la rédaction de l'œuvre une possibilité de « rendre l'histoire plus vraie, plus humaine²¹ » : paradoxalement, c'est le détail vrai qui assure le passage au régime de la vraisemblance, de cette vérité humaine créée dans et par l'œuvre. L'exhibition de l'intimité paternelle serait en effet nécessaire pour accéder à un type de vérité esthétique, articulant perspective individuelle et crédibilité historique.

Cette tension explique ainsi le malaise de l'auteur qui, pour créer, extraire l'universel du particulier, doit instrumentaliser son père, en donner une image parfois négative, parfois en accord avec les pires caricatures antisémites (pensons par exemple à son avarice chronique dont on ne sait pas vraiment si elle est le fruit de l'expérience traumatique ou un trait structurel de son caractère). Rien d'étonnant à ce que la séance chez le psychiatre (au début du chapitre 2 du Tome II) tourne dans un premier temps autour de cette culpabilité à l'égard du père : culpabilité d'avoir réussi une « carrière » sur le dos du père, culpabilité d'une réussite qui, comme Hamida Bosmajan a pu l'expliquer dans son étude « The Orphaned Voice in Art Spiegelman's *Maus* »²², semble bien peu de chose face à la survie du père (« quel que soit mon succès, ça n'est rien comparé au fait d'avoir survécu à Auschwitz²³ »). En représentant

[17] *Ibid.*

[18] *Ibid.*, p. 23.

[19] *Ibid.*

[20] *Ibid.*

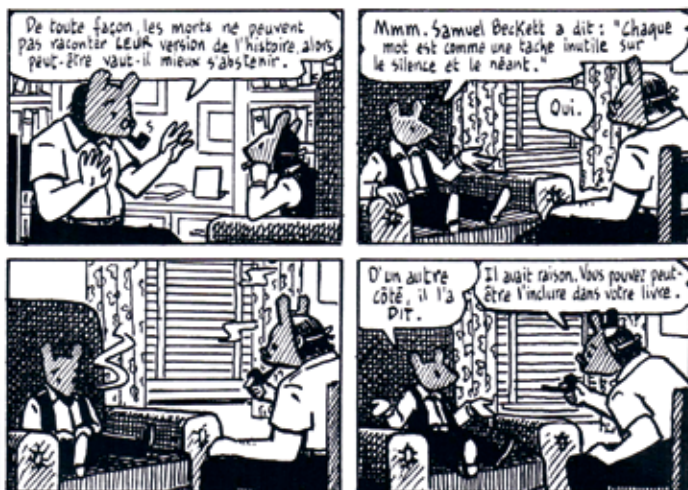
[21] *Ibid.*

[22] Hamida Bosmajan, « The Orphaned Voice in Art Spiegelman's *Maus* », in *Considering Maus. Approaches to Art Spiegelman's « Survivor's Tale » of the Holocaust*, *op. cit.*, p. 26-43.

[23] Art Spiegelman, *Maus*, Tome II, *op. cit.*, p. 44.

ce conflit entre intimité et création artistique, Art Spiegelman met à nu la difficulté à représenter son père tel qu'il est, alors même que l'enjeu premier était de raconter l'Histoire telle que celui-ci l'avait vécue. Or, c'est bien en représentant le père tel qu'il est que l'histoire de son itinéraire pourra résonner dans sa pleine dimension historique. L'individualisation inhérente au récit familial devient le moyen paradoxal de créer une œuvre capable d'être perçue dans sa pleine dimension de témoignage collectif : la crédibilité de la petite histoire assure l'ouverture vers la grande Histoire...

Dès lors, la dialectique de l'individu et du collectif renvoie à la dialectique du reste survivant et de la totalité engloutie. Recréer l'histoire du père, c'est prendre conscience qu'elle se dessine sur le fond d'une présence inaccessible et disparue. *Maus* n'échappe donc pas, dans son processus créatif comme dans sa réflexion sur le génocide, aux questions du parcellaire et du lacunaire.



ILL. 1 / *Maus*,
Art Spiegelman,
1992, vol. 2, p. 45
© Flammarion.

QUAND RACONTER LE PÈRE, C'EST PRENDRE CONSCIENCE DU LACUNAIRE...

Les quatre pages consacrées à la visite d'Art Spiegelman chez son psychiatre constituent selon nous un moment essentiel de *Maus* (ill. 1). Cette séquence permet en effet d'articuler le récit familial au contexte historique du génocide à travers l'épineuse question de la survie. Le trouble du créateur s'explique par une contradiction entre l'image publique qu'il a donnée de son père, parfois livré au « ridicule » et l'admiration que suscite sa survie. La conversation avec le psychiatre prend un tour théorique, en abordant la difficile problématique de l'explication de la survie d'une partie des déportés : pourquoi certains ont-ils survécu quand tant d'autres ont disparu ? C'est que la survie n'a rien à voir avec une quelconque valeur morale, elle est avant tout

question de « chance » (argument avancé par Art Spiegelman) et de « hasard »²⁴ (argument avancé par le psychiatre, lui-même rescapé d'Auschwitz) : « Ce ne sont pas les MEILLEURS qui ont survécu, ni qui sont morts. C'était le HASARD²⁵. » Dès lors, de la question de la survie, le dialogue glisse vers celle du véritable témoin de l'événement : « De toute façon, les morts ne peuvent pas raconter leur version de l'histoire, alors peut-être vaut-il mieux s'abstenir²⁶. » La culpabilité du survivant et la conscience du caractère exceptionnel du récit de survie (au sens de l'exception qui confirmera une règle générale, celle de l'anéantissement) sont brusquement formulées par un personnage qui permet à l'auteur de prendre conscience de la dimension forcément lacunaire et incomplète de son projet artistique. En quelques cases, l'affirmation théorique posée par Primo Lévi dans *Les naufragés et les rescapés* trouve une illustration concrète dans une scène qui transforme la culpabilité de la survie en drame de la création. La célèbre phrase de Lévi résonne ainsi dans la séquence évoquée :

Nous, les survivants ne sommes pas les vrais témoins. [...] Nous les survivants, nous sommes une minorité non seulement exiguë, mais anormale : nous sommes ceux qui, grâce à la prévarication, l'habileté ou la chance, n'ont pas touché le fond. Ceux qui l'ont fait, qui ont vu la Gorgone, ne sont pas revenus pour raconter, ou sont revenus muets mais ce sont eux, les « musulmans », les engloutis, les témoins intégraux, ceux dont la déposition aurait eu une signification générale²⁷.

Vladek n'est-il pas l'incarnation de cette minorité débrouillarde et habile qui a su transformer la chance et le hasard en opportunités de survie ? Son témoignage n'est-il par là même qu'un récit isolé et marginal, ne rendant compte que de l'exception qu'est la survie ? La discussion est un moment fondateur de la démarche d'Art Spiegelman et rend parfaitement compte du choix conscient d'une forme métanarrative qui vise à expliciter les conditions de possibilité d'une œuvre sur le génocide.

Ainsi, face au deuil de la vérité intégrale de l'événement, apparemment confinée au silence et à l'indicible, Art Spiegelman cite une phrase de Samuel Beckett qui, à bien des égards, explicite la dimension universalisante de *Maus* : « Chaque mot est comme une tache inutile sur le silence et le néant²⁸. » Il existe une impossibilité théorique que le créateur combat avec ses propres moyens : le fait même d'employer des mots et des images pour donner à entendre l'indicible illustre le refus de capituler devant lui. Chaque image, chaque parole du père, transmise par le biais d'un survivant

[24] *Ibid.*, p. 45.

[25] *Ibid.*

[26] *Ibid.*

[27] Primo Lévi, *Les Naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz* [1986], traduit de l'italien par André Maugé, Paris, Gallimard, 1989.

[28] Art Spiegelman, *Maus*, Tome II, *op. cit.*, p. 45.

de la seconde génération sont autant de preuves, autant de victoires arrachées au néant et au silence. La perspective individuelle est donc prise de conscience d'une dialectique nécessaire entre récit familial et récit historique, entre présence de la parole d'un rescapé et absence de la parole des naufragés. On comprend alors le drame qu'a pu représenter pour Art Spiegelman la destruction par le père du journal intime de sa mère. Dans son article « Of mice and mimesis »²⁹, Andreas Huyssens a justement interprété cette disparition comme le symbole du manque à l'œuvre dans *Maus*. L'absence du journal désignerait la parole absente de la mère, cette image très concrète de l'impossibilité de la totalité renvoyant inévitablement à la perspective absente des engloutis.

Maus est l'histoire d'une survie amoureuse. Mais le récit de cette survie commune échappe à la totalité puisque Vladek en est le seul narrateur. Pourtant, Anja aurait pu être intégrée au travail de création, puisqu'elle était l'auteur d'un journal qui aurait précisément pu apporter un éclairage personnel et complémentaire à la version de Vladek. Chaque évocation du journal est d'ailleurs accompagnée d'une parole du fils explicitant le besoin qu'il en a pour sa création : « Il me le faut³⁰ ». Ce journal permettrait en effet de donner une authenticité plus grande à l'histoire, c'est-à-dire de garantir une plus grande vérité objective. On comprend donc la colère du fils lorsqu'il apprend, à la toute fin du premier tome, que c'est son père qui a détruit ce journal. Le terme « assassin³¹ » est répété à deux reprises comme pour mieux insister sur une mort au second degré : non seulement la mère est morte, emportant avec elle la possibilité d'un témoignage directement transmis au fils, mais elle est également morte comme témoin puisque les traces concrètes de sa parole ont disparu. Ainsi Ole Frahm, dans un article abordant la question du lacunaire³², montre comment cette destruction prolonge la volonté nazie d'assurer la disparition totale de la mémoire des victimes. En effet, les nazis n'ont pas seulement exterminé un peuple, ils ont aussi cherché à exterminer la mémoire de ce peuple, et les traces mêmes de cette double destruction. La crémation du journal de la mère perpétue donc dans le présent de la création cette triple destruction et oblige le créateur à s'y confronter...

L'absence de la parole de la mère dans le récit de transmission familiale a pour conséquence l'absence de son intégration au travail de création. Dès lors, les mots du père ne feront que rendre plus visible cette absence et ce silence tandis que l'œuvre sera l'occasion de dire son histoire malgré tout en figurant sa présence dans l'histoire

[29] Andreas Huyssens, « Of Mice and Mimesis: Reading Spiegelman with Adorno », in *Present pasts: urban palimpsests and the politics of memory*, Stanford, California, Stanford University Press, 2003 (cf. article reproduit dans le présent dossier).

[30] Art Spiegelman, *Maus*, Tome I, *op. cit.*, p. 84.

[31] *Ibid.*, p. 159.

[32] Ole Frahm, « "The papers have too many memories so I burned them". Genealogical remembrance in Art Spiegelman's *Maus*. A survivor's tale », in *The Graphic Novel*, Jan Baetens [dir.], Leuven: Leuven University Press, 2001, p. 61-78.

racontée, mais en la figurant sur fond d'une parole manquante. Nous voyons une nouvelle fois l'importance de représenter le moment de l'échange testimonial avec le père puisqu'il fait prendre conscience au lecteur d'un principe d'authentification manquant et, à partir de ce manque, atteste de la présence du lacunaire et du parcellaire dans le récit : le récit de la création est indissociable d'une transmission parcellaire, mais nécessaire...

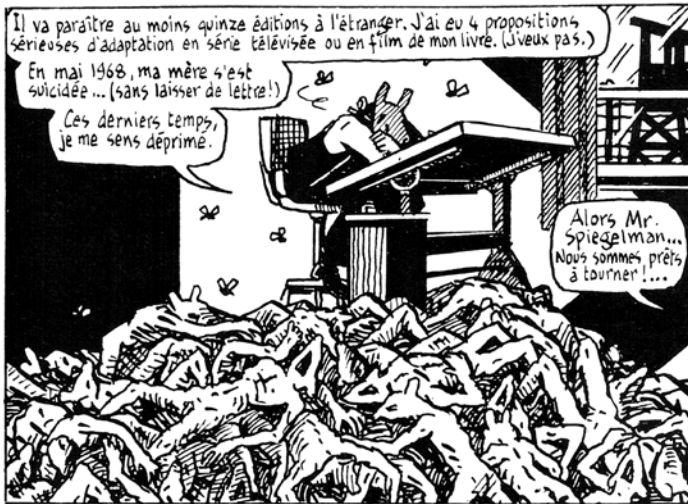
Le lacunaire se réduit-il pour autant à la seule absence du contrepoint maternel ? La difficulté à dire la vérité de l'événement ne s'explique-t-elle que par l'aspect « exceptionnel » de la trajectoire paternelle ? Pour le dire autrement, la dimension historique de l'œuvre à venir se heurte-t-elle nécessairement aux écueils du récit familial ? Pour dépasser cette apparente contradiction, Art Spiegelman rappelle que le travail de création, quand bien même il serait indexé au récit familial, est toujours en prise avec des problématiques nécessairement collectives. Le créateur est à l'image de tous ceux qui n'ont pas directement vécu l'événement : il se confronte aux mêmes difficultés d'imagination et de partage du sensible.

Ainsi Art Spiegelman est conscient de ne pouvoir complètement imaginer ce que ses parents ont vécu : « Je sais que c'est dément, mais d'une certaine manière, je voudrais avoir été à Auschwitz avec mes parents, comme ça je pourrais savoir ce qu'ils ont vécu !³³ » S'il s'intègre au dispositif narratif de *Maus*, c'est précisément pour montrer que le partage de l'expérience (partage qui est tout autant écoute que recreation du récit paternel) n'est lui aussi que parcellaire. Ainsi, lorsqu'il se représente à sa table de travail, il se figure portant un masque de souris³⁴. Ce dédoublement traduit l'incapacité à rejoindre totalement l'expérience du père dans le processus de création. Il peut s'intégrer à l'histoire de *Maus* comme personnage recueillant la parole du père : dans ce cas, il se représente comme une souris à part entière, partageant une histoire commune avec son père, celle de la transmission orale précédemment évoquée. Mais il ne peut, une fois ce dernier décédé, se considérer comme un actant à part entière du récit familial. Il n'est que celui qui doit donner forme à la mémoire paternelle, il ne sera jamais celui qui pourra accéder à la vérité existentielle de cette mémoire, d'où le motif du masque qui renvoie à la dialectique entre la surface des images et la profondeur d'une mémoire enfouie, à laquelle le créateur n'a pas accès.

Le drame de la création repose sur la conscience que l'acte de communication de l'expérience est inséparable de la tension entre une volonté de proximité et d'identification et la réalité d'une distance apparemment infranchissable. Une image

[33] Art Spiegelman, *Maus*, Tome II, *op. cit.*, p. 16.

[34] Dans *Traumatic Realism : the Demands of Holocaust Representation*, *op. cit.*, p. 204-205, Michael Rothberg commente une image similaire, placée dans la couverture intérieure du deuxième tome. Il l'interprète comme la représentation du conflit entre la volonté de transmettre la mémoire du génocide et la nécessaire intégration de l'œuvre à un univers culturel et commercial qui transforme cette mémoire en bien de consommation.



ILL. 2 / *Maus*,
Art Spiegelman,
1992, vol. 2, p. 41
© Flammarion

du chapitre 2 du Tome II (ill. 2) illustre à merveille cette tension³⁵. Nous y voyons Art Spiegelman prostré sur sa table de travail, dans l'incapacité apparente d'avancer dans son travail. Cette table surmonte un charnier représentant tous les engloutis sur lesquels s'échafaude, littéralement, *Maus*, tandis qu'à la droite du cadre, un mirador se dessine dans le cadre d'une fenêtre. Littéralement, le créateur est enfermé dans une histoire qui n'est pas la sienne, qui n'est pas réductible au seul récit paternel puisqu'elle s'élargit aux dimensions du meurtre collectif... Le caractère métanarratif de l'œuvre passe cette fois-ci par l'image qui explicite les apories et les ressources du dispositif employé : il y a le génocide, Auschwitz qui semble « trop effrayant pour même y penser³⁶ », mais il y a aussi la bande dessinée où le doute n'est pas permis puisqu'il faut, malgré tout, trouver des solutions pour transmettre la mémoire, intime et collective, du génocide.

Le récit d'une création heurtée et douloureuse permet de prendre la mesure de certaines impasses théoriques appelant des résolutions esthétiques. Ces dernières passent alors par le dépassement et par la dialectisation nécessaire de la dualité récit intime/récit collectif.

DU RÉCIT PATERNEL AU RÉCIT HISTORIQUE : STRATÉGIES D'OUVERTURE

Nous entendons par stratégies d'ouverture les différents procédés qui permettent à l'auteur d'élargir son propos et de transformer le témoignage individuel en récit

[35] Art Spiegelman, *Maus*, Tome II, *op. cit.*, p. 41.

[36] *Ibid.*, p. 44.

historique. La première de ces stratégies repose sur le dispositif du récit enchâssé. La parole du père, par définition individualisée, est inséparable d'éléments périphériques qui viennent s'y loger. Ainsi la bande dessinée assure une convergence de paroles à travers la ressource du récit dans le récit. Par exemple, dans le premier tome, on apprend les événements tragiques se déroulant en Allemagne durant l'année 1938 grâce au récit d'un cousin de Vladek³⁷. Il en va de même pour la découverte des tueries perpétrées par les *Einsatzgruppen* à l'Est : cette fois, c'est un représentant des autorités juives qui vient prévenir Vladek et sa famille³⁸. Par ce procédé qui n'est en rien spécifique à *Maus* puisque le témoin intègre très souvent à son récit des paroles étrangères qu'il a pu entendre ou partager, Art Spiegelman met en lumière le contexte historique qui éclaire le parcours de son père tout en parvenant à donner forme à l'incrédulité des populations juives confrontées à l'impensable. La réaction de Vladek devant les nouvelles provenant d'Auschwitz témoigne parfaitement de cette difficulté à croire. À son fils qui lui demande à quel moment il a entendu parler pour la première fois d'Auschwitz, il répond « tout de suite³⁹ » et précise qu'il a commencé par ne pas croire aux nouvelles venues de l'Est...

La structure d'enchâssement de la parole du père et de la parole d'autres juifs pris dans l'événement ne répond pas seulement à une simple volonté d'élargir l'assise testimoniale de la bande dessinée, elle est aussi un moyen de répondre à la douloureuse problématique du reste et de la totalité. En effet, le rescapé qu'est Vladek ne fait pas que témoigner en son nom, il est aussi le vecteur par lequel la mémoire des disparus peut être évoquée. Il suffit de penser à tous les membres de la famille d'Anja et de Vladek évoqués tout au long de *Maus*. Vers la fin du Tome II, Art et son père retrouvent un vieil album de photographies qui serviront de point d'appui à la reconstruction du devenir familial durant la guerre⁴⁰. Littéralement, Vladek se livre à un inventaire, recensant ceux qui ont disparu et ceux qui ont survécu. Parlant de sa famille (alors que les précédentes photos représentaient exclusivement la famille de la mère), Vladek affirme qu'il ne reste « rien » d'eux, « même pas une photo⁴¹ »... Or, *Maus* vient contredire cette affirmation puisque l'œuvre a assuré la persistance de la mémoire familiale à travers la seule parole de Vladek. On comprend ainsi l'importance de tous ces noms prononcés, ces noms appelés à disparaître de l'histoire mais que la survie hasardeuse de Vladek a permis de sauver du silence et de l'oubli.

Une autre stratégie d'ouverture consiste à intégrer des éléments étrangers au récit et à l'expérience du père. L'ouverture à la dimension historique passe par la rupture du pacte testimonial, fondé sur la seule diction de ce qui a été directement vu

[37] Art Spiegelman, *Maus*, Tome I, *op. cit.*, p. 33.

[38] *Ibid.*, p. 61.

[39] *Ibid.*, p. 88.

[40] Art Spiegelman, *Maus*, Tome II, *op. cit.*, p. 113-116.

[41] *Ibid.*, p. 116.

ou vécu. Par exemple, Art Spiegelman mentionne la présence du tristement célèbre orchestre d'Auschwitz. Alors que son père ne peut l'attester, il choisit malgré tout de l'inclure dans l'image. Comment légitimer cette entorse au pacte testimonial ? Tout simplement en précisant dans une bulle que « c'est un fait très documenté⁴² », qui fait donc consensus. La vérité du témoignage intime est alors complétée par la vérité de l'histoire comme établissement de preuves par le biais de documents⁴³. En intégrant cette distorsion entre image et parole du père, Art Spiegelman désigne la tension entre perspective individuelle et perspective historique et nous rappelle que le témoignage individuel n'a de pertinence que s'il est confronté ou du moins complété par d'autres moyens d'établissement de la vérité et de la réalité historiques (que ce soit par le biais d'études historiques ou d'autres témoignages)⁴⁴.

Cet établissement choral de la réalité collective du génocide trouve une illustration exemplaire dans la représentation du processus de destruction par la chambre à gaz (ill. 3). Rappelons que nous touchons ici à une expérience impossible du témoignage puisque jamais aucun témoin n'a pu en ressortir vivant. Ajoutons, toujours en songeant au caractère bicéphale de la bande dessinée, qu'il n'y a quasiment aucune image de ce processus de destruction, l'image de l'intérieur de la chambre constituant un angle mort du génocide⁴⁵. Cet épicycle de l'événement impose donc un deuil de la vérité totale et intégrale de l'événement mais oblige *a contrario* à trouver des dispositifs (cognitifs ou esthétiques) permettant d'en témoigner malgré tout. Pour relever ce défi de l'irreprésentable, Art Spiegelman a opté pour un dispositif articulant témoignage direct du père, récit dans le récit et mise en image d'un des crématrices d'Auschwitz. La séquence⁴⁶ s'ouvre sur la réitération du pacte testimonial par la confrontation entre une connaissance indirecte et une connaissance directe des chambres (« Tu as entendu parler des gaz. Moi, je dis pas des rumeurs, mais ce que j'ai vraiment vu⁴⁷ » dit Vladek à son fils), Vladek insistant d'ailleurs sur son statut de témoin oculaire

[42] *Ibid.*, p. 54.

[43] À partir d'une comparaison entre la bande dessinée et les interviews avec Vladek Spiegelman disponibles sur CD-rom, Ole Frahm démontre d'ailleurs qu'Art Spiegelman intervient aussi dans le récit de son père pour corriger des erreurs factuelles. Ainsi, c'est le docteur Mengele qui est représenté lors des scènes de sélection, alors que le père avait mentionné la présence d'Eichman. (Ole Frahm, « "The papers have too many memories so I burned them". Genealogical remembrance in Art Spiegelman's *Maus*. A survivor's tale », in *The Graphic Novel*, op. cit., p. 67).

[44] Cet établissement de la réalité passe également par un travail sur la symbolique inhérente à la représentation du génocide. Ole Frahm montre ainsi que *Maus* se construit aussi sur la tension entre un récit fortement particularisé (celui du père) et un médium à la dimension nécessairement universelle (la bande dessinée). L'œuvre donne ainsi à voir la manière dont une mémoire individuelle émerge au cœur d'un univers de signes et de symboles collectifs : l'articulation entre l'individuel et le collectif devient par là même le fondement du travail de mémoire. Voir *ibid.*, en particulier la page 72.

[45] Voir à ce sujet Clément Chéroux, « Les chambres noires ou l'image absente », in *Mémoire des camps, photographie des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, Clément Chéroux (dir.), Paris, Marval, p. 213-217.

[46] La séquence s'étend de la page 69 à la page 72.

[47] *Ibid.*, p. 69.

Pour autant, ils seront habités par une parole, celle d'un « type qui travaillait là-bas⁵¹ », que l'on devine appartenir au *sonderkommando*, chargé de sortir et de faire disparaître les corps gazés. Sa parole détaille les atrocités vues. L'accréditation de ce témoignage apparaît d'autant plus forte que Vladek dit ne pas vouloir entendre ces descriptions : « Je voulais pas entendre, mais de toute façon, il me racontait⁵². » Une nouvelle fois, le devenir collectif d'un peuple gazé s'articule au récit familial : « C'est dans un endroit pareil que mon père, mes sœurs, mes frères et tant d'autres ont fini.⁵³ »

L'ouverture au devenir collectif se poursuit par l'évocation du gazage à très grande échelle des Juifs hongrois (troisième partie de la séquence). Les crématoires, précédemment mis en images (notons d'ailleurs que l'évocation des disparus s'est imprimée sur l'image du lieu de leur disparition), ont laissé place aux fosses collectives où des juifs ont été jetés et brûlés vivants. Or, Art Spiegelman choisit de représenter ce moment d'horreur car cette fois l'expérience est le fruit d'une connaissance directe et oculaire : « Les prisonniers qui travaillaient là, sur les vivants et les morts, ils versaient de l'essence⁵⁴. » L'horreur est certes représentée, mais tenue à distance : l'image est dessinée et non analogique, les déportés ne sont pas représentés sous forme d'hommes mais de souris. La brutalité du réel reprend une réelle vigueur du fait qu'elle oblige le lecteur à superposer son imagination et sa propre compétence perceptive sur des images en rupture avec le régime médiatique contemporain de la violence.

Nous voyons bien à travers cette séquence la dialectique constante d'échange entre la parole individuelle et le travail de reconstitution historique. Les différentes stratégies d'ouverture que nous venons de présenter (et qui mériteraient de plus amples développements) s'articulent donc aux effets structurels du témoignage des rescapés (le témoignage comme convergence de paroles) et aux ressources du médium qu'est la bande dessinée (l'image est habitée par la parole et par une présence invisible, celle des disparus). C'est bien le recours à une démarche esthétique pragmatique (trouver des solutions adaptées aux problèmes posés) qui a transformé le récit d'une transmission difficile en une œuvre artistique déjouant le dogme et les pièges de l'indicible et de l'irreprésentable...

D'UN ÉVÉNEMENT À L'AUTRE, DU GÉNOCIDE AUX ATTENTATS DU 11 SEPTEMBRE

Avec le génocide, Art Spiegelman se confrontait à une mémoire traumatique qui n'était que partiellement et indirectement la sienne. Lorsqu'il décide de se consacrer aux attentats du 11 septembre, il le fait en tant que témoin direct de l'événement. Or,

[51] *Ibid.*

[52] *Ibid.*

[53] *Ibid.*

[54] *Ibid.*, p. 72.

si, d'une certaine manière, il n'y a pas d'images du génocide (c'est-à-dire pas d'images de l'intérieur des chambres et plus globalement du processus de destruction), il y a au contraire une surabondance d'images des attentats qui semblent devoir prendre la place de toute perspective individuelle. Si dans *Maus*, il s'agissait, à partir du récit paternel, de s'ouvrir aux dimensions du récit historique, dans *À l'ombre des Tours Mortes*, il s'agit de partir de représentations collectives pour remonter au traumatisme individuel. Ainsi malgré un dispositif esthétique reposant sur l'éclatement des formes et contenus (qui correspond à ce que l'auteur nomme « sentiment de dislocation⁵⁵ »), une trame narrative se dessine : le récit de l'événement vécu par l'auteur lui-même. La bande dessinée, adoptant une nouvelle fois une forme métanarrative, aura une double fonction : rejouer la scène primitive de l'effondrement des deux tours, exprimer l'impact de l'événement sur une intimité traumatisée.

Comme dans *Maus*, l'œuvre s'attache à figurer ce moment où « l'histoire du monde et l'histoire personnelle se télescopent⁵⁶ » et c'est précisément cette récurrence de l'événement traumatique qui permet d'établir un lien avec l'histoire paternelle. Rien d'étonnant alors à voir l'auteur reprendre les traits d'une souris, c'est-à-dire de ce créateur en prise avec les désastres historiques. Ce lien avec le récit paternel se trouve d'ailleurs explicité dans une séquence évoquant directement un passage de *Maus* où le père essayait d'évoquer, sans y arriver pleinement, « l'odeur terrible⁵⁷ » d'Auschwitz. Art Spiegelman se souvient alors que le mieux qu'il ait pu faire pour la décrire, c'est justement de dire qu'elle était « indescriptible⁵⁸ ». Curieusement, c'est cette notion, synonyme d'une réalité impartageable puisque ne pouvant faire l'objet d'une description commune, qui lui permet de formaliser sa propre expérience : « C'est exactement comme ça que ça sentait au dessus de Manhattan après le 11 septembre⁵⁹. »

La problématique créative attachée à *Maus* se décline, cette fois, sur un mode pleinement personnel puisqu'il s'agit à présent de communiquer sur une réalité directement vécue. Art Spiegelman endosse donc le rôle de témoin appelé à produire son propre récit de la catastrophe historique. Une nouvelle fois, c'est par le biais de la création esthétique que se jouera le lien entre l'intime et l'historique, entre le traumatisme individuel et l'événement collectif. La bande dessinée n'a dans cette perspective rien d'un art mineur ou secondaire, elle est bien au contraire un moyen d'accéder à la vérité des êtres et des blessures historiques.

[55] Art Spiegelman, *À l'ombre des Tours Mortes*, Préface, Paris, Casterman, 2004.

[56] *Ibid.*

[57] Art Spiegelman, *Maus*, Tome II, *op. cit.*, p. 27.

[58] Art Spiegelman, *À l'ombre des Tours Mortes*, *op. cit.*, p. 3.

[59] *Ibid.*