

Reconstruire l'archive testimoniale : autour de *Maus* et de *MetaMaus* d'Art Spiegelman

Audrey Bardizbanian

Parallèlement au développement des nouvelles technologies et au courant de pensée postmoderne, ces dernières décennies ont été marquées par un renouveau du rôle de l'archive dans la bande dessinée. Certains critiques ont observé, à cet égard, un « tournant archivistique » dans le roman graphique contemporain¹. Si les œuvres des auteurs de bande dessinée tels que Ben Katchor et Kim Deitch, ou encore Alison Bechdel et Chris Ware, pour ne citer qu'eux, témoignent de ce qui a encore été désigné par Hal Foster comme une « impulsion d'archive »², ce mouvement semble s'ancrer de façon plus prégnante dans les « récits mémoriels historiques en bande dessinée »³, un genre encore émergent, où l'archive est souvent thématisée et incarnée dans la forme même du médium, se faisant ainsi le vecteur de la transmission de l'histoire.

Cette structure duelle de l'archive, comme fond et forme, renvoie à l'étymologie même du mot « archive » qui, comme le rappelle Jacques Derrida, dans *Mal d'archive*, vient d'une même racine grecque (*arkhe*), signifiant à la fois « commencement » et « commandement » :

Ce nom coordonne apparemment deux principes en un : le principe selon la nature ou l'histoire, là où les choses *commencent* – principe physique, historique ou ontologique –, mais aussi le principe selon la loi, là où des hommes et des dieux *commandent*, là où s'exerce l'autorité, l'ordre social, en ce lieu depuis lequel l'*ordre* est donné – principe nomologique. (11)

Si le concept d'archive est ainsi sous-tendu par une « dimension archontique de la domiciliation », pour reprendre Derrida, il se réfère également au « pouvoir de

¹ Ainsi en est-il, notamment, de Jared Gardner qui, à travers une étude plus spécifiquement consacrée aux auteurs de bande dessinée américains Ben Katchor et Kim Deitch, identifie un lien entre l'archive et la forme de la bande dessinée : “[T]here is [...] an intrinsic connection between the comics form and the engagement with archival research, and equally is there something unique to contemporary US-based graphic novelists in their obsession with the irrecoverable archive of early popular culture.” (Gardner 804). Nous nous sommes inspirée, pour cette référence, de l'article de Hillary Chute, consacré à *MetaMaus* (Chute, non pag.).

² Cette expression (“an archival impulse”) a été forgée par Hal Foster pour désigner, chez les artistes et plasticiens postmodernes, “the will ‘to connect what cannot be connected’ in archival art. [T]his is not a will to totalize so much as a will to relate—to probe a misplaced past, to collate its different signs [...], to ascertain what might remain in the present.” (Foster 21).

³ Nous empruntons cette expression à Isabelle Delorme, qu'elle utilise pour désigner « des récits qui concernent une mémoire intime et se réfèrent à un épisode historique marqué ». (Delorme, non pag.).

consignation », à savoir, « pas seulement [...] le fait d'assigner une résidence ou de confier pour mettre en réserve, en un lieu et sur un support, mais ici l'acte de *consigner* en *rassemblant les signes*. [...] La *consignation* tend à coordonner en un seul corpus, en un système ou une synchronie dans laquelle tous les éléments articulent l'unité d'une configuration idéale » (Derrida 14). Ce « principe de consignation, c'est-à-dire de rassemblement » (Derrida 14) de l'archive évoque également celui qui régit l'architecture de la bande dessinée, définie par Thierry Groensteen en termes de « système », selon lequel les codes discursifs et visuels s'articulent en un réseau tressé de cases où toutes sont en interaction, ainsi qu'il le résume : « les codes se tissent à l'intérieur d'une image BD d'une façon spécifique, qui tient à l'appartenance de l'image à une chaîne narrative dont les maillons sont étalés dans l'espace, en situation de coprésence » (Groensteen 8). Cette « situation de coprésence » informerai ici les relations qui se tissent entre l'archive et les différents codes de la bande dessinée, dont l'unité à la fois graphique et esthétique apparaîtrait dès lors comme la « configuration idéale » des récits mémoriels graphiques.

Désormais mondialement connue, *Maus: a Survivor's Tale* d'Art Spiegelman, figure phare de la bande dessinée *underground* américaine des années 1970-1980, se pose comme l'œuvre pionnière des représentations autobiographiques de l'histoire en bande dessinée, et plus particulièrement de la mémoire de la Shoah, et a depuis ouvert la voie à toute une tradition, répandue internationalement, de romans graphiques mémoriels, où l'archive occupe une place prépondérante⁴. Considérée aujourd'hui encore comme l'œuvre majeure de son auteur, *Maus* a été traduite en une trentaine de langues et est devenue, en 1992, la première bande dessinée à obtenir le Prix Pulitzer, avant de se voir couronnée par le Grand Prix du 38^e Festival de la bande dessinée d'Angoulême en 2011. Composée de deux volumes, respectivement publiés en 1986 et 1991⁵ et sous-titrés *My Father Bleeds History* et *And Here My Troubles Began*, *Maus* s'articule autour d'un double récit de vie : celui du témoignage du père de l'auteur, Vladek, Juif polonais, qui retrace l'histoire de sa survie ainsi que celle de sa femme Anja durant la Shoah, enchâssé dans le récit autobiographique d'Art Spiegelman, qui relate sa relation conflictuelle avec son père et sa propre mémoire post-traumatique.

Si *Maus* se distingue par son caractère hétérogène au regard des différents types de matériaux apparaissant dans l'œuvre et de son genre narratif⁶, sa structure fragmentaire lui a

⁴ On citera ici, à titre d'exemple, et parmi les plus récentes, les œuvres de Martin Lemelman (*Mendel's Daughter: A Memoir*, 2006), de Michel Kichka (*Deuxième génération : Ce que je n'ai pas dit à mon père*, 2012), de GB Tran (*Vietnamerica: A Family's Journey*, 2010) et de Lila Quintero Weaver (*Darkroom: A Memoir in Black and White*, 2012).

⁵ *Maus* parut initialement sous la forme d'un projet de trois pages en 1972 dans *Funny Animals*, une revue de *comics underground*.

⁶ Nous reprenons ici l'analyse de Marie Théofilakis-Bendahan, qui observe, dans un essai consacré à *Maus*, que « [c]ette œuvre fut souvent qualifiée d'inclassable, compte tenu de la multiplicité des

valu d'être majoritairement considérée par la critique littéraire comme un texte « fondamentalement postmoderne »⁷. Pourtant, *Maus* n'est pas, comme son auteur le revendique, une « fiction »⁸, bien que la représentation de ses personnages pût à première vue le laisser penser : une bande dessinée peuplée de souris, de chats (représentant, respectivement, les Juifs et les nazis), de cochons, de chiens et autres animaux anthropomorphes, qu'il est d'usage de rencontrer dans les contes et les fables. Néanmoins, si le titre fait en effet référence aux souris, le sous-titre, *A Survivor's Tale*, révèle qu'il ne s'agit pas là d'un conte mais d'une histoire vraie, qui évoque non seulement la survie du témoin, Vladek, mais aussi la hantise de celui qui a survécu au survivant, son fils, Art, ainsi que sa tentative de pallier l'absence de sa mère. En effet, le suicide d'Anja, en 1968, plongera l'artiste dans une longue et profonde dépression, qu'il évoque notamment dans une section singulière du premier volume, intitulée « Prisoner on the Hell Planet : A Case History », une courte bande dessinée de quatre pages de style néo-expressionniste, préalablement publiée en 1972.

En tant que fils de survivants et membre de la « deuxième génération »⁹, Art Spiegelman incarne avec acuité le phénomène de ce qui a été nommé par Mariannne Hirsch la « postmémoire », pour désigner l'expérience des individus n'ayant pas vécu la guerre, mais qui, à travers une transmission transgénérationnelle de l'histoire, en ont hérité les fragments traumatiques¹⁰. Procédant de ce qui a encore été identifié comme une « mémoire trouée » (Raczymow), ou encore une « mémoire absente » (Fine), la démarche de ces « témoins de témoins »¹¹ est caractérisée par une approche indirecte et retardée de l'événement. En ce sens, leur entreprise repose non sur des souvenirs directs, mais sur des témoignages oraux et écrits de survivants, ainsi que sur des objets ou documents d'archive visuels, que de plus en

supports utilisés (dessin au pastel, carton à gratter, photos, plans et graphiques caractéristiques de la contre-culture), et de son genre textuel, au carrefour de la littérature (autobiographie, *Bildungsroman*, *Kunstlerroman* et épique), de l'Histoire et de la bande dessinée » (Théofilakis-Bendahan 277).

⁷ Voir, notamment, Joshua-L. Charlson, qui désigne *Maus* comme “a quintessentially postmodern text” (Charlson 93) et Rosemary V. Hathaway, qui considère l'œuvre, dans le titre même de son essai, comme “[a] Postmodern Ethnography” (Hathaway 249).

⁸ Spiegelman s'en défend dans divers entretiens, et notamment dans *MetaMaus* (150-151).

⁹ La « deuxième génération » fait référence aux enfants de rescapés qui viennent « après », selon la formule de George Steiner « [w]e who come after » (Steiner 165), et qui, absents de la scène, écrivent ou dessinent plus tard, après les grands témoins.

¹⁰ « 'Postmemory' describes the relationship that the 'generation after' bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before —to experiences they 'remember' only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to *seem* to constitute memories in their own right. Postmemory's connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation. » (Hirsch 5).

¹¹ Cette expression a été empruntée à Shoshana Felman, « a witness to the trauma witness » (Felman & Laub 158), puis a notamment été théorisée en France par Renaud Dulong, dans son ouvrage *Le Témoin oculaire*.

plus d'écrivains et artistes issus des « générations d'après » représentent dans leurs œuvres. En témoignent notamment, dans le champ de la littérature, outre-Atlantique et en France, les récits postmémoriels de Daniel Mendelsohn, *The Lost: A Search for Six of Six Million* (2006), et de Marianne Rubinstein, *C'était maintenant du passé* (2009), qui tous deux relatent la quête ou plutôt l'enquête personnelle de leurs auteurs, à la recherche des traces du passé de leurs ancêtres disparus pendant la Shoah, et mêlent au sein même de leurs textes divers types d'archives, tels que des reproductions de lettres, les passeports de leurs parents disparus, ou encore des photographies de famille authentiques.

Cette esthétique du témoignage est également représentative de *Maus* à plus d'un titre : l'archive y est non seulement l'un des thèmes fondamentaux de l'œuvre – l'auteur se montrant, par exemple, en train de rechercher les carnets brûlés de sa mère, ou encore de recueillir les bribes du passé de son père par le truchement de divers media –, mais se donne à voir « physiquement » dans les pages mêmes de l'album, où figurent, notamment, trois photographies de famille. Si *Maus* est ainsi une bande dessinée sur l'archive qui, dans le même temps, montre le processus d'archivage mémoriel dans sa forme graphique, la démarche de Spiegelman procéderait davantage d'une « pulsion d'archive »¹², que d'une « impulsion d'archive », pour reprendre la formule de Foster évoquée plus haut, l'artiste montrant de façon rétrospective le *travail* – autant artistique que psychique – à l'œuvre au sein même du medium.

Vingt-cinq ans après la publication du premier tome de *Maus*, le dessinateur new-yorkais poursuit ce procédé d'archivage et de reconstruction mémorielle palimpseste en revenant sur son chef-d'œuvre, dont il explore la genèse dans *MetaMaus*, « une sorte de glose ultime de *Maus* – au moins du point de vue de son auteur – », comme le souligne Jean-Paul Gabillet (Gabillet 2), qui se compose d'un ouvrage accompagné d'un DVD, dans lesquels l'artiste dévoile les secrets de sa création originelle. Le texte est principalement scandé par les entretiens de Spiegelman avec Hillary Chute, professeur d'anglais à l'Université de Chicago et éditrice associée de *MetaMaus*, à travers lesquels l'auteur répond de façon approfondie à trois interrogations perpétuellement soulevées par les lecteurs à propos de *Maus* : « Why the Holocaust ? », « Why Mice ? » et « Why Comics ? ». Si cette œuvre ouvre les coulisses de la conception de *Maus*, comme en témoigne le sous-titre *A Look Inside a Modern Classic, Maus*, elle se lit également comme un véritable travail introspectif, où l'auteur se (re)penche sur sa carrière artistique, mais aussi sur son propre héritage traumatique – une démarche douloureuse, comme il le révèle lui-même dès l'avant-propos de l'œuvre : “(It was hard to

¹² Nous entendons ici cette expression moins dans le sens que lui confère Derrida (38) que dans celui qu'en donne Hillary Chute (« *archival drive* ») pour désigner le rôle majeur de l'archive dans la bande dessinée chez certains dessinateurs, et notamment dans *Maus* d'Art Spiegelman (Chute non pag.).

revisit *Maus*, the book that both ‘made’ me and has haunted me ever since; hard to revisit the ghosts of my family, the death-stench of history, and my own past.)” (*MetaMaus* 6).

Au fil de ces conversations, le lecteur découvre nombre d’archives inédites, allant de documents retraçant les différentes étapes de l’élaboration de *Maus*, comme la reproduction ironique des multiples lettres de refus des éditeurs avant la publication de l’œuvre, et les croquis et notes puisés dans les carnets préparatoires de l’artiste, à des sources plus personnelles, tel que l’« album de famille » où sont retranscrits des entretiens de sa femme Françoise Mouly et de leurs deux enfants, Nadja et Dash, accompagnés de photographies de ces derniers ; quant à la pièce maîtresse à l’origine de *Maus*, à savoir la retranscription d’extraits du témoignage de Vladek en 1972, elle est restituée à la fin du volume. Le DVD est quant à lui composé de deux parties, la première proposant une version numérisée sur disque de l’intégrale de *Maus*, *The Complete Maus*, originellement conçue sous la forme d’un CD-ROM par la société de production *The Voyager Company* en 1994, tandis que la seconde partie, intitulée « *MetaMaus* Supplements », offre de multiples archives complémentaires sur les matériaux utilisées par l’artiste dans son travail. Toutes ces ressources archivistiques font dès lors de *Maus* et de *MetaMaus* des objets d’archive à part entière, qui reflètent la tension entre les différents types de media exploités, mais aussi l’entreprise transversale, opérée à travers *MetaMaus*, de (re-)construire de nouvelles formes d’archives testimoniales, comme Hillary Chute l’a ainsi souligné : “*Maus : A Survivor’s Tale* is a book about archives. And the book about making *Maus*, *MetaMaus*, is both a process of taking stock of the *Maus* archive and an active process of creating a new archive.” (Chute, non pag.).

Nous tenterons ainsi d’examiner la façon dont la perpétuelle reconstruction de l’archive par Spiegelman traduit sa tentative de pallier la lacune de l’histoire et de la transmettre par le truchement de son art. Nous nous attacherons, dans un premier temps, à analyser la dimension autobiographique de l’archive et sa thématisation dans *Maus*. Une seconde partie sera ensuite consacrée à quelques aspects du rôle documentaire de l’archive dans l’œuvre. Enfin, il conviendra de nous concentrer sur les limites des supports matériels exploités par l’artiste au sein de son medium et sur sa propre confrontation à celles-ci.

Les cendres de l’archive

Si Art Spiegelman donne corps à l’impact post-traumatique produit sur lui par le suicide de sa mère à travers « Prisoner on the Hell Planet », une section du premier tome de *Maus* qui constitue à elle seule une « archive dans l’archive », la reconstruction de la mémoire d’Anja, dans le temps présent du témoignage, s’articule autour de la quête de l’auteur-narrateur des carnets que celle-ci avait écrits avant son suicide. En effet, tout au long du premier tome de

Maus, les mémoires d'Anja sont pour Artie¹³ – et pour le lecteur – une énigme, qui ne sera élucidée qu'à la fin de ce même volume, lorsque Vladek révèle à son fils avoir un jour brûlé les carnets de sa femme, un acte qui lui vaudra d'être accusé d'assassin par son fils :

These notebooks, and other really nice things of mother...one time I had a very bad day...and all of these things I *destroyed*. / You what? / After Anja died I had to make an order with everything...These papers had too many memories. So I *burned* them. [...] / *God damn you! You – you murderer! How the hell could you do such a thing!!* (*Maus I* 158-159).

Si la réaction d'Artie s'avère à première vue disproportionnée, elle semble toutefois se justifier dans le contexte de la postmémoire, l'archive constituant, pour le survivant, la réminiscence douloureuse de la tragédie de l'histoire, et, pour l'enfant, le seul lien matériel avec la mémoire traumatique de ce passé. En effet, c'est précisément parce que ces documents contenaient « trop de souvenirs », que Vladek a décidé de « tout mettre en ordre », un « excès d'archive » douloureux qui serait dès lors symptomatique de ce « trop du trauma ». Pourtant, si les carnets d'Anja renfermaient son histoire, ils représentaient également pour Artie la trace matérielle de son existence, à savoir son écriture, et ainsi, littéralement, sa présence. Dans cette perspective, l'autodafé de Vladek invite à interroger l'archive à la lumière de la définition de l'indice proposée par Charles Sanders Peirce¹⁴, l'analogie entre les traces matérielles figurées par le journal d'Anja et ses traces corporelles renvoyant également à l'étymologie même de l'archive qui, comme le rappelle Anne Golomb Hoffman, désignerait à la fois le contenant et le contenu des documents : « I note that the word « archive » indicates both the container for documents and the documents themselves (OED). The body has been seen as an archive in both these senses : as a storehouse of data and as itself a source of information » (Hoffman 5-6). Ainsi, le corps, à l'image de l'archive, serait lui-même une représentation du signe et, en ce sens, l'objet originel du savoir. Dès lors, en détruisant les carnets d'Anja, Vladek oblitère non seulement la mémoire de celle-ci, autrement dit, ses traces mnésiques mais aussi ses traces corporelles, devenant ainsi l'auteur d'un « deuxième Holocauste »¹⁵ et de la sorte, l'« assassin de la mémoire »¹⁶ de sa femme.

¹³ Par souci de clarté, nous distinguerons au fil de notre étude Art Spiegelman, l'auteur-narrateur, d'Artie, le personnage, ainsi qu'il est nommé dans *Maus*.

¹⁴ « [Un indice est] un signe ou une représentation qui renvoie à son objet non pas tant parce qu'il a quelque similarité ou analogie avec lui ni parce qu'il est associé avec les caractères généraux que cet objet se trouve posséder, que parce qu'il est en connexion dynamique (y compris spatiale) et avec l'objet individuel d'une part et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe, d'autre part » (Peirce 158).

¹⁵ Nous empruntons cette expression (« a second holocaust ») à Nancy Miller (Miller 50).

Témoignage du lien entre défaillance de la mémoire et effacement du signe, l'incinération des carnets d'Anja par son mari viendrait dès lors mettre en lumière la tension qui réside au cœur de l'archive, ainsi formulée par Jacques Derrida dans *Mal d'archive* :

Car l'archive, si ce mot ou cette figure se stabilisent en quelque signification, ce ne sera jamais la mémoire ni l'anamnèse en leur expérience spontanée, vivante et intérieure. Bien au contraire : l'archive a lieu au lieu de défaillance originaire et structurelle de ladite mémoire. *Point d'archive sans un lieu de consignation, sans une technique de répétition et sans une certaine extériorité. Nulle archive sans dehors.* [...] L'archive est hypomnésique. [...] [S]'il n'y a pas d'archive sans consignation en quelque *lieu extérieur* qui assure la possibilité de la mémorisation, de la répétition, de la reproduction ou de la ré-impression, alors rappelons-nous aussi que la répétition même, la logique de la répétition, voire la compulsion de répétition reste, selon Freud, indissociable de la pulsion de mort. Donc de la destruction. [...] L'archive travaille toujours et *a priori* contre elle-même. (Derrida 26-27)

Si l'archive s'inscrit ainsi dans une logique de « compulsion de répétition »¹⁷, la « *violence archivale* » (Derrida 19) symbolisée par le geste destructeur de Vladek trouve également son écho dans la violence verbale d'Artie, son accusation de meurtrier envers son père évoquant celle qu'il profère envers sa mère dans la section « Prisoner on the Hell Planet », où la lacune est au cœur de l'archive maternelle et est directement liée à la destruction corporelle : « In 1968, when I was 20, my mother killed herself, she left no note! » (*Maus I* 100). Là encore, l'absence de texte donnera lieu à une accusation de meurtre de la part d'Artie : « You murdered me, Mommy, and you left me here to take the rap!!! » (*Maus I* 103). Ces deux imputations, qui se répètent tout en se faisant miroir, invitent dès lors à une lecture similaire, aboutissant à une inversion : dans chacun des cas, la victime ne serait pas l'auteur du texte détruit, à savoir Anja, mais son destinataire, Artie, de sorte que l'absence d'archive maternelle dans *Maus* figurerait la « blessure mortelle » infligée par les parents survivants à leur fils. Cet effacement des traces matérielles et mnésiques est ainsi symptomatique du fonctionnement de la mémoire traumatique, le double meurtre symbolique d'Anja se faisant le signe d'une histoire qui porte en elle les traces du passé mais aussi de son effacement, comme l'a souligné Cathy Caruth, dans *Literature in the Ashes of History* : « Traumatic memory thus totters between remembrance and erasure, producing a history that is, in its

¹⁶ Nous reprenons ici le titre de l'ouvrage de Pierre Vidal-Naquet, *Les Assassins de la mémoire* (1987).

¹⁷ La compulsion de répétition est un concept psychanalytique développé par Freud dans *Au-delà du principe de plaisir* (1920), qu'il explique en ces termes : « Le malade ne peut pas se souvenir de tout ce qui est en lui refoulé et peut-être précisément pas de l'essentiel, de sorte qu'il n'acquiert pas la conviction du bien-fondé de la construction qui lui a été communiquée. Il est bien plutôt obligé de *répéter* le refoulé comme expérience vécue dans le présent au lieu de se le *remémorer* comme un fragment du passé ». (*Au-delà du principe de plaisir* 63-64). Pour une définition plus détaillée de ce concept, voir Laplanche & Pontalis (86-89).

very events, a kind of inscription of the past; but also a history constituted by the erasure of its traces.” (Caruth 78-79).

La voix d’Anja se révèle ainsi triplement défaillante dans l’œuvre : la mère d’Artie n’a jamais pu raconter oralement sa propre histoire suite à son suicide, ses mémoires originaux ont été détruits pendant la guerre, et ses carnets écrits après la guerre ont été brûlés par Vladek après le suicide de cette dernière. En ce sens, la lacune opère également au niveau du témoignage : les carnets d’Anja ayant été brûlés, le témoignage de celle-ci n’est rendu visible par Vladek – et Art Spiegelman, narrateur-personnage et auteur confondus – qu’à travers son absence. Cette lacune discursive renvoie à la conception même du témoignage selon Giorgio Agamben, qui se fonde sur le paradoxe mis en lumière par Primo Levi, dans *Les Naufragés et les rescapés* (1986), selon lequel tout témoignage est nécessairement lacunaire, le témoin intégral étant celui qui ne peut témoigner, le « musulman » :

Le témoin témoigne en principe pour la vérité et pour la justice, lesquelles donnent à ses paroles leur consistance, leur plénitude. Or le témoignage vaut ici essentiellement pour ce qui lui manque ; il porte en son cœur cet « intémoinable » qui prive les rescapés de toute autorité. Les « vrais » témoins, les « témoins intégraux », sont ceux qui n’ont pas témoigné, et n’auraient pu le faire. Ce sont ceux qui « ont touché le fond », les « musulmans », les engloutis. Les rescapés, pseudo-témoins, parlent à leur place, par délégation – témoignent d’un témoignage manquant. (Agamben 36)

Tel le « musulman » qui n’a pu parler, Anja ne demeure ainsi présente dans l’œuvre qu’à travers la voix de l’Autre, comme le montre plus particulièrement *MetaMaus*, dont le texte est à son tour traversé par la hantise de cette figure lacunaire. En effet, une section intitulée « Searching for Memories of Anja », située à la fin de l’œuvre et également reproduite dans la deuxième partie du DVD, est constituée d’entretiens de femmes ayant connu Anja dans les camps et après. Cette série d’entretiens fait écho à la retranscription orale du témoignage de Vladek qui la précède, chacune de ces sections étant imprimée sur du papier gris clair comme recyclé – reflet du matériau brut de la parole testimoniale –, se démarquant ainsi du reste de l’œuvre, principalement composée de pages blanches épaisses. Pourtant, si ces deux suppléments d’archive se font tous deux vecteurs de la parole testimoniale, le témoignage représenté dans le premier émane de la voix directe du père de l’artiste, tandis que le second est médié par la voix du tiers, comblant le creux de l’archive maternelle manquante.

Cette section est encadrée par deux pages sur lesquelles figure un cliché d’Anja : la page d’introduction montre un portrait de la mère de l’auteur en noir et blanc, datant de 1945, et fait miroir à celle qui clôt la série d’entretiens, où l’on perçoit une photographie d’Anja en couleur ainsi que, au-dessous de celle-ci, son dos, sur lequel se distingue l’inscription

manuscrite de Vladek : “Last cruise together with my beloved wife. March, 1968. Died May 21-st 1968.” (*MetaMaus* 289). Contrairement au cliché qui introduit « Prisoner on the Hell Planet », représentant Anja et Art, en 1958 (*Maus I* 100), la figure de cette dernière s’impose individuellement dans ces deux photographies, qui semblent davantage attester la présence de son absence et son identité propre, toute photographie étant, selon Roland Barthes, « un certificat de présence » (Barthes 135). Pourtant, si l’instantané en couleur, sur lequel Anja, au sourire gracieux, pose sur le pont d’un bateau lors d’une croisière en mars 1968, témoigne de sa (sur)vie après 1945 et ainsi du « Ça-a-été », pour reprendre la célèbre formule barthésienne, il se fait dans le même temps le signe de sa mort prochaine, une aporie qui se trouve au cœur même de la photographie, comme le rappelle encore Roland Barthes, dans *La Chambre claire* :

Car l’immobilité de la photo est comme le résultat d’une confusion perverse entre deux concepts : le Réel et le Vivant : en attestant que l’objet a été réel, elle induit subrepticement à croire qu’il est vivant, à cause de ce leurre qui nous fait attribuer au Réel une valeur absolument supérieure, comme éternelle ; mais en déportant ce réel vers le passé (« ça a été »), elle suggère qu’il est déjà mort. (123-124)

Cette inéluctabilité de la mort d’Anja, renforcée par la dernière inscription qui demeure au dos du cliché – “Died May 21-st 1968” –, se traduit également par le fond noir des pages entourant les deux photographies de cette mère-spectrale, faisant écho aux marges noires qui encadrent la section « Prisoner on the Hell Planet » et forment ce que l’auteur a lui-même désigné comme des « bordures funèbres »¹⁸, reflétant, tout à la fois, l’ombre portée par la présence de la mémoire post-traumatique de la Shoah sur la psyché de l’auteur, et le travail de deuil infini de ce dernier suite au suicide de sa mère. L’entreprise d’Art Spiegelman consisterait dès lors non pas à reconstruire le journal brûlé de sa mère disparue, tâche qui s’avère impossible, mais à « restituer » la mémoire de celle-ci à travers son livre, au sens où Dominique Viart l’a énoncé : « Car restituer, c’est reconstruire, établir la mémoire de ce qui fut et s’est oublié et déformé, mais c’est aussi – peut-être surtout – rendre quelque chose à quelqu’un. Dans la restitution s’inscrit ainsi le geste d’une adresse » (Viart 400). Cette éthique de la restitution réside ainsi au cœur du projet artistique de Spiegelman, dont l’acte de mémorialisation qui le sous-tend interroge, dans un même mouvement, la fonction documentaire et historique que revêt l’archive dans son œuvre.

¹⁸ “In the book, there is a black border around the whole page, that actually bleeds off the page. It acts as a funeral border. When the book is closed, from the edges you actually see that as a separate section inside the book.” (Spiegelman, *MetaMaus, The Complete Maus CD-ROM* 102).

L'archive, du document au témoignage

Si l'archive, comme outil esthétique, informe la démarche autobiographique de l'auteur, elle est également employée par celui-ci à des fins documentaires. En effet, le rôle de l'archive comme document dans l'œuvre graphique et intermédiaire de Spiegelman s'articule autour d'une double démarche artistique : la première, à vocation « didactique », a trait à la volonté de l'artiste d'éclairer le lecteur sur l'élaboration de sa propre archive artistique, tandis que la seconde s'inscrit dans une dynamique historique et plus strictement documentaire. A travers ce double mouvement réflexif, l'auteur viserait ainsi non seulement à authentifier son propre projet, mais à faire de l'archive une trace matérielle de la petite et de la grande histoire, le document étant, à l'image du monument, un « régim[e] de la trace », comme l'a souligné Louise Merzeau (Merzeau 47).

Les diverses sources archivistiques qui apparaissent dans *Maus* et *MetaMaus* peuvent en premier lieu être considérées comme des « avant-texte[s] », pour reprendre la formule de Camille Bloomfield (Bloomfield 71), qui permettent au lecteur de « témoigner » littéralement de la construction de l'archive en cours d'élaboration. Spiegelman fait en effet figurer dans *Maus* divers diagrammes, schémas et cartes géographiques qui mettent non seulement en image les explications de son père sur ses conditions de vie durant la guerre, mais aussi ses propres tentatives à les représenter, venant attester la métafictionnalité et la matérialité de l'œuvre, ainsi que le rôle de l'artiste comme « constructeur du témoin Vladek » (Delannoy 105). En témoignent, notamment, les pages 110 et 112 du premier volume, qui montrent un gros plan du carnet de notes d'Artie, sur lequel figure un diagramme offrant une vue en coupe de bunkers dessinés par Vladek – père et fils collaborant ici conjointement à la reconstruction de l'archive testimoniale –, une séquence qui met en lumière le caractère médié du témoignage ainsi que la structure de la bande dessinée comme forme de schématisation. Ces traces archivistiques, qui éclairent dans le même temps l'expérience postmémorielle des auteurs de deuxième génération tels que Spiegelman, pour qui l'archive constitue un trait d'union avec le passé de leurs parents¹⁹, se voient conférer une matérialité supplémentaire dans *MetaMaus*, où l'auteur met au jour ses travaux en cours de fabrication. Un lever de rideau sur sa carrière, que l'artiste avait déjà entamé dans le CD-ROM *The Complete Maus*, qui contient une multitude de documents d'archive, accessibles par

¹⁹ En effet, comme l'ont observé Marianne Hirsch et Susan Rubin Suleiman : “As *Maus* makes stunning clear, the post-Holocaust art of children of survivors seeks and depends upon material connections to the experience of the parents’ generation. Despite the numerous distancing devices that shape Spiegelman’s book—the graphic medium and comix form, the adaptation of the animal fable, and an insistent emphasis on meta-narrative commentary—there is an equally strong reliance on documentary connections to the real. [...] It’s as though memory, and therefore the possibility of narrative reconstruction and transmission, really is lodged in objects.” (Hirsch & Suleiman 88).

l'intermédiaire d'hyperliens apparaissant sous forme d'icônes sur la partie gauche de chaque page²⁰.

Si tous ces dispositifs sont des vecteurs à travers lesquels à Spiegelman vise à informer le lecteur sur son projet artistique et à l'authentifier, leur représentation dans l'œuvre interroge la posture de l'artiste dans son rapport à la temporalité, celui-ci retraçant en effet sa quête de façon rétrospective dans *Maus*, avant de revenir plus tard sur les traces de sa propre création dans *MetaMaus*. Ce double mouvement de rétrospection qui induit une latence de la représentation refléterait la « mémoire retardée » des artistes des générations d'après, et se rapprocherait ainsi de la structure de « l'après-coup » du trauma, concept freudien à propos duquel Marc Amfreville rappelle que, bien qu'il ne faille pas « comprendre l'après-coup comme un effet retardé du traumatisme, confusion favorisée par la traduction déjà discutable de *Nachträglichkeit* par *deferred action* et que l'après-coup français ne règle pas totalement », « [d']un point de vue strictement littéraire, on ne peut pas complètement exclure l'idée [...] d'un simple décalage, car, pour ce qui concerne l'agencement des signes, l'effet retard d'une révélation ou le réinvestissement d'une action antérieure produisent *textuellement* des effets comparables ». (Amfreville 75). Faisant de cet « effet retard » la dynamique de son enquête et de sa pulsion d'archivage, l'auteur invite ainsi le lecteur à reconstituer, à rebours, les maillons de sa propre reconstruction de son archive familiale et artistique. Une démarche qui, comme il le révèle lui-même, serait la façon la plus honnête de présenter son matériau au lecteur, devenu à son tour archiviste :

Perhaps the only honest way to present such material is to say: "Here are all the documents I used, you go through them. And here's a twelve-foot shelf of works to give these documents context, and here's like thousands of hours of tape recording, and here's a bunch of photographs to look at. Now, go make yourself a *Maus*!" (*MetaMaus* 34)

Si l'archive spiegelmanienne incarne ainsi les traces matérielles et psychiques du projet artistique de l'auteur, son caractère documentaire dans l'œuvre revêt également une dimension historique fondamentale. En effet, la volonté de Spiegelman de « documenter » le passé de son père et d'authentifier son œuvre se traduit également par l'insertion, dans le titre numérique de *L'Intégrale*, d'une multitude d'archives de documents historiques réels,

²⁰ Ces hyperliens permettent en effet à l'utilisateur d'accéder aux brouillons de planches et aux esquisses de l'artiste et à des sources documentaires, ainsi qu'à des extraits audios de Vladek et des commentaires audio du dessinateur, mais aussi à des extraits vidéo issus du film amateur d'Art et de Françoise de leur second voyage de recherche en Pologne en 1987, inclus dans son intégralité dans la seconde partie du DVD de *MetaMaus*, « MetaMeta », où figurent également quatre carnets préparatoires de *Maus*, ainsi que nombre d'esquisses et de brouillons de vignettes.

qui témoignent de la rigueur et de l'ampleur de la recherche à laquelle l'artiste-ethnographe s'est adonné²¹. Si peu d'hyperliens permettent d'accéder aux sources documentaires dans le premier volume du CD-ROM (seuls quatre peuvent être dénombrés), ils sont incontestablement plus nombreux dans le second volume, qui en compte quarante-six. Cette profusion de documents d'archive dans le second livre, qui informe les choix esthétiques de l'auteur, s'intensifie dès le second chapitre, intitulé « Auschwitz (Time flies) », dans lequel Spiegelman relate l'expérience de Vladek dans les camps et met également en scène sa propre mémoire post-traumatique.

Ainsi en est-il, notamment, de la séquence dans laquelle Artie évoque auprès de son psychanalyste Pavel sa dépression, suite au succès de son premier livre, ainsi que son inaptitude à visualiser Auschwitz, qui le poussera en quelque sorte à le détourner de sa quête : « Some part of me doesn't want to draw or think about Auschwitz. I can't *visualize* it clearly, and I can't *begin* to imagine what it felt like. » (*Maus II* 46). Cet « impossible regard »²², qui rend la mise en image de la réalité nécessairement lacunaire, procédera, là encore, de la défaillance de l'archive: “My father worked in a tin shop near the camp. I have no idea what kind of tools and stuff to draw. There's no documentation.” (*Maus II* 46). Alors que Pavel, lui-même survivant des camps, lui offre quelques rudiments d'explications techniques – une scène qui met non seulement en lumière le rôle du psychanalyste comme herméneute, mais aussi l'effet curatif de la parole analytique et testimoniale –, les planches suivantes montrent des dessins détaillés de l'atelier de zingueurs dans lequel Vladek travaillait, et la section « documents » du CD-ROM inclut, dès la page suivante, des images d'archive et des diagrammes techniques authentiques de la machinerie qui aurait été employée dans ces ateliers (*Maus II* 47 ; *MetaMaus, The Complete Maus CD-ROM* 207). De sorte que Spiegelman donne à voir de façon performative, à travers l'image, sa propre reconstruction de l'archive lacunaire, venant ainsi rappeler, avec Georges Didi-Huberman, qu'« [i]l fallait, enfin, comprendre que l'histoire se construit autour de *lacunes* perpétuellement questionnées, jamais comblées tout à fait » (Didi-Huberman 128).

Car plus Spiegelman s'approche de l'inimaginable, plus il s'appuie sur des documents d'archive originaux. En témoigne notamment, parmi les documents du support numérique illustrant la page 70 du second volume (*MetaMaus, The Complete Maus CD-ROM* 230), une prise de vue aérienne de la chambre à gaz et du Crématorium II datant du 25 août 1944, issue du rapport de la CIA intitulé « The Holocaust Revisited : A Retrospective Analysis of the

²¹ En effet, comme l'artiste l'observe lui-même, dans *MetaMaus* : “I was reading desperately to understand the history of the period, and some of the anecdotes, in addition to those my father told me, came from sources where I could document events that were emblematic.” (55).

²² Nous reprenons ici le titre de l'ouvrage de Fabrice Midal, *Auschwitz, l'impossible regard* (2012).

Auschwitz-Birkenau Extermination Complex », un rapport qui comprend des diagrammes et des plans des crématoriums, ainsi que des photographies aériennes prises entre avril et août 1944. L'inclusion de cette série d'archives historiques dans le support numérique interroge ainsi le rôle de l'archive comme document et son rapport à la représentation du réel. Dans « Du monument au document », Louise Merzeau observe que

[s']il procède bien d'un code en tant qu'inscription, [le] rapport [du document] au référent tient davantage d'une relation analogique que symbolique. La notice, le croquis, le plan, la photographie aérienne ou la radiographie entretiennent avec leur objet un rapport de description plus que de signification. A des degrés divers, ils tendent tous vers le modèle de la métonymie, en se donnant comme une partie du tout qu'ils désignent. Qu'il s'agisse d'un fragment prélevé sur l'objet [...] ou d'une sélection arbitraire de quelques traits pertinents, le document court-circuite la distance au référent. Pour un besoin donné, il *tient lieu* de l'objet, parce qu'il en est un double à la fois *réduit* (par échelle, la matière ou le formalisme du langage) et *augmenté* (par la valeur ajoutée d'une information). Cette double logique de contraction et de générativité en fait un économiseur d'espace et de temps. (50)

La présence des documents d'archive authentiques dans la version numérique de *Maus* relèverait ainsi non pas d'une approche mimétique, la vérité échappant inexorablement à l'auteur, mais d'un moyen pour Spiegelman de s'approcher au plus près du réel en « court-circuitant la distance au référent » qui, comme pour toutes les « générations d'après », demeure précisément absent. A ce titre, il s'agirait moins pour l'artiste de donner un sens à l'événement, que d'exposer au lecteur, de façon la plus brute possible, la « réalité des faits » par le truchement du document, numérique mais aussi dessiné.

A cet égard, toutes ces ressources archivistiques numériques viennent « compléter » une planche qui est elle-même parmi les plus « documentaires » de *Maus* : dénuée de figures humaines (ou plutôt animales) et munie d'indications fléchées, elle paraît revêtir le caractère brut des plans géographiques en noir et blanc des camps (*Maus II* 70). Cette impression est renforcée par la présence d'un schéma cartographique du Crematorium II, dans le coin supérieur droit de la page, sur laquelle il se superpose verticalement, sa forme rectangulaire et sa position dans l'espace graphique de la planche, où il demeure comme suspendu, faisant écho au diagramme chronologique qui apparaît à la page 68 de ce même volume.

Cette planche montre l'intérieur du complexe du Crematorium II, accompagné des explications de Vladek qui, comme l'a souligné Philippe Mesnard, « en fait comme la “visite guidée” » (Mesnard 264) – à son fils, mais aussi au lecteur. La scène est décrite en « *voix off* » (Delannoy 75-76), uniquement à travers des récitatifs, qui renforcent la distance du narrateur et du lecteur avec l'événement, Spiegelman invitant le lecteur à parcourir le chemin de la mort des détenus, de l'entrée de la chambre de déshabillage (*Maus II* 70, vignette 3), à

la porte des chambres à gaz (*Maus II* 71, vignette 2). A cet égard, les petits cartouches munis de flèches qui apparaissent dans la deuxième vignette et indiquent les différents compartiments du crématoire témoignent de l'esthétique subversive de Spiegelman, ceux-ci prenant en effet des allures de panneaux publicitaires qui évoquent les visites organisées dans les camps de la mort et le tourisme noir.

Dans cette séquence, Vladek raconte à son fils ce qu'il a vu des chambres à gaz durant son internement à Auschwitz, après avoir lui-même eu droit à une « visite », quelque temps après, par l'un des prisonniers qui y travaillait. Alors qu'il décrit la chambre de déshabillage souterraine, Vladek précise : "If I saw a couple months before how it was all arranged here, only ONE time I could see it!" (*Maus II* 70). Cette formule elliptique traduit bien la sinistre réalité : s'il avait vu « une fois seulement », il aurait subi le même sort que les six millions d'autres victimes réduites en cendres. C'est ainsi de nouveau la question de la représentation qui est posée dans cette planche, une « représentation interdite », pour reprendre la formule de Jean-Luc Nancy (« La représentation interdite »), qui est paradoxalement figurée dans la seconde vignette de cette même planche, où l'un des cartouches fléchés indique le lieu de la chambre à gaz souterraine. Or, le lecteur est privé d'accès visuel à ce que montre pourtant le signe, l'image demeurant précisément invisible, de sorte que l'acte de désignation de l'objet par l'icône ne fait que pointer l'absence de son référent, l'impossibilité de *voir* se donnant comme la condition même de sa représentation matérielle et graphique.

A travers l'absence du référent, pourtant, c'est également la présence du survivant qui est désignée par Spiegelman. Car si la flèche indique la mort des détenus, elle pointe également la survie du témoin, Vladek, mais aussi la capacité de son fils à reconstruire le vide mémoriel à partir de l'imagination, ce qui n'est pas sans prendre le contre-pied de l'affirmation de Claude Lanzmann qui, dans un entretien consacré à son film *Shoah* (1985), avait énoncé que « les images d'archive sont des images sans imagination » (Bougnoux 274). La posture de Spiegelman comme « *témoin par l'imagination* »²³ et « médiateur » de la mémoire de son père interroge ainsi les limites de l'archive, au temps de la postmémoire.

Les limites de l'archive postmémorielle

Si Art Spiegelman se fait le porte-voix de la parole de son père, l'artiste met en scène au sein de la narration sa propre confrontation à l'aporie de la représentation. C'est, en effet, dès le début du second tome de *Maus*, sous-titré *And Here my Troubles Began*²⁴, que l'auteur-

²³ Nous reprenons ici la formule de Norma Rosen, « Witness-through-the-imagination » (Rosen 10).

²⁴ Ce sous-titre évoque la survie de Vladek dans les camps et fait plus particulièrement référence à son arrivée au camp de Dachau ("Here, in Dachau, my troubles began", *Maus II* 91 – un énoncé qui n'est

narrateur révèle sa culpabilité et ses doutes quant à sa capacité et à sa légitimité, en tant qu'enfant de survivants, à représenter Auschwitz. En effet, alors qu'ils sont en route vers les Catskills, pour y rejoindre Vladek, après que celui-ci a feint un infarctus, Artie confie à sa femme Françoise : "I feel so inadequate trying to *reconstruct* a reality that was worse than my darkest dreams. / And trying to do it as *a comic strip*! I guess I bit off more than I can chew, maybe I ought to forget the whole thing" (*Maus II* 16). S'il déplore son incapacité à traiter de ce que Robert Antelme a désigné, dans *L'Espèce humaine*, comme « l'une de ces réalités qui font dire qu'elles dépassent l'imagination » (9), il dénonce également les limites de son propre medium, la bande dessinée, à tenter de la mettre en image : "There's so much I'll never be able to understand or *visualize*. I mean, reality is too *complex* for comics... So much has to be left out or distorted." (*Maus II* 16). Ces énoncés mettent ainsi en lumière le dilemme qui est symptomatique de l'expérience des écrivains et artistes de la deuxième génération, résumé en ces termes par Ellen S. Fine :

They have inherited the anguish, yet at the same time feel excluded from a universe they can never know. This sense of being shut out of a momentous era compels writers of the second generation to fill the void created by the Holocaust. They are confronted with a difficult task: to imagine an event they have not lived through, and to reconstitute and integrate it into their writing—to create a story out of History. ("The Absent Memory" 41)

Ce conflit à la fois artistique et psychique qui hante les générations d'après est plus particulièrement figuré à travers une séquence du second tome intitulée « Time Flies », dans laquelle l'artiste évoque sa dépression, mais aussi à travers une première version de cette dernière planche – reproduite dans les brouillons de l'édition numérique (*MetaMaus, The Complete Maus CD-ROM* 202) et dans l'édition papier (*MetaMaus* 147) de *MetaMaus* –, qui révèle une archive différente : il s'agit d'une séquence intitulée « Creative Block », dans laquelle l'artiste incarne non plus une souris anthropomorphe, mais se trouve littéralement transformé en boîte, et ainsi « archivé ». Le titre polysémique de cette série de vignettes peut être entendu au sens figuré de « blocage créatif »²⁵, mais aussi à celui, plus littéral, de « bloc créatif », tous deux ayant trait, respectivement, à l'archive comme contenu et contenant. Cette analogie entre le fond et la forme est elle-même attestée par la présence de l'expression alternative « with/as » qui précède cette formule, employée dans l'énoncé de la première

pas sans ironie, les ennuis du survivant ayant commencé bien plus tôt), mais il reflète également les propres difficultés de l'auteur-narrateur à se confronter à la Shoah, ainsi que la façon dont le trauma se transmet d'une génération à l'autre.

²⁵ C'est ainsi que Nicolas Richard, l'auteur de la traduction française de *MetaMaus*, a traduit cet énoncé (*MetaMaus*, version française 147).

vignette, lorsque l'auteur explique sa réification performative : "My projecting of what others now expect of me from *Maus* have bent me out of shape – they are not meetable – and have bent me out of shape...left me with/as a ... CREATIVE BLOCK" (*MetaMaus* 147). Regorgeant autrefois d'imagination créatrice et d'émotions, la mémoire de l'auteur ne se donne dès lors à voir que comme une boîte vidée de son contenu, ne laissant échapper de ses interstices qu'une « pépite d'anxiété qui suppure », symptôme de la blessure traumatique de l'après-Auschwitz, ainsi qu'il le confesse dans la dernière vignette de cette même séquence : "It's empty inside, except for a festering nugget of anxiety. At one time it was full of innovative ideas, pockets of emotion, bundles of thought. Long gone." (*MetaMaus* 147). A travers cette métaphore de l'après-coup du trauma et de la « mémoire absente »²⁶ des générations d'après, Spiegelman exprime ainsi son incapacité à remplir les « boîtes vides »²⁷ de la bande dessinée qui, telles des « boîtes d'archives », se trouvent dépourvues de leur contenu spatio-temporel et psychique, comme l'a observé Hillary Chute :

The boxes of comics are *archival boxes*—boxes of space to put things in, to frame things with, to enclose and preserve with (even if the elements inside will not stay still, spilling out into the gutter, or literally breaking the frame). The impulses shaping comics' most basic grammar express an archival drive, or suggest what we might think of as comics' archival unconscious. (Chute non pag.)

Cette approche matérielle de l'archive s'inscrit également dans la définition de la narration en bande dessinée par Art Spiegelman qui, dans une réflexion figurant dans *Breakdowns: Portrait of the Artist as a Young %@&*!* (2008) et reprise dans *MetaMaus*, compare les vignettes d'une planche à des fenêtres d'un bâtiment²⁸. La structure « architectonique » du medium informe ainsi le projet artistique de Spiegelman à plus d'un titre, *Maus* se donnant à voir non seulement comme une reconstruction du témoignage de son père, mais aussi comme

²⁶ A cet égard, Ellen S. Fine rappelle, à propos des l'expérience des générations d'après, que « l'expression de "mémoire absente" ne doit pas être traduite comme "vide" comme Hirsch la définit. Il s'agit plutôt du "trou psychique" qui aspire des fragments de mémoire, les transformant en présence aussi bien qu'en absence » (« Les témoins de l'absence » 276).

²⁷ Rappelons, à cet égard, que les cases d'une planche de bande dessinée se traduisent en anglais par les termes « panels » ou encore « frames », mais aussi « boxes ».

²⁸ "Comics pages are structures made up of panels, sort of the way the windows in a church articulate a story. Thinking of these pages as units that have to be joined together, as if each page was some kind of building with windows in it, was something that often happens overtly in *Maus*, and sometimes is just implicit in the DNA of the medium. [...] But all these comparisons are attempts to get at what the architectonics and grammar of a narrative might be in the case of comics. I end up having all those top-pieces and footnotes and end-spots, because a page is a visual paragraph." (*MetaMaus* 166-167)

le lieu de conservation de l'histoire et de la mémoire, les cases de la bande dessinée, tels des « petits cercueils », se faisant dès lors sépulture pour les morts anonymes²⁹.

Ayant utilisé les « petites boîtes » du roman graphique pour raconter l'histoire traumatique, l'artiste se devait alors de créer une archive technique, qui aurait pu contenir toute l'histoire de sa représentation. Dans un entretien audio inclus dans l'introduction du « making-of de *Maus* », dans la version numérisée de *L'Intégrale*, Spiegelman explique :

Originally I was interested in doing a CD-ROM because I was under the illusion that a CD-ROM could hold every picture in the Louvre and a zillion of things and that I thought would become a repository for the thousands of sketches, hundreds of pages of notes, hours and hours of tape and all of that stuff in one nice little box. And I was disillusioned to find that fantasy and reality weren't identical — the technology isn't that far-advanced finally — but remained interested in the idea that it could become an indicator of the various layers that are involved in making *Maus*. (*MetaMaus*, DVD)

S'il dénonce les limites de l'archive documentaire dans la diégèse, l'auteur prend également acte des limites de l'archive technique, dans sa capacité à contenir l'intégralité de ses esquisses. Loin de pouvoir dépasser les limites du temps et de l'espace, comme l'artiste l'avait imaginé, cette « jolie petite boîte », que constitue le support numérique, ne paraît en effet exister que par son « incomplétude » même, les restrictions de capacité de stockage du CD-ROM interrogeant ainsi la structure de l'archive technique dans son rapport à la conservation des traces. Dans *Mal d'archive*, Derrida postule que

ladite technique archivale ne détermine plus, et ne l'aura jamais fait, le seul moment de l'enregistrement conservateur, mais l'institution même de l'événement archivable. Elle conditionne non seulement la forme ou la structure imprimante mais le contenu imprimé de l'impression : la *pression* de l'*impression* avant la division entre l'imprimé et l'imprimant. Cette technique archivale a commandé ce qui dans le passé même instituait et constituait quoi que ce fût comme anticipation de l'avenir. (36-37)

Face aux conditions imposées par la « technique archivale », il s'agissait dès lors pour Spiegelman de procéder au tri et à la sélection de sa propre archive et ainsi d'en condenser le contenu archivable, comme il en va de la mise en forme de la bande dessinée, dont l'artiste a comparé la structure compacte à « l'empaquetage » d'une valise³⁰. Ainsi en est-il,

²⁹ En effet, comme l'auteur l'a lui-même révélé : “It's about choices being made, of finding what one can tell, and what one can reveal beyond what one knows one is revealing. Those are the things that give real tensile strength to the work — putting the dead into little boxes.” (*MetaMaus* 73).

³⁰ “And as I both have said and now drawn in that introduction, there is an efficiency that comes with

notamment, des différents documents d'archives audio et video inclus dans le CD-ROM du DVD, que l'auteur a sélectionnés afin d'offrir à son lectorat une vision plus « complète » de l'œuvre, mais qui ne demeurent *in fine* que des « notes marginales », pour reprendre la formule de John C. Anderson et Bradley Katz (Anderson & Bradley 160), elles-mêmes intégrées à des supports numériques (le CD-ROM, mais aussi le DVD lui-même) supplémentaires. Dès lors, contrairement à ce que son titre, *The Complete Maus*, laisse présager, le disque numérisé peut être davantage considéré comme une version « complétée » que « complète » de *Maus*. Si le support numérique ne se substitue ainsi pas au livre, il en est toutefois une sorte de prolongement, permettant au lecteur de déconstruire chaque planche de l'album et de prendre conscience du combat mené par l'artiste à tenter de comprendre l'incompréhensible.

Suite aux contraintes de stockage imposées par cet « empire de la mémoire morte »³¹ (Robin 404) et parce qu'il était devenu hors d'usage, le CD-ROM de *Maus* a ainsi pu être réadapté sous la forme DVD et est donc de nouveau accessible aux utilisateurs, « au moins pendant un court laps de temps », comme le souligne l'auteur, non sans ironie, dans sa préface à la première partie du DVD³², ce support numérique étant lui-même voué à disparaître au fil des mutations technologiques. Cette finitude de l'archive technique évoquerait ainsi le modèle du « *Bloc magique* », imaginé par le père de la psychanalyse pour rendre compte du fonctionnement de l'appareil psychique et de la mémoire³³ et qui, de par sa double logique paradoxale de conservation et d'effacement des traces, incarnerait, selon Derrida, le « mal d'archive »³⁴.

Vladek's territory that had to do with packing. 'Well, we're gonna have to go somewhere, and you have to get as much as you can into a suitcase' is certainly part of the aesthetic that informs the kind of comics I make. *Maus* could have been ten times longer if I'd just not tried to pack it as tightly. Drawing doesn't come easily to me [...] but nevertheless everything is tightly packed." (*MetaMaus* 38).

³¹ A cet égard, cette finitude de l'archive technique et de sa mémorisation viendrait se réfléchir dans la signification de l'acronyme même du CD-ROM, à propos duquel Régine Robin rappelle, dans *La Mémoire saturée*, que le « ROM » (*Read Only Memory*) se traduit en français par « mémoire morte », qui « est ce qui permet de garder l'information, de la stocker, de la conserver. Elle n'est pas destructible, enregistre de façon permanente. Elle est statique » (407).

³² "Today, the programming language used to write the CD-ROM is harder to decipher than ancient Aramaic (and some of the images are far lower resolution than what would now be standard) but thanks to resourceful folks at 8 Leaf Digital and Vancouver's Centre for Digital Media, *The Complete Maus CD-ROM* has been reconstructed so it can be available again—or at least for five more minutes, until the DVD itself becomes obsolete and this material just floats in The Cloud or can be surgically implanted in one's retina. Amazing how durable paper has been." (*MetaMaus DVD*, Part 1: *The Complete Maus*).

³³ Voir Sigmund Freud, « Note sur le "bloc-notes magique" » (1925).

³⁴ « Le modèle de ce singulier "*Bloc magique*" incorpore aussi ce qui aura semblé, sous la forme d'une pulsion de destruction, contredire la pulsion même de conservation, ce qu'on pourrait surnommer aussi la *pulsion d'archive*. C'est ce que nous appelions tout à l'heure, et compte tenu de cette contradiction interne, le *mal d'archive*. Il n'y aurait certes pas de désir d'archive sans la finitude

Pourtant, l'artiste semble être parvenu à transcender la « finitude infinie » de l'archive technique à travers la création de cet objet-livre hybride, dont il fait le lieu de ce qu'Alison Landsberg a nommé, dans *Prosthetic Memory*, la « mémoire prothèse »³⁵. C'est ainsi par le truchement de ce dispositif transférentiel, qu'Art Spiegelman a pu restituer le plus fidèlement possible et transmettre, à tout le moins en partie, le témoignage de son père – et le sien propre. Car, comme l'avait observé Jorge Semprun, dans *L'Écriture ou la vie* : « Ne parviendront à cette substance, à cette densité transparente que ceux qui sauront faire de leur témoignage un objet artistique, un espace de création. Ou de recreation. Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage ». (25-26).

Conclusion

Tel un artiste-archiviste conservant les traces d'un passé à jamais lacunaire, Art Spiegelman a su élever au rang de neuvième art une œuvre intermédiaire et palimpseste, qui relève du témoignage, de l'autobiographie, mais aussi de l'archive postmémorielle. C'est au fil d'un combat personnel et artistique douloureux, que ce gardien de la mémoire « en mal d'archive » a bâti sa gloire, de la construction de *Maus* à la reconstruction de sa propre archive à travers *MetaMaus*, transformant ainsi le document en monument à la mémoire des absents et faisant de son œuvre un véritable « lieu de mémoire », pour reprendre la formule de Pierre Nora, dans une éternelle tentative de s'affranchir du poids de son héritage traumatique et de faire le deuil de cet impossible deuil.

Bibliographie

Agamben, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz : L'archive et le témoin* (1998). Paris : Payot et Rivages, 2003.

Amfreville, Marc. *Écrits en souffrance*. Paris : Michel Houdiard, 2009.

Anderson, John C. and Bradley Katz. "Read Only Memory: *Maus* and Its Marginalia on CD-ROM." *Considering Maus : Approaches to Art Spiegelman's "Survivor's Tale" of the*

radicale, sans la possibilité d'un oubli qui ne se limite pas au refoulement. Surtout, et voilà le plus grave, au-delà ou en deçà de cette simple limite qu'on appelle finité ou finitude, il n'y aurait pas de mal d'archive sans la menace de cette pulsion de mort, d'agression et de destruction » (Derrida 38).

³⁵ Régine Robin résume la pensée d'Alison Landsberg ainsi : « Les mémoires prothésiques sont des mémoires qui circulent dans l'espace public sans avoir de base organique mais qui se vivent néanmoins comme totalement incorporées [et] deviennent des éléments de la propre archive existentielle des individus, formant non seulement leur subjectivité mais leur relation au présent et au futur » (Robin 361-362).

- Holocaust*. Ed. Deborah R. Geis. Tuscaloosa (Alabama): University of Alabama Press, 2003. 159-174.
- Antelme, Robert. *L'Espèce humaine* (1947). Paris: Gallimard, 1957.
- Barthes, Roland. *La Chambre claire : Note sur la photographie*. Paris : Editions de l'Etoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.
- Bloomfield, Camille. « Du document à l'archive : l'historien de la littérature face à ses sources », *Littérature* 2, n°166 (2012) : 69-83. 15 octobre 2015. <<http://www.cairn.info/revue-litterature-2012-2-page-69.htm>.>
- Bougnoux, Daniel, Régis Debray, Claude Mollard *et al.* « Le monument contre l'archive ? Entretien avec Claude Lanzmann ». *Les Cahiers de médiologie*, n°11. *Communiquer / Transmettre*. Régis Debray (sous la dir. de). Coordonné par Daniel Bougnoux et Françoise Gaillard. Paris : Gallimard (2001) : 271-79. 15 octobre 2015. <http://mediologie.org/cahiers-de-mediologie/11_transmettre/lanzmann.pdf>
- Caruth, Cathy. *Literature in the Ashes of History*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 2013.
- Charlson, Joshua-L. « Framing the Past: Postmodernism and the Making of Reflective Memory in Art Spiegelman's *Maus*. » *Arizona Quarterly*, Volume 57, Number 3 (2001): 91-120.
- Chute, Hillary. « Comics as Archives: MetaMetaMaus ». *E-misférica*. 9.1-9.2, 2012. 15 octobre 2015. <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/fr/e-misferica-91/chute>>
- Delannoy, Pierre Alban. *Maus d'Art Spiegelman. Bande dessinée et Shoah*. Paris, Budapest, Torino : L'Harmattan, 2002.
- Delorme, Isabelle. « GB Tran, Vietnamera ». 15 octobre 2015. <<http://www.decryptimages.net/index.php/16-evenements/589-gb-tran-vietnamera>>
- Derrida, Jacques. *Mal d'archive : Une impression freudienne* (1995). Paris : Editions Galilée, 2008.
- Didi-Huberman, Georges. *Images malgré tout*. Paris : Les Editions de Minuit, 2003.
- Dulong, Renaud. *Le Témoin oculaire : les conditions sociales de l'attestation personnelle*. Paris : Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1998.
- Felman, Shoshana & Dori Laub (eds). *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York and London : Routledge, 1992.
- Fine, Ellen S. "The Absent Memory: The Act of Writing in Post-Holocaust French Literature." *Writing and the Holocaust*. Ed. Berel Lang. New York and London : Holmes and Meier,

1988. 41-57.
- . « Les témoins de l'absence après la Shoah ». *Vivre et écrire la mémoire de la Shoah : Littérature et psychanalyse*. Actes du Colloque de Cerisy. Eds. Charlotte Wardi & Péréel Wilgowicz. Paris : Alliance israélite universelle : Editions du Nadir (2002) : 271-284.
- Foster, Hal. "An Archival Impulse." *October* 110 (Autumn 2004) : 3-22.
- Freud, Sigmund. *Au-delà du principe de plaisir* (1920). *Essais de psychanalyse* (1981). Paris : Payot & Rivages, 2001.
- . « Note sur le bloc-notes magique » (1925). *Huit études sur la mémoire et ses troubles*. Paris : Gallimard, 2010. 133-141.
- Gabillet, Jean-Paul. « Art Spiegelman, *MetaMaus*, Pantheon, 2011 (version française: Flammarion, 2012) Art Spiegelman, *Co-Mix, A Retrospective of Comics, Graphics, and Scraps / Une rétrospective de bandes dessinées, graphisme et débris divers*, Flammarion, 2012 », *Transatlantica* 1|2012. 15 octobre 2015. <<http://transatlantica.revues.org/5703>>
- Gardner, Jared. "Archives, Collectors, and the New Media Work of Comics." *MFS Modern Fiction Studies*. Volume 52.4 (Winter 2006) : 787-806.
- Groensteen, Thierry. *Système de la bande dessinée*. Paris : Presses Universitaires de France, 1999.
- Hathaway, Rosemary V. "Reading Art Spiegelman's *Maus* as Postmodern Ethnography." *Journal of Folklore Research*, Volume 48, Number 3 (September-December 2011): 249-267.
- Hirsch, Marianne & Susan Rubin Suleiman. "Material Memory: Holocaust Testimony in Post-Holocaust Art." *Shaping Losses. Cultural Memory and the Holocaust*. Epstein, Julia & Lori Hope Lefkowitz, eds. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2001. 87-104.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York : Columbia University Press, 2012.
- Hoffman, Anne Golomb. "Archival Bodies." *American Imago*. Volume 66, Number 1 (Spring 2009) : 5-40.
- Landsberg, Alison. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York : Columbia University Press, 2004.
- Laplanche, Jean et J.-B. Pontalis. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : Presses Universitaires de France, 1967.

- Merzeau, Louise. « Du monument au document ». *Les Cahiers de médiologie*, n°7. *La Confusion des monuments*. Régis Debray (sous la dir. de). Coordonné par Michel Melot. Paris : Gallimard, 1999, 47-57. 15 octobre 2015. <http://mediologie.org/cahiers-de-mediologie/07_monuments/merzeau.pdf>
- Mesnard, Philippe. *Témoignage en résistance*. Paris : Stock, 2007.
- Nora, Pierre. *Les Lieux de mémoire*. Paris : Editions Gallimard, 1997.
- Peirce, Charles Sanders. *Ecrits sur le signe*. Textes rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle. Paris : Editions du Seuil, 1978.
- Midal, Fabrice. *Auschwitz, l'Impossible regard*. Paris: Editions du Seuil, 2012.
- Miller, Nancy K. "Cartoons of the Self. Portrait of the Artist as a Young Murderer – Art Spiegelman's *Maus*." *Considering Maus: Approaches to Art Spiegelman's "Survivor's Tale" of the Holocaust*. Deborah R. Geis, ed. Tuscaloosa (Alabama): University of Alabama Press, 2003. 44-59.
- Nancy, Jean-Luc. « La représentation interdite ». *L'Art et la mémoire des camps : Représenter, exterminer*. « Le genre humain ». Jean-Luc Nancy (sous la dir. de). Paris : Editions du Seuil (2001) : 13-39.
- Raczynow, Henri. « La mémoire trouée ». *Pardès*, n° 3 : « Paris-Jerusalem : Les Juifs de France : Aventure personnelle ou destin collectif ? ». Annie Kriegel et Shmuel Trigano (sous la dir. de). Paris : Editions Jean-Claude Lattès (1986) : 177-182.
- Robin, Régine. *La Mémoire saturée*. Paris : Editions Stock, 2003.
- Rosen, Norma. "The Holocaust and the American-Jewish Novelist" (1974). *Accidents of influence: Writing as a Woman and a Jew in America*. Norma Rosen. Albany: State University of New York Press, 1992. 3-17.
- Semprun, Jorge. *L'Écriture ou la vie*. Paris: Editions Gallimard, 1994.
- Spiegelman, Art. *Maus I, A Survivor's Tale: My Father Bleeds History* (1986). London : Penguin Books, 1987.
- . *Maus II, A Survivor's Tale: And Here My Troubles Began* (1991). London : Penguin Books, 1992.
- . *MetaMaus: A Look Inside a Modern Classic, Maus*. London : Viking, Penguin Books, 2011.
- . *MetaMaus : Un nouveau regard sur Maus, un classique des temps modernes*. Traduit de l'anglais par Nicolas Richard. Paris : Flammarion, 2012.

Steiner, George. *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman*. New Haven and London: Yale UP, 1998.

Théofilakis-Bendahan, Marie. « *Maus*, le graphisme du désastre ». *La Shoah dans la littérature nord-américaine : les langues du désastre*. Georges Bensoussan (sous la dir. de). « Revue d'Histoire de la Shoah », n° 191 (juillet-décembre 2009) : 265-292.

Viart, Dominique. « Ethique de la restitution. Les « fictions critiques » dans la littérature contemporaine et l'histoire ». *Roman, histoire, société. Mélanges offerts à Bernard Alluin*. Yves Baudelle, Annick Béague, Marie-Madeleine Castellani (sous la dir. de). Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2005. 391-401.

Vidal-Naquet, Pierre. *Les Assassins de la mémoire : « Un Eichmann de papier » et autres essais sur le révisionnisme*. Paris : Editions La Découverte (1987), 1991.