

Diplôme national de master

Master 1 Cultures de l'écrit et de l'image

Domaine - sciences humaines et sociales

Mention - sciences de l'information et des bibliothèques

Spécialité - cultures de l'écrit et de l'image

## **Art Spiegelman, histoire et bande dessinée américaine.**

**Moran Guehenneux**

Sous la direction d'Evelyne Cohen  
Professeure d'histoire et anthropologie culturelle (XX<sup>e</sup> siècle) à l'enssib –  
Université de Lyon

## *Remerciements*

Je souhaite tout d'abord remercier Mme Evelyne Cohen, ma directrice de mémoire, pour son écoute et ses conseils avisés.

Je remercie également toutes les personnes qui m'ont aidé à écrire ce mémoire, mes amis, ma famille, en particulier mes parents qui m'ont relu avec attention, mes grands-parents qui m'ont accueilli et fourni un cadre de travail apaisant, ainsi que Fanny pour son soutien.

## Résumé :

Art Spiegelman est l'auteur de *Maus*, une bande dessinée ayant remporté un prix Pulitzer en 1992. Ses planches produites dans les années soixante-dix témoignent d'une réflexion poussée sur le fond et la forme de son moyen d'expression, qu'il prolonge dans ses activités d'éditeur ou lorsqu'il illustre des couvertures de presse. *Maus*, son œuvre phare, est un jalon dans la carrière de l'artiste, qu'il faut replacer dans une pensée globale, personnelle, qui s'inscrit dans l'histoire de la bande dessinée.

## *Descripteurs :*

*Art Spiegelman – Bande dessinée – Mouvement underground – Harvey Kurtzman – circuit de distribution – Maus – Roman graphique – Planche – New York Times – Le Monde – The New Yorker – Événement – 11 septembre 2001 – Histoire*

## Abstract :

Art Spiegelman is the author of *Maus*, a comic book who won a Pulitzer prize in 1992. His boards produced in the seventies testify of a advanced reflection on the content and the shape of his way of expression, that he extends in his publisher's activities, or when he illustrates covers of press. *Maus*, his key work, is a milestone in the career of the artist, that it is necessary to replace in a global and personal thought, which is part of the history of comics.

## *Keywords :*

*Art Spiegelman – Comic Book – Underground movement – Harvey Kurtzman – Distribution network – Maus – Graphic novel – Board – New York Times – Le Monde – The New Yorker – Event – September 11, 2001 - History*

## Droits d'auteurs



Cette création est mise à disposition selon le Contrat :

**Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de Modification 4.0 France** disponible en ligne <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.fr> ou par courrier postal à Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.

# Sommaire

INTRODUCTION.....	9
Pourquoi la bande dessinée et pourquoi Art Spiegelman ?.....	10
Origine de la bande dessinée.....	11
Définition de la bande dessinée.....	13
Présentation d'Art Spiegelman.....	15
Problématique et structure du mémoire.....	16
Présentation des sources principales.....	18

## PARTIE 1 : DU *COMIC BOOK* AU ROMAN GRAPHIQUE, DE L'APRÈS GUERRE AUX ANNÉES 80.....21

Chapitre 1 : Les <i>comic books</i> d'après guerre et leur censure.....	21
A/ Développement des genres et grand succès auprès des enfants.....	21
B/ EC Comics cible de la censure et naissance du Comics Code Authority (CCA) .....	23
1. EC Comics au centre de l'attention.....	23
2. La création du Comics Code Authority (CCA).....	24
C/ De <i>Mad</i> à <i>MAD</i> , ou du <i>comic book</i> au magazine.....	25
1. <i>Mad</i> et Art Spiegelman.....	25
2. <i>MAD</i> : un format magazine qui échappe au CCA.....	27

Chapitre 2 : Le mouvement <i>underground</i> , une révolution pour la bande dessinée américaine.....	28
A/ Naissance du mouvement <i>underground</i> : des <i>comics</i> aux <i>comix</i> ... ..	28
1. Développement de la presse étudiante et d'un nouveau circuit de distribution.....	29
2. Robert Crumb : une figure emblématique.....	29
3. Un mouvement encre dans la contre-culture.....	30
B/ Quelle place pour Art Spiegelman dans ce nouveau mouvement. ..	31
1. La création d' <i>Arcade</i> : une volonté d'affirmation de son rattachement au mouvement <i>underground</i> .....	32
2. <i>Breakdowns</i> , analyse d'un recueil d'histoires <i>underground</i> .....	33

Chapitre 3 : La transition vers un nouveau format.....	43
A/ Déclin du mouvement <i>underground</i> et des revues spécialisées.....	43
B/ <i>RAW</i> (1980) produit par Art Spiegelman et son épouse, Françoise Mouly : le rendez-vous des avant-gardistes.....	44
C/ L'apparition de librairies spécialisées et d'un nouveau format.....	45

## PARTIE 2 : *MAUS*, UN PIED DANS L'*UNDERGROUND*, UN PIED DANS LE ROMAN GRAPHIQUE.....47

Chapitre 4 : Qu'est-ce qu'un roman graphique ?.....	47
A/ Un nouveau format qui amène de nouvelles possibilités.....	47
1. La construction d'un récit long.....	47
2. Will Eisner revendique l'appellation roman graphique en 1978.....	49

<b>B/ L'entrée en librairie générale de la bande dessinée.....</b>	<b>50</b>
1. <i>Un processus de légitimation en marche.....</i>	50
2. <i>L'impact de Maus, première bande dessinée à obtenir un prix Pulitzer.....</i>	51
<b>C/ Qu'en est-il du roman graphique en Europe ?.....</b>	<b>52</b>
1. <i>Une évolution de la bande dessinée en Europe comparable.....</i>	52
2. <i>... mais une publication dominante d'albums qui jette un flou sur la désignation roman graphique.....</i>	53
<b>Chapitre 5 : Maus, analyse de l'œuvre.....</b>	<b>55</b>
<b>A/ Les origines de Maus.....</b>	<b>55</b>
1. <i>Maus en trois planches, première publication dans Funny Animals en 1972.....</i>	55
2. <i>Une publication dans RAW de Maus en chapitres, puis en deux tomes.....</i>	57
<b>B/ Maus comme un témoignage historique ?.....</b>	<b>59</b>
1. <i>La mise récit de plusieurs histoires, faire coïncider le passé et le présent.....</i>	60
2. <i>Une démarche particulière induite par la bande dessinée.....</i>	64
3. <i>Comment concilier les représentations personnelles et les représentations historiques ?.....</i>	64
<b>Chapitre 6 : L'après Maus, réception de l'œuvre et conséquences pour l'artiste.....</b>	<b>69</b>
<b>A/ Un événement culturel et une référence.....</b>	<b>69</b>
1. <i>Un travail reconnu dès sa parution.....</i>	69
2. <i>Et Maus devient une référence.....</i>	72
<b>B/ Comment classer Maus ?.....</b>	<b>73</b>
<b>C/ Conséquences pour l'artiste.....</b>	<b>76</b>
<b>PARTIE 3 : LE NEW YORKER, LA BANDE DESSINÉE JEUNESSE ET LA TOURMENTE DU 11 SEPTEMBRE 2001.....</b>	<b>79</b>
<b>Chapitre 7 : Art Spiegelman et le New Yorker.....</b>	<b>79</b>
<b>A/ Une entrée très remarquée.....</b>	<b>79</b>
<b>B/ Bons Baisers de New York : une œuvre retraçant son parcours au journal.....</b>	<b>81</b>
<b>C/ Un départ précipité par des désaccords avec le journal sur la guerre en Irak ?.....</b>	<b>86</b>
<b>Chapitre 8 : Art Spiegelman et la bande dessinée jeunesse.....</b>	<b>88</b>
<b>A/ Les recueils Little Lit comme point de départ.....</b>	<b>88</b>
<b>B/ Le meilleur de la bande dessinée au service de l'enfant.....</b>	<b>89</b>
<b>C/ Les Toon-Books : Easy-to-read comics.....</b>	<b>91</b>

<b>Chapitre 9 : <i>In the Shadow of No Towers</i>, retour sur un événement par l'histoire de la bande dessinée.....</b>	<b>93</b>
<b>A/ La publication de l'œuvre en deux étapes .....</b>	<b>93</b>
1. <i>Une première publication en feuilleton dans la presse.....</i>	<i>93</i>
2. <i>La publication d'une œuvre atypique.....</i>	<i>95</i>
<b>B/ La représentation d'un événement médiatique.....</b>	<b>96</b>
1. <i>Quelles représentation choisir face à la prolifération d'images médiatiques ?.....</i>	<i>96</i>
2. <i>Les tours sur deux pages ouvertes : quels liens entre formats, image et structure ?.....</i>	<i>99</i>
<b>C/ Un retour sur l'histoire de la bande dessinée.....</b>	<b>102</b>
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>105</b>
<b>SOURCES.....</b>	<b>109</b>
<b>Œuvres et recueils.....</b>	<b>109</b>
<b>The New York Times.....</b>	<b>109</b>
<b>Le Monde.....</b>	<b>111</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>113</b>
<b>Ouvrages généraux &amp; divers.....</b>	<b>113</b>
<b>Ouvrages sur la bande dessinée.....</b>	<b>113</b>
<b>Articles scientifiques.....</b>	<b>114</b>
<b>Articles de presse.....</b>	<b>116</b>
<b>Documentaires &amp; Revues.....</b>	<b>116</b>
<b>Sites Internet.....</b>	<b>117</b>
<b>ANNEXES.....</b>	<b>119</b>
<b>TABLE DES ANNEXES.....</b>	<b>119</b>
<b>TABLE DES ILLUSTRATIONS.....</b>	<b>137</b>

## INTRODUCTION

---

« Tout médium fait partie d'un paysage médiatique qui influe sur son emploi, et en ce sens la lecture d'une bande dessinée touche aussi à des horizons d'attente, à des traditions propres, à des structures de représentation sociale qui dépassent toujours les œuvres uniques que nous lisons. »

BAETENS Jan, « Bandes dessinées écrites » : la question des rapports texte/image en bande dessinée à la lumière du Château d'Olivier Deprez. In : GENIN Christophe (dir.), *Déconstruire l'image*. Publications de la Sorbonne, Collection Esthétique, Paris, 2011. 152 p. p. 50 .



Art Spiegelman, Self-Portrait with Maus Mask, 1989. Copyright © 1989 by Art Spiegelman. Used by permission of the artist and The Wylie Agency LLC.

## Pourquoi la bande dessinée et pourquoi Art Spiegelman ?

Mon intérêt pour la lecture n'est pas nouveau, mais il a pris un tournant radical il y a maintenant deux ans, lorsque j'ai redécouvert, à l'occasion d'un emploi dans les bibliothèques de deux écoles primaires de Lyon, les livres qui ont bercé mon enfance. Par les images surtout, dans ces grands albums souples ou cartonnés, me revenaient des souvenirs, des sensations, enfouis depuis longtemps dans les méandres de ma mémoire. Je me demande alors comment j'ai pu, pendant tout ce temps, ignorer ce pan de la littérature qui m'avait pourtant tant marqué, je m'en rends compte maintenant. Parmi ces albums illustrés, il y avait des bandes dessinées. Quel plaisir de retrouver dans les rayons de ces petites bibliothèques des moments de mon enfance, rien qu'en apercevant la couverture d'un numéro de *Yakari* ! D'aussi loin que je me souviens, les bandes dessinées sont les premiers livres que j'ai lu tout seul, en autonomie. Les albums illustrés sont principalement destinés aux enfants (et aux parents?). Les bandes dessinées, elles, de part la variété des genres, s'adressent à un public sans âge. Je décidais alors de relire ces bandes dessinées d'enfance et de prolonger mes lectures avec des choses beaucoup plus récentes. Ainsi, j'ai pris conscience de la grande diversité présente dans les planches des ouvrages, et décidais de poursuivre ma redécouverte avec quelques apports théoriques et historiques.

Comme le remarque Gérard Blanchard dans *Le véritable domaine de la bande dessinée*, celle-ci « souligne avec brutalité la relation du texte et de l'image puisqu'elle insère l'un dans l'autre, donc réunifie l'espace de lecture »<sup>1</sup>. Dans le cadre de ce Master Cultures de l'écrit et de l'image, il m'a paru évident que la bande dessinée pouvait faire l'objet d'un travail de réflexion adéquat. En 2005, le journal américain *Time* a publié une liste des cent personnes les plus influentes dans le monde, classées en différentes catégories. Dans la catégorie *Arts & Entertainers*, on retrouve Art Spiegelman, auteur américain de bande dessinée. C'est Marjane Satrapi, dessinatrice de *Persepolis*, une bande dessinée adaptée au cinéma en 2007, qui rédige l'article de présentation du personnage. Elle décrit Art Spiegelman comme une référence incontournable : « he is the reference for any cartoonist »<sup>2</sup>. En effet, si l'on s'attache aux titres ou aux prix, le palmarès d'Art Spiegelman est très fourni et compte notamment un prix Pulitzer, pour *Maus* en 1992. De

<sup>1</sup> BLANCHARD Gérard, *Le véritable domaine de la bande dessinée*. Communication et langages, n°3, 1969. pp. 56-69. [http://www.persee.fr/doc/colan\\_0336-1500\\_1969\\_num\\_3\\_1\\_3749](http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1969_num_3_1_3749) (consulté en le 23.03.2016).

<sup>2</sup> « Il est la référence pour tout dessinateur ».

SATRAPI Marjane, *Art Spiegelman*. *Time*, The 2005 TIME 100, Arts & Entertainers, le 18 avril 2005. [http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1972656\\_1972696\\_1973311,00.html](http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1972656_1972696_1973311,00.html) (consulté en ligne le 25.04.2016).

plus, en 2012, il est fait officier de l'Ordre des Arts et des Lettres. Son rôle dans les évolutions qu'a connu le médium bande dessinée, en tant qu'auteur, mais aussi en tant que producteur, a tendance à se centrer sur l'œuvre qui lui a valu un succès international, *Maus*. Cependant, on ne peut passer à côté des implications de son positionnement dans l'histoire de la bande dessinée avant d'acquiescer une renommée mondiale, et des conséquences de ce succès, si l'on veut comprendre l'entièreté de l'œuvre de l'auteur. Avec comme sujet principal Art Spiegelman, ce mémoire propose donc d'éclaircir les zones d'ombres projetées par le succès de *Maus* dans la carrière de l'artiste.

## Origine de la bande dessinée :

Il semblerait que le premier à avoir utilisé le terme « bande dessinée » soit Paul Winkler, un journaliste, écrivain et éditeur installé à Paris depuis 1920, qui importait des histoires dessinées des États-Unis, des *strips*<sup>3</sup>. Pendant plusieurs années, le débat sur les origines de la bande dessinée était ouvert. Jusqu'où remonter ? Les peintures préhistoriques, ou encore la tapisserie de Bayeux démontrent que le fait de raconter des histoires en images n'est en effet pas spécifiquement moderne.

« La bande dessinée n'est pas un procédé mais consiste plutôt en une certaine procédure, une manière inédite d'utiliser les images et le texte, de les faire jouer ensemble »<sup>4</sup>. On comprend alors que chercher une filiation, en faisant un inventaire remontant au temps préhistorique pose problème dans la mesure où cela « sous tend une continuité esthétique entre des supports, des époques, des lieux et des contextes culturels radicalement différents »<sup>5</sup>. Un grand problème de définition découle de cette recherche des origines, qui rend les spécificités de la bande dessinée difficiles à cerner – de part les diverses manières qu'ont les individus, les cultures, les civilisations et les époques de raconter des histoires en images – dès lors qu'on tente de les comprendre à partir d'un point de départ historique éloigné de l'époque moderne. Selon Jean-Paul Gabilliet, la bande dessinée est « la forme prise par les histoires en images dans l'ère de l'édition de masse qui commence au XX<sup>e</sup> siècle. [...] Cela ne signifie pas que la bande dessinée soit dès lors devenue la forme indépassable du récit en image »<sup>6</sup>. En effet, ce n'est pas le seul procédé – on peut penser au cinéma, à l'art, au roman photographique et bien d'autres – mais

<sup>3</sup> GAUMER Patrick, *Dictionnaire mondial de la BD*. Larousse, 2010. 964 p., p. 51.

<sup>4</sup> ORY Pascal, MARTIN Laurent, MERCIER Jean-Pierre, VENAYRE Sylvain (dir.), *L'Art de la bande dessinée*. Citadelle et Mazenod, Paris, 2012. 591 p., p. 46.

<sup>5</sup> GABILLIET Jean-Paul, *Des comics et des hommes. Histoire culturelle des comic-books aux États-Unis*. éd. du Temps, Nantes, 2005. 478 p., p. 13.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 16.

c'est bien une manière d'utiliser les mots et les images, une procédure. Il s'agit alors « de savoir s'il est possible de dater cette procédure, de lui assigner un acte de naissance dans la longue histoire des images narratives »<sup>7</sup>. Et effectivement aujourd'hui, il est largement admis par les historiens de la bande dessinée que c'est avec les récits de Rodolphe Töpffer que le médium a trouvé ses premières esquisses.

Rodolphe Töpffer est enseignant et écrivain suisse, né en 1779. En 1827, il dessine l'*Histoire de M. Vieux-Bois*, un petit récit en images agrémentées de textes, pour ses proches et ses élèves. Suite à leur enthousiasme, il dessine également l'*Histoire de M. Jabot*, *Monsieur Crépin*, *Les Amours de M. Vieux-Bois*, *Monsieur Pencil*, *Le Docteur Festus*, *Histoire d'Albert*, et en 1846, l'année de son décès, *Histoire de M. Cryptogramme*<sup>8</sup>. Ces petits récits sont imités, piratés et même traduits puis importés. En effet, Jean-Paul Gabilliet dans *Des comics et des hommes. Histoire culturelle des comic-books aux États-Unis* souligne le fait que le premier *comic book* américain n'était autre qu'un récit de Rodolphe Töpffer<sup>9</sup>, une version déjà passée par l'Angleterre et traduite des *Amours de M. Vieux-Bois*, qui paraît sous le titre de *The Adventures of Mr. Obadiah Oldbuck* dans le supplément d'un journal américain en 1842<sup>10</sup>.

Plus important encore que sa diffusion pour justifier que l'on prenne Rodolphe Töpffer comme le père de la bande dessinée, c'est le fait qu'il produit une réflexion sur son activité. *L'Histoire de M. Jabot* est accompagnée d'une *Notice sur l'Histoire de M. Jabot*, dans laquelle il décrit son récit : « il se compose d'une série de dessins autographiés au trait. Chacun de ces dessins est accompagné d'une ou deux lignes de texte. Les dessins, sans le texte, n'auraient qu'une signification obscure ; le texte, sans les dessins, ne signifierait rien. Le tout ensemble forme une sorte de roman d'autant plus original qu'il ne ressemble pas mieux à un roman »<sup>11</sup>. Cette réflexion sur ce qu'il est en train de produire, l'amène à trouver un terme pour qualifier son travail, terme qui apparaît dans un autre texte dédié à ses histoires dessinées, *Essai de physiognomonie* : « l'on peut écrire des histoires avec des chapitres, des lignes, des mots : c'est de la littérature proprement dite. L'on peut écrire des histoires avec des successions de scènes représentées graphiquement : c'est de la littérature en estampes »<sup>12</sup>.

<sup>7</sup> ORY Pascal *et all.*, *op. cit.*, p. 46.

<sup>8</sup> GAUMER Patrick, *op. cit.*, p. 857-858.

<sup>9</sup> GABILLIET Jean-Paul, *Des comics et des hommes... op. cit.*, p. 23.

<sup>10</sup> GAUMER Patrick, *ibid.*

<sup>11</sup> TÖPFFER Rodolphe, *Notice sur l'Histoire de M. Jabot*. GROENSTEEN Thierry, *M. Töpffer invente la bande dessinée. Les impressions nouvelles*, 2014. 320 p., p. 81.

<sup>12</sup> TÖPFFER Rodolphe, *Essai de physiognomonie*. GROENSTEEN Thierry, *ibid.*

Comme le souligne Thierry Groensteen dans *L'Art de la bande dessinée*, ce n'est qu'avec Rodolphe Töpffer et sa littérature en estampes, que ce que l'on nommera plus tard « la bande dessinée, acquit une conscience de soi et, de ce fait, commença d'exister comme phénomène social et culturel identifiable »<sup>13</sup>. Identifiable certes, mais peut-elle être réellement définissable ?

### **Définition de la bande dessinée :**

Disons le d'avance, « il n'existe pas de définition de la BD qui fasse l'unanimité, pas de représentation professionnelle et/ou scientifique stable et consensuelle »<sup>14</sup> car « aucune définition ne peut tout comprendre, tout englober ; les définitions sont plus des indications que des recettes »<sup>15</sup>. En effet, Éric Dacheux, dans *Bande dessinée et lien social*, un ouvrage collectif paru en 2014, souligne avec l'intitulé de sa contribution que *Définir ou ne pas définir la BD : telle n'est pas la question !*<sup>16</sup>. Cependant, il est tout de même important d'en noter quelques spécificités.

Scott Mc. Cloud, auteur et théoricien de la bande dessinée, montre dans *L'Art invisible, comprendre la bande dessinée* à quel point il est difficile de cerner les spécificités de la bande dessinée par rapport aux autres formes que peuvent prendre les récits en images. Cependant, il la qualifie comme un Art séquentiel et un Art invisible : ce qui fait sa spécificité, c'est ce qui se passe entre les cases, dans l'imagination de l'auteur et du lecteur. Il ajoute que « c'est une erreur de ne voir en la bande dessinée qu'un genre hybride entre les arts graphiques et le récit littéraire. Ce qui se passe entre les cases est une sorte de magie que seule la bande dessinée sait créer »<sup>17</sup>. La participation du lecteur semble être au centre de sa conception du médium. *L'art invisible, comprendre la bande dessinée* a la particularité d'être un essai sur la bande dessinée qui se présente dans la forme d'une bande dessinée. En guise de citation, nous prenons une séquence extraite de l'ouvrage (Fig. 1).

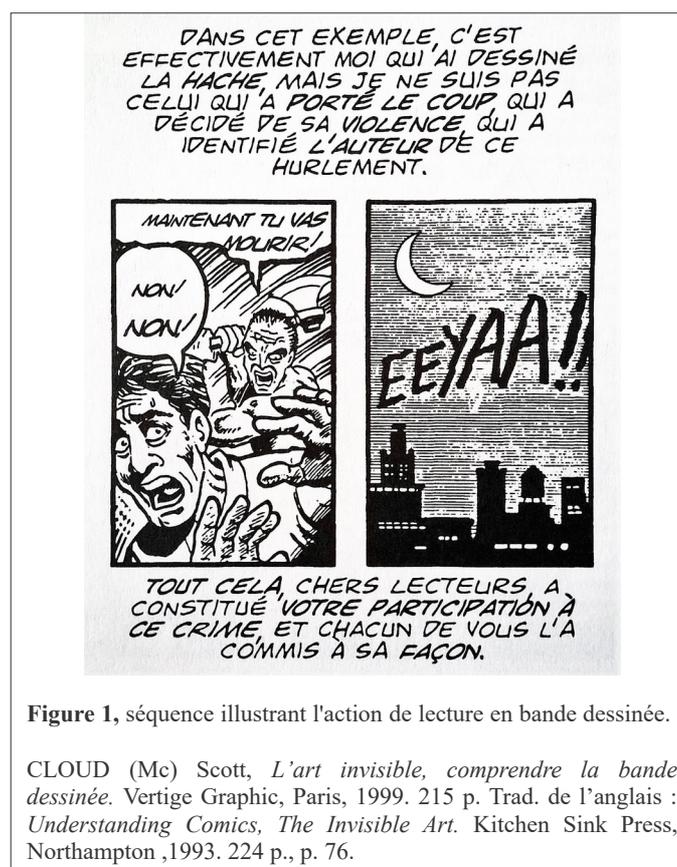
<sup>13</sup> ORY Pascal *et all.*, *ibid.*, p. 48.

<sup>14</sup> DACHEUX Éric (dir.), *Bande dessinée et lien social*. Les Essentiels d'Hermès, CNRS Éditions, Paris, 2014. 228 p., p. 189.

<sup>15</sup> SPIEGELMAN Art, *MetaMaus, un nouveau regard sur Maus, un classique des temps modernes*. Flammarion, 2012, 302 p., p. 166.

<sup>16</sup> DACHEUX Éric, *Définir ou ne pas définir la BD : telle n'est pas la question !*. DACHEUX Éric (dir.), *ibid.*

<sup>17</sup> CLOUD (Mc) Scott, *L'art invisible, comprendre la bande dessinée*. Vertige Graphic, Paris, 1999. 215 p. Trad. de l'anglais : *Understanding Comics, The Invisible Art*. Kitchen Sink Press, Northampton ,1993. 224 p., p. 100.



Pascal Robert, dans *Polyptyque. Pour une anthropologie communicationnelle des images*, s'accorde à Scott Mc. Cloud pour dire que la bande dessinée « déploie des mondes qu'elle ne donne à voir que partiellement, car le jeu des cases est segmenté », et donc « elle implique le lecteur afin qu'il assume la solution de continuité [...]. Le lecteur est à la fois lecteur, témoin de ce que l'auteur met sous ses yeux, mais aussi un des éléments moteurs de la narration »<sup>18</sup>. Pour Benoît Peeters, également théoricien et auteur (scénariste) de bande dessinée, elle est « capable de tresser d'une manière qui n'appartient qu'à elle le mouvement et la fixité, la planche et la vignette, le texte et les images »<sup>19</sup>. Ses éléments constitutifs sont alors la planche, la vignette (case), le texte et les images. Cependant, il existe des bandes dessinées sans texte, tout comme les cases ou vignettes peuvent être totalement absentes. On aperçoit déjà les difficultés auxquelles les chercheurs ont dû faire face, dans leurs soucis de cerner les composantes génériques de la bande dessinée, tant les pratiques sont diversifiées et se diversifient. Afin de ne pas rentrer dans de trop longues pérégrinations, nous préférons nous arrêter ici et dire, à la suite d'Éric Dacheux, que l'on peut voir dans ce manque de stabilité « le signe de la vitalité et de la richesse de ce média qui échappe à nos concepts habituels »<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> ROBERT Pascal, *Polyptyque. Pour une anthropologie communicationnelle des images*. Hermann Éditeurs, Cultures numériques, Paris, 2015. 229 p., p. 210.

<sup>19</sup> PEETERS Benoît, *Lire la bande dessinée*. ChampsArts, Flammarion, 2003, 192 p., p. 6.

<sup>20</sup> DACHEUX Éric (dir.), *op. cit.*, p. 190.

## Présentation d'Art Spiegelman :

Art Spiegelman est auteur de bande dessinée, que l'on pourrait qualifier de théoricien de la bande dessinée, d'artiste, d'illustrateur de couvertures. Il est également enseignant en histoire et en art. Plus communément, nous dirons qu'il est un *cartoonist* américain intéressé par et impliqué dans les diverses évolutions concernant le fond et la forme de son médium d'expression favori qu'est la bande dessinée. Dans les dernières pages de *Co-Mix, A Retrospective of Comics, Graphics, and Scraps / Une rétrospective de bandes dessinées, graphisme et débris divers*, un ouvrage bilingue retraçant sa carrière, paru chez Flammarion en France en 2012, Art Spiegelman propose une fresque chronologique des événements marquants de sa vie<sup>21</sup>, que nous reprenons en les éclairant afin de présenter le personnage.

Ainsi, Arthur Spiegelman naît en 1948 en Suède alors que ses parents juifs polonais, rescapés de la Seconde Guerre mondiale, tentent de rejoindre les États-Unis. La famille arrive dans ce pays en 1951. Après avoir déménagé en 1957 à New York, à Rego Park, le jeune Arthur Spiegelman commence à dessiner ses premiers comics à l'âge de douze ans, au début des années soixante. C'est en 1965 qu'il débute professionnellement dans le dessin, « et l'année suivante il devient concepteur graphique pour la marque Topps »<sup>22</sup> – pour laquelle il illustre des cartes à jouer ou encore des paquets de chewing-gum – activité qu'il n'abandonnera qu'en 1988. En 1968, suite à un séjour en hôpital psychiatrique – dû à la consommation de drogues – et au suicide de sa mère, il met fin à ses études artistiques qu'il suit alors à San Francisco. En 1971, il s'y installe, et commence à produire des histoires introspectives qui paraissent dans la presse alternative du début des années 1970<sup>23</sup>, pour ensuite éditer lui-même plusieurs revues au sein du mouvement underground débutant. Il enseigne également à l'Académie of Art de San Francisco avant de retourner vivre à New York en 1975. En 1977 paraît *Breakdowns : From Maus to Now*, un ouvrage qui réunit ses principales histoires parues dans les presses alternatives, notamment la première version de *Maus* – livre qui lui a valu une reconnaissance internationale – en trois planches. « Passionné par tout ce qui concerne les arts graphiques, il fonde en 1980 avec son épouse Françoise Mouly, d'origine française, une publication luxueuse, *RAW*, où il s'efforce de réunir les dessinateurs de l'avant-garde américaine et européenne »<sup>24</sup>, magazine qui sortira jusqu'en 1991. De 1979 à 1987, il enseigne également l'histoire de la bande dessinée américaine à la *New York's School of Visual Arts*.

<sup>21</sup> SPIEGELMAN Art, *Co-Mix, A Retrospective of Comics, Graphics, and Scraps / Une rétrospective de bandes dessinées, graphisme et débris divers*. Flammarion, 2012. 120 p.

<sup>22</sup> PETITFAUX Dominique, « SPIEGELMAN ART (1948- ) », Encyclopædia Universalis. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/art-spiegelman/> (consulté en ligne le 26.10.2015).

<sup>23</sup> GAUMER Patrick, *op. cit.*, p. 795.

<sup>24</sup> PETITFAUX Dominique, *ibid.*

En 1986, le premier tome de *Maus*, pré-publié en feuilleton dans sa revue *RAW*, paraît en format livre chez Panthéon, et le tome deux suit en 1991. De suite salués par la critique, ces deux volumes seront récompensés par un prix Pulitzer spécial en 1992. Ce succès inattendu lui rend difficile la création d'autres œuvres et de 1991 jusqu'en 2003, « Art Spiegelman est surtout l'un des dessinateurs vedettes du magazine *The New Yorker*, dont Françoise Mouly, son épouse, devient directrice artistique en 1993 »<sup>25</sup>. Dans les années 2000, il s'intéresse également à la littérature jeunesse, à la bande dessinée jeunesse et coédite des livres et des recueils avec des illustrateurs jeunesse et auteurs de bandes dessinées. Ce n'est qu'après les attentats du 11 septembre 2001 – sa femme et lui étaient sur place dans les rues alentours – qu'il sent réellement le besoin de refaire de la bande dessinée. En 2004 paraît *In the Shadow of No Towers*, publié à compte d'auteur aux États-Unis et chez Casterman en France sous le titre de *À l'ombre des tours mortes*. Cet album, en une dizaine de planches, revient sur les attentats et leurs conséquences pour l'artiste. *Bons baisers de New York. Couvertures et Dessins pour le Magazine Américain le Plus Distingué par le Plus Dérangeant des Artistes Américains* (2003), *MetaMaus : A Look Inside a Moderne Classic*, *Maus* (2011) et *Co-Mix, A Retrospective of Comics, Graphics, and Scraps / Une rétrospective de bandes dessinées, graphisme et débris divers* (2012) sont des ouvrages revenant respectivement sur sa carrière d'illustrateur de couverture au *New Yorker*, sur son œuvre *Maus* et enfin, sur l'ensemble de sa carrière.

## **Problématique et structure du mémoire :**

Cette étude s'organise autour de trois axes principaux qui sont l'histoire de la bande dessinée américaine, les discours sur cette dernière, relayés principalement par la presse mais aussi par les acteurs du monde du livre, et enfin, la pierre angulaire de l'articulation du développement est la carrière d'Art Spiegelman.

La production et les ventes de bandes dessinées sont aujourd'hui tellement prolifiques que les libraires ne s'y retrouvent plus<sup>26</sup>. Toute cette production, quel-qu'en soit le format, se vend majoritairement en librairies, quelles soit spécialisées ou générales. Cependant, les bandes dessinées n'ont pas toujours eu accès au même circuit de distribution que les autres livres. On peut lire ceci dans *L'histoire culturelle* de Pascal Ory : « je n'écris pas, à cet instant, un livre : j'écris un texte qui, par paliers successifs, de l'éditeur au libraire, est devenu, si vous le lisez à votre instant, un livre »<sup>27</sup>. Il ajoute ensuite que le livre en

<sup>25</sup> PETITFAUX Dominique, *op. cit.*

<sup>26</sup> BIDEgain Maïana, CALLÈDE Joël, *Sous les bulles. L'autre visage du monde de la BD*. Mis en ligne le 13 mai 2014. 60 min. [https://www.youtube.com/watch?v=IilOp2Te\\_zg](https://www.youtube.com/watch?v=IilOp2Te_zg) (consulté en ligne le 24.04.2016).

<sup>27</sup> Ory Pascal, *L'histoire culturelle*. Que sais-je ? PUF, 2004. 128 p., p. 14.

question « est un objet économique, résultat d'une chaîne de production et de médiation »<sup>28</sup>. Notre attention se porte donc sur les différents circuits de diffusion de la bande dessinée américaine depuis les années cinquante, ainsi que sur certaines aventures éditoriales ayant joué un rôle dans l'évolution ou la transgression de ces circuits.

Une des composante essentielle de la bande dessinée est l'image. Cependant, comme nous le dit Martine Joly dans son *Introduction à l'analyse de l'image*, « sa compréhension nécessite la prise en compte des contextes de la communication, de l'historicité de son interprétation, comme de ses spécificités culturelles »<sup>29</sup>. Plus précisément, la composante essentielle de la bande dessinée selon Benoît Peeters est l'« image en déséquilibre, écartelée entre celle qui la précède et celle qui la suit »<sup>30</sup>. En effet, l'image, dans ce contexte, ne s'appréhende jamais seule, car toujours insérée dans une séquence. Nous partons du postulat que les pré-requis à la compréhension de l'image évoqués par Martine Joly doivent s'étendre à l'ensemble d'images dépendant et cohérent, présent dans une bande dessinée. Notre attention se porte donc également sur la compréhension de la structure induite par l'agencement des images en bande dessinée.

Enfin, comme une image et donc, selon notre réflexion, comme un ensemble d'images est « généralement engagé dans un contexte économique, social, politique et culturel par rapport auquel l'auteur se détermine, ce contexte matériel et historique compte dans tout essai d'interprétation »<sup>31</sup>. C'est pourquoi notre étude tente de mettre en exergue les différents positionnements d'Art Spiegelman, par rapport aux évolutions survenues dans le monde de la bande dessinée depuis les années cinquante, en accordant une importance particulière à la dimension personnelle, psychique, contenue dans ses œuvres.

Nous allons tenter de voir comment Art Spiegelman s'inscrit – par une mise en récit personnelle, par son rôle d'éditeur et par une réflexion poussée sur les possibilités d'expressions de son médium – dans l'histoire de la bande dessinée américaine, et comment celle-ci peut nous éclairer, en retour, sur ses productions. Pour ce faire, nous nous intéressons dans un premier temps à la bande dessinée américaine du début des années cinquante aux années quatre-vingt, période durant laquelle Art Spiegelman trouve ses premières inspirations et produit ses premières planches. Son rôle dans les évolutions du médium durant cette période découle d'un positionnement personnel, en tant qu'auteur et éditeur.

Puis, dans un deuxième temps, il nous faut analyser l'œuvre qui lui a valu un succès international, et qui a projeté la bande dessinée sur la scène littéraire. À travers l'analyse de

---

<sup>28</sup> ORY Pascal, *op. cit.*, p. 47.

<sup>29</sup> JOLY Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*. 3<sup>e</sup> édition, Armand Colin, Paris, 2015. 160 p., p. 146.

<sup>30</sup> PEETERS Benoît, *op. cit.*, p. 28.

<sup>31</sup> GENIN Christophe (dir.), *Déconstruire l'image*. Publications de la Sorbonne, Collection Esthétique, Paris, 2011. 152 p., p. 9.

*Maus*, il nous est possible de pénétrer plus profondément dans la psyché de l'auteur, dans le but de mieux cerner les conditions d'élaboration de ce récit complexe. À contrario, l'analyse de cette œuvre permet également une ouverture sur la bande dessinée mondiale, puisqu'elle est un emblème d'un genre nouveau et international : le roman graphique.

Enfin et dans un troisième temps, bien qu'Art Spiegelman marque une pause dans sa carrière d'auteur de bande dessinée durant la dernière décennie du XX<sup>e</sup> siècle, son activité artistique n'en est pas moins interrompue. Ses réflexions sur les possibilités du médium, plus particulièrement centrées sur l'image, se poursuivent. En 2004, la publication de *In The Shadows of No Towers* affirme un retour à son moyen d'expression favori, que l'on peut voir comme l'aboutissement d'une carrière à plusieurs visages.

### **Présentation des sources principales :**

Nos sources premières sont les œuvres de bande dessinée d'Art Spiegelman. Dans chacune des trois parties de cette étude, nous livrons une analyse poussée des trois œuvres les plus abouties, qui jalonnent le parcours de l'artiste, et permettent d'avoir une vision globale de sa carrière. Nous citons ici les titres des éditions sur lesquelles nous travaillons qui sont respectivement, une réédition augmentée d'une introduction, l'intégrale de deux tomes, et une réédition augmentée d'un postface.

- *Breakdowns, portrait de l'artiste en jeune %@&\*!* (2012), recueil de plusieurs récits produits dans les années soixante-dix ;
- *Maus, intégrale* (2003), œuvre phare d'Art Spiegelman, avec laquelle il se fait connaître internationalement ;
- *In the Shadow of No Towers* (2016), dernière bande dessinée en date produite par l'artiste et publiée en format album.

À cela, il faut ajouter, *Bons baisers de New York* (2003), *Co-Mix* (2012) et *MetaMaus* (2012). De ces ouvrages, seul *MetaMaus* n'est pas fait de la main d'Art Spiegelman, dont la matière première est une longue série d'entretiens retranscrits et commentés par l'artiste. *Co-Mix* retrace sa carrière d'auteur de bande dessinée, tout comme *Bons baisers de New York* retrace son parcours d'illustrateur de couvertures pour le *New Yorker*. Ouvrages mêlant croquis, correspondances et autres éléments, ils permettent d'éclairer les zones d'ombres d'une carrière et d'une œuvre que l'on peut difficilement qualifier sous un dénominateur commun. En parallèle, et

afin de ne pas laisser la parole uniquement à Art Spiegelman, l'étude de la réception de ses œuvres se fait avec l'aide des archives du *New York Times* pour les États-Unis, et de celle du *Monde* pour la France. Art Spiegelman vit à New York et a tenu des correspondances avec le *New York Times* au sujet de ses travaux. De plus, un article en particulier, écrit en 1985, a joué un rôle dans la publication de *Maus*. La politique du journal a facilité nos recherches puisque ses archives sont accessibles gratuitement en ligne, à partir de l'année 1975. Le journal *Le Monde* n'a pas cette même politique mais néanmoins, parmi les grands quotidiens français, c'est en son sein que nous avons trouvé le plus d'articles dédiés à Art Spiegelman et ses œuvres.

# **PARTIE 1 : DU *COMIC BOOK* AU ROMAN GRAPHIQUE, DE L'APRÈS GUERRE AUX ANNÉES 80**

---

Cette partie décrit les évolutions du médium *comic book* (bande dessinée américaine) du début des années cinquante jusqu'aux années quatre-vingt, en s'attardant sur la période charnière des années soixante-dix, avec l'apparition de la mouvance *underground* et ses suites. Nous verrons également quelle place on donne et se donne Art Spiegelman dans les évolutions de la bande dessinée américaine.

## **CHAPITRE 1 : LES *COMIC BOOKS* D'APRÈS GUERRE ET LEUR CENSURE**

Ici, nous évoquons le développement du secteur des *comic books* d'après guerre, en parlant de l'évolution des genres du médium et des conséquences de celle-ci. L'apparition de fascicules d'horreur ou l'intrusion de thèmes dérangeants amena le développement d'un système d'autorégulation, soutenu par des acteurs externes au médium, qui bouleversa le secteur des *comic books* aux États-Unis dans les années cinquante. Face aux nouvelles normes de production, les petits éditeurs, premières victimes de cette auto-censure, durent s'adapter et proposer de nouveaux formats. C'est dans ces nouvelles productions que le jeune Spiegelman trouve ses premières influences, et il nous faut voir de quelle manière il retranscrit, dans certaines de ses cases, l'impact qu'a eu cette période sur sa carrière.

### **A/ Développement des genres et grand succès auprès des enfants**

La famille d'Art Spiegelman s'installe aux États-Unis en 1951, période où le secteur des *comic books* est en plein apogée commercial. En effet, « les *comic books* connurent l'apogée commercial de leur histoire au cours des sept années qui suivirent la Guerre »<sup>32</sup>. Pour faire simple, aujourd'hui aux États-Unis, un *comic book* est un fascicule contenant des histoires faites de bandes dessinées, quel que soit le thème, ou autrement dit : « In fact, comic books comes in every genres ; comic books are a medium, not a story types »<sup>33</sup>. Concernant leur apparition dans l'espace américain – très détaillée de 1842 à 1936 par Jean Paul Gabilliet dans *Des comics et des hommes. Histoire culturelle des comic books aux États-Unis* – nous retiendrons trois étapes : dans un premier temps, l'émergence de fascicules gratuits reprenant des bandes, des *strip*, déjà parus dans la presse et offerts en cadeaux pour l'achat de quelconques produits, qui dans un deuxième temps devinrent payants et finalement, dans un troisième temps, proposèrent des contenus inédits.

---

<sup>32</sup> GABILLIET Jean-Paul, *Des comics et des hommes... op. cit.*, p. 54.

<sup>33</sup> « En fait, les *comic books* sont de tous les genres, les *comic books* sont un médium, et non pas un type d'histoire ». FAGAN D. Bryan, CONDIT FAGAN Jody, *Comic Book collections for libraries*. Libraries Unlimited, Santa Barbara, California, 2011, 165 p., p.3.

Les *comic books*, comme on l'a vu précédemment, eurent un grand succès après guerre, période qui correspond à la troisième phase de leur apparition, avec le développement de contenus inédits. Parmi ces nouveaux contenus, certains furent à l'origine d'une réorganisation de la production autour de nouveaux thèmes, alors que d'autres, furent jugés dérangeants. Témoin de cette réorganisation, la firme Marvel, égérie du thème des super héros, « remplaça ses derniers titres de super héros par des *romance comics* en 1949 et jusqu'en 1956, toutes les tentatives de relance des surhommes de la bande dessinée se soldèrent par des échecs cuisants »<sup>34</sup>. À côté des *romance comics* – on comprendra *comics* à l'eau de rose, voulant toucher un public plus féminin – apparaissent également les *crime comics*.

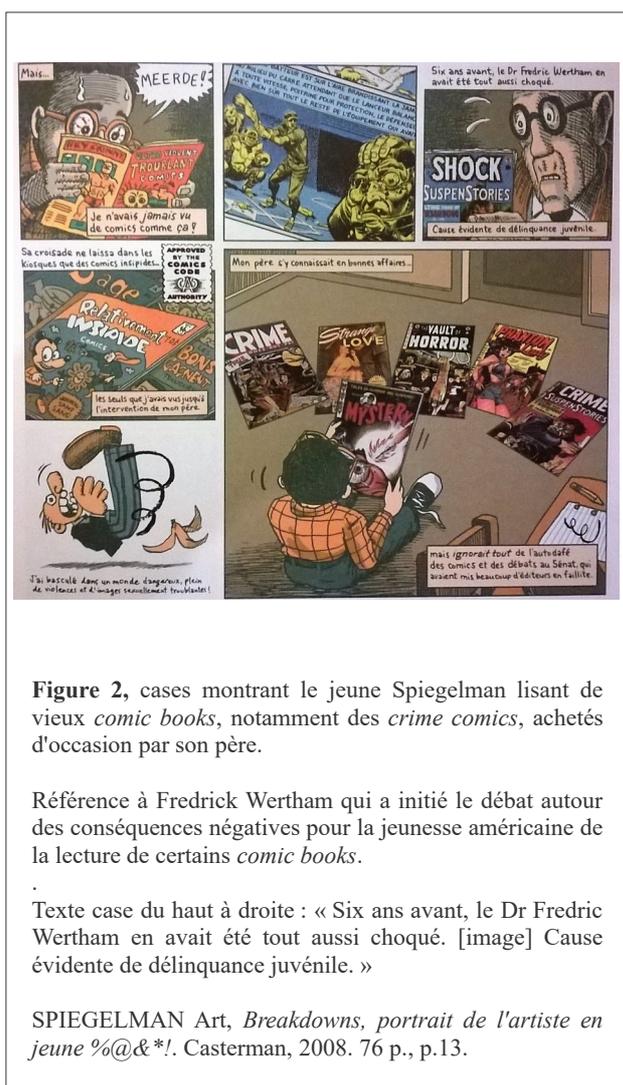


Figure 2, cases montrant le jeune Spiegelman lisant de vieux *comic books*, notamment des *crime comics*, achetés d'occasion par son père.

Référence à Fredrick Wertham qui a initié le débat autour des conséquences négatives pour la jeunesse américaine de la lecture de certains *comic books*.

Texte case du haut à droite : « Six ans avant, le Dr Fredrick Wertham en avait été tout aussi choqué. [image] Cause évidente de délinquance juvénile. »

SPIEGELMAN Art, *Breakdowns, portrait de l'artiste en jeune %@&\*!*. Casterman, 2008. 76 p., p.13.

Ces derniers, abordant des sujets horribles ou criminels – qui plus est à l'aide d'images – ainsi que d'autre *comic books* d'un genre nouveau, seront à l'origine d'un débat autour des conséquences de leur lecture sur le comportement des adolescents américains. « On ne peut contester que les *crime comics* – sujet oblige – représentent sans détour des scènes de violence. Rien que l'on ne trouve aussi dans les romans ou les films de l'époque [...] mais le *comic book* est considéré comme s'adressant par essence aux enfants, et ses images n'ont pas la fugacité de celles défilant sur un écran »<sup>35</sup>. Cette idée avancée par Thierry Groensteen, que la fugacité des images diffusées sur les écrans marquent moins que celles dessinées dans les *comic books*, soulève de front deux questions :

- celle de la temporalité dans la bande dessinée.
- celle du statut de la case, par rapport à la planche, à l'enchaînement des images.

<sup>34</sup> GABILLIET Jean-Paul, *Des comics et des hommes... op. cit.*, p. 61.

<sup>35</sup> GROENSTEEN Thierry, *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*. Skira-Flammarion, La Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, Paris, 2009. 424 p., p. 272.

Les propos de Didier Ottaviani permettent de lier ces deux interrogations : « la temporalité des séquences en bande dessinée n'est pas imposée de l'extérieur, mais gérée par le lecteur lui-même, véritable acteur de la production de l'action dans le temps »<sup>36</sup>. Ces questionnements sont abordés plus loin, lors de l'analyse de certaines œuvres d'Art Spiegelman. Pour en revenir aux *comic books*, nous pouvons dire « [qu']ils devinrent alors les boucs émissaires privilégiés d'un certain nombre de censeurs qui y voyaient une des causes profondes de la vague de délinquance juvénile »<sup>37</sup>, avec au centre des débats, une maison d'édition du nom d'EC comics.

## **B/ EC Comics cible de la censure et naissance du Comics Code Authority (CCA)**

### **1. EC Comics au centre de l'attention**

EC Comics est une maison d'édition qui, au début des années cinquante, fut au centre de débats qui amèneront de grands changements dans l'industrie des *comic books* aux États-Unis. Fondée en 1944 par Max Gaines et originellement destinée à la production de fascicules pour la jeunesse, EC Comics « Educational Comics » se transforma rapidement en EC Comics « Entertaining Comics », après la reprise de cette dernière en 1947<sup>38</sup> par William Gaines, ou Bill Gaines de son surnom, fils du fondateur. Suivant l'apparition de nouveaux genres, décrite plus haut, William Gaines « reconvertis immédiatement tous les titres de son catalogue autour des thèmes de l'horreur et de la science-fiction »<sup>39</sup>. En 1952, Harvey Kurtzman, personnage clef dans l'histoire de la bande dessinée américaine, arrivé deux ans plus tôt chez EC Comics, lance *Mad*, premier comic book humoristique destiné à un public moins enfantin. C'est dans une autre production d'EC Comics, directement liée à *Mad*, qu'une histoire fera office d'élément déclencheur d'un débat qui entraînera des audiences sur le secteur des *comic books* au printemps 1954. En effet, dans *Panic*, une parodie « maison » de *Mad*, « une histoire publiée en décembre 1953 dans le premier numéro – qui montrait le Père Noël divorcé ! – attirera sur EC les foudres de l'État du Massachusetts »<sup>40</sup>. De part son thème dérangeant, cette histoire fit scandale, d'autant plus qu'elle rentrait en résonance avec un ouvrage de Fredric Wertham, *Seduction of the Innocent*, paru deux ans plus tôt.

---

<sup>36</sup> GARRIC Henri (dir.), *L'engendrement des images en bande dessinée*. Iconotextes, Presse universitaire François-Rabelais, Tours, 2013. 235 p., p.127.

<sup>37</sup> GABILLIET Jean-Paul, *Des comics et des hommes... op. cit.*, p. 54.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.67.

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> *Ibid.*

## 2. La création du Comics Code Authority (CCA)

Fredrick Wertham, un psychiatre américain, était depuis 1948 producteur d'articles scientifiques qui dénonçaient les méfaits des *comic books* sur la jeunesse américaine. En 1952, dans *Seduction of the Innocent*, il « établit que les jeunes délinquants auprès desquels il travaille depuis des années sont généralement de gros lecteurs de *crime comics* »<sup>41</sup>. Scientifique et témoin, double gage de crédibilité, son ouvrage connaît un grand retentissement et « paraît juste avant qu'une sous-commission d'enquête sur la délinquance juvénile mise en place par le Sénat ne commence ses travaux »<sup>42</sup>, suite à l'histoire du Père Noël publiée par EC comics. Cette sous-commission conclura à une impossibilité de légiférer les productions car la constitution américaine est garante de la liberté d'expression. Cependant, donnant une image peu flatteuse du secteur, appuyée par les écrits scientifiques de Fredrick Wertham, elle recommanda fortement aux éditeurs de mettre en place un système d'autorégulation. En réponse, les éditeurs produisant la plus grande quantité de *comic books* – et par là, nous entendons la plus variée également – se décidèrent à « former au mois de septembre la Comics Magazine Association of America (CMAA), association professionnelle dont les membres devaient tous adhérer à un code »<sup>43</sup> : Le Comics Code. Des sujets généraux comme les thèmes à ne pas aborder, en passant par les dialogues ou encore les costumes<sup>44</sup>, le Comics Code Authority (CCA) régule les productions et « les *comic books* ainsi validés porteront en couverture une petite vignette rectangulaire, blanche et dentelée, contenant la mention *Approved by the Comics Code Authority* »<sup>45</sup>.



Figure 3, agrandissement figure 2, case montrant l'étiquette « *Approved by the Comics Code Authority* ».

Texte : « Sa croisade ne laissera dans les kiosques que des *comics* insipides... », désigne la lutte de Fredrick Wertham contre les *comic books*.

SPIEGELMAN Art, *Breakdowns, portrait de l'artiste en jeune %@&\*!*. Casterman, 2008. 76 p., p.13.

<sup>41</sup> GROENSTEEN Thierry, *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*. op. cit., p. 272.

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> GABILLIET Jean-Paul, *Des comics et des hommes...* op. cit., p. 67.

<sup>44</sup> Voir annexe 1 pour le texte en entier.

<sup>45</sup> GROENSTEEN Thierry, *ibid.*

Dans un ouvrage consacré à la présence des *comic books* dans les librairies américaines, Bryan Fagan D. et Jody Condit Fagan évoquent certaines conséquences de l'apparition du CCA, dont celle-ci : « The CCA, as originally imposed, was restrictive, virtually killing horror comics [...] and the company Entertaining Comics (EC), which published many horror titles »<sup>46</sup>. En effet, l'instauration du CCA donne suite à une marginalisation progressive de « tous les petits et moyens éditeurs qui, comme EC, ne pouvaient pas se reposer sur un catalogue de titres échappant aux genres proscrits »<sup>47</sup>. De ce fait, le CCA a permis aux grosses maisons d'édition – capables de présenter une plus grande diversité de genres et donc de respecter les nouvelles normes de production – de s'octroyer une place importante dans l'industrie des *comic books*, bien que, comme nous le rappelle Jean Paul Gabilliet, « sur 13 668 *comic books* publiés de 1950 à 1954, EC n'en publia que 263, soit moins de 2 % »<sup>48</sup>. Ces chiffres nous montrent bien qu'EC comics n'a jamais concurrencé les éditeurs principaux par la masse de sa production, pourtant, en étant au centre des bouleversements induits par l'apparition de ce système d'autorégulation, cette période de l'histoire de la bande dessinée américaine lui est fortement associée. Afin de pouvoir continuer à produire, les petits éditeurs se tournèrent vers de nouveaux formats, et EC comics se « reconvertissement dans la presse à grand public en transformant *Mad* en magazine, c'est-à-dire en support échappant aux directives du code de régulation »<sup>49</sup>.

## **C/ De *Mad* à *MAD*, ou du *comic book* au magazine**

### **1. *Mad* et *Art Spiegelman***

Harvey Kurtzman a commencé à travailler chez EC comics en 1949, pour qui il produisait des récits de guerre, de science-fiction ou d'horreur. D'après Patrick Gaumer dans le *Dictionnaire mondial de la BD*, il aurait demandé une augmentation à William Gaines, alors à la tête de EC comics, et celui-ci lui rétorqua qu'il n'avait qu'à produire un magazine humoristique s'il voulait gagner plus<sup>50</sup>. C'est ainsi qu'en 1952 sorti le premier numéro de *Mad*, un *comic book* à vocation satirique, désirant toucher un public adolescent, voire adulte. Grâce à son ton décalé et ses recherches graphiques développées, « *Mad* devint en quelques mois une institution pour de nombreux adolescents enthousiasmés par un humour décapant jusqu'alors inhabituel dans les *comic books* »<sup>51</sup>. Thierry Groensteen, dans *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, accorde une place

<sup>46</sup> « Le CCA originel était restrictif, tuant virtuellement les comics d'horreurs [...] et la société Entertaining Comics (EC) qui publiait beaucoup de titres d'horreur. »

FAGAN D. BRYAN, CONDIT FAGAN Jody, *op. cit.*, p. 39.

<sup>47</sup> GABILLIET Jean-Paul, *Des comics et des hommes... op. cit.*, p. 68.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>50</sup> GAUMER Patrick, *op. cit.*, p. 546.

<sup>51</sup> GABILLIET Jean-Paul, *ibid.*, p. 67.

importante au *Mad* d'Harvey Kurtzman en disant que « toute la bande dessinée satirique moderne, de part et d'autre de l'atlantique, trouve son origine et, d'une certaine manière sa bible, dans *Mad* »<sup>52</sup>. Art Spiegelman, lui, décrira son rapport à *Mad* dans ces termes : « j'étudiais *Mad* comme d'autres gosses le Talmud ! » (Fig. 4). Quelques décennies plus tard, en 1993, il rendra hommage à son mentor en dessinant trois planches parues dans le *New Yorker*, décrivant le rôle joué par Harvey Kurtzman et *Mad* à la fin des années cinquante. Dans *Bons baisers de New York. Couvertures et Dessins pour le Magazine Américain le Plus Distingué par le Plus Dérangeant des Artistes Américains*, il évoque l'impact qu'a eu la découverte de *Mad* sur sa personne: « en 1955, j'ai vu une petite anthologie *Mad* en livre de poche qui m'a profondément marqué. Un petit carré de la couverture s'est imprimé dans mon cerveau d'enfant de sept ans et a influencé une grande part de ce que j'ai fait ensuite »<sup>53</sup>. Ce petit carré qui l'a tant marqué représentait la version *Mad* de Mona Lisa, reproduite ici dans une case extraite de la bande dessinée de trois planches rendant hommage à Harvey Kurtzman, *A Furshlugginer Genuis !*, traduit par *Un génie accablé* ( Fig. 5).

Figure 4, case montrant le jeune Spiegelman et sa *Mad* mère.

Double métaphore - celle de sa mère transformée en effigie de *Mad*, et celle du jeune garçon avec la tête de l'artiste adulte lisant *Mad* - qui témoigne de l'importance du comic book dans la carrière d'Art Spiegelman .

SPIEGELMAN Art, *Breakdowns, portrait de l'artiste en jeune %@&\*!*. Casterman, 2008. 76 p., p. 9.



Figure 5, extrait d'une planche de *A Furshlugginer Genuis !*, montrant comment Art Spiegelman perçoit l'influence de *Mad*.

Texte : «Je pense que le **Mad** de HARV' a eu plus d'influence que le hash et le LSD sur la génération opposée à la guerre du Vietnam. »

SPIEGELMAN Art, *Bons baisers de New York. Couvertures et Dessins pour le Magazine Américain le Plus Distingué par le Plus Dérangeant des Artistes Américains*. Trad. Par Philippe Mikriammos, Flammarion, 2003. 112 p., p. 103.

On l'aura compris, *Mad* et Harvey Kurtzman ont joué un rôle important dans le parcours d'Art Spiegelman, qui y puise ses premières inspirations, comme beaucoup de jeunes artistes. Le premier numéro sorti en 1952, vingt-quatre autres ont pu suivre avant l'apparition du CCA et donc de l'autocensure.

<sup>52</sup> GROENSTEEN Thierry, *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres. op. cit.*, p. 273.

<sup>53</sup> SPIEGELMAN Art, *Bons baisers de New York. Couvertures et Dessins pour le Magazine Américain le Plus Distingué par le Plus Dérangeant des Artistes Américains*. Trad. Par Philippe Mikriammos, Flammarion, 2003. 112 p., p. 8.

## 2. MAD : un format magazine qui échappe au CCA

En juillet 1955, après l'instauration du CCA, *Mad* est contraint de changer de formule pour ne pas tomber sous le coup de la censure<sup>54</sup>. Ainsi, le *comic book Mad* se transforme en magazine *MAD*. Le format magazine, ou revue, n'est pas initialement destiné à la jeunesse comme l'étaient principalement les *comic books* et de ce fait, permet de passer outre les pré-requis imposés par la CCA. L'influence du magazine traverse l'océan et est source d'inspiration pour des jeunes artistes européens, notamment les créateurs des magazines *Pilote* et *Hara-Kiri*<sup>55</sup>. En 1956, EC Comics se sépare d'Harvey Kurtzman tout en gardant la revue qui, en 1972, sera tirée à près de trois millions d'exemplaires<sup>56</sup>. Harvey Kurtzman, lui, n'a pas encore fini son travail de précurseur et produit dans la fin des années cinquante et le début des années soixante différentes revues – notamment *Help !*, avec la collaboration du célèbre réalisateur en devenir Terry Gilliam – dans lesquelles il publie de jeunes dessinateurs talentueux, tel que Robert Crumb, figure forte des années à venir au sein du mouvement *underground*, sur lequel Jean-Paul Gabilliet nous dit ceci : « la bande dessinée *underground* américaine fut le produit de deux mouvances créatrices liées aux débuts de la contre-culture dans les années soixante. La première fut le travail de Harvey Kurtzman à partir de 1957 et la seconde l'évolution que connut une certaine presse étudiante, à la fin des années 50 »<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> GAUMER Patrick, *op. cit.*, p. 546.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> Beaux Arts hors-série, *Un siècle de BD Américaine, Superhéros, pin-up, romans graphique...*, Beau Arts éditions, 2010. 146p.

<sup>57</sup> GABILLIET Jean-Paul, *Des comics et des hommes... op. cit.*, p. 94.

## CHAPITRE 2 : LE MOUVEMENT *UNDERGROUND*, UNE RÉVOLUTION POUR LA BANDE DESSINÉE AMÉRICAINE

Ce chapitre parle du contexte dans lequel le mouvement *underground* se développe et des nouveautés qu'il amène. Il décrit également comment Art Spiegelman se positionne dans cette mouvance, en analysant un recueil de certaines de ses productions des années soixante-dix.

### A/ Naissance du mouvement *underground* : des *comics* aux *comix*

Au tournant des années soixante, les super héros font leur retour sur le devant de la scène. Dans un documentaire intitulé *Super héros : l'éternel combat*, produit avec la participation d'Arte en 2013, nous pouvons entendre Stan Lee, personnage important de la maison d'édition Marvel, décrire les difficultés auxquelles lui et ses super héros ont dû faire face après la guerre : les super héros n'ont plus d'ennemis à combattre, ne trouvent donc plus de but à leurs pouvoirs et le public demande des *comics* plus adultes, plus réfléchis<sup>58</sup>. En introduisant des thèmes sociaux et en créant de nouveaux personnages plus humains, Marvel a su répondre à cette nouvelle demande et les *comics* de super héros nés dans cette décennie connurent un grand succès. On parle du Silver Age, ou de la renaissance des super héros<sup>59</sup>. Mais, pour notre étude, nous laissons de côté ce tenant de l'histoire de la bande dessinée américaine pour nous intéresser plus précisément à « un nouveau genre de *comic book* qui allait se développer sans aucun lien économique avec le secteur existant depuis trente-cinq : les fascicules *underground*, aussi appelés *comix* »<sup>60</sup>.

<sup>58</sup> KANTOR Michael, *Super héros : l'éternel combat*. Alternate Current, INA, Ghost Light Films, avec la participation d'ARTE France, 2013. 158 min. [http://www.arte.tv/guide/fr/048390-002-A/super-heros-l-eternel-combat-2-3\\_](http://www.arte.tv/guide/fr/048390-002-A/super-heros-l-eternel-combat-2-3_)

<sup>59</sup> GABILLIET Jean-Paul, *Des comics et des hommes... op. cit.*, p. 87.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 94.

## 1. Développement de la presse étudiante et d'un nouveau circuit de distribution

On l'a vu, pour faire face aux nouvelles contraintes imposées par le CCA, certains éditeurs vont se tourner vers de nouveaux formats échappant à l'autorégulation. Ces revues où magazines peuvent toucher un public plus large et proposer des contenus moins insipides, pour reprendre les mots de Art Spiegelman, que les *comic books* approuvés par le Comics code. Depuis peu, notamment à San Francisco, se développe une presse étudiante – comprenant des fanzines, magazine de fans, « véritables précurseurs des illustrés *underground* »<sup>61</sup> – qui va se faire l'écho de la contre-culture naissante chez les jeunes américains. Les bandes dessinées, tout comme les autres productions qui circulent dans ce circuit de distribution alternatif (sous le manteau) sont incontrôlables et permettent une grande liberté d'expression. La rencontre entre un nouveau circuit de distribution non contrôlé, les idées issues du travail d'Harvey Kurtzman dans diverses revues revendiquant plus de liberté, d'humour, d'auto-dérision et de jeunes dessinateurs ont permis l'avènement d'une nouvelle mouvance dans la bande dessinée américaine au milieu des années soixante sur la côte ouest des États-Unis. Ses « mots d'ordres [...] sont libération et transgression »<sup>62</sup>. Libération, car elle cherche à sortir des codes de narrations normés de la bande dessinée et transgression, car abordant des sujets auparavant absents des productions, comme la drogue, le sexe, la politique ou encore la psyché des auteurs.

## 2. Robert Crumb : une figure emblématique

Robert Crumb, né en 1943, est celui qui, dans les débuts de la mouvance *underground*, fait office de leader et de tête d'affiche. Leader car c'est sous sa plume – ou plutôt son crayon – que *Zap Comix*<sup>63</sup> voit le jour à San Francisco. Le premier numéro de cette revue, paru en 1968, est souvent pris comme base pour dater la naissance de la bande dessinée *underground*, comme en témoigne Jean Paul Gabilliet : « le véritable acte de naissance des *comix* fut la parution en février 1968 de *Zap Comix 1* »<sup>64</sup>. Mais c'est plutôt de sa reconnaissance qu'il s'agit, car selon Thierry Groensteen, les six premiers numéros cumulés sont tirés à plus d'un million d'exemplaires<sup>65</sup>. Ces chiffres sont incomparables aux productions des presses étudiantes, c'est pourquoi nous disons qu'avec *Zap Comix*, la bande dessinée *underground* peut voir en Robert Crumb un leader : il sera sûrement le plus influent de part la quantité de ses tirages dans les débuts de la mouvance. L'année qui suivit la parution du premier numéro de *Zap Comix*

<sup>61</sup> GABILLIET Jean-Paul, *Des comics et des hommes... op. cit.*, p. 96.

<sup>62</sup> GROENSTEEN Thierry, *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres. op. cit.*, p. 285.

<sup>63</sup> Voir annexe 2 pour la couverture.

<sup>64</sup> GABILLIET Jean-Paul, *ibid.*, p. 99.

<sup>65</sup> GROENSTEEN Thierry, *ibid.*, p. 285.

« inaugura un mouvement ascendant qui allait donner lieu à une créativité exubérante et jeter les bases d'un renouvellement futur du *comic book* grand public »<sup>66</sup>. De plus, et comme décrit dans Beaux Arts hors-série, *Un siècle de BD Américaine, Superhéros, pin-up, romans graphique...*, paru en 2010, ce qui caractérise *Zap Comix*, c'est le contrôle total de Robert Crumb – qui réalise le premier numéro de sa main puis collabore pour les suivants – sur son œuvre<sup>67</sup>. C'est ainsi que, par une identification forte à une œuvre, qui n'avait pas lieu avant le mouvement *underground*, certains fascicules vont se vendre car ils sont de Robert Crumb, ou d'un autre dessinateur connu. C'est avec cette nouvelle logique d'identification d'un artiste à son œuvre dans la bande dessinée que l'on peut voir Robert Crumb comme une tête d'affiche du mouvement *underground*.

### 3. Un mouvement encré dans la contre-culture

Pour Luc Boltanski, dans son article *La constitution du champ de la bande dessinée*, paru en 1975, « depuis son apparition jusque dans les années soixante, la bande dessinée est dépendante des conditions économiques » et il « n'existe pas de culture propre au champ »<sup>68</sup>. Or, la bande dessinée *underground* est indissociable de la contre-culture de l'époque aux États-Unis, des revendications et des mouvements sous-jacents : opposition à la guerre du Vietnam, désir de liberté et de transgression, musique rock etc. De ce fait, « la bande dessinée bénéficia par sa présence dans les publications de la contre-culture d'une légitimation qui lui avait été refusée tant qu'elle était restée cantonnée dans la presse quotidienne et le *comic book* pour enfants »<sup>69</sup>. Les *head-shop*, boutiques vendant des produits issus de cette contre-culture vont voir leur nombre croître dans la fin des années soixante et vont distribuer des revues *underground* de plus en plus présentes, suite au succès et l'enthousiasme qu'a déclenché *Zap Comix*.

Éric Maigret, dans un article intitulé *La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée*, paru en 1994, évoque le fait que « le moyen d'expression « bande dessinée » [...] a été utilisé par une génération comme un emblème et comme un instrument subversif sur le plan politique »<sup>70</sup>, en parlant des événements de Mai 68 en France. Cette analyse outre-Atlantique de la bande dessinée peut s'appliquer également aux États-Unis

<sup>66</sup> GABILLIET Jean-Paul, *Des comics et des hommes... op. cit.*, p. 101

<sup>67</sup> Beaux Arts hors-série, *Un siècle de BD Américaine... op. cit.*

<sup>68</sup> BOLTANSKI Luc, *La constitution du champ de la bande dessinée*. In : Actes de la recherche en sciences sociales, n°1, Maison des sciences de l'homme, Paris. 1975 pp. 37-59.

<sup>69</sup> GABILLIET Jean-Paul, *ibid.*, p. 96.

<sup>70</sup> MAIGRET Éric, *La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée*. In: Réseaux, volume 12, n°67, 1994. Les jeux vidéo. pp. 113-140. [http://www.persee.fr/doc/reso\\_0751-7971\\_1994\\_num\\_12\\_67\\_2742](http://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1994_num_12_67_2742) (consulté en ligne le 26.10.2015)

et au mouvement *underground*. En effet, les jeunes dessinateurs partagent des valeurs générationnelles communes avec leurs lecteurs et la bande dessinée devient alors un moyen d'expression à part entière susceptible de faire passer des idées, – pour la plupart subversives – comme en témoigne les paroles de Justin Green, recueillies dans la revue *Beaux Arts* : « je veux juste communiquer des idées bien particulières, susceptibles de changer les consciences. C'est prétentieux, sans doute. Mais aussi beaucoup plus amusant »<sup>71</sup>. Dans un numéro hors-série de cette même revue, consacré aux chefs-d'œuvre de la bande dessinée et paru en 2014, on trouve une illustration réalisée par Robert Crumb pour une pochette de disque d'un groupe de rock des années soixante<sup>72</sup>, qui témoigne également des relations qu'entretiennent les dessinateurs avec les mouvements actifs de la contre-culture. Jusqu'alors, le médium bande dessinée pouvait se traduire par *comics*, mais ces nouveaux fascicules revendiquent dorénavant la dénomination *comix*, afin de – en lien avec le contexte dans lequel ils prennent forme – se démarquer de l'industrie des *comic books* menée par des gros éditeurs comme Marvel, et de marquer un esprit de transgression ou encore un mélange d'influences. Pour conclure, nous reprenons les mots de Pierre Alban Delannoy disant que « le mouvement *underground* des années 60-70 [...] fut en grande partie, un phénomène de presse. Les *comix* paraissent dans des journaux alternatifs et proposent une nouvelle bande dessinée, plus proche de la préoccupation des jeunes adultes et des réalités de l'époque »<sup>73</sup>.

## **B/ Quelle place pour Art Spiegelman dans ce nouveau mouvement naissant**

Notre auteur, après avoir suivi des études artistiques à San Francisco, s'y installe au début des années soixante-dix. Là-bas, il côtoie les plus grands noms de l'*underground* et se retrouve dans une dynamique de création forte, avec notamment l'explosion des *comix* et d'autres revues alternatives. Il participe à la publication de plusieurs de celles-ci – en tant qu'éditeur ou dessinateur – qui ont, pour la plupart, une durée de vie limitée. En 1975, avec son ami et collègue Bill Griffith, il fonde la revue *Arcade*. Cette dernière est publiée durant une année et est très appréciée. En essayant de revenir à l'origine de la création d'*Arcade*, nous pouvons en apprendre davantage sur les positionnements d'Art Spiegelman au sein de ce mouvement.

---

<sup>71</sup> *Beaux Arts* hors-série, *Un siècle de BD Américaine... op. cit.*

<sup>72</sup> Voir annexe 3 pour la pochette.

<sup>73</sup> DELANNOY Pierre Alban, *La bande dessinée à l'épreuve du réel*, In : Les Cahiers Interdisciplinaires de la Recherche en Communication AudioVisuelle (CIRCAV), L'Harmattan, Paris, 2007. 164 p., p. 111.

## 1. La création d'Arcade : une volonté d'affirmation de son rattachement au mouvement underground

*Comix Book*, publiée de 1974 à 1976, est une revue un peu particulière. En effet, à cette époque, les dessinateurs *underground* font plus volontiers des *comix* que des *comics*. Le mélange des deux termes s'explique tout simplement par le fait que *Comix book* est le fruit de la collaboration entre la maison d'édition Marvel, produisant des *comic books* de super héros grand public, et de Denis Kitchen, alors à la tête de la petite maison d'édition *underground*, Kitchen Sink Press. Jamais traduit en France auparavant, ce n'est qu'en 2015, avec *Comix Book, Quand Marvel publiait des Comics underground !*, une anthologie de plus de cent cinquante pages, avec des commentaires des producteurs et des dessinateurs, que nous pouvons découvrir certains récits de cette revue en français. Dans l'introduction de l'ouvrage, Stan Lee, créateur de nombreux super héros et initiateur du projet, décrit le projet comme « une page de l'histoire de la bande dessinée ». Il ajoute également : « absolument original, complètement unique, cela ne ressemble à aucun *comic book* que vous avez jamais vu »<sup>74</sup>. En effet il semble assez rare de voir collaborer des gros éditeurs comme Marvel et des éditeurs *underground*, et nous allons voir pourquoi.

Denis Kitchen, dans l'avant-propos de l'ouvrage, décrit la situation de Kitchen Sink Press en 1973 comme alarmante : une surproduction de *comix*, un circuit de distribution encombré, l'entrave des législations sur les productions (CCA) etc. Du côté de Marvel, et selon les paroles de Stan Lee, il y avait un désir de pénétrer un nouveau marché où les productions étaient plus libres<sup>75</sup>. Après de multiples négociations, Stan Lee parvient à convaincre Denis Kitchen de collaborer et ils se mettent d'accord sur une composition hybride. James Vance, scénariste de bande dessinée et collaborateur de Kitchen Sink Press prend également la parole dans cet ouvrage pour nous décrire les conditions dans lesquelles cette revue a vu le jour :

- une offre financière attrayante pour les dessinateurs grâce au budget de Marvel, cent dollars la planche à la place de vingt-cinq pour les productions *underground* ;
- une diffusion dans les kiosques et non plus en *head-shop* ;
- un tirage beaucoup plus conséquent, bien que la liberté soit bridée par la participation de Marvel<sup>76</sup>.

*Comix book* devient alors une opportunité pour certains dessinateurs, notamment Art Spiegelman qui participe aux deux premiers numéros. Robert Crumb, lui, refuse clairement l'offre. Un problème survient alors lorsque, en poursuivant des négociations déjà bien entamées,

<sup>74</sup> Collectif, *Comix Book, Quand Marvel publiait des Comics underground !*, éditions Strara, 2015. 184p.

<sup>75</sup> *Ibid.*

<sup>76</sup> *Ibid.*

Denis Kitchen demande que les dessinateurs gardent les droits sur leurs productions. Après un certain temps, Marvel accepte de rendre les originaux – mais pas tous – aux dessinateurs et met fin à l'aventure en 1976. De plus, la société refuse de rendre visible son implication : elle n'a finalement que financé le projet de collaboration. Cet arrêt prématuré de la revue et la dissimulation de l'implication de la firme découle du fait que les ventes sont mauvaises, mais surtout du fait que chez Marvel, les dessinateurs n'ont pas de droits sur leurs productions. La logique d'identification d'un artiste à ses créations qui naît au sein du mouvement *underground* ne s'est pas encore immiscée dans les maisons d'édition grand public au début des années soixante-dix. En effet, selon Thierry Groensteen, « les éditeurs *underground* furent les premiers aux États-Unis à payer des royalties aux auteurs et à leurs reconnaître un droit de propriété sur leur œuvre »<sup>77</sup>. Les dessinateurs de chez Marvel, maintenant au fait que la firme accorde des droits à certains dessinateurs, ont commencé à revendiquer les leurs et après cinq numéros, Stan Lee dû « refermer la boîte de pandore qui s'était ouverte »<sup>78</sup>.

Comme on l'a dit, certains dessinateurs virent dans cette collaboration une opportunité financière et la possibilité d'une diffusion plus large qu'au sein des revues *underground*. Art Spiegelman notamment, participa aux deux premiers numéros et Tina Roos, dessinatrice *underground*, se dit satisfaite de la bride imposée par la collaboration car les contenus sont moins sexuels. Bill Griffith lui, fût oublié par Denis Kitchen lors des convocations pour dessiner dans la revue et, vexé selon Denis Kitchen, il ne voulu pas y participer par la suite. En résumé, les avis des dessinateurs quant à cette aventure sont divers, mais celui qui nous intéresse le plus ici est celui d'Art Spiegelman. En effet, après la parution du deuxième numéro de *Comix book*, il met fin à sa participation de manière définitive. Selon Jame Vance, interrogé dans l'anthologie sur laquelle nous nous basons, Art Spiegelman trouvait « le contenu de la revue indigne de l'*underground* »<sup>79</sup>. La création d'*Arcade* découle intimement de cette expérience. Bill Griffith et Art Spiegelman sont convaincus qu'il faut lancer une vraie revue *underground*. Et, en 1975, paraît le premier numéro d'*Arcade*<sup>80</sup>, pure revue *underground* qui ne bénéficie donc pas d'un circuit de grande distribution et est publié durant seulement une année.

## 2. Breakdowns, analyse d'un recueil d'histoires underground

*Breakdowns, From Maus To Now* est un recueil d'histoires publiées dans des revues *underground*, paru chez Belier Presse en 1977, sous le format album<sup>81</sup> : *From Maus*, un récit en quelques planches de 1972 qu'il développe par la suite, *To Now*, en 1977. Cette album passa inaperçu lors de sa première parution et l'édition sur laquelle nous nous basons pour cette analyse est parue chez Casterman en 2008, augmentée d'une introduction et d'un postface. Elle

<sup>77</sup> GROENSTEEN Thierry, *La bande dessinée depuis 1975*. Le monde de..., Albin Michel, M. A édition Paris, 1985. 207p., p. 172.

<sup>78</sup> Collectif, *op. cit.*

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> Voir annexe 4 pour la planche de présentation.

<sup>81</sup> SPIEGELMAN Art, *Co-Mix*, *op. cit.*

s'intitule *Breakdowns, portrait de l'artiste en jeune %@&\*!* et comprend une introduction (bande dessinée), réalisée pour la nouvelle édition, et quinze histoires, produites entre 1972 et 1977, allant de une à huit planches, sur des sujets divers. « Lorsqu'on parcourt aujourd'hui ce mince volume, il est dur de comprendre le contexte – voire le manque de contexte – dans lequel ce jeune artiste a commencé d'explorer les possibilités qu'il entrevoyait dans le mode d'expression qu'il aimait » (mots de l'artiste)<sup>82</sup>. Après avoir pris connaissance du contexte dans lequel Art Spiegelman a commencé sa carrière de *cartoonist* américain, il nous faut maintenant analyser les productions qui découlent de ses inspirations et de son positionnement vis à vis des transformations que le médium a subies, avec l'arrivée du mouvement *underground*. L'apparition de la psyché de l'auteur dans les planches est notamment ici un facteur important pour comprendre ce recueil. Art Spiegelman évoque avoir rencontré Justin Green en 1971, « qui travaillait alors au chef-d'œuvre qui a ouvert la bande dessinée à la confession autobiographique »<sup>83</sup>, et qualifie *Breakdowns* comme « un luxueux album regroupant une poignée d'esquisses autobiographiques fortement structurées »<sup>84</sup> (Fig. 6) réalisées entre 1972 et 1977.

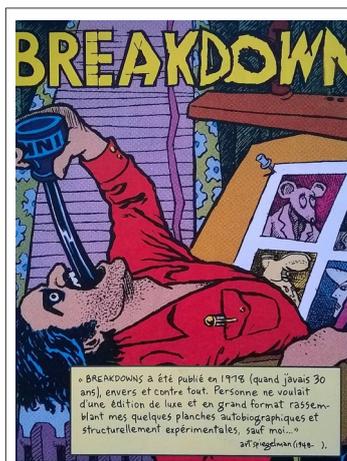


Figure 6, première case de l'introduction faite pour la nouvelle édition de *Breakdowns*.

Texte : « BREAKDOWNS a été publié en 1978 (quand j'avais 30 ans), envers et contre tout. Personne ne voulait d'une édition de luxe et en grand format rassemblant mes quelques planches autobiographiques et structurellement expérimentales, sauf moi... »

SPIEGELMAN Art, *Breakdowns, portrait de l'artiste en jeune %@&\*!*. Casterman, 2008. 76 p., p. 3.

Scott Mc. Cloud, dans *L'art invisible*, décrit six possibilités qu'un dessinateur peut utiliser pour faire s'enchaîner les images (de moment à moment, point de vue à point de vue, sujet à sujet etc.)<sup>85</sup>. En analysant les différents types d'enchaînement compris dans certaines des histoires de *Breakdowns*, il qualifia ce travail d'expérimental, car la proportion des enchaînements majoritaires change d'histoire en histoire<sup>86</sup>. Regardons maintenant d'un peu plus près ce recueil de planches.

<sup>82</sup> SPIEGELMAN Art, *Breakdowns, portrait de l'artiste en jeune %@&\*!*. Casterman, 2008. 76 p., Postface.

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> *Ibid.*

<sup>85</sup> CLOUD (Mc) Scott, *op. cit.*

<sup>86</sup> Voir annexe 5 pour l'explication en images.

L'*Introduction* de la première édition, réalisée en 1977, en une planche, comporte uniquement des images, et du texte qui illustre celles-ci. Ou dirons nous plutôt qu'elle comporte du texte et des images qui l'illustre : il n'y a pas, à proprement parlé, de récit construit autour de personnages en action, ou parlant, mais un narrateur invisible. En reprenant les mots de Chic Young, dessinateur de *comic strip* du début du XX<sup>e</sup> siècle, ce récit se propose de définir ironiquement ce qu'est la bande dessinée : « tout bien considéré, faire des bandes dessinées ne manque pas d'attrait ... dans le genre discret et répétitif »<sup>87</sup>. Les deux premières cases reprennent également des paroles de Rodolphe Töpffer (Fig. 7).



Dans *Vrai Rêve « de la main gauche »*, réalisé en 1975 en une planche également – une histoire introspective qui raconte un rêve de l'auteur – et dans *Duke le Troud, détective de poche*, réalisé entre septembre 1973 et février 1974 (8 planches), nous avons retenu deux éléments marquants : pour la première histoire, le personnage (Art Spiegelman) qui rêvait se réveille à la dernière case (plus petite) et dans la seconde histoire, le personnage fait de même après être tombé, inconscient (Fig. 8). Ces deux extraits font référence à Winscor Mc. Cay, dessinateur du début du XX<sup>e</sup> siècle, qui inventa *Little Nemo*, un petit garçon qui après avoir rêvé pendant toute une page, se réveille dans ou à côté de son lit à la dernière case de la planche<sup>88</sup>.



Figure 8, cases extraites de *Duke le Troud, détective de poche*. Après avoir reçu un coup sur la tête, le détective tombe dans les pommes et se réveille dans la dernière case, plus petite, où l'on voit la signature : Winsor McSpiegelman.

Référence explicite à Winsor Mc. Cay, d'autant plus que les personnages représentés dans les deux cases allongées du milieu sont le *Little Nemo* et ses camarades.

SPIEGELMAN Art, *Breakdowns, portrait de l'artiste en jeune %@&\*!*. Casterman, 2008. 76 p., p.58.

<sup>87</sup> SPIEGELMAN Art, *Breakdowns... op. cit.*, p. 25.

<sup>88</sup> Voir annexe 6 pour une planche de *Little Nemo*.

Luc Boltanski nous disait qu'avant les années soixante, il n'existait pas de champ, de culture propre à la bande dessinée. De ce fait, les produits n'étaient pas conservés et le producteur pouvait exercer son métier « sans connaître [...] l'œuvre de ses prédécesseurs que l'absence d'un appareil de célébration et de conservation (critiques, commentateurs, historiens, enseignants, etc. ) rend d'ailleurs difficilement accessible »<sup>89</sup>. Nous avons vu que le mouvement *underground*, lui, est intimement ancré dans la contre-culture des années soixante et que le médium bande dessinée devient réellement un moyen d'expression et de revendications pour les dessinateurs. Pour ce faire, les auteurs ont fait évoluer les genres et possibilités, ce qui demande nécessairement une réflexion sur le médium utilisé, à partir d'œuvres plus anciennes. « Art Spiegelman peut être qualifié de dessinateur « postmoderne ». Avant et après les années consacrées à l'élaboration de son chef-d'œuvre *Maus*, il n'a cessé de jouer avec les styles et les personnages des *cartoonists* l'ayant précédé »<sup>90</sup>. Ces exemples, montrant qu'Art Spiegelman s'inspire des bandes dessinées de ses prédécesseurs, témoignent d'une réflexion sur son médium et l'inscrit dans une filiation personnelle, choisie, qu'il désire mettre en avant.

Jan Baetens, dans un article présent dans l'ouvrage dirigé par Christophe Genin, *Déconstruire l'image*, écrit qu'« en bande dessinée, chaque créateur un peu ambitieux doit sans cesse prendre position par rapport à certaines idées sur le médium et assumer les implications de ses choix concrets »<sup>91</sup>. Une idée présente en bande dessinée est que l'enchaînement des cases induit un sens de lecture logique, qui permet de développer une narration. En effet, la trame narrative « s'organise autour d'une lisibilité fondée sur la préhension des images dans un ordre déterminé »<sup>92</sup>. Dans *Un jour dans le circuit*, récit de 1975 en une planche, cette idée est bouleversée (Fig. 9). L'auteur, par une expérimentation graphique et narrative, pose ici une question théorique sur les schémas induits par l'enchaînement des images dans une bande dessinée. « Envisager la problématique des images selon la manière dont elle s'engendrent permet de mettre en évidence le fait que toute image ne se contente pas de circonscrire un espace, elle ouvre également une dimension particulière du temps »<sup>93</sup>.

---

<sup>89</sup> BOLTANSKI Luc, *op. cit.*

<sup>90</sup> GROENSTEEN Thierry, *Le petit catalogue du musée de la bande dessinée*, Skira Flammarion,, la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, Parsi, 2009. 120 p., p. 95.

<sup>91</sup> BAETENS Jan, « *Bandes dessinées écrites* » : *la question des rapports texte/image en bande dessinée à la lumière du Château d'Olivier Deprez*. GENIN Christophe (dir.), *op. cit.*, p. 40.

<sup>92</sup> GERVEREAU Laurent, *Voir, comprendre, analyser les images*. éd. La Découverte, 4<sup>e</sup> édition revue et augmentée, Guides Repères, Paris, 2004.199 p., p. 100.

<sup>93</sup> OTTAVIANI Didier, *Élasticité et temporalité des images*. GARRIC Henri (dir.), *op. cit.*, p. 127.



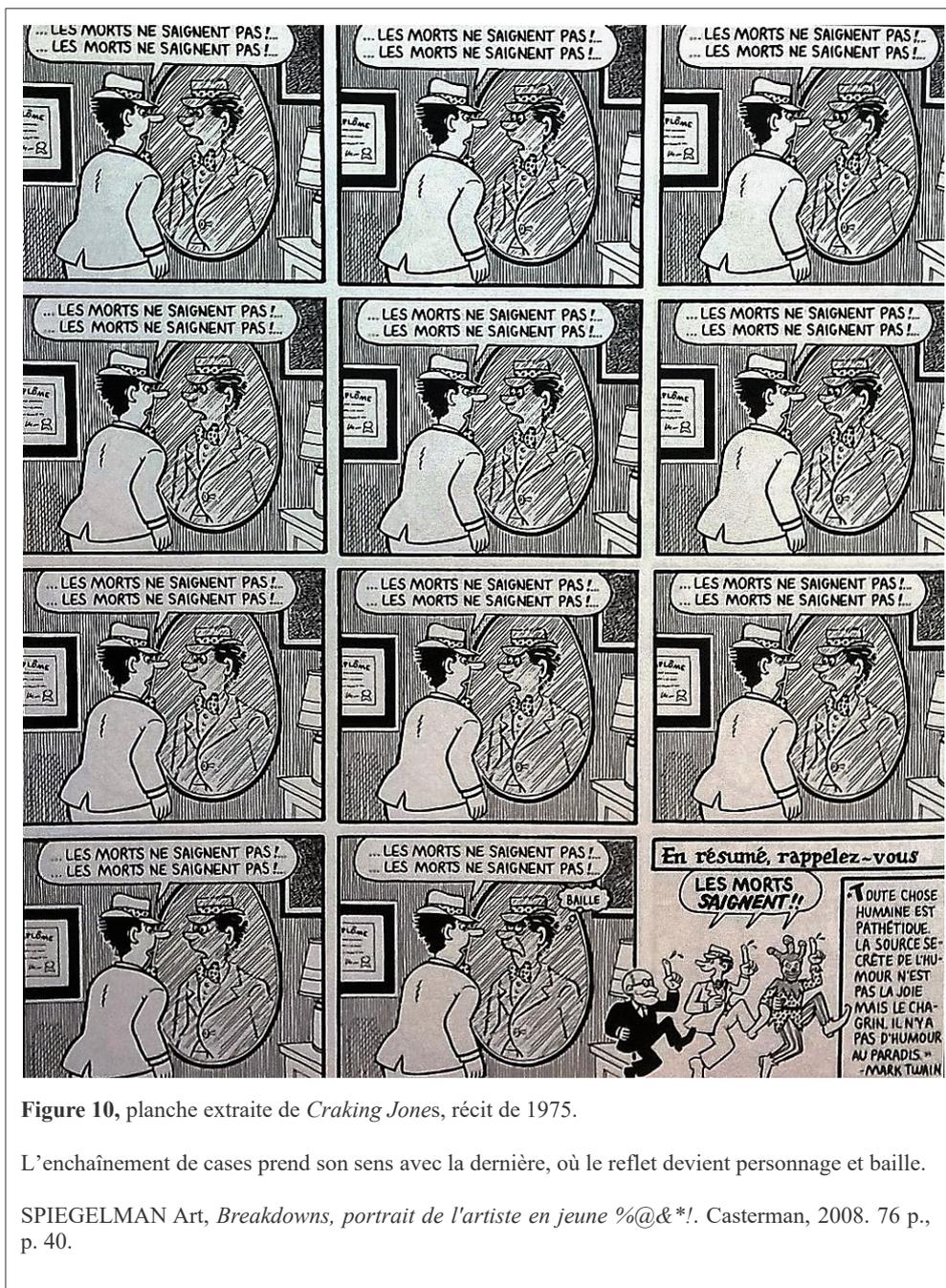
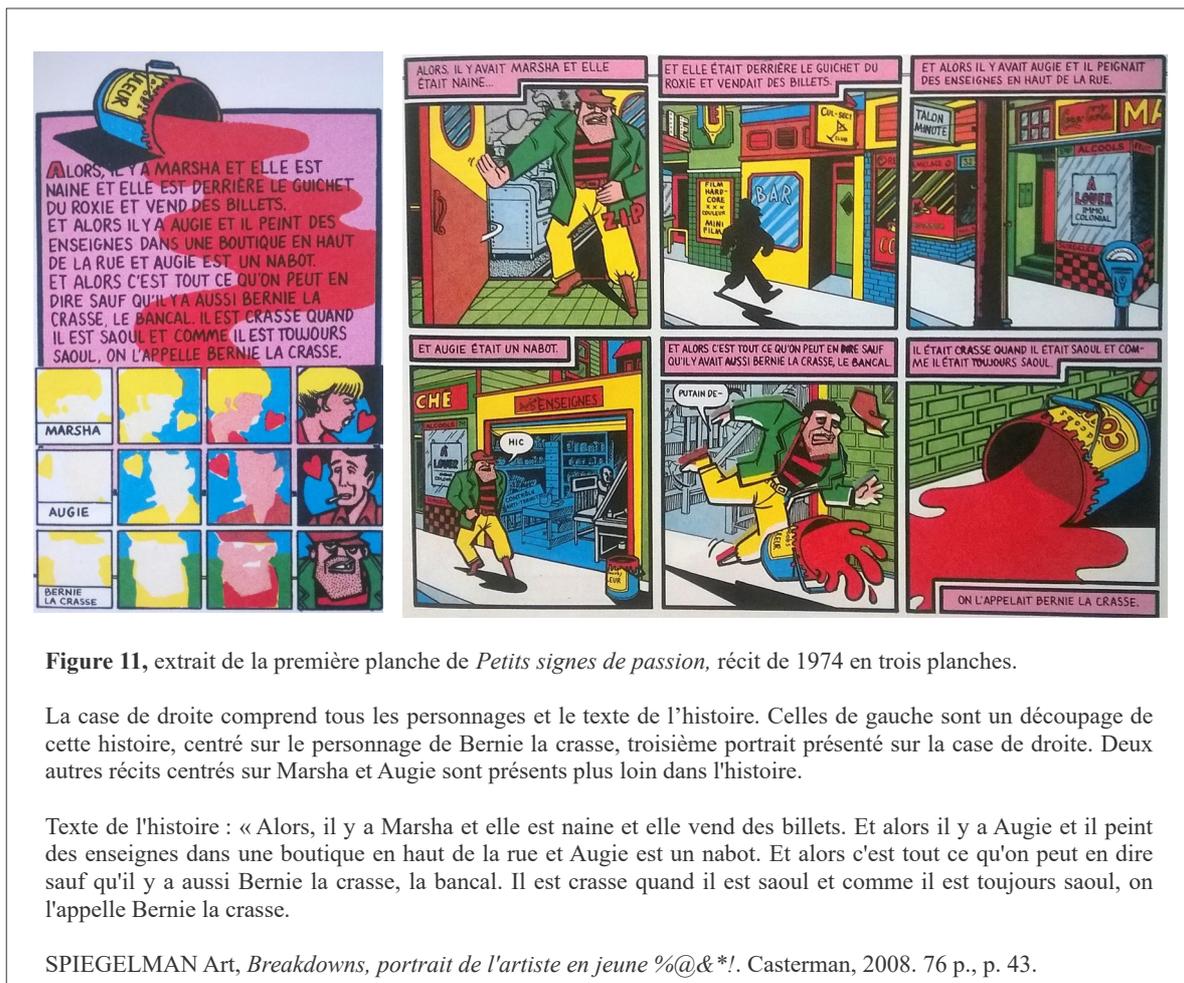


Figure 10, planche extraite de *Craking Jones*, récit de 1975.

L'enchaînement de cases prend son sens avec la dernière, où le reflet devient personnage et baille.

SPIEGELMAN Art, *Breakdowns, portrait de l'artiste en jeune %@&\*!*. Casterman, 2008. 76 p., p. 40.

L'enchaînement d'images identiques, soutenu par une répétition de la parole, induit une notion de temps long qui, en réduisant l'histoire en deux cases, serait absente. De plus ici, le rapport entre les images et le texte est intéressant : jusqu'à la dernière case de l'enchaînement, le texte soutient l'action, il nous fait comprendre la répétition, mais, dans la dernière case, l'image devient action – le reflet devient personnage avec un changement d'attitude – et le texte apporte l'information pour interpréter que le personnage baille.



Une autre forme d'exploration narrative est à l'œuvre dans *Petits signes de passion* (Fig. 11), de 1974, un récit en trois planches. On trouve dans ce récit une histoire, proposée selon trois points de vue. Ainsi, le texte se répète trois fois – avec des ajouts et des enlèvements – selon les trois points de vues (visions) des personnages. La première case de la planche comporte toute l'histoire dans un seul texte et un portrait des trois personnages. La suite du récit, donc, s'apparente à plusieurs propositions de découpages d'une seule et même histoire.

Nous n'avons pas encore parlé du style dans lequel sont dessinées ces planches. D'après les images que l'on a déjà vues, il est difficile de le cerner avec précision, de trouver une unité. C'est pourquoi nous parlons maintenant du récit *Prisonnier sur la planète enfer*, datant de 1972 et qui raconte comment Art Spiegelman a vécu le suicide de sa mère en 1968. Récit sombre, servi par un style expressionniste, évoluant au fur et à mesure des planches (Fig 12). Cette histoire souligne le fait qu'en 1972, il est dorénavant possible d'introduire les méandres de la pensée des dessinateurs dans les bandes. Fortement autobiographique, voir thérapeutique, ces planches n'auraient sûrement pas vu le jour si Justin Green n'avait pas réalisé l'année auparavant un fort récit autobiographique, qualifié de chef-d'œuvre par Art Spiegelman.



Figure 12, cases extraites de la 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> planche du récit *Prisonnier sur la planète enfer*, de 1972.

Le style évolue vers un expressionnisme plus fort au fur et à mesure que le récit devient sombre, de l'acceptation de la mort de sa mère (cases du haut), passant par l'enterrement (cases du milieu) jusqu'au souvenir triste, de la dernière fois qu'il a vu sa mère (dernière case à gauche).

SPIEGELMAN Art, *Breakdowns, portrait de l'artiste en jeune %@&\*!*. Casterman, 2008. 76 p., p. 32-34.

Le jeu du découpage des cases du haut – la larme qui coule petit à petit de l'œil du personnage – illustre très bien une des possibilités de transition de case en case, évoquée par Scott Mc. Cloud, celle du moment à moment. C'est également un moyen de marquer le temps dans la narration, et de la même façon que pour *Craking Jones*, réduire ce passage en une ou deux cases aurait un impact sur le temps du récit et de la lecture. Autrement dit, « ce moyen non seulement représente les détails et la fluidité, mais il augmente aussi la durée, nous donnant l'impression que nous prolongeons notre regard sur le même objet, dans cette bande dessinée, aussi longtemps que lorsque nous regardons les images successives. C'est une génération du temps »<sup>94</sup>. Clara Kuperberg et Joëlle Oosterlinck,

<sup>94</sup> LIN Chih-Wei, *Les images qui se suivent. Réflexion sur la continuité visuelle*. L'Harmattan, Paris, 2015. 232 p., p. 89-90.

dans *Traits de mémoire*, un documentaire consacré à Art Spiegelman et plus particulièrement à sa manière de dessiner, utilisent ces termes pour qualifier *Prisonnier sur la planète enfer* : « le style fait partie de la démarche »<sup>95</sup>. On comprend alors que ce récit évolutif – une descente progressive dans les pensées (noires) de l'auteur – n'aurait sûrement pas eu le même impact avec un style neutre, qui ne prendrait pas en compte la nature du récit.

Pour finir cette analyse, nous prenons deux autres exemples d'expérimentations graphiques et narratives particuliers. *Don't get around much anymore* et *Perkins l'écorché* sont deux récits en une planche, respectivement de 1973 et 1972. *Don't get around much anymore* est une suite d'image, s'enchaînant en proposant des points de vues différents dans un appartement. Ici (Fig. 13), le mouvement et le temps sont presque figés – seul le personnage dehors donne une très faible impression de mouvement – et le texte a un rôle très important dans la narration. En effet, sans lui, on comprend que la planche est composée d'une suite d'images, on reconnaît les liens entre-elles avec les différents objets présents dans différentes cases, mais seules, elle ne créent pas une histoire. A contrario, dans *Perkins l'écorché*, le texte, minime, est simplement une accroche pour le lecteur : « Un « saut périlleux » pour vous amuser ! » (Fig. 14). Le mouvement, le temps, et la narration sont construits autour de l'enchaînement d'image sans texte.



Figure 13, *Don't get around much anymore*, de 1973.

SPIEGELMAN Art, *Breakdowns, portrait de l'artiste en jeune %@&\*!*. Casterman, 2008. 76 p., p. 41.

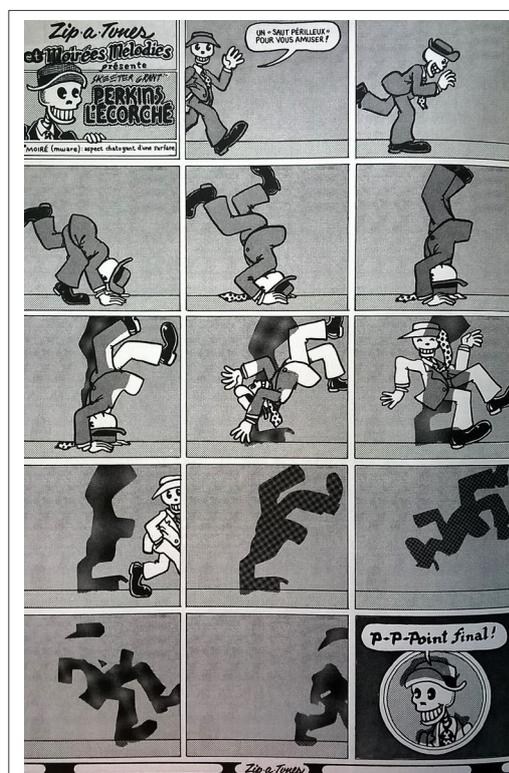


Figure 14, *Perkins l'écorché*, de 1972.

SPIEGELMAN Art, *Breakdowns, portrait de l'artiste en jeune %@&\*!*. Casterman, 2008. 76 p., p. 41.

<sup>95</sup> KUPERBERG Clara, OOSTERLINCK Joëlle, *Art Spiegelman Traits de mémoire*. Arte éd., Univers BD, 2010. 85 min.

Deux récits, où les mots et les images sont utilisés complètement différemment, et qui relèvent, par conséquent, d'une autre forme d'expérimentation que permet la bande dessinée.

Nous n'avons pas analysé tous les récits qui se trouvent dans *Breakdowns, portrait de l'artiste en jeune %@&\*!*, mais une grande partie de ceux réalisés dans le début des années soixante-dix, alors qu'Art Spiegelman se revendique – avec notamment la revue *Arcade* – du mouvement *underground*. *Maus* en est absent, car étudié dans un prochain chapitre. Par cette analyse, nous voulons montrer comment Art Spiegelman se positionne dans le mouvement *underground*, par ses réflexions sur son moyen d'expression, qui s'expriment dans ses productions. Laurent Gervereau, dans *Voir, comprendre, analyser les images*, nous fait part de cette réflexion : « par le biais de l'auteur, nous parvenons en effet à ce moment sans fond qui reste celui de la création. [...] Liée intrinsèquement au créateur (ou aux créateurs), elle contient son histoire [...] et elle est en relation avec le contexte extérieur. Avec les contextes extérieurs, en fait : ceux, rapprochés, qui font partie de la vie du créateur [...] ; ceux, plus éloignés, qui concernent le temps et la société dans lesquels vit ce créateur »<sup>96</sup>. À travers ce recueil d'œuvres, nous avons pu explorer les relations entre les trois pôles que sont l'auteur, sa psyché et le contexte sociétal dans lequel il s'exprime. La production de récit introspectif, comme par exemple *Prisonnier sur la planète enfer*, recoupe très bien ces trois pôles : l'émergence du mouvement *underground* amène de nouvelles possibilités dans la bande dessinée, notamment l'introduction de la psyché des dessinateurs, le suicide de sa mère pousse Art Spiegelman vers un récit intime et introspectif, qui s'exprime dans une recherche graphique et narrative (le style fait partie de la narration) que l'on retrouve sous d'autres formes dans les planches de *Breakdowns*. Alors que pour d'autres, la bande dessinée *underground* permet de parler de sujets comme le sexe ou la drogue, transgression et liberté d'expression se traduisent chez Art Spiegelman par une recherche graphique et narrative, qui met en jeu le fond et la forme de son médium. Cette vocation se confirmera par la création de *RAW*, une revue motivée par une forte recherche graphique, qui permet une ouverture plus large que la pure bande dessinée *underground*.

<sup>96</sup> GERVEREAU Laurent, *op. cit.*, p. 58.

## CHAPITRE 3 : LA TRANSITION VERS UN NOUVEAU FORMAT

Le déclin des *comix* et du mouvement *underground* amène les acteurs du secteur à trouver de nouvelles voies de distribution. De ce fait, les contenus et formats des productions vont évoluer, comme en témoigne la revue *RAW*, désirant toucher un public plus large que les lecteurs de bandes dessinées.

### A/ Déclin du mouvement *underground* et des revues spécialisées

Déjà dans les années soixante-dix – alors que la naissance attestée du mouvement *underground* est datée de 1967 avec la parution du premier *Zap Comix* – apparaissent des petits « éditeurs alternatifs qui avaient abandonné l'esprit initial de la contestation pour accorder une plus grande liberté aux créateurs »<sup>97</sup>. Dès lors, on s'aperçoit que parmi les dynamiques qui ont fait émerger le mouvement *underground* – volonté de transgression, de liberté d'expression, introduction de la psyché de l'auteur dans les planches etc. – certaines vont se développer en dehors de la contre-culture à laquelle elles étaient liées. On l'a vu, la situation dans laquelle se trouve la petite maison d'édition Kitchen Sink Press au début des années soixante-dix est compliquée, et l'amène à accepter une collaboration plus ou moins controversée. Dans l'anthologie de *Comix Book*, Justin Green décrit la situation des dessinateurs *underground* : « seule une poignée de dessinateurs gagnaient à peu près de quoi vivre, même aux jours fastes du début des années 1970. La plupart d'entre nous étions enchaînés à notre table à dessin au moins douze heures par jour »<sup>98</sup>.

Les *head-shop*, principaux lieux de distribution des *comix*, vendent également des marchandises illégales, notamment destinées à la prise de drogue, et sont sujet, dès le début des années soixante-dix, à des contrôles qui s'accroîtront pour voir leur paroxysme vers 1973-1974. Le nombre de *head-shop* diminue donc fortement dans ces années et de ce fait, les voies de distribution des revues *underground* se restreignent. Nous ne nous attardons pas sur ce sujet mais on peut dire qu'« un des facteurs qui permit aux *comix* de négocier sans dommages irréversibles le tournant de 1973 fut l'émergence de dessinateurs qui, sans être de purs produits de la contestation, éprouvaient un désir de liberté d'expression que leur refusaient les éditeurs grands public »<sup>99</sup>. Art Spiegelman, on l'a vu avec la création de la revue *Arcade*, se positionne en créateur et éditeur purement *underground* face à une revue hybride. Avec la création de *RAW* en 1980, nous allons voir comment il se détache de ce mouvement, notamment en affirmant son désir d'exploration déjà introduit dans *Breakdowns*.

<sup>97</sup> GABILLIET Jean-Paul, *Des comics et des hommes... op. cit.*, p. 123.

<sup>98</sup> Collectif, *op. cit.*

<sup>99</sup> GABILLIET Jean-Paul, *ibid.*, p.121.

## **B/ RAW (1980) produit par Art Spiegelman et son épouse, Françoise Mouly : le rendez-vous des avant-gardistes**

En 1980, trois années après la parution de *Breakdowns*, sort le premier numéro de *RAW*. Dans *Co-Mix, A Retrospective of Comics, Graphics, and Scraps / Une rétrospective de bandes dessinées, graphisme et débris divers*, l'artiste décrit son « projet de créer un journal qui apporterait la preuve de la puissance de ce moyen d'expression [la bande dessinée] »<sup>100</sup>. Questionnés pour le documentaire *Traits de mémoire*, Chris Ware, Charles Burns, et Lorenzo Mattotti s'expriment sur la magazine<sup>101</sup> :

- Pour Chris Ware, dessinateur américain, *RAW* était directement lié à l'œuvre d'art. Être publié dans ce magazine qui l'a fortement inspiré était très gratifiant.
- Pour Charles Burns, dessinateur américain également, Art Spiegelman est la première personne à avoir compris ce qu'il voulait faire. Le fait d'être publié en couleur était également très attrayant.
- Lorenzo Mattotti, dessinateur italien, était étonné par la richesse graphique du magazine, il ajoute que rencontrer Art Spiegelman était comme remonter à l'origine de la bande dessinée.

Ces propos, disponibles dans les bonus du documentaire montre l'impact qu'a eu *RAW* sur les jeunes dessinateurs des années quatre-vingt. Le premier numéro fut tiré à cinq-cents exemplaires, le troisième à dix mille et selon Thierry Groensteen, les tirages continuèrent de progresser en trouvant des lecteurs autres que des lecteurs de bandes dessinées<sup>102</sup>. En effet, sous l'influence de sa femme, Françoise Mouly, le magazine prend une tournure artistique ce qui lui donne une force d'attraction plus large. Françoise Mouly s'attache également à faire en sorte que « le magazine se démarque de l'esprit *underground* des années 1970 et embrasse une vision internationale »<sup>103</sup>. Un tract publicitaire sorti avant la parution du premier numéro mentionne notamment une histoire du dessinateur français Jacques Tardi<sup>104</sup>. En fait, *RAW* avait pour but d'offrir une tribune à des artistes qui n'avaient nul part où s'exprimer. Les revues *underground*, dans les années quatre-vingt, sont peu nombreuses et les jeunes dessinateurs manquent de place pour s'exprimer en dehors des grandes maisons d'éditions. En publiant de jeunes talents américains et européens, en sortant du cadre strictement bédéïque par un intérêt fort pour le graphisme, *RAW* est un « magazine dont l'impact a modifié à jamais le paysage de la bande

<sup>100</sup> SPIEGELMAN Art, *Co-Mix... op. cit.*, p. 34.

<sup>101</sup> KUPERBERG Clara, OOSTERLINCK Joëlle, *op. cit.* Bonus.

<sup>102</sup> GROENSTEEN Thierry, *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres...*, *op. cit.*

<sup>103</sup> SPIEGELMAN Art, *Co-Mix... op. cit.*, p. 36.

<sup>104</sup> Voir annexe 7 pour le tract.

dessinée »<sup>105</sup>. Cette aventure dura jusqu'en 1991, période où Art Spiegelman quitte (temporairement) le monde à proprement parlé de la bande dessinée pour celui de l'illustration de couverture de presse. Mais avant ceci, *RAW* servira de support de pré-publication à son œuvre phare, *Maus*.

## **C/ L'apparition de librairies spécialisées et d'un nouveau format**

Nous avons parlé jusqu'alors de deux canaux principaux de distribution : les kiosques qui distribuaient tous les *comic books* présents sur le marché avant l'instauration du CCA et les *head-shop*, magasins distribuant des produits de la contre-culture et des revues *underground*, des *comix*. Cependant, « les *comic books* vont progressivement pouvoir s'appuyer sur un réseau de librairies spécialisées, dont le nombre est en pleine croissance au début des années 1970 »<sup>106</sup>. Moins de vingt-cinq à la fin des années soixante, moins de cent à la fin des années soixante-dix et plus de trois mille en 1985<sup>107</sup>, les librairies spécialisées ont vendu au cours des années quatre-vingt plus de bandes dessinées que n'importe quel autre canal de distribution. Avec le développement de ces dernières, « le marché des *comic books* fit sienne la logique de la création d'auteur »<sup>108</sup> initiée par le mouvement *underground*. Eric Maigret, dans un article paru en 1994, écrit que depuis les années quatre-vingt, les revues initiatrices des mutations survenues dans les années soixante-dix sont supplantées par le format album, plus luxueux, plus cher, distribué dans ces librairies spécialisées. Selon lui, ceci démontre l'existence d'une notoriété de créateur<sup>109</sup>.

Phil Seuling, ancien professeur de lycée, ouvrit en 1969 une des premières librairies spécialisées à Brooklyn. En 1973, il proposa aux grands éditeurs un système de vente directe. Il permettait de passer commande directement aux éditeurs et ainsi de rationaliser les impressions en fonction des ventes et d'appréhender réellement le succès de tel ou tel fascicule. Après avoir mené une enquête sur le fonctionnement des librairies spécialisées dans tout le pays, « Marvel lança des produits destinés spécifiquement à la distribution directe »<sup>110</sup> en 1980. Les *direct-sales titles* (titres spécifiquement fait pour la vente direct) se développèrent et « l'offre augmentant le volume de la demande, un nombre croissant d'amateurs permit que se diversifie un lectorat dès lors plus ouvert aux nouveautés »<sup>111</sup>. En parallèle, les petits éditeurs développèrent des *graphic novels*, bandes dessinées d'auteurs dans un premier temps.

<sup>105</sup> SPIEGELMAN Art, *Co-Mix... op. cit.*, p. 38.

<sup>106</sup> GROENSTEEN Thierry, *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres. op. cit.*, p. 297.

<sup>107</sup> GABILLIET Jean-Paul, *Des comics et des hommes... op. cit.*, p. 210.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>109</sup> MAIGRET Éric, *op. cit.*

<sup>110</sup> GABILLIET Jean-Paul, *ibid.*, p. 200.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 201.

Les mots d'Art Spiegelman, dans l'édition de *Breakdowns* parue en 2008 nous intéressent ici particulièrement : « personne ne voulait d'une édition de luxe et en grand format rassemblant mes quelques planches autobiographiques et structurellement expérimentales, sauf moi... »<sup>112</sup>. Nous avons vu avec l'analyse de ce recueil de planches qu'Art Spiegelman peut être qualifié d'avant-gardiste de part ses recherches sur le fond et la forme de la bande dessinée. Ce désir d'être publié sous le format album avant l'heure peut également être envisagé comme les prémices d'une orientation qui se confirme avec *RAW* : le désir de sortir des schémas de la bande dessinée, quelle soit classique ou *underground*, pour l'emmener vers une autre sphère d'appréciation, pour les lecteurs et les dessinateurs. Pour Eric Maigret, « la bande dessinée s'est enrichie de nouveaux auteurs d'avant-garde [...] formés dans des écoles artistiques reconnues, très vigilants dans leur souci de se différencier des anciens novateurs, et qui font par là franchir une étape supplémentaire au médium »<sup>113</sup>, et Art Spiegelman en est selon lui le prototype.

---

<sup>112</sup> SPIEGELMAN Art, *Breakdowns... op. cit.*, p. 3.

<sup>113</sup> MAIGRET Éric, *op. cit.*

## **PARTIE 2 : MAUS, UN PIED DANS L'UNDERGROUND, UN PIED DANS LE ROMAN GRAPHIQUE**

---

Cette partie s'attache à comprendre ce que recouvre l'appellation roman graphique. Dans ce but, il nous faut analyser l'œuvre phare d'Art Spiegelman, *Maus*, qui en est un emblème, et voir comment cette production s'inscrit dans le parcours de l'artiste. Avec l'appui d'articles du *New York Times* et du *Monde*, nous décrivons le rôle que *Maus* a pu jouer dans la prise de conscience des potentialités littéraires de la bande dessinée.

### **CHAPITRE 4 : QU'EST-CE QU'UN ROMAN GRAPHIQUE ?**

Il nous faut, afin de cerner ce nouveau terme arrivé dans le monde du livre, essayer de définir le roman graphique et voir en quoi il se détache et se démarque de la bande dessinée traditionnelle. Comment et pourquoi ce terme s'est imposé dans le vocabulaire tout en recouvrant différentes réalités ?

#### **A/ Un nouveau format qui amène de nouvelles possibilités**

##### ***1. La construction d'un récit long***

Les romans graphiques se développèrent au cours des années quatre-vingt. Aujourd'hui, en Europe comme aux États-Unis, le terme fait partie du vocabulaire de la bande dessinée et plus généralement, du monde du livre. Cependant, selon Jean Paul Gabilliet, la désignation roman graphique recouvre trois réalités distinctes : « les recueils de bandes dessinées de presse, les recueils de bandes pré-publiées dans des *comic books* grand public, les albums contenant des histoires complètes pré-publiées ou non, sans rapport étroit avec les genres grand public et constituant par rapport à ceux-ci une production indépendante »<sup>114</sup>. Difficile donc de trouver une caractéristique commune à ces trois réalités, si ce n'est qu'elles concernent toutes la bande dessinée. Le format, peut être, pourrait être retenu : les recueils possèdent un nombre de pages nécessairement plus conséquent que si les œuvres n'étaient pas regroupées, et les albums contenant des histoires complètes nous poussent à envisager un nombre de pages plus élevé que les

---

<sup>114</sup> GABILLIET Jean-Paul, *Des comics et des hommes... op. cit.*, p. 138-139.

feuilletons. Dans un article publié en 2012 pour la revue en ligne de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, Thierry Groensteen insiste sur cette question du format, ou plutôt du volume : « le *graphic novel* rompt avec l'assimilation traditionnelle de la bande dessinée américaine aux seules formes brèves (le *daily strip*, la *sunday page*, le récit formaté des *comic books*, dont le nombre de pages oscille entre 18 et 24) et offre aux auteurs la possibilité de développer, d'un seul tenant, des récits d'une certaine ampleur »<sup>115</sup>. Selon lui, cette idée de rompre avec les publications traditionnelles est la seule caractéristique commune que l'on peut attribuer aujourd'hui aux différentes formes que revêtent les romans graphiques.

Ces derniers semblent alors permettre de développer une trame narrative plus longue qu'auparavant. Ils découlent de la volonté de petits éditeurs dans un premier temps, qui comme on l'a vu tout au long de la première partie, ont souvent été les moteurs des innovations et des changements dans les différentes formes que le médium a pris. Ainsi, pour répondre aux transformations en cours dans le secteur des *comic books* des années quatre-vingt – fin du mouvement *underground* avec une diffusion des pratiques nées en son sein et le développement de librairies spécialisées – les petits éditeurs vont commencer à publier des romans graphiques, rompant avec les codes de l'époque par la liberté laissée aux auteurs de s'exprimer dans un nombre de pages plus conséquent. La notion de création d'auteur se retrouve au centre des productions, où les œuvres à caractères biographiques sont nombreuses. Cependant, une ambiguïté subsiste tout de même pour ce qui est du concept de production d'auteur : « l'appellation éditeurs indépendants (*indies*) désigne les maisons qui laissent aux auteurs la propriété de leurs créations [...] mais cette particularité est sans rapport avec la nature des créations qui peuvent être tout à fait inscrites dans la production grand public ou bien échapper aux schémas de la production à visées commerciales »<sup>116</sup>. Il apparaît de ces quelques lignes que chercher à définir le roman graphique en lui-même et pour lui-même s'avère difficile, compte tenu du fait que le format s'est construit par rapport à d'autres (feuilletons publiés dans des revues, *comic books* etc.). Nous allons voir, avec Will Eisner, dessinateur à l'origine de l'adoption du terme dans le vocabulaire, que la revendication de l'appellation découle d'un choix, d'un positionnement personnel et nouveau dans la bande dessinée américaine.

---

<sup>115</sup> GROENSTEEN Thierry, *Roman graphique*. Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée, In : Neuvièmeart 2.0, la revue en ligne de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image. Septembre 2012. <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article448> (consulté en ligne le 22.11.2015).

<sup>116</sup> GABILLIET Jean-Paul, *Des comics et des hommes... op. cit.*, p. 147

## 2. Will Eisner revendique l'appellation roman graphique en 1978

Communément, « Will Eisner est généralement tenu pour le père de l'appellation »<sup>117</sup> roman graphique ou *graphic novel*. C'est en 1978 avec la parution de son œuvre *A Contract with God And Other Tenement Stories*, que Will Eisner – célèbre auteur de bande dessinée américain à l'origine du *Spirit*, super héros des années quarante – va populariser ce qualificatif en apposant le terme *graphic novel* directement sur la couverture de son livre<sup>118</sup>. Il faut préciser ici que, comme nous le rappelle Bryan D. Fagan et Jody Condit Fagan dans leur ouvrage, *Comic Book collections for libraries*, le terme était pourtant utilisé avant 1978 : « The term and form graphic novel was used before A Contract with God's 1978 publication, but its use took off from there »<sup>119</sup>. Mais c'est bien avec cette œuvre que s'exprime une réelle volonté de se distinguer des autres productions de l'industrie des *comic books*.

Dans un mémoire consacré à la légitimation culturelle de la bande dessinée et au rôle joué par le roman graphique, Fred Paltani-Sargologos pose cette question : pourquoi vouloir se démarquer en se définissant comme roman graphique ? Selon lui, « le roman graphique se réclame d'une perspective littéraire, dans le sens où, c'est une œuvre produite par un auteur qui laisse libre court à son imagination, à sa démarche créative »<sup>120</sup>. De ce fait, il permet de proposer une autre vision de la bande dessinée, plus noble, plus proche de la littérature. Rappelons nous ici, et pour nuancer nos propos, que Rodolphe Töpffer appelait déjà ses histoires du milieu au XIX<sup>e</sup> siècle de la littérature en estampes, qu'il qualifiait également de cette façon : « le tout ensemble forme une sorte de roman d'autant plus original qu'il ne ressemble pas mieux à un roman »<sup>121</sup>. Était-ce déjà un désir d'affirmer une vocation littéraire ? Ou simplement parce qu'il n'existait pas encore de terme approprié ? Ce qui est certain, dans le cas de Will Eisner, c'est qu'en revendiquant ce qualificatif de roman graphique, son désir était d'affirmer une vocation plus littéraire par la forme et le fond de son livre, mais surtout d'être étalé aux côtés d'autres œuvres littéraires sur les étagères des librairies générales, et non plus aux côtés de *comic books* dans les librairies spécialisées.

---

<sup>117</sup> GROENSTEEN Thierry, *Roman graphique. op. cit.*

<sup>118</sup> Voir annexe 8 pour la couverture.

<sup>119</sup> « Le terme et la forme roman graphique étaient déjà utilisés avant la publication de *A Contract with God*, mais sa popularisation en découle ».

FAGAN D. BRYAN, CONDIT FAGAN Jody, *op. cit.*, p. 4.

<sup>120</sup> PALTANI-SARGOLOGOS Fred, *Le roman graphique, une bande dessinée prescriptrice de légitimation culturelle*. Mémoire de Master 2 Cultures de l'écrit et de l'image, Enssib, Septembre 2011. 177 p., p. 87.

<sup>121</sup> GROENSTEEN Thierry, *M. Töpffer... op. cit.*, p. 81.

## **B/ L'entrée en librairie générale de la bande dessinée**

### *1. Un processus de légitimation en marche*

Depuis le début des années soixante-dix, le développement des librairies spécialisées va croissant aux États-Unis. Néanmoins, et dans la plupart des cas, ces librairies ne vendent pas uniquement des bandes dessinées, mais également toutes sortes de produits dérivés, en partie autour du thème toujours dominant des super héros.

Dans son même mémoire cité plus avant, Fred Paltani-Sargologos esquisse une histoire de la bande dessinée en grande partie européenne, centrée autour de la légitimation culturelle de cette dernière. Dans le cadre de notre étude, il est important de retenir que selon lui, le roman graphique se pose comme le dernier chaînon d'un long processus de légitimation culturelle de la bande dessinée, mettant en jeu les différentes évolutions du fond et de la forme, et sa reconnaissance par un public adulte. Il ne manquait plus qu'une distribution dans des lieux aussi légitimes, si l'on peut dire, que des librairies générales.

On l'a dit en début de chapitre, le terme fait dorénavant partie du vocabulaire du livre – sous-entendu l'objet également – comme peut en témoigner la section *best-seller* consacrée aux *graphic novel* du *New York Times* : « the sales of graphic novels in bookstores have become so prominent that the New York Times began a graphic novel best-seller list in February 2009 »<sup>122</sup>. De plus, certaines revues ou *comic books* deviennent des supports de pré-publication (mais pas seulement) de séries ou de feuilletons pensés comme des ensembles cohérents, dans le but d'une publication ultérieure sous un format album, livre, roman graphique. C'est le cas par exemple de la revue *RAW*, qui a accueilli les planches de *Maus*, avant que le livre ne soit publié au format broché. Il nous faut à présent revenir sur le rôle de *Maus*, œuvre devenue un classique de la bande dessinée, dans la reconnaissance de celle-ci comme empreinte de littérature, et donc de son entrée en librairie générale. En effet « s'il est un livre qui, plus qu'aucun autre, va confirmer la vocation de la bande dessinée à devenir une authentique littérature [...] c'est assurément *Maus* »<sup>123</sup>.

---

<sup>122</sup> « Les ventes de romans graphiques en librairies sont devenues si importantes que le *New York Times* a commencé une liste de romans graphiques *best-seller* en février 2009 ».

FAGAN D. BRYAN, CONDIT FAGAN Jody, *op. cit.*, p. 5.

<sup>123</sup> GROENSTEEN Thierry, *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*. *op. cit.*, p. 302.

## 2. L'impact de Maus, première bande dessinée à obtenir un prix Pulitzer

*Maus, un survivant raconte. Mon père saigne l'histoire*, paru en 1986 aux États-Unis et l'année suivante en France, est le premier volume de l'œuvre phare d'Art Spiegelman. Le deuxième volume, *Maus, un survivant raconte. Et c'est là que mes ennuis ont commencé* est paru aux États-Unis en 1991, et de même l'année suivante en France. Le mois d'avril 1992, *Maus* (désigné simplement de cette manière) est couronné par un prix Pulitzer. L'œuvre est classée dans une section spéciale<sup>124</sup>, et cette bande dessinée est la première à obtenir un tel prix. Selon Jean Paul Gabillet, ce titre a permis « la découverte par un public extérieur à la clientèle des librairies spécialisées de la diversité et de la richesse d'œuvres très éloignées des récits super héroïques largement standardisés qui restaient majoritaires en quantité »<sup>125</sup>. Traduit en plus de trente langues aujourd'hui, le succès de *Maus* fût, et est planétaire. On parlera même de « phénomène de librairie »<sup>126</sup>, pour accentuer le fait qu'avec cette œuvre, la pénétration de la bande dessinée dans le monde des librairies générales et donc de son rapprochement avec la littérature est affirmée. De plus, toujours à la suite de Jean Paul Gabillet, on peut dire que sous l'influence de ce phénomène, « un nombre croissant d'éditeurs généralistes se mirent à publier des bandes dessinées d'auteur au format livre »<sup>127</sup>. En France, c'est Flammarion qui publiera les deux tomes de *Maus*.

Sous la forme d'un roman graphique (l'œuvre intégrale fait plus de 280 pages), perçue comme une création d'auteur de part sa forte tendance biographique et autobiographique, traitant d'un sujet sérieux et difficile (l'Holocauste), et couronnée par un prix Pulitzer, cette œuvre est généralement appelée par les historiens, les théoriciens et les journalistes pour justifier le passage de la bande dessinée à l'âge adulte, de sa considération et de la reconnaissance de ses possibilités littéraires. Dans *les secrets des chefs-d'oeuvre de la BD*, un numéro de la revue Beaux Arts, il est dit qu'« Art Spiegelman a fait basculer le 9<sup>e</sup> art [la bande dessinée] dans l'âge adulte. Et que, « depuis *Maus*, on peut tout raconter en BD »<sup>128</sup>. Un prochain chapitre traite plus en détails de la réception de *Maus*, notamment dans la presse, dès sa parution et donc avant sa forte exposition internationale qui fait suite à l'attribution du prix Pulitzer. Il nous faut dorénavant parler un peu de l'Europe, si l'on veut se rendre compte des différentes facettes que peut revêtir le qualificatif de roman graphique outre-Atlantique.

<sup>124</sup> Site répertoriant tous les prix Pulitzer: <http://www.pulitzer.org/prize-winners-by-year/1992> (consulté le 14.04.2016).

<sup>125</sup> GABILLIET Jean-Paul, *Des comics et des hommes... op. cit.*, p. 138.

<sup>126</sup> *Ibid.*

<sup>127</sup> *Ibid.*

<sup>128</sup> Beaux Arts hors-série, *Les secrets des chefs-d'œuvre de la BD*, Blake et Mortimer, Tintin, Corto Maltese..., TTM éditions, 2014. 162 p.

## C/ Qu'en est-il du roman graphique en Europe?

Sans en retracer son histoire ou encore ses relations avec les États-Unis, nous parlons ici rapidement de la bande dessinée européenne dans le but de montrer comment l'appellation roman graphique peut renvoyer à différentes réalités, selon la conception culturelle ou consommatrice du médium dans différents pays.

### 1. Une évolution de la bande dessinée en Europe comparable...

Dans un article intitulé *BD, mangas et comics : différences et influences*, paru dans la revue *Hermès* en 2009, on peut lire qu'« en Occident, la respectabilisation de la BD s'est opérée, très progressivement, par le glissement du support magazine au support livre (à partir des années 1960 en France, au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle aux États-Unis) »<sup>129</sup>. Il est intéressant de noter la différence de quarante ans entre la France et les États-Unis soulignée ici. En effet, s'agissant du glissement du support magazine au support livre, la France, et également la Belgique sont en avance sur les États-Unis, bien que le support magazine fut largement utilisé dans ces trois pays. Le 16 juillet 1949 est adopté en France une loi sur les publications destinées à la jeunesse, qui amène « un appareil de censure d'autant plus redoutable et redouté des éditeurs qu'il se contente, la plupart du temps, de recourir à l'intimidation, ce qui conduit les éditeurs à l'autocensure »<sup>130</sup>. Rappelons que l'instauration du Comics Code aux États-Unis a également amené de l'auto-censure, en recourant à ce que l'on pourrait qualifier d'intimidation. L'adoption de la loi de 1949 eut pour conséquence une protection des productions françaises, face à l'importation de produits américains et de leurs super héros. Dans *l'Art de la bande dessinée*, Pascal Ory signale que « le protectionnisme commercial encouragé par la loi [...] allait ainsi aboutir [...] à la couvaison d'une nouvelle génération d'enfants terribles, de plus en plus impatients de suivre des voies inédites et/ou interdites »<sup>131</sup>.

Destinées principalement à la jeunesse européenne, les planches de bande dessinée dans les grands journaux comme le *Journal de Tintin* ou le *Journal de Spirou*, sont petit à petit reprises dans des albums cartonnés, dès le début des années cinquante. Le support magazine, lui, servira plutôt le développement d'une bande dessinée transgressive et plus libre, faisant suite notamment aux frustrations amenées par la censure. Nous pouvons parler d'une évolution

<sup>129</sup> GABILLIET Jean-Paul, *BD, mangas et comics : différences et influences*. Hermès, La Revue 2/2009 (n°54), éd. CNRS, Paris. pp. 35-40. <http://hdl.handle.net/2042/31551> (consulté en ligne le 10.12.2015).

<sup>130</sup> ORY Pascal *et al.* *op. cit.*, p. 265.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 281.

comparable ici puisque, principalement en France et en Belgique, la bande dessinée fût d'abord destinée à la jeunesse, puis contrainte par la censure, avant de revendiquer un désir de transgression et de liberté d'expression tout en utilisant plusieurs types de supports, principalement dans des journaux, des magazines et des albums normés. On retrouve, avec des variations, ces trois pendants dans l'histoire américaine.

## 2. ... mais une publication dominante d'albums qui jette un flou sur la désignation de roman graphique

Bien qu'utilisant différents formats, c'est le modèle de la publication en album « qui domina l'édition franco-belge de bande dessinée jusqu'aux années 1980 »<sup>132</sup>. Celui-ci fit basculer plus rapidement la bande dessinée européenne dans le monde du livre, et à partir des années quatre-vingt-dix, la plupart des bandes sont publiées directement en album sans être pré-publiées dans une revue ou un journal. Bien que cette production soit fortement normée – album traditionnel cartonné avec 46 ou 48 pages, publication de séries longues autour d'un personnage – on assiste à la fin des années soixante-dix à l'éclosion de nouvelles productions désirant rompre avec ces normes, et qui deviendront des romans graphiques quelques années plus tard. Cependant et contrairement aux États-Unis, le format album se rapproche plus du livre que celui du *comic book* ou de la revue, et s'ancre plus profondément dans la dimension culturelle et consommatrice du médium, car il est présent depuis les années cinquante en Europe. C'est ce qui fait dire à Thierry Groensteen que pour les Américains qui n'ont qu'une « expérience très limitée de l'album, toute bande dessinée publiée sous forme de livre tendra à devenir, dans leur vocabulaire, un *graphic novel*, y compris n'importe lequel de nos albums à la française, quand ils sont traduits »<sup>133</sup>.

D'après le dictionnaire esthétique de la bande dessinée en ligne, sur le site de la revue de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, « dès les années 1980, trois éditeurs disposaient de collections appliquant le mot roman à la bande dessinée. “Romans BD”, chez Flammarion, se distinguait des albums classiques par son format plus petit ; “Roman graphique”, aux Humanoïdes associés, regroupait tous les titres qui ne s'inscrivaient pas dans une série ; tandis que du côté des “romans (À Suivre)”, chez Casterman [...] c'est avant tout par leur longueur inhabituelle que les récits se distinguaient »<sup>134</sup>. Ces trois collections témoignent des divers sens que peut prendre l'association du terme roman à la bande dessinée, puisque chacune propose de se distinguer des productions classiques certes, mais chacune à leur façon. On l'aura compris, outre-Atlantique également, la définition n'est

<sup>132</sup> GABILLIET Jean-Paul, *BD, mangas et comics... op. cit.*

<sup>133</sup> GROENSTEEN Thierry, *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres. op. cit.*, p. 300.

<sup>134</sup> GROENSTEEN Thierry, *Roman graphique. op. cit.*

pas non plus très précise. Pour conclure et en précisant un peu cette partie, nous retenons quelques caractéristiques utilisées par Fred Paltani-Sargologos afin d'illustrer, dans les grandes lignes, ce que peut être un roman graphique :

- un format se rapprochant d'un livre ;
- des titres uniques ou une tomaiison prédéfinie ;
- une ambition littéraire, que nous comprenons comme une narration développée ;
- une place prépondérante de l'auteur, soit par le genre autobiographique, soit par la liberté qu'on lui accorde.

Cependant, ces quelques caractéristiques ne sont ni des conditions requises, ni une recette pour faire d'une bande dessinée un roman graphique, mais plus des points de repère afin de catégoriser telle ou telle œuvre.

## CHAPITRE 5 : *MAUS*, ANALYSE DE L'ŒUVRE

On a déjà parlé de *Maus* sans s'y référer réellement. Ce chapitre va puiser directement dans les planches de cette œuvre afin de voir en quoi elle est un roman graphique. Il s'attache également à montrer comment, selon le titre de notre partie, *Maus* a un pied dans l'*underground* et un pied dans le roman graphique.

### A/ Les origines de *Maus*

En 1955, alors qu'il est encore étudiant, Art Spiegelman écrit pour un cours un essai analytique de la première bande dessinée à aborder frontalement le génocide des juifs, *Master Race*, de Al Feldstein et Bernard Krigstein, travaillant alors pour la maison d'édition EC Comics. Selon Isabelle Delorme, *Master Race* a eu un impact sur la carrière de notre auteur qu'il décrit comme un « récit archétypal de la culpabilité et du châtement [qui] met en scène un survivant de la Seconde Guerre mondiale »<sup>135</sup>. Cependant, dans le souci de la recherche des origines de *Maus*, il nous paraît plus intéressant de regarder dans quelles conditions cette œuvre a pu voir le jour, et de se concentrer plus particulièrement sur la première version de *Maus* en trois planches, ainsi que sur la parution de la version longue en feuilleton, puis en deux tomes. Pour ce faire, nous devons revenir dans les années *underground* de la bande dessinée américaine.

#### 1. *Maus* en trois planches, première publication dans *Funny Aimals* en 1972

Dans l'analyse que nous avons faite de *Breakdowns*, nous avons laissé de côté les premières planches de *Maus*. Il nous faut y revenir maintenant en apportant quelques précisions qui font écho à ce que l'on a pu voir du mouvement *underground* des années soixante-dix. En 1972 sort *Funny Aimals*, une publication dirigée par Justin Green. La seule contrainte imposée aux dessinateurs était que les personnages des histoires devaient être représentés par des animaux. Robert Crumb en dessine la couverture<sup>136</sup> et Art Spiegelman est sollicité par Justin Green pour réaliser quelques planches. Sa première idée était alors de « faire un *strip* sur l'expérience noire en Amérique, en utilisant un style de dessin animé »<sup>137</sup>. Transformés par la nécessité de la contrainte animalière, les oppresseurs auraient été

<sup>135</sup> DELORME Isabelle, *Shoah*. Neuvième art 2.0, La revue en ligne de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, janvier 2013. <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article520> (consulté en ligne le 26.11.2015).

<sup>136</sup> Voir annexe 10 pour la couverture.

<sup>137</sup> SPIEGELMAN Art, *MetaMaus... op. cit.*, p. 112.

le KuKluxKat (des chats) et les opprimés des souris. Cependant, le thème du racisme et de l'oppression noire avait déjà été traité par Robert Crumb auparavant. De plus, Art Spiegelman se rend compte que la métaphore chat-souris de l'oppression pouvait également s'appliquer à son expérience plus immédiate<sup>138</sup>. Pour le mouvement *underground* et pour Art Spiegelman, Justin Green est celui qui a fait pénétrer l'autobiographie dans les cases : « en 1971, j'ai fait la connaissance de Justin Green, qui travaillait alors au chef-d'œuvre qui a ouvert la bande dessinée à la confession autobiographique »<sup>139</sup>. En effet, « Justin avait pris pour sujet les culpabilités psychosexuelles et catholiques de sa vie personnelle »<sup>140</sup>, et c'est en découvrant les planches de *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary* (l'œuvre de Justin Green) en train de sécher dans la maison qu'Art Spiegelman en est arrivé à cette conclusion : « au lieu de dessiner les violences les plus répugnantes que je pouvais imaginer, je pus finalement mettre le doigt sur les atrocités présentes dans le monde réel, celles auxquelles mes parents avaient survécu, celles du monde dans lequel ils m'avaient fait naître »<sup>141</sup> et les retranscrire dans une bande dessinée. Lorsqu'en 1996, Thierry Groensteen l'interroge pour un numéro de la revue 9<sup>e</sup> Art et lui demande les raisons qui l'ont poussé à réaliser des bandes à caractère autobiographique, il répond simplement : « par narcissisme, égocentrisme, à cause de Justin Green »<sup>142</sup>.

D'une part donc, l'idée du sujet et de la métaphore animalière (qui fera couler beaucoup d'encre) sont nées dans ce contexte précis et, d'autre part, le système utilisé pour recueillir les informations – dans un premier temps, des entretiens avec son père – découle également de ces premières planches. En effet, en 1972, avant la publication de *Funny Animals*, Art Spiegelman montre son travail en trois planches à son père qui lui apporte certaines précisions<sup>143</sup>. Enfin, peut après, paraît la revue avec en son sein une première esquisse en trois planches de ce qui deviendra plus tard une œuvre au succès planétaire. Dans cette version, le personnage d'Art Spiegelman enfant s'appelle Mickey, et le narrateur est le père de ce petit garçon (Fig 15). La version longue diffère principalement par sa taille et par le positionnement des narrateurs principaux, Art Spiegelman et son père, Vladek.

<sup>138</sup> SPIEGELMAN Art, *MetaMaus...* op. cit., p. 113.

<sup>139</sup> SPIEGELMAN Art, *Breakdowns...* op. cit., postface.

<sup>140</sup> *Ibid.*

<sup>141</sup> *Ibid.*

<sup>142</sup> GROENSTEEN Thierry, *Réponses à sept questions sur l'autobiographie*. Neuvième art 2.0, La revue en ligne de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, janvier 1996. <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article298> (consulté en ligne le 26.11.2015).

<sup>143</sup> SPIEGELMAN Art, *MetaMaus...* op. cit., p. 113.

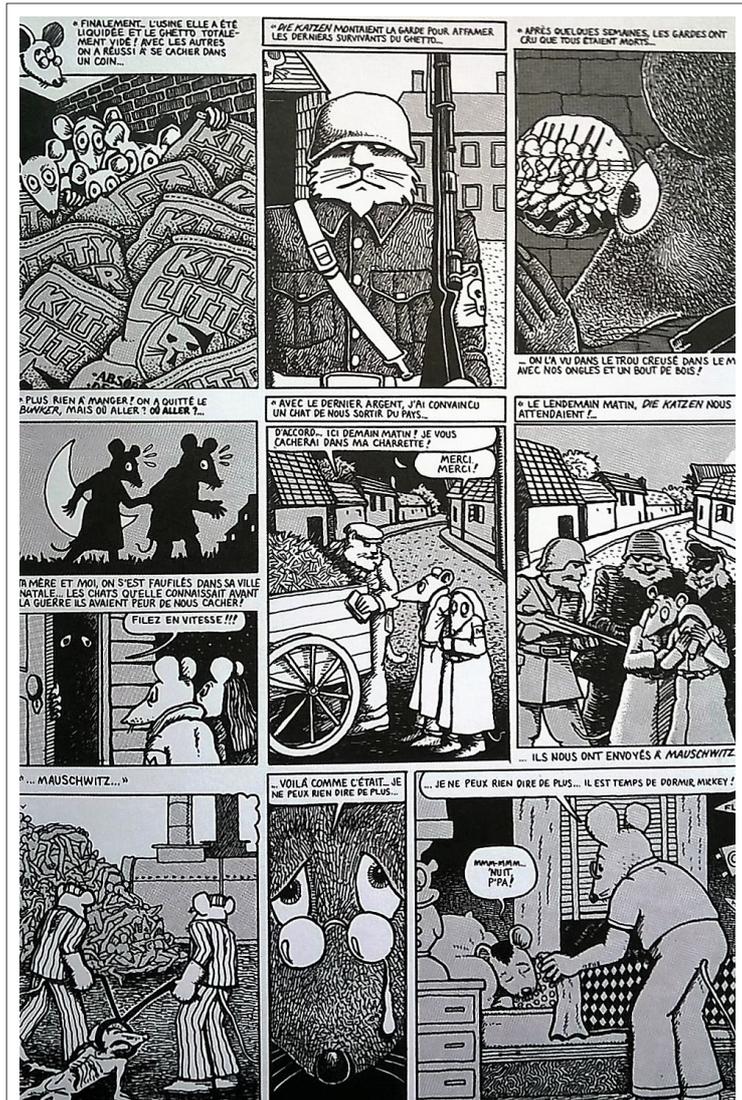


Figure 15, dernière planche de *Maus*, 1972.

La tête tout en haut à gauche hors de la case situe les paroles du père.

SPIEGELMAN Art, *MetaMaus, un nouveau regard sur Maus, un classique des temps modernes*. Flammarion, 2012, 302 p., p. 107.

## 2. Une publication dans RAW de Maus en chapitres, puis en deux tomes

*RAW*, la revue avant-gardiste de bande dessinée d'Art Spiegelman et de son épouse Françoise Mouly paraît de 1980 à 1991. Chaque numéro, à partir du deuxième, contient un chapitre de *Maus, un survivant raconte*. En commençant cette entreprise, notre *cartoonist* avait « pour projet de concocter une longue BD qui nécessitait un marque page »<sup>144</sup>. Parus sous la forme d'un travail en cours, puisque l'œuvre sera réellement terminée en 1991, ces chapitres sont uniquement visibles et lisibles dans *RAW* jusqu'en 1986, avec la parution du premier tome, *Maus, un survivant raconte. Mon père saigne l'histoire*<sup>145</sup>. Au début, Panthéon qui est l'éditeur aux États-Unis ne veut pas publier le livre en deux

<sup>144</sup> SPIEGELMAN Art, *MetaMaus... op. cit.*, p. 42.

<sup>145</sup> Voir annexe 9 pour les couvertures des tomes 1 et 2.

tomes. Le livre aurait dû sortir en un seul volume broché, une fois les chapitres terminés. Cependant, Art Spiegelman apprend que Steven Spielberg a pour projet de faire un film avec des souris pour représenter des juifs, et que celui-ci doit bientôt sortir<sup>146</sup>. De peur d'être pris pour un copiste, il insiste donc auprès de son éditeur pour faire paraître un premier volume avant que n'arrive à terme le projet de Spielberg, et essuie un refus. Mais en 1985, un critique d'art et de musique américain nommé Ken Tucker écrit un article élogieux sur le travail en cours d'Art Spiegelman. Il décrit un travail sérieux, novateur ou encore remarquable : « a remarkable feat of documentary detail and novelistic vividness. [...] This is an epic story told in tiny pictures »<sup>147</sup>. Il parle également d'événement littéraire, en mentionnant que celui-ci n'a sûrement pas été remarqué du fait de la circulation limitée de la revue dans laquelle il paraît : « perhaps because of Raw's limited circulation, few people are aware of the unfolding literary event Maus represents »<sup>148</sup>. Suite à cet article, l'éditeur d'Art Spiegelman revient sur sa requête et s'empresse de publier un premier volume de *Maus* en 1986.

Que pouvons-nous tirer de cette histoire ? Premièrement, que *Maus* est paru sous la forme d'un travail en cours d'élaboration de 1980 à 1991 dans *RAW*. Ajoutons ici que jusqu'en 1986, avant la publication du premier volume, Art Spiegelman illustre des cartes à jouer et des chewing-gum pour la société Toops, ce qui lui permet de financer ce long projet. Deuxièmement, nous avons déjà parlé de l'apparition d'un nouveau format dans les années quatre-vingt aux États-Unis qui est le format livresque de la bande dessinée. Face à la multiplication de romans graphiques, les *comic books* ou les revues se voient souvent utilisés comme des supports de pré-publication d'une œuvre, en feuillets ou en chapitres, destinée à être reliée d'un seul tenant. La publication de *Maus* en chapitre dans *RAW* en est un exemple flagrant. Puis finalement, la remarque de Ken Tucker sur le fait que la circulation limitée de la revue ne permet pas une grande visibilité, si on la compare au succès de l'œuvre en format livre, confirme ce pendant de la bande dessinée américaine à s'exprimer désormais dans un format livresque qui permet de toucher un plus grand nombre de lecteurs. Mais, en utilisant des mots forts élogieux pour décrire le travail d'Art Spiegelman, Ken Tucker souligne le fait que *Maus* était déjà connu et reconnu avant sa sortie en livre et surtout, avant son couronnement par le prix Pulitzer en 1992. Nous y reviendrons plus en détails prochainement.

---

<sup>146</sup> SPIEGELMAN Art, *MetaMaus... op. cit.*, p. 79.

<sup>147</sup> « Un exploit remarquable de détails documentaires et d'éclats romanesques. [...] C'est une histoire épique racontée avec de petites images ».

TUCKER Ken, *CATS, MICE AND HISTORY - THE AVANT-CARDE OF THE COMIC STRIP*. *The New York Times*, Arts ; Books section, 26 mai 1985. <http://www.nytimes.com/1985/05/26/books/cats-mice-and-history-the-avant-carde-of-the-comic-strip.html> (consulté en ligne le 18.11.2015).

<sup>148</sup> « Peut-être à cause de la circulation limitée de *Raw*, peu de gens sont au courant de l'événement littéraire en cours que représente *Maus* ».

*Ibid.*

## **B/ Maus comme un témoignage historique ?**

Envisager *Maus* comme un témoignage historique n'est pas nouveau. Aujourd'hui, cette œuvre se retrouve dans certains programmes scolaires et on trouve sur internet des analyses à visées pédagogiques sur les ressources historiques que peut présenter *Maus*. Cependant, ce ne fût pas toujours le cas. De plus, en nous penchant sur cette question, nous pouvons rentrer dans le processus créatif de l'artiste et voir quels sont les points de tensions entre le discours qu'il tient sur son œuvre, et l'utilisation ou les analyses que d'autres peuvent en faire. Il nous faut dorénavant présenter l'œuvre : « sans témoins pour la raconter, l'Histoire n'existe pas, quelqu'un doit amorcer le récit pour que d'autres le terminent »<sup>149</sup>. Cette phrase issue du livre de Boualem Sansal, 2084. *La fin du monde*, illustre bien ce qu'est *Maus*. En effet, plus qu'une histoire sur l'Holocauste, c'est un dialogue entre une personne ayant vécu les événements, un témoin, et une personne n'ayant pas vécu ces derniers, mais qui en écrit et dessine le récit. Ce livre comprend en fait trois histoires :

- La principale ou du moins la plus marquante, est celle racontée par Vladek Spiegelman, décrivant en tant que narrateur son vécu durant la seconde guerre mondiale, qui est donc dans un temps passé.
- la seconde est celle de la relation compliquée entre un père et un fils, construite majoritairement autour d'entretiens qui donnent matière de témoignage à l'œuvre, retranscrit au temps présent.
- enfin la troisième est celle sous-jacente à toute l'œuvre. C'est l'histoire du processus d'élaboration du récit sous la forme bande dessinée, comprise dans l'histoire du temps présent, et qui met en exergue tous les doutes et les choix de l'auteur.

Ces trois histoires, où les protagonistes sont des animaux – principalement des souris pour les juifs, des chats pour les allemands – se mêlent pour créer un grand récit de plus de deux cent cinquante pages, que l'on désigne communément sous le nom de *Maus*. Afin de simplifier, nous reprendrons les mots de l'auteur pour dire que *Maus* « est l'histoire d'un dessinateur de BD qui essaye de visualiser ce que son père a dû endurer »<sup>150</sup>. Nous nous intéressons plus précisément ici à la coexistence de plusieurs temps au sein d'un même récit, à la démarche induite par la bande dessinée (besoin de visualiser les choses), et à la méthode employée par l'auteur pour concilier les représentations historiques et celles personnelles, issues du témoignage.

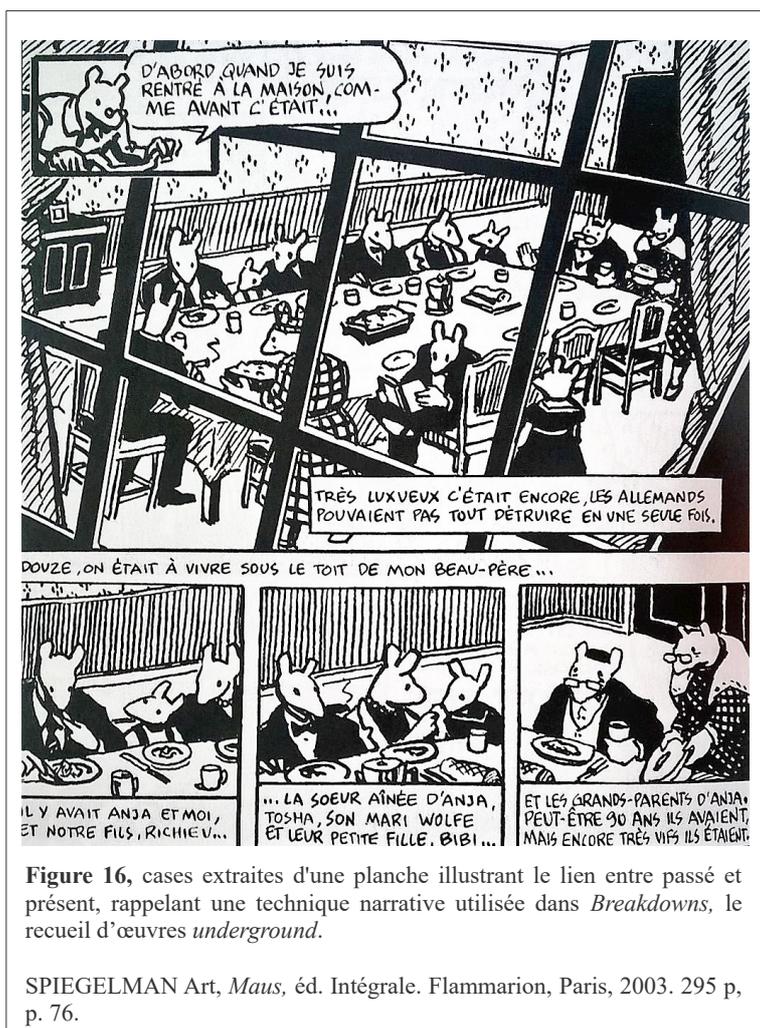
---

<sup>149</sup> SANSAL Boualem, 2084. *La fin du monde*. Gallimard, 2015. 275p. p. 26.

<sup>150</sup> SPIEGELMAN Art, *MetaMaus... op. cit.*, p. 73.

## 1. La mise en récit de plusieurs histoires, faire coïncider le passé et le présent

Entremêler dans un même récit plusieurs temps implique donc une narration particulière dans le but de faire coïncider le passé et le présent. Rentrions d'emblée dans le vif du sujet en analysant un extrait de planche particulier, qui illustre une technique employée par Art Spiegelman pour fluidifier le récit (Fig. 16). Une petite case en haut à droite contient Vladek, le père de Art, faisant du vélo comme souvent lors des entretiens. Un texte s'échappe de la case pour dominer la scène qui se passe en dessous : le personnage faisant du vélo d'appartement représente le présent, et le reste de la scène, le passé. Cependant, ce texte, à mi-chemin entre la petite case et la scène du dessous, rappelle le lien entre les deux histoires dessinées, et les lie ensemble. Ensuite, les trois petites cases du dessous sont des agrandissements, de différents espaces de la grande scène, et donnent alors plusieurs points de vue. Ce schéma narratif n'est pas sans rappeler *Petits signes de passion*, récit de 1974 paru dans *Breakdowns*, où l'on a vu que la même histoire se décline selon les différents points de vue des personnages.



Pour aller plus loin, nous pouvons dire également que cet extrait – sans exposer les relations entre le père et le fils – montre une des facettes des procédés utilisés pour recueillir les informations, ici, les entretiens, le plus souvent lorsque Vladek fait du vélo. Dans *MetaMaus, un classique des temps modernes*, Art Spiegelman nous fait part de ses intentions quant à la mise en images de ces entretiens : « il était clair d'emblée qu'il me faudrait rapporter les conditions du récit en même temps que le récit »<sup>151</sup>. Une autre case qui illustre plus simplement les relations entre le passé et le présent (Fig. 17). Dans cette dernière, on voit une voiture sur une route de forêt, et à l'intérieur, Vladek raconte le sort réservé à des amies de sa femme ayant dérobé des explosifs à Auschwitz : on les a pendues. Cette voiture et cette bulle font partie du temps présent mais au premier plan, on distingue des jambes qui représentent quatre personnes en habit de prisonniers, pendues aux arbres. Plus simplement ici, le passé et le présent se rencontrent dans une même case, en mettant en jeu le rapport entre les mots et l'image, ce qui a pour effet d'insister sur le caractère traumatique du passé, en fait toujours présent.



**Figure 17**, case illustrant le rapport entre le passé et le présent par un jeu entre les mots et l'image.

Texte : « Et les quatre filles qui ont dérobé les explosifs, ils les ont pendues près de mon atelier. C'étaient des amis d'Anja à Sosnowiec... Longtemps, très longtemps, elles sont restées pendues. Oïe.

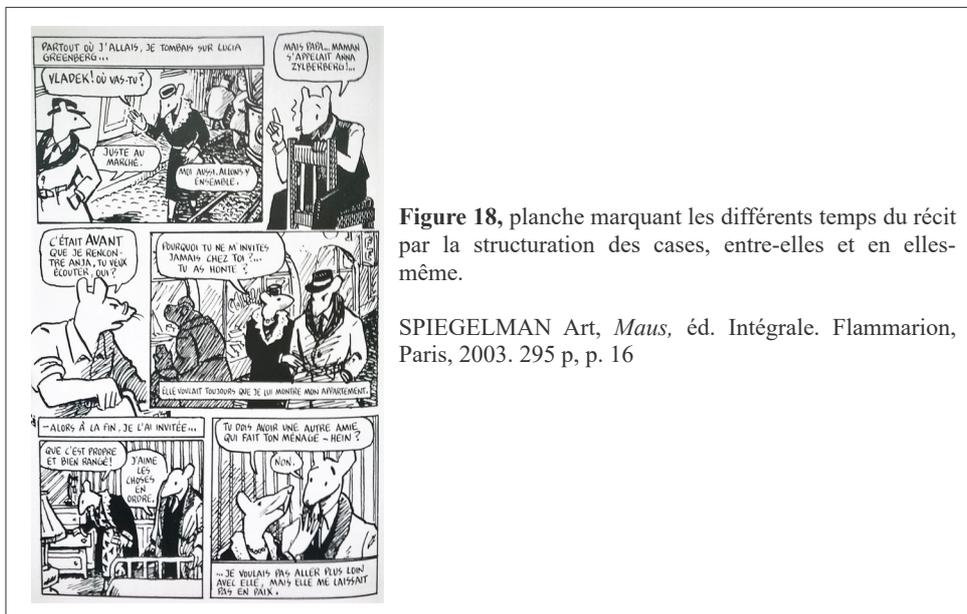
SPIEGELMAN Art, *Maus*, éd. Intégrale. Flammarion, Paris, 2003. 295 p, p. 239

Si ces exemples montrent comment présent et passé sont mis sur le même plan narratif, d'autres marquent une séparation. Art Spiegelman dit avoir utilisé deux approches différentes : « pour le présent j'ai utilisé des cases simples de taille identique. [...] Les séquences dans le passé nécessitaient des stratégies visuelles très différentes et réclamaient souvent une approche plus graphique »<sup>152</sup>. Il nous faut changer d'échelle pour s'en apercevoir et observer les séquences narratives sur des planches entières. Nous avons choisi trois extraits, présentés ici sur une petite échelle. Cependant, notre intérêt se portant sur la structuration des planches, la non-lisibilité des images ou des textes n'est pas gênante. Dans notre première extrait (Fig. 18), on distingue deux types de cases : celles délimitées par des contours, et celles qui ne le sont pas. Ainsi, le personnage assis sur une chaise en haut à droite et celui faisant du vélo au milieu à gauche dialoguent entre-eux (présent), au travers des autres cases relatant

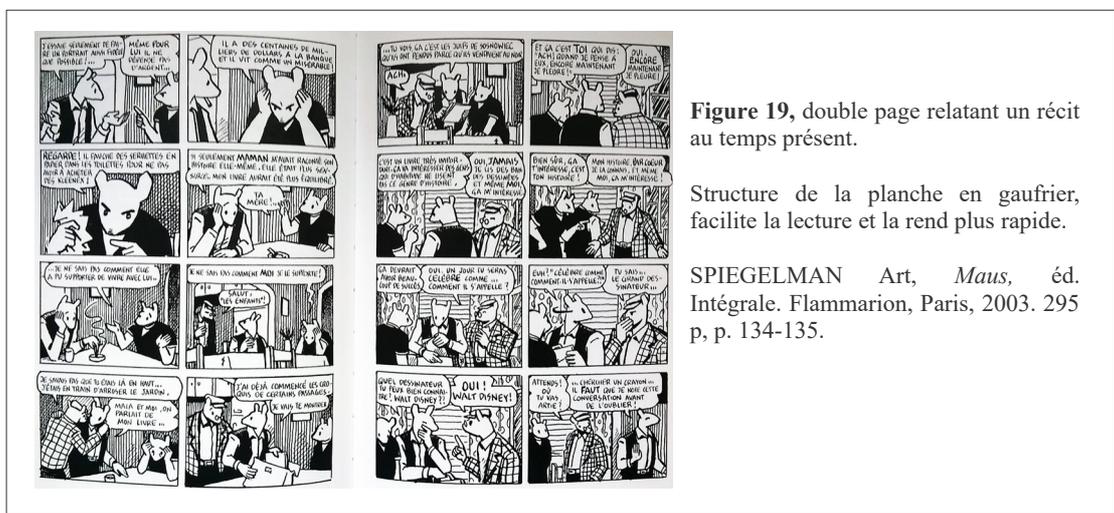
<sup>151</sup> SPIEGELMAN Art, *MetaMaus... op. cit.*, p. 208.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 181.

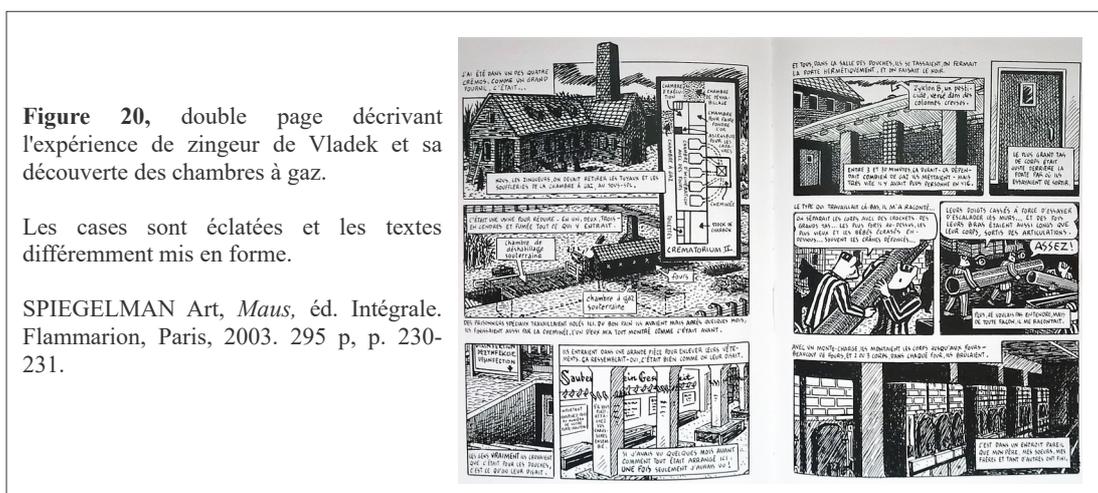
des événements du passé. Cette structuration de la planche et des cases, que l'on retrouve très souvent dans le livre, marque une différence entre les différents temps du récit dans une seule et même séquence narrative.



Notre deuxième extrait est, cette fois-ci une double page relatant une discussion entre la femme de Vladek, Mala, et Art (Fig. 19). De même ici, si on s'intéresse seulement à la structuration des planches, on notera un bel exemple de gaufrier classique : les planches sont découpées en cases de tailles identiques et séquentialisées de la même façon. Ce système est largement utilisé tout au long de l'œuvre – avec quelques variations dans les grandeurs de cases – pour décrire des séquences longues du présent, comme celle-ci. Le texte lui, consiste seulement en la parole des personnages dans des phylactères (bulles). La lisibilité de ces planches est alors immédiate, facile, malgré des bulles chargées de texte.



A contrario, dans la double page ci-dessous, l'assemblage des cases paraît plus complexe (Fig. 20). D'une part, le gaufrier est éclaté et d'autre part, l'organisation des textes – dans des bulles ou des encadrés pour la parole des personnages ou en-dehors des bulles pour la voie du narrateur – est différente. Ici, Vladek raconte son travail de zingueur et sa découverte des chambres à gaz pour la première fois. Ce récit décrit donc le passé et la structure même des planches induit une lecture plus longue, moins fluide que le gaufrier de l'exemple précédent. On pourrait dire qu'on nous invite à plonger dans le passé, en retardant le regard sur certains points de la planche.



**Figure 20**, double page décrivant l'expérience de zingueur de Vladek et sa découverte des chambres à gaz.

Les cases sont éclatées et les textes différemment mis en forme.

SPIEGELMAN Art, *Maus*, éd. Intégrale. Flammarion, Paris, 2003. 295 p, p. 230-231.

À travers ces planches – choisies en début, milieu et fin de récit – on voit bien que la juxtaposition du présent et du passé est présente tout au long de l'ouvrage sur trois niveaux : celui de l'intérieur des cases, celui de la structure des cases (délimitées ou pas), celui de la planche et même des doubles planches. Dans le deuxième chapitre de son livre, *Lire la bande dessinée*, Benoît Peeters montre bien comment les différentes utilisations de la page – il en compte quatre, conventionnelle (gaufrier), décorative (grandes illustrations), rhétorique (planches et cases sont liées), et productive (utilisation du format dans la production visuelle du récit) – influent sur l'action même de lecture<sup>153</sup>. Sans entrer dans les détails, nous pouvons néanmoins dire que les choix effectués par Art Spiegelman ne sont pas anodins et invitent, pour le récit au présent, à une lecture plus rapide que celui au passé. Pour conclure, nous pouvons dire que les choix de l'auteur, subtilement mis en œuvre, permettent de juxtaposer plusieurs histoires en les mettant sur un même plan narratif, tout en les distinguant visuellement par l'architecture de la bande dessinée. Si par roman graphique, on entend que la structure graphique d'une œuvre est au service de la narration, alors *Maus* en est un bel exemple.

<sup>153</sup> PEETERS Benoît, *op. cit.*, chapitre 2 : Les aventures de la page.

## 2. Une démarche particulière induite par la bande dessinée

« Pour un écrivain ce n'est pas trop grave, mais pour un auteur de BD, c'est essentiel de savoir à quoi ressemble la rue dont on vous parle »<sup>154</sup>. Cette phrase extraite d'un entretien pour le documentaire *Art Spiegelman Traits de mémoire* pousse à la réflexion. Est-ce une démarche propre aux dessinateurs ? Un écrivain pourrait-il décrire un paysage sans le voir et pas un auteur de bande dessinée ? En fait, il convient ici de reprendre les motivations de l'auteur.

« J'avais vraiment besoin d'en savoir plus sur les lieux : voir les fours crématoires, la taille des camps, obtenir des copies des plans des musées et des schémas, tout cela a rendu le travail possible »<sup>155</sup>. Dans l'optique de faire une bande dessinée sur l'histoire de son père, Art Spiegelman ressent le besoin de voir par ses propres yeux les lieux décrit par Vladek, afin de les retranscrire en images. C'est pourquoi en 1978, il voyage avec sa femme en Pologne, dans le but de se rendre sur certains lieux évoqués dans les témoignages recueillis. Par la suite, il réitérera ce voyage une fois. Afin de « rester au service de la déposition de [son] père – de sa voix – tout en ne réduisant pas les images à de simples illustrations »<sup>156</sup>, cette démarche permet à l'auteur d'assurer une cohérence historique à son récit. Elle permet en effet de rester le plus fidèle possible aux descriptions, particulièrement des lieux. On retrouve dans l'œuvre plusieurs schémas ou photographies venant se superposer aux cases, et montrant ainsi, sous une autre forme, un personnage ou un endroit. Construire une approche très documentée – Art Spiegelman a lu énormément, recueilli divers croquis, photographies, archives, etc. – peut poser certains problèmes : c'est le manque d'information visuelle qui le pousse à partir sur les lieux, et les informations recueillies par le témoignage peuvent alors différer de celles collectées par la documentation. Nous allons voir maintenant comment, par différentes stratégies parfois très judicieuses, Art Spiegelman arrive à retranscrire certaines de ces différences.

## 3. Comment concilier les représentations personnelles et les représentations historiques ?

Le premier problème auquel on peut penser est la métaphore animalière. En effet, comment prétendre à une exhaustivité historique en représentant des êtres humains par des animaux ? Selon l'auteur, cette métaphore a permis une marge de manœuvre en ne prétendant pas, justement, à une réelle exhaustivité : « ça m'a donné une certaine latitude, du mou quant

<sup>154</sup> KUPERBERG Clara, OOSTERLINCK Joëlle, *op. cit.*

<sup>155</sup> SPIEGELMAN Art, *MetaMaus... op. cit.*, p. 57.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 168.

aux erreurs que j'aurais pu commettre sur tel détail, en dépit de mes recherches »<sup>157</sup>. Cependant, cette métaphore a été interprétée de diverses façons et de ce fait, engendré des problèmes de catégorisations de l'œuvre.

Un deuxième point intéressant et que nous traitons plus en détail, peut s'illustrer par une phrase de l'auteur : « il était évident pour moi, tandis que je faisais mes devoirs, que les souvenirs de Vladek ne coïncidaient pas avec tout ce que je lisais »<sup>158</sup>. Comment faire la part des choses entre des souvenirs personnels et des faits avérés historiquement ? Un exemple frappant évoque la présence d'un orchestre dans le camps d'Auschwitz (Fig. 21). On y voit une conversation entre Art et son père sur la présence de l'orchestre, attestée pour l'un, mais pour l'autre, le souvenir fait défaut :

Vladek – « Un orchestre ?

Art – Je sais pas, mais c'est un fait très bien documenté.

Vladek – Non, au portail seulement les gardiens j'entendais crier. »

Dans les cases de droite, un orchestre joue au second plan, puis est recouvert petit à petit par le flux de prisonniers marchant en rangs serrés. On imagine très bien l'orchestre devenir invisible pour ces derniers.



Figure 21, extrait de planche désignant la présence d'un orchestre par l'image et son contraire par les mots : « D'avoir marché en rang je me souviens, mais pas d'un orchestre... »

SPIEGELMAN Art, *Maus*, éd. Intégrale. Flammarion, Paris, 2003. 295 p, p. 230-231.

<sup>157</sup> SPIEGELMAN Art, *MetaMaus... op. cit.*, p. 149.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 29.

Ces cases sont un exemple très subtil de la volonté de l'auteur à respecter d'une part, le témoignage de son père et d'autre part, certaines représentations historiques de cette période, soutenues par un travail de recherche. Dans *MetaMaus* – et dans de nombreuses analyses pédagogiques présentes sur internet, notamment à l'attention des professeurs d'histoire – on trouve plusieurs exemples de correspondances historiques entre les dessins de lieux et des photographies d'archives. Nous en exposons une seule, issue de *MetaMaus*, et qui met en parallèle une photographie d'archive et son utilisation dans la bande dessinée (Fig. 22). La photographie à droite est reproduite en dessin dans la première case de la séquence. Cependant, ce n'est pas un souvenir rapporté par Vladek qui induit l'image, mais plutôt l'ambiance qu'il décrit - « là bas, pour les juifs, c'était très dur » - illustrée par la reproduction d'un document historique. Ici, afin de mettre en images une atmosphère, Art Spiegelman s'inspire d'images d'archives en les faisant dialoguer avec les paroles de son père.



Figure 22, illustration de la correspondance entre certaines cases et des photographies d'archives.

SPIEGELMAN Art, *MetaMaus, un nouveau regard sur Maus, un classique des temps modernes.* Flammarion, 2012, 302 p., p. 59.

Le procédé inverse est également visible plusieurs fois dans l'ouvrage : sans être transformées, certaines photographies sont intégrées à la bande dessinée, souvent des portraits, comme pour témoigner de la véracité des propos de Vladek. Ainsi, dans une case de la fin de l'ouvrage, le père évoque le souvenir d'une photographie de lui-même, en habit de camps, et celle-ci se retrouve intégrée à la bande dessinée telle quelle. Le souci de coller au plus près du témoignage s'exprime même dans les doutes ou les incertitudes présents tout au long du récit. Dans les deux cases qui suivent, l'image difficile d'un nazi envoyant un enfant contre un mur est de suite

nuancée par l'intrusion, dans la case suivante, des paroles de Vladek : « ça, je l'ai pas vu de mes yeux, mais quelqu'un m'a raconté... » (Fig. 23).



Figure 23, extrait de case relatant ce que le témoin a entendu, mais pas vu.

SPIEGELMAN Art, *Maus*, éd. Intégrale. Flammarion, Paris, 2003. 295 p, p. 110

Pour finir, nous avons reproduit un dialogue, issu de quatre cases, entre Art et sa femme à propos de ses doutes sur la réalisation même de l'œuvre (Fig. 24).

ART - « Je me sens tellement incapable de reconstruire une réalité qui a été pire que mes cauchemars les plus noirs. Et en plus, sous forme de B.D ! Je me suis embarqué dans un truc qui me dépasse. Peut-être que je devrais laisser tomber. Il y a tant de choses que je n'arriverai jamais à comprendre ou à visualiser. J'veux dire la réalité est trop complexe pour une B.D. Il faut tellement simplifier ou déformer.

FRANÇOISE - Mais tant que tu restes sincère, chéri... »

Figure 24, reproduction d'un dialogue entre Art et sa femme.

SPIEGELMAN Art, *Maus*, éd. Intégrale. Flammarion, Paris, 2003. 295 p, p 176.

Par ce procédé, l'auteur communique directement avec le lecteur, et l'invite en quelque sorte à rentrer dans le processus de création de l'œuvre, tout en soulignant les difficultés. Résumons quelque peu notre propos. *Maus* peut être envisagé comme un témoignage historique dans la mesure où :

- la métaphore animalière est comprise comme secondaire, elle ne doit pas décrédibiliser le récit, d'autant plus qu'elle découle d'une contrainte liée à la parution de la première version de *Maus* ;
- la démarche de l'auteur le pousse à se documenter et à s'inspirer de représentations réelles, en allant sur les lieux ou à l'aide d'images d'archives ;
- le témoignage est respecté en retranscrivant les conditions des entretiens, ce qui permet de mettre en exergue les distorsions dans les différentes représentations, issues de souvenirs ou des faits historiques.

Jonathan Haubot, dans un article intitulé *Maus et Auschwitz : des récits testimoniaux de témoignages(s) ?* écrit que « le statut « de témoin de témoin » implique de la part des auteurs la mise en place d'un processus de médiation du récit testimonial recueilli »<sup>159</sup>. Les choix de l'auteur de *Maus*, pour le traitement des informations recueillies, peuvent se comprendre en ce sens comme un processus de médiation et en même temps, de travail sur le récit, pour lui donner la forme escomptée. Maintenant que l'on voit un peu mieux ce qu'est *Maus*, il nous faut voir ce que cette œuvre représente, ainsi que les questions soulevées par ce lourd processus de médiation du récit.

---

<sup>159</sup>HAUBOT Jonathan, *Maus et Auschwitz: des récits testimoniaux de témoignages(s) ?*. DELANNOY Pierre Alban, *op. cit.*, p. 29.

## CHAPITRE 6 : L'APRÈS *MAUS*, RÉCEPTION DE L'ŒUVRE ET CONSÉQUENCES POUR L'ARTISTE

Après avoir vu plus en détail certaines pages de *Maus*, il nous faut à présent regarder comment fût perçue cette œuvre dès sa sortie, et comment, en lien avec la carrière de l'auteur, celui-ci a pu devenir une référence dès lors que l'on parle de bande dessinée. L'attribution d'un prix Pulitzer témoigne d'une reconnaissance importante et d'un succès international, qui n'est pas sans conséquence pour l'artiste.

### A/ Un événement culturel et une référence

#### 1. Un travail reconnu dès sa parution

Dans la partie sur les origines de *Maus*, nous disions que sa parution en deux tomes découlait d'un article vantant les mérites de l'œuvre, publié par le *New York Times*, en 1985, qui a donc poussé l'éditeur à répondre à la volonté d'Art Spiegelman en publiant la première partie de l'ouvrage rapidement. C'est le seul article que nous ayons trouvé datant d'avant la parution du format broché, en 1986. Les tableaux présentés ici (Fig. 25) répertorient et classent les entrées comprenant les mots « Art Spiegelman », trouvées sur le site du *New York Times* dans la section *Arts ; Books* et celui du *Monde*. Sur quatre-vingt-douze entrées comprises entre 1985 et 2012 pour le *New York Times*, trente-sept sont des mentions de *Maus* – premier tome, deuxième tome ou *Maus* tout simplement – pour des nominations (choix préférentiels des lecteurs, des éditeurs ou pour des sections comme *Books of the Times*, et encore sur les listes de *best-sellers*). Parmi celles-ci, quatorze datent d'avant avril 1992, date de l'attribution du prix Pulitzer. Si on reprend la période 1985-2012, 1992 se situe peu de temps avant le premier article pris en compte. Ces quatorze nominations, de 1985 à 1992, sont donc significatives. Pour ce qui est du *Monde*, le même constat peut se faire : sur quatre-vingt-quatorze entrées, neuf sont des nominations dont trois datent d'avant 1992. Ici, il faut prendre en compte le fait qu'en France, le premier tome est paru en 1987 et que le deuxième est paru en 1992. Ces trois nominations restent significatives dans le sens où, outre-Atlantique, l'œuvre était connue et reconnue par une presse grand public avant l'attribution du prix Pulitzer.

<b>The New York Times :</b>		
<b>Entrées comprenant les termes « Art Spiegelman ». 1985-2012</b>	<b>92</b>	
<b>Mention d'une des ses œuvres sur une liste <i>Best-Seller</i>, <i>Graphic Novel</i> ou autre nominations.</b>	<b>44</b>	
Dont <i>Maus</i> Tome 1, Tome 2 ou intégrale.	Avant avril 1992	14
	Après avril 1992	23
<b>Articles thématiques sur ses œuvres</b>	<b>18</b>	
Dont <i>Maus</i> Tome 1, Tome 2 ou intégrale.	11	
<b>Articles où l'on fait référence à Art Spiegelman et <i>Maus</i>.</b>	<b>30</b>	
<b>Le Monde :</b>		
<b>Entrées comprenant les termes « Art Spiegelman ». 1987-2016</b>	<b>94</b>	
Mention de <i>Maus</i> dans une liste ou pour une nomination.	Avant 1992	3
	Après 1992	6
Articles retenus, parlant d'au moins une de ses œuvres.	<i>Maus</i>	5
	Total	19
<b>Articles où l'on fait référence à Art Spiegelman et <i>Maus</i>.</b>	<b>66</b>	

**Figure 25**, tableaux classant et répertoriant les entrées « Art Spiegelman » trouvées sur les sites du *New York Times* et du *Monde*.

Sites : <http://www.nytimes.com/>  
<http://abonnes.lemonde.fr/>

Voyons, avec l'aide de ces tableaux et d'autres articles, comment fut considéré *Maus* par la presse grand public. Une première nomination datant de 1986 dans la section *Books of the Times* relève quatre innovations inhabituelles présentes dans l'œuvre :

- l'exploration de la relation entre les survivants de l'Holocauste et leurs enfants ;
- avec humour de surcroît ;
- *Maus* est un *comic book* ;
- la métaphore animalière.

L'auteur de cet article, Christopher Lehmann-Haupt ajoute : « the impact of what Mr. Spiegelman has done here is so complex and self-contradictory that it nearly defies analysis »<sup>160</sup>. William Hamilton, en 1986 toujours, dit avoir ressenti des frissons à la lecture du premier tome, et se réjouit qu'une suite soit prévue.<sup>161</sup> En 1987, pour la rubrique *Summer Reading*, Margaret Atwood interrogeait plus d'une douzaine d'écrivains ou scénaristes américains et britanniques sur les personnages de fiction qu'ils avaient créé : parmi eux, un seul *cartoonist*, Art Spiegelman, pour ses souris dans *Maus*<sup>162</sup>. En 1991, Kakutani Michiko parle d'une sensation lors de la parution du premier tome et ajoute à propos du deuxième : « Mr. Spiegelman [...] has created one of the most powerful and original memoirs to come along in recent years »<sup>163</sup>. Dans les archives du *Monde*, on trouve en 1987, l'année de la parution française de *Maus*, un article intitulé *La douleur du juif Vladek Spiegelman*, disant ceci : « *Maus* demeure étonnamment bouleversant, sans doute par une alliance mystérieuse entre le graphisme minimaliste et les mots, qui crée une atmosphère très particulière, presque magique. [...] On oublierait presque de vous dire que les personnages sont des animaux, tant cela devient, à la lecture, secondaire »<sup>164</sup>. Bien que ce soit le seul article thématique (et non pas la seule nomination) consacré à l'œuvre dans *Le Monde* avant 1992, il comporte néanmoins une fine analyse – qui dépasse la métaphore animalière en la qualifiant de secondaire – témoignant de l'importance accordée à l'œuvre.

Selon Dominique Petitfaux, « peu de bandes dessinées ont été considérées dès leur parution comme des événements culturels majeurs. Ce fut cependant le cas de *Maus* »<sup>165</sup>. D'après ce que l'on vient de voir, on peut dire en effet que la considération accordée à *Maus* dans la presse grand public en France et aux États-Unis – bien que pour cette période, le *New York Times* compte beaucoup plus de références que *Le Monde* – dès sa parution, montre que l'œuvre d'Art Spiegelman était connue et reconnue, faisant déjà l'objet d'analyses.

<sup>160</sup> « L'impact de ce qu'a fait Mr. Spiegelman ici est si complexe et contradictoire qu'il [le livre] défit presque l'analyse ». LEHMANN-HAUPT Christopher, *BOOKS OF THE TIMES*. The New York Times, Arts; Books, le 10 novembre 1986. <http://www.nytimes.com/1986/11/10/books/books-of-the-times-589186.html> (consulté en le 23.11.2015).

<sup>161</sup> HAMILTON William, *REVELATION RAYS AND PAIN STARS*. The New York Times, Arts; Books, le 7 décembre 1986. <http://www.nytimes.com/1986/12/07/books/revelation-rays-and-pain-stars.html> (consulté en ligne le 23.11.2016).

<sup>162</sup> ATWOOD Margaret, *WHO CREATED WHOM? CHARACTERS THAT TALK BACK, SUMMER READING*. The New York Times, Arts; Books, le 31 mai 1987. <http://www.nytimes.com/1987/05/31/books/summer-reading-who-created-whom-characters-that-talk-back.html?pagewanted=1> (consulté en ligne le 23.11.2015)

<sup>163</sup> « Mr. Spiegelman [...] a créé l'une des œuvres mémorielles les plus puissantes et originales des prochaines années à venir ». KAKUTANI Michiko, *Rethinking the Holocaust With a Comic Book*. The New York Times, Arts; Books, le 29 octobre 1991. <http://www.nytimes.com/1991/10/29/books/books-of-the-times-rethinking-the-holocaust-with-a-comic-book.html> (consulté en ligne le 24.10.2015).

<sup>164</sup> *TÉMOIGNAGE, la douleur du juif Vladek Spiegelman*. Le Monde, le 27 novembre 1987. [http://abonnes.lemonde.fr/archives/article/1987/11/27/temoignage-la-douleur-du-juif-vladek-spiegelman\\_4073088\\_1819218.html?xtmc=art\\_spiegelman&xtr=1](http://abonnes.lemonde.fr/archives/article/1987/11/27/temoignage-la-douleur-du-juif-vladek-spiegelman_4073088_1819218.html?xtmc=art_spiegelman&xtr=1) (consulté en ligne le 12.02.2016)

<sup>165</sup> PETITFAUX Dominique, *op. cit.*

## 2. Et Maus devient une référence

Si l'on reprend nos tableaux (Fig. 24), on constate que sur les quatre-vingt-douze articles comprenant la mention Art Spiegelman du *New York Times*, trente font référence à l'artiste, son œuvre ou les deux. Pour les articles du *Monde*, c'est soixante-six références pour quatre-vingt-quatorze articles comprenant ces mêmes termes. Nous entendons le terme référence dans le sens où l'artiste et l'œuvre sont cités, dans des articles qui ne les concernent pas directement, pour appuyer un propos. Ainsi, pour justifier de la filiation d'un ouvrage, Yves Marie Labé, dans un article paru dans *Le Monde* en 2000, écrit en parlant d'une œuvre sur Auschwitz que celle-ci n'aurait « jamais vu le jour s'il n'y avait eu, auparavant, cette brèche ouverte par la fameuse BD animalière en deux tomes de l'américain Art Spiegelman »<sup>166</sup>. Pour justifier du sérieux d'une œuvre, pour signaler la présence de l'œuvre dans une collection, pour appuyer un article sur la bande dessinée en général, une multitude d'autres exemples pourraient être décrits, où l'artiste et son œuvre sont pris comme gage de sérieux.

Dans le *New York Times*, on retrouve donc trente références sur quatre-vingt-douze articles. En comparaison, si l'on entre les termes « Robert Crumb » dans la base de données, section *Arts; Books*, on ne trouve que neuf résultats. Cependant, ce sont presque exclusivement des dossiers thématiques sur les œuvres, et non des références dans le sens où nous les entendons. Ceci peut s'expliquer par le fait qu'Art Spiegelman a passé la plupart de sa carrière à New York, et Robert Crumb à San Francisco. Mais nous pensons que cette justification n'est pas suffisante, et qu'il faut plutôt voir dans la volonté de citer Art Spiegelman, la légitimité culturelle que l'on peut en tirer, d'autant plus qu'il est très largement ajouté que *Maus* à remporter un prix Pulitzer. Garant d'un sérieux en abordant un thème difficile, suivi dès sa parution et annoncé comme un événement novateur dans le milieu de la bande dessinée, qui plus est couronné par un prix Pulitzer, *Maus*, ainsi qu'Art Spiegelman, sont devenus des références essentielles. Nous précisons *Maus*, et Art Spiegelman, car il apparaît que l'individu, par delà l'œuvre, se trouve rangé dans la catégorie des auteurs importants. Sa position au sein du mouvement *underground*, comme explorateur des possibilités du médium, de ses tenants et aboutissants (plutôt que s'exprimant dans des registres transgressifs comme le sexe ou la drogue), joue également un rôle dans la caution intellectuelle qu'on apporte à l'artiste. Ce sont sûrement tous ces éléments qui font dire à Thierry Groensteen, dans *La bande dessinée depuis 1975*, qu'Art Spiegelman peut être considéré comme « le plus intellectuel des dessinateurs américains »<sup>167</sup>. Il nous faut maintenant s'attacher aux problèmes de classification de *Maus*.

<sup>166</sup> MARIE LABÉ Yves, *Pour mémoire*. Le Monde, le 20 octobre 2000 [http://www.lemonde.fr/archives/article/2000/10/20/pour-memoire\\_3717394\\_1819218.html#f7suX0cjWglwzCrT.99](http://www.lemonde.fr/archives/article/2000/10/20/pour-memoire_3717394_1819218.html#f7suX0cjWglwzCrT.99) (consulté en ligne le 14.02.2016).

<sup>167</sup> GROENSTEEN Thierry, *La bande dessinée depuis 1975*. *op. cit.*, p. 162.

## B/ Comment classer *Maus* ?

Alessandra Stanley, dans un article paru juste après l'attribution des prix Pulitzer de l'année 1992 écrivait ceci : « Art Spiegelman won a special award for his *Maus* chronicles[...]. The Pulitzer board members, like books reviewers and book store owners before them, found the cartoonist's depiction of Nazi Germany hard to classify »<sup>168</sup>. En effet, l'œuvre est classée seule dans une section spéciale. On peut, au vu de ce que l'on a déjà développé sur l'œuvre elle-même, considérer trois problèmes :

- le premier est celui de la forme (bande dessinée) et du fond (l'Holocauste) ;
- Le deuxième, celui de l'anthropomorphisation des personnages ;
- et le troisième est celui de la part fictionnelle et réelle présente de l'œuvre.

En 1991, sur la liste des *bets-sellers* du *New York Times*, le problème de la forme et du fond se retrouve déjà dans la succincte description faite de l'œuvre : « in a style derived from the comic book but transformed into an original and authentic form of pictorial literature, Mr. Spiegelman continues his inquiry into the incommunicable »<sup>169</sup>. De même dans la rubrique du choix des éditeurs : « it may look like a comic book, but "Maus II" is serious, subtle and eloquent pictorial literature »<sup>170</sup>. L'œuvre est décrite comme un style dérivé de la bande dessinée. Dans un article écrit par Laurel Graeber, on parle d'une création qui ressemble superficiellement à une bande dessinée<sup>171</sup>, et dans *Le Monde*, d'une « BD qui ne ressemble à rien d'autre »<sup>172</sup>. Il transparait de ces exemples, qu'au début des années quatre-vingt-dix, le médium bande dessinée n'est pas encore considéré comme il l'est aujourd'hui : l'association de la forme avec un thème comme l'Holocauste pousse à la recherche d'autres qualificatifs que *comic book* afin d'identifier l'œuvre. Il en découle donc un premier problème de classification, qui tend à ne pas fonder *Maus* dans la catégorie des bandes dessinées.

Le deuxième problème est la perception de la métaphore animalière. Pour certains, notamment Art Spiegelman, celle-ci permet de se détacher de la dureté des événements relatés. Elle permet également une marge de manœuvre quant à la réalité historique des faits, et peut devenir secondaire: « on

---

<sup>168</sup> « Art Spiegelman a remporté un prix spécial pour ses chroniques de *Maus* [...]. Les membres du jury Pulitzer, comme les critiques de livres et les libraires avant eux ont trouvé la représentation de l'Allemagne Nazi difficilement classifiable ». STANLEY Alessandra, *'Thousand Acres' Wins Fiction As 21 Pulitzer Prizes Are Given*. The New York Times, Arts; Books, le 8 avril 1992. <http://www.nytimes.com/1992/04/08/nyregion/thousand-acres-wins-fiction-as-21-pulitzer-prizes-are-given.html> (consulté en ligne le 15.12.2015).

<sup>169</sup> « Dans un style dérivé de la bande dessinée, mais transformé en une forme originale et authentique de la littérature picturale, Mr. Spiegelman continue son enquête sur l'incommunicable ».

*BEST SELLERS*, The New York Times, Arts ; Books, le 10 novembre 1991. The=<http://www.nytimes.com/1991/11/10/books/best-sellers-november-10-1991.html> (consulté en ligne le 15.12.2015).

<sup>170</sup> « Ça ressemble peut-être à une bande dessinée, mais "Maus II" est de la sérieuse, subtile et éloquente littérature picturale ». *Editors' Choice*, The New York Times, Arts ; Books, le 1 décembre 1991. <http://www.nytimes.com/1991/12/01/books/editors-choice.html?pagewanted=2> (consulté en ligne le 15.12.2015).

<sup>171</sup> GRABER Laurel, *New & Noteworthy*. The New York Times, Arts ; Books, le 13 septembre 2015. <http://www.nytimes.com/1992/09/13/books/new-noteworthy.html> (consulté en ligne le 15.12.2015).

<sup>172</sup> *Survivre aux survivants, le deuxième volume d'une BD qui ne ressemble à rien d'autre*. Le Monde, le 27 novembre 1991. [http://www.lemonde.fr/archives/article/1992/11/27/survivre-aux-survivants-le-deuxieme-volume-d-une-bd-qui-ne-ressemble-a-rien-d-autre\\_3931041\\_1819218.html#rTEv02PeI9eA2aD8.99](http://www.lemonde.fr/archives/article/1992/11/27/survivre-aux-survivants-le-deuxieme-volume-d-une-bd-qui-ne-ressemble-a-rien-d-autre_3931041_1819218.html#rTEv02PeI9eA2aD8.99) (consulté en ligne le 14.02.2016).

oublierait presque de vous dire que les personnages sont des animaux, tant cela devient, à la lecture, secondaire »<sup>173</sup>. *Dans la gadoue* est une petite bande dessinée, parue dans la presse américaine et relatant une rencontre entre Art Spiegelman et un auteur de livres pour enfants, Maurice Sendak. Un article du *Monde*, paru en 1997, reprend les mots de l'artiste et nous fait découvrir une partie de la conversation présente dans les cases de cette bande dessinée :

Spiegelman : « Tu fais un livre pour adultes ?

Sendak : Oh, tu sais, livres pour enfants, livres pour adultes..., tout ça, c'est du marketing. Un livre, c'est un livre !

Spiegelman : Peut-être... Mais quand des parents offrent à leurs jeunes enfants *Maus*, mon livre sur Auschwitz, je considère ça comme de la maltraitance... Et moi, je veux protéger mes enfants ! »<sup>174</sup>

Ces mots forts - « je considère ça comme de la maltraitance » - ne laisse pas de doute sur le fait que l'auteur destine son œuvre à un public averti, en tout cas pas infantin. Cependant, *Maus* – de part la forme (bande dessinée) et l'anthropomorphisme des dessins – peut être envisagé tel que destiné à un public jeune, comme en témoigne un article paru dans *Le Monde* en 2009 : « afin de se mettre à hauteur de ses lecteurs les plus jeunes, Spiegelman avait utilisé la technique de l'anthropomorphisation en remplaçant les êtres humains par des souris »<sup>175</sup>. Si l'on compare ces mots à ceux d'Art Spiegelman, la différence de vision de l'œuvre est frappante. Pour appuyer encore plus cette idée, nous pouvons extraire une phrase, recueillie pour les entretiens de *MetaMaus* : « je me souviens m'être irrationnellement mis en rogne quand le premier volume a remporté un prix des bibliothèques pour "jeunes adultes". J'avais réalisé quelque chose d'aussi mature que possible, et je trouvais injuste d'être la victime des préjugés contre mon médium »<sup>176</sup>. Ces différentes considérations de l'œuvre et du médium bande dessinée amènent une question essentielle pour la catégorisation de celle-ci : *Maus* est-il ou non un récit fictionnel ?

En 1991, Esther B. Fein a écrit un article pour le *New York Times* disant que le succès de *Maus* a amené les éditeurs à se positionner pour classer l'œuvre entre fiction et non-fiction. Reprenant les mots d'Art Spiegelman lors d'une interview réalisée pour l'article, Esther B. Fein met en exergue les conséquences de ces questionnements pour l'auteur : « I don't know how to refer to myself – author, artist, cartoonist, historian [...]. They are all words trying to surround actuality.

<sup>173</sup> TÉMOIGNAGE, *op. cit.*

<sup>174</sup> *Dans la gadoue*. Le Monde, le 5 décembre 1997. [http://abonnes.lemonde.fr/archives/article/1997/12/05/dans-la-gadoue\\_3804897\\_1819218.html?xtmc=art\\_spiegelman&xtr=89](http://abonnes.lemonde.fr/archives/article/1997/12/05/dans-la-gadoue_3804897_1819218.html?xtmc=art_spiegelman&xtr=89) (consulté en ligne le 18.02.2016).

<sup>175</sup> POTET Frédéric, *Émile Bravo : Des bulles efficaces*. Le Monde, le 01 avril 2009. [http://www.lemonde.fr/livres/article/2009/04/01/emile-bravo-des-bulles-efficaces\\_1175270\\_3260.html#8WvHAvF4m0VGahQ1.99](http://www.lemonde.fr/livres/article/2009/04/01/emile-bravo-des-bulles-efficaces_1175270_3260.html#8WvHAvF4m0VGahQ1.99) (consulté en ligne le 18.02.2016).

<sup>176</sup> SPIEGELMAN Art, *MetaMaus... op. cit.*, p. 102.

I think of comics as co-mix, to mix together words and pictures »<sup>177</sup>. Jusqu'alors, pensant son activité comme un mélange d'images et de mots afin d'exprimer des idées, l'auteur doit maintenant trouver un terme auquel se référer pour qualifier son œuvre et de fait, quel genre d'auteur il est. Contrairement aux choix des éditeurs, ayant classé *Maus* dans la catégorie fiction des listes de *best-sellers* du *New York Times*, Art Spiegelman milite pour que son travail soit perçu comme une œuvre non-fictionnelle. Le 29 décembre 1991, il envoie une lettre au journal afin qu'il reconsidère le classement : « I know that by delineating people with animal heads I've raised problems of taxonomy for you. Could you consider adding a special nonfiction/mice category to your list? »<sup>178</sup>. À partir de ce que l'on a déjà dit en analysant *Maus* dans un chapitre antérieur, on peut se demander comment une œuvre traitant d'un témoignage réel, s'appuyant sur des écrits et des photographies historiques et décrivant son processus de création peut être considérée comme une fiction ? Trois raisons peuvent être avancées :

- premièrement, bien que les récits d'auteurs soient entrés dans la bande dessinée avec le mouvement *underground* dans les années soixante-dix, il faudra attendre l'avènement des romans graphiques pour que le médium soit envisagé comme quelque chose de sérieux ;
- deuxièmement, les romans graphiques se développèrent aux États-Unis dans les années quatre-vingt mais on l'a vu, c'est l'impact de *Maus* qui permit une réelle pénétration de la bande dessinée dans le monde du livre en général ;
- et troisièmement, l'association du fond (témoignage dur et entremêlant de plusieurs récits) et de la forme (bande dessinée) se fait avec l'aide de plusieurs types de stratégies graphiques afin de servir une narration fluide. Cependant, la séparation du présent et du passé, tout en les mettant sur un même plan, la description du processus de création de l'œuvre dans les cases et l'appui de documents historiques ont pu passer inaperçus dans les premières lectures de *Maus*, tant bien par la subtilité de la mise en images que par le manque de regards affûtés posés sur l'œuvre.

*Maus* apparaît comme une œuvre novatrice qui produit différentes interprétations, et c'est sûrement pourquoi il a été difficile de la classer. Aujourd'hui, décrit comme un emblème du roman graphique, on cite notamment beaucoup cette œuvre dès lors qu'on parle de la bande dessinée reportage ou historique. Cependant, si l'on repense aux productions d'Art Spiegelman dans le mouvement *underground*, *Maus* nous paraît-il aussi novateur que ça ? Pour Scoot Mc.Cloud, « le travail ouvertement expérimental d'Art Spiegelman dans les années soixante-dix ne nous avait pas préparé à [...] cette œuvre capitale qu'est son récit autobiographique *Maus* »<sup>179</sup>. Cependant, les différentes

<sup>177</sup> « Je ne sais pas comment me décrire – auteur, artiste, dessinateur de bande dessinée, historien [...]. Ce sont juste des mots pour essayer de cerner l'actualité. Je pense à la bande dessinée comme un mélange de mots et d'images ».

FEIN B. Esther, *Holocaust as a Cartoonist's Way Of Getting to Know His Father*. The New York Times, Arts ; Books, le 10 décembre 1991. <http://www.nytimes.com/1991/12/10/books/holocaust-as-a-cartoonist-s-way-of-getting-to-know-his-father.html> (consulté en ligne le 17.12.2015).

<sup>178</sup> « Je sais qu'en représentant les personnes avec des têtes d'animaux, j'ai soulevé des problèmes de classification pour vous. Pourriez-vous considérer ajouter une catégorie spéciale non-fiction/souris à votre liste ? ».

SPIEGELMAN Art, *A Problem of Taxonomy, to the Editor*. The New York Times, Arts ; Books, le 29 décembre 1991. <http://www.nytimes.com/1991/12/29/books/l-a-problem-of-taxonomy-37092.html> (consulté en ligne le 14.12.2015).

<sup>179</sup> CLOUD (Mc) Scott, op. cit., p. 187.

stratégies utilisées par Art Spiegelman ne sont pas sans rappeler les planches de *Breakdowns*, que l'on a analysé dans la première partie. On retrouve principalement dans *Maus* un jeu sur la structure des planches et cases, un jeu sur les images et les mots et une mise en exergue du processus de création de l'œuvre. Dans *Breakdowns*, ces trois jeux (et bien d'autres encore) sont présents dans tous les différents récits, mais dans un nombre de planches beaucoup moins conséquent. Art Spiegelman confie dans *MetaMaus* : « toutes ces choses que j'avais explorées durant les années 1970 dans *Breakdowns*, [...] devaient à présent être actionnées dans l'autre sens, car la priorité de *Maus* était l'histoire »<sup>180</sup>. *Maus* est alors un emblème du roman graphique, né dans le mouvement *underground* avec certaines de ses caractéristiques issues des contraintes de publication (métaphore animalière dans *Funny Animals*), reprenant des stratégies narratives travaillées par Art Spiegelman lors de sa période *underground* et de ses suites avec la publication de *RAW*, et est en phase avec le développement d'une nouvelle bande dessinée qui s'exprime dans un format livresque, les romans graphiques.

## **C/ Conséquences pour l'artiste**

Traduit aujourd'hui en plus d'une trentaine de langues, *Maus* est un phénomène mondial. Ce succès survenu après un travail long et éprouvant (terminé presque dix ans après la publication du premier chapitre), eu certaines conséquences pour l'artiste. Ayant acquis une renommée internationale et une sécurité financière, il mis fin à sa collaboration avec la société Toops – en 1986 après la publication du premier tome de *Maus* – pour qui il travaillait comme illustrateur de cartes à jouer et de paquets de chewing-gum.

Conséquence plus négative cette fois, le travail de création en bande dessinée lui est devenu difficile. Nous en avons parlé précédemment, sur l'ensemble des articles comprenant la mention « Art Spiegelman » dans *Le Monde* et le *New York Times*, plus de la moitié sont des écrits où l'on cite *Maus* ou Art Spiegelman pour appuyer un propos. L'auteur se retrouve intimement lié à son œuvre (le père de *Maus*), au point qu'il aura beaucoup de mal à s'en détacher, ou qu'il ne s'en détachera jamais vraiment. Cette idée est avancée dans les cases d'introductions faites pour *MetaMaus* (Fig. 26), pourtant paru plus d'une vingtaine d'années après la publication du premier tome de *Maus*. Dans cet extrait, on voit Art Spiegelman, avec une tête de souris qu'il qualifie de masque. En essayant de l'enlever, il se retrouve avec un masque de souris dans les mains, et sa tête est transformée en squelette, comme pour dire que le personnage lui colle à la peau.

<sup>180</sup> SPIEGELMAN Art, *MetaMaus...* op. cit., p. 187.



Figure 26, cases extraites de l'introduction de *MetaMaus*.

Elles exposent la relation de l'artiste à son œuvre par la métaphore d'un masque de souris qu'il ne peut enlever.

SPIEGELMAN Art, *MetaMaus, un nouveau regard sur Maus, un classique des temps modernes*. Flammarion, 2012, 302 p., p. 9.

Un autre exemple très parlant se trouve dans l'introduction de la nouvelle édition de *Breakdowns*, étudiée plus haut. On y voit l'artiste courir dans une ombre, qui s'avère être celle d'un monument à l'effigie du personnage de son père dans *Maus* (Fig. 27). L'auteur parle du « Spiegel-Monster » comme d'un personnage vivant toujours avec lui, qui lui sert devant les maisons de productions, mais dont il ne peut pas se dégager. On comprend ici qu'il se réfère à son œuvre, en y ajoutant la figure du père par le choix de représenter ce personnage précis – identifiable grâce aux lunettes – et non pas une représentation neutre de souris présente dans l'œuvre.



Figure 27, cases extraites de l'introduction à *Breakdowns*, montrant le Spiegel-Monster.

Texte : ' Puf Puf ' pas la peine... de courir plus loin : pas moyen de sortir de l'ombre de cette souris !

SPIEGELMAN Art, *Breakdowns, portrait de l'artiste en jeune %@&\*!*. Casterman, 2008. 76 p., p. 13.

Comme l'indique le sous-titre de *MetaMaus*, *Maus* est un classique des temps modernes. Classique, car cette œuvre est devenue un exemple de roman graphique, un classique de la bande dessinée, et s'inscrit tout à fait dans les évolutions qu'a connu le médium durant les deux dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, – mise en avant des créations d'auteurs, récits plus longs, publications dans des formats proches des

livres, etc. – dans les temps modernes. Cependant, on a vu que le contexte dans lequel les premières planches de *Maus* ont vu le jour se situe en amont de ces transformations, au début des années soixante-dix, avec le mouvement *underground*. Les productions d'Art Spiegelman datant de cette période le place en explorateur du fond et de la forme de la bande dessinée, et tout son travail a été utilisé dans *Maus*, afin de mettre au service de l'histoire les différentes possibilités narratives qu'offre la bande dessinée. C'est pourquoi, à la suite de ce développement, nous pouvons dire que *Maus* possède un pied dans l'underground, et un pied dans le roman graphique.

## **PARTIE 3 : LE *NEW YORKER*, LA BANDE DESSINÉE JEUNESSE ET LA TOURMENTE DU 11 SEPTEMBRE 2001**

---

Cette partie décrit comment Art Spiegelman quitte provisoirement le monde de la bande dessinée, pour illustrer des couvertures du prestigieux journal américain *The New Yorker* et comment, suite au traumatisme causé par les attentas du 11 septembre 2001, il ressent le besoin de retourner à son moyen d'expression premier.

### **CHAPITRE 7 : ART SPIEGELMAN ET LE *NEW YORKER***

Dans un souci de chronologie, on ne peut passer outre la carrière d'Art Spiegelman au journal *The New Yorker*, en tant qu'illustrateur de couvertures de 1992 à 2003. Bien que s'éloignant de la bande dessinée, cette période fait partie intégrante de son travail d'artiste, et il nous faut en retracer les principales étapes.

#### **A/ Une entrée très remarquée**

Créé en 1925, le journal *The New Yorker* est, selon *Courrier International*, « un concentré du style et de l'humour new-yorkais »<sup>181</sup>. À la fin de l'année 1991, la rédactrice en chef Tina Brown sollicite Art Spiegelman, afin qu'il mette ses talents au service du journal, principalement en tant qu'illustrateur de couvertures (il sera également à l'occasion journaliste ou consultant éditorial). Pour l'artiste en perte de repères suite au succès de *Maus*, cette opportunité est la bienvenue : après *Maus*, « j'avais l'impression que tous les yeux étaient braqués par-dessus mon épaule, sur ma planche à dessins. [...] Par conséquent, je fus flatté et me montrai très ouvert à la proposition de me réinventer que me fit un *New Yorker* qui essayait lui-même de se réinventer »<sup>182</sup>. Comme le souligne Harry Morgan dans la revue *9<sup>e</sup> Art* en 2004, « si c'est *Maus* qui servit de carte de visite à Spiegelman pour entrer au *New Yorker*, il y fit paradoxalement peu de bande dessinée »<sup>183</sup>. Cependant, il n'en fit pas moins une entrée très remarquée.

Dans la préface de l'ouvrage *Bons baisers de New York. Couvertures et Dessins pour le Magazine Américain le Plus Distingué par le Plus Dérangeant des Artistes Américains*,

---

<sup>181</sup> Site web de Courrier International : <http://www.courrierinternational.com/notule-source/the-new-yorker> (consulté en ligne le 02.05.210)

<sup>182</sup> SPIEGELMAN Art, *Bons baisers de New York. Couvertures et Dessins pour le Magazine Américain le Plus Distingué par le Plus Dérangeant des Artistes Américains*. Trad. par Philippe Mikriammos, Flammarion, 2003. 112 p., p. 14.

<sup>183</sup> MORGAN Harry, *De toutes les couleurs : Spiegelman au New Yorker*. Neuvième art 2.0, La revue en ligne de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, *9<sup>e</sup> Art* n°10, avril 2004. <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article223> (consulté en ligne le 26.11.2015).

l'écrivain Paul Auster parle justement de cette entrée remarquée : « Le *New Yorker* était célèbre – c'en est même drôle – pour la fadeur de ses couvertures. [...] Jusqu'à ce 15 février 1993, où, coïncidant fortuitement avec la Saint-Valentin, parut la première couverture de Spiegelman. Un nouveau *New Yorker* était né, qui faisait soudain son entrée dans le monde d'aujourd'hui »<sup>184</sup>. Cette première couverture (Fig. 28) renvoie aux émeutes raciales entre juifs hassidiques et noirs antillais, survenues au début des années quatre-vingt-dix aux États-Unis, et plus particulièrement à New York. Cependant, elle y fait écho de manière subversive : « alors que de violents affrontements raciaux viennent de se dérouler à New York entre hassidiques et antillais, Art Spiegelman représente un juif hassidique et une noire en train de s'embrasser »<sup>185</sup>.



<sup>184</sup> SPIEGELMAN Art, *Bons baisers de New York... op. cit.*, p. 6.

<sup>185</sup> PETITFAUX Dominique, *op. cit.*

Conscient des tumultes que pourrait créer la publication de son dessin, Art Spiegelman décide de joindre une note explicative, publiée alors au dos de la couverture. Cette note a pour but d'expliquer la démarche de l'artiste : « mon métier consiste à faire des images, je ne méconnaissais pas le fait que, dans le monde réel, le monde situé au-delà des limites de mon dessin, un juif hassidique n'est pas autorisé à serrer dans ses bras une femme n'appartenant pas à sa secte et à sa famille »<sup>186</sup>. Malgré cela, la couverture ne passa pas inaperçue et engendra beaucoup de réactions, notamment dans les communautés concernées : « la ligue juive anti-diffamation, qui m'avait peu avant décerné un prix, envoya une lettre furieuse blâmant l'image sacrilège »<sup>187</sup>. Selon Clara Kuperberg et Joëlle Oosternlinck dans leur documentaire *Art Spiegelman, Traits de mémoire*, cette première ne fit prendre un tournant au journal, adoptant un nouveau ton, plus provocateur, particulièrement dans ses couvertures<sup>188</sup>.

Françoise Mouly, son épouse, entre également au *New Yorker* en 1993 comme directrice artistique et Art Spiegelman continu de produire des dessins pour illustrer des couvertures. Celles publiées font pour la plupart largement polémique, et celles refusées sont enfouies dans les archives du journal.

## **B/ Bons baisers de New York : une œuvre retraçant son parcours au journal**

*Bons baisers de New York. Couvertures et Dessins pour le Magazine Américain le Plus Distingué par le Plus Dérangeant des Artistes Américains* est un ouvrage retraçant le passage de l'artiste au *New Yorker*, dans lequel on trouve plusieurs de ses couvertures à scandales, ainsi que certaines esquisses refusées, agrémentées de commentaires. Le sept novembre 1994, le *New Yorker* sort un numéro spécial sur la mode avec en couverture, *Dévoilés*, une illustration d'Art Spiegelman (Fig. 29). L'exposition de cette dernière sur une grande toile lors d'un défilé de mode lui fait prendre conscience de son éloignement progressif du monde de la bande dessinée : « réaliser les couvertures [...] me menait sur une pente glissante, quelque part entre l'art (ou quelque chose d'approchant) et la simple illustration, une pente vers laquelle je glissais à mesure que je m'élevais de la B.D *underground* à l'univers prestigieux du *New Yorker*... »<sup>189</sup>. De ces mots, nous pouvons retenir qu'en 1993, deux ans après son prix Pulitzer pour *Maus*, l'artiste choisit encore de se qualifier comme un auteur de *co-mix underground*.

<sup>186</sup> SPIEGELMAN Art, *Bons baisers de New York... op. cit.*, p. 17. Voir annexe 11 pour la note dans son entièreté .

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>188</sup> KUPERBERG Clara, OOSTERLINCK Joëlle, *op. cit.*

<sup>189</sup> SPIEGELMAN Art, *ibid.*, p. 32.



**Figure 29**, *Dévoilés*, dessin en une du *New Yorker* le sept septembre 1994, numéro spécial mode.

Les grandes jambes dénudées attire le regard et le contraste avec la nudité des personnages à l'arrière plan s'en retrouve accentué.

SPIEGELMAN Art, *Bons baisers de New York. Couvertures et Dessins pour le Magazine Américain le Plus Distingué par le Plus Dérangeant des Artistes Américains*. Trad. par Philippe Mikriammos, Flammarion, 2003. 112 p., p. 32.

Si ce n'est pas le cas de *Dévoilés*, *Imposées à mort* fit scandale et déclencha les foudres de la communauté chrétienne de New York. Juste avant Pâques, l'artiste choisit comme support une vieille fiche d'impôts, sur laquelle il dessine un lapin dans la position d'un crucifié. Le numéro sort le 17 avril 1995 et les réactions que suscitent la couverture poussent l'artiste à faire une déclaration dans la presse : « le citoyen que je suis ne croit pas que nous payions trop d'impôts (bien que, je trouve, on n'en fasse pas bon usage). Et l'adulte que je suis ne croit pas non plus au lapin de Pâques. Mais le dessinateur, lui croit que les images ont le pouvoir de provoquer la réflexion »<sup>190</sup>.

En pleine polémique avec l'affaire Monica Lewinsky, la une du 16 février 1998 fait mouche (Fig. 30). L'artiste y dépeint l'attitude des médias et ajoute une dimension humoristique à son dessin. Cette couverture est citée par Françoise Mouly, la directrice artistique du journal, dans un entretien accordé à Etienne Baldit concernant les *Six unes emblématiques du New Yorker*<sup>191</sup>.

<sup>190</sup> SPIEGELMAN Art, *Bons baisers de New York... op. cit.*, p. 34.

<sup>191</sup> BALDIT Etienne, *Six unes emblématiques du New Yorker, racontées par Françoise Mouly*. L'Obs Rue 89. Octobre 2012 .<http://rue89.nouvelobs.com/2012/10/26/six-unes-emblématiques-new-yorker-racontéesfrancoise-mouly-236502> (consulté en ligne le 18.10.2015).

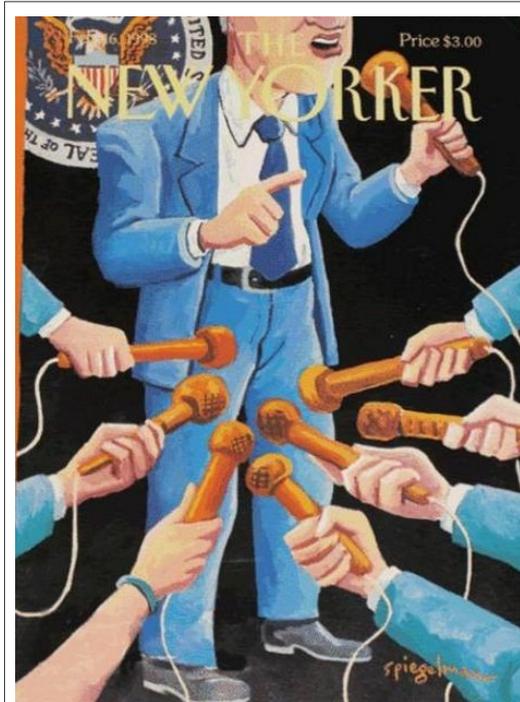


Figure 30, *La voie basse*, couverture du 16 février 1998.

La directrice artistique Françoise Mouly nous livre une anecdote sur la création du dessin : « l'affaire Monica Lewinski venait d'éclater, alors que nous étions à Paris avec Art. Il a dessiné le croquis de cette une dans l'avion, sur une serviette en papier. »

BALDIT Etienne, *Six unes emblématiques du New Yorker, racontées par Françoise Mouly*. L'Obs Rue 89. Octobre 2012. <http://rue89.nouvelobs.com/2012/10/26/six-unes-emblématiques-new-yorker-racontéesfrançoise-mouly-236502> (consulté en ligne le 18.10.2015).

Les relations avec la rédactrice Tina Brown déjà un peu tendues – notamment suite à une proposition de couverture refusée sur le procès d'O.J Simpson<sup>192</sup> – le deviennent de plus en plus jusqu'à été 1998, lorsqu'elle quitte le journal. Le nouveau rédacteur en chef, David Remnick, encourage Art Spiegelman à continuer son travail bien que, pensant son nom trop associé à celui de Tina Brown, l'artiste émet l'idée de quitter également le *New Yorker*. Cependant, cette nouvelle collaboration est compliquée et entraîne quelques problèmes de compréhension entre les deux hommes. Lorsqu'en août 1998, Art Spiegelman propose une illustration qu'il juge très correcte, on lui refuse sous prétexte que le fond est trop noir, et donne un ton trop humour noir justement, pour être publié. Sans plus attendre, l'artiste s'empresse de répondre au rédacteur en chef : « je ne demande pas la permission de dessiner sans fin des lapins de Pâques crucifiés [...] mais seul un *New Yorker* qui prenne quelques risques visuels (stylistiquement et conceptuellement) a une chance de survivre, et de me fournir un toit sous lequel j'ai envie de vivre. [...] Je sais que demander à un homme de mots de se fier à des images est beaucoup demander... mais j'ai de l'espoir, pour vous comme pour moi... »<sup>193</sup>. Cet épisode est le premier d'une suite de désaccords qui amèneront Art Spiegelman à quitter le *New Yorker*.

*Roll up your Sleeves, America !* soulève des tensions sur la façon d'aborder la présence des États-Unis dans les pays pétroliers. Ce dessin (Fig. 31), datant du début de l'année 2001, destiné à illustrer la une d'un numéro spécial sur l'argent, est refusé par le rédacteur en chef. Pour Art Spiegelman, cette présence des États-Unis est motivée exclusivement par le pétrole, et un numéro spécial sur l'argent

<sup>192</sup> Voir annexe 12 pour un panache d'esquisses et de couvertures refusées.

<sup>193</sup> SPIEGELMAN Art, *Bons baisers de New York... op. cit.*, p. 60.

convient à une telle illustration. Cependant, pour David Remnick, ce n'est pas le rôle du journal de proposer des illustrations comme celle-ci, et le numéro n'est pas approprié.

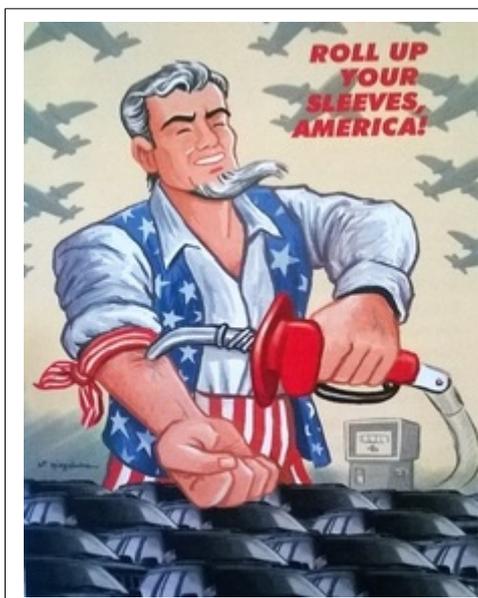


Figure 31, *Roll up your sleeves, America !*, début 2001.

Illustration qui amène de nouvelles tensions entre Art Spiegelman et le rédacteur en chef du journal.

SPIEGELMAN Art, *Bons baisers de New York. Couvertures et Dessins pour le Magazine Américain le Plus Distingué par le Plus Dérangeant des Artistes Américains.* Trad. Par Philippe Mikriammos, Flammarion, 2003. 112 p., p. 78.

Si l'on reprend les commentaires de l'artiste dans ses déclarations ou dans ses communiqués au journal, on remarque que la question de la capacité communicative de l'image est à chaque fois présente :

- en écrivant « mon métier consiste à faire des images » dans sa déclaration pour la couverture de la Saint Valentin, il entend que l'on comprenne le mot « images » dans un sens communicatif, des images pour communiquer des idées. L'emploi du mot « dessin » aurait été moins fort ;
- pour *Imposés à mort*, couverture représentant un lapin crucifié sur un fond de fiche d'imposition, il déclare croire « que les images ont le pouvoir de provoquer la réflexion » ;
- et enfin, la phrase « je sais que demander à un homme de mots de se fier à des images est beaucoup demander » dans sa lettre à David Remnick, souligne le fait que sa conception de l'image n'est pas forcément partagée.

Ces paroles témoignent d'une réelle conviction de l'artiste dans la puissance de l'image, pour exprimer une idée, créer une réflexion, communiquer. Cette puissance s'exprime de façon remarquable avec la couverture du vingt-quatre septembre 2001 (Fig. 32), parue juste après les attentats qui ont effondré les tours jumelles du World Trade Center.



Figure 32, *Ground Zero*, couverture du 24 septembre 2001.

Françoise Mouly : « En dire le moins possible et le plus succinctement possible, c'était la seule solution. »

BALDIT Etienne, *Six unes emblématiques du New Yorker, racontées par Françoise Mouly*. L'Obs Rue 89. Octobre 2012. <http://rue89.nouvelobs.com/2012/10/26/six-unes-emblématiques-new-yorker-racontées-françoise-mouly-236502> (consulté en ligne le 18.10.2015).

Pour Paul Auster, cette « couverture noire sur fond noir du numéro du 24 septembre est [...] le chef-d'œuvre d'Art Spiegelman »<sup>194</sup>. Elle fait également partie des unes citées par Françoise Mouly dans les *Six unes emblématiques du New Yorker*<sup>195</sup>. À première vue – avec la qualité du papier et de l'image du journal – on voit une simple couverture noire, mais les deux tours apparaissent en fond noir dès lors que l'on incline, ou que l'on regarde l'image sous un autre angle. Cette une « a frappé juste et déclenché un raz de marée de lettres de lecteurs du monde entier, reconnaissants »<sup>196</sup>. L'illustration est reprise par la suite pour faire la couverture d'*À l'Ombre des Tours Mortes*, une bande dessinée qui retranscrit comment Art Spiegelman a

<sup>194</sup> SPIEGELMAN Art, *Bons baisers de New York... op. cit.*, p. 7.

<sup>195</sup> BALDIT Etienne, *op. cit.*

<sup>196</sup> SPIEGELMAN Art, *ibid.*, p. 80.

vécu les événements du onze septembre 2001. Il y décrit ses difficultés à cerner les conséquences des attentats, difficultés qui aggravent les désaccords déjà présents sur la façon de traiter la guerre entamée en Irak, et qui le poussent à quitter le journal en 2002.

### **C/ Un départ précipité par ses désaccords avec le journal sur la guerre en Irak ?**

Essuyant de plus en plus de refus pour ses illustrations, et ne se sentant plus en accord avec la ligne éditoriale du *New Yorker*, Art Spiegelman décide donc de mettre un terme à sa collaboration avec le journal à la fin de l'année 2002. Plusieurs journaux (*Le Monde* ou encore *Courrier International*) ont retranscrit une interview de l'artiste dans laquelle il explique les raisons de son départ : « depuis l'effondrement des tours, dit-il, j'ai l'impression de vivre un exil intérieur, comme un dissident politique en relégation sur une île. Je ne me sens plus en accord avec la culture américaine, surtout depuis que les médias sont tous devenus conservateurs et terriblement timorés »<sup>197</sup>. Dans cette critique des médias, il inclut évidemment son ancien employeur. Cette explication aurait pu tout à fait convenir si le rédacteur en chef ne s'était pas exprimé lui aussi à ce sujet.

En effet, les mots de David Remnick, repris par Sylvie Kaufflann dans un article pour *Le Monde*, intitulé *Déchirements américains*, donnent un autre point de vue sur cette histoire : « on a publié Susan Sontag, les enquêtes de Seymour Hersh accablantes pour le Pentagone, le principal éditorialiste du magazine, Hertzberg, était contre la guerre, et nos illustrations de couverture étaient sans ambiguïté »<sup>198</sup>. À l'argument d'Art Spiegelman – le journal ne joue pas son rôle de caisse de résonance sur les attentats, la guerre en Irak et se range du côté du gouvernement – David Remnick répond avec ferveur que la ligne éditoriale du *New Yorker* a toujours été claire, critique, inchangée, et que « Spiegelman voulait mettre fin à son contrat, c'est tout »<sup>199</sup>. Dans l'introduction d'*À l'Ombre des Tours Mortes*, on trouve ces mots : « la tension entre le *New Yorker* et moi remontait à avant le 11 septembre. Mais elle s'est aggravée du fait que le magazine a retrouvé ses marques bien avant que je n'y arrive moi-même »<sup>200</sup>. Art Spiegelman ajoute également : « j'ai fait ce matin-là [le lendemain des attentats] le vœux de me

<sup>197</sup> *Les Gens du Monde*. Le Monde, le 28 janvier 2003. [http://abonnes.lemonde.fr/archives/article/2003/01/28/les-gens-du-monde\\_4266715\\_1819218.html#J13vzmFrfbwkzd0t.99](http://abonnes.lemonde.fr/archives/article/2003/01/28/les-gens-du-monde_4266715_1819218.html#J13vzmFrfbwkzd0t.99) (consulté en ligne le 19.02.2016).

<sup>198</sup> KAUFFLANN Sylvie, *Déchirements américains*. Le Monde, le 29 avril 2003. [http://www.lemonde.fr/archives/article/2003/04/29/dechirements-americains\\_318477\\_1819218.html#ktL1YP2jOLtiZDkH.99](http://www.lemonde.fr/archives/article/2003/04/29/dechirements-americains_318477_1819218.html#ktL1YP2jOLtiZDkH.99) (consulté en ligne le 19.02.2016).

<sup>199</sup> KAUFFLANN Sylvie, *ibid.*

<sup>200</sup> SPIEGELMAN Art, *À l'Ombre des Tours Mortes*. Casterman, 2016. 46 p., p. 3.

remettre à plein temps à la bande dessinée »<sup>201</sup>. Ces paroles dessinent une nuance sur les raisons du départ d'Art Spiegelman, sans trop en révéler. Cependant, d'après tous ces éléments, il apparaît que l'effondrement des tours jumelles du *World Trade Center* a été l'élément déclencheur de la prise de décision d'Art Spiegelman, et que l'argument de la ligne éditoriale est venu appuyer cette décision, mais n'en est pas la cause. Si l'on se fie effectivement aux paroles de David Remnick – « Spiegelman voulait mettre fin à son contrat, c'est tout » – et qu'on les met en parallèle avec le vœux d'Art Spiegelman de se « remettre à plein temps à la bande dessinée », on peut imaginer que les tensions pré-existantes entre les deux hommes ont trouvé une consistance à la suite des événements du 11 septembre. La cristallisation de ces tensions autour d'un événement précis a pu gommer – consciemment ou inconsciemment – les volontés propres à l'artiste de retourner vers son moyen d'expression premier : la bande dessinée.

Harry Morgan, dans *De toutes les couleurs : Spiegelman au New Yorker*, un article paru dans le dixième numéro de la revue *9<sup>e</sup> Art*, nuance la préface élogieuse de *Bons baisers de New York. Couvertures et Dessins pour le Magazine Américain le Plus Distingué par le Plus Dérangeant des Artistes Américains* faite par Paul Auster. Dans celle-ci, Art Spiegelman est décrit comme un artiste novateur qui dynamise le journal par ses couvertures percutantes. Notre présentation des années *New Yorker* de l'artiste tend également vers cette idée, par le manque de comparaison avec les autres illustrateurs. C'est pourquoi il est intéressant de noter, à la suite de Harry Morgan, que « si Auster se montre si sévère vis-à-vis du magazine, c'est parce qu'il veut donner à Spiegelman la position d'un outsider, ruant dans les brancards, et qui aurait payé le prix fort pour son courage et son engagement »<sup>202</sup>. Plutôt que de prendre le parti de la ligne politique, Harry Morgan préfère expliquer les scandales déclenchés par les illustrations d'Art Spiegelman d'une autre manière : « si les couvertures de Spiegelman ont souvent fait scandale, ce n'est nullement parce que le dessinateur aurait franchi on ne sait quelle limite invisible, mais parce qu'il a souvent du génie et que le génie se voit »<sup>203</sup>. Ainsi, « si l'on compare le travail de Spiegelman à celui de ses confrères sur la période considérée, [...] on constate que les couvertures de Spiegelman ne sont ni plus engagées ni plus anodines que celles de ses pairs »<sup>204</sup>. Durant les dernières années qu'il passe au *New Yorker*, Art Spiegelman s'intéresse à la bande dessinée jeunesse, et se lance dans une aventure éditoriale avec son épouse, Françoise Mouly, réitérant leur collaboration fructueuse qui fit le succès de *RAW* dans les années quatre-vingt.

---

<sup>201</sup> SPIEGELMAN Art, *À l'Ombre des Tours Mortes*. op. cit., p. 3.

<sup>202</sup> MORGAN Harry, op. cit.

<sup>203</sup> *Ibid.*

<sup>204</sup> *Ibid.*

## CHAPITRE 8 : ART SPIEGELMAN ET LA BANDE DESSINÉE JEUNESSE

Ce chapitre décrit quelques différents projets de publication de littérature jeunesse, auxquels Art Spiegelman participe en tant qu'auteur, collaborateur ou directeur. À l'inverse de la revue *RAW*, qui voulait faire de la bande dessinée un moyen d'expression considéré par les adultes, ces projets sont tournés vers un public enfantin, en gardant cependant la même volonté qu'Art Spiegelman et Françoise Mouly ont impulsé dans les années quatre-vingt, celle de montrer la puissance d'expression de la bande dessinée.

### A/ Les recueils *Little Lit* comme point de départ

Le premier album de la série *Little Lit* sort aux États-Unis en 2000. Sous la direction d'Art Spiegelman et Françoise Mouly, la série s'enrichit par la suite de trois volumes. Inspirés du folklore et de contes, ces albums proposent de nouvelles versions, la plupart en bandes dessinées, d'histoires déjà connues des enfants. Art Spiegelman participe à chaque ouvrage en tant qu'auteur et directeur.

Ces recueils, spécialement destinés aux enfants, réunissent les grands noms de la bande dessinée internationale, ainsi que certaines figures emblématiques de la littérature jeunesse. Pour les deux premiers volumes de la série – *Little Lit, Contes de fées, Contes défaits. Bandes dessinées tirées du folklore et des contes de fées* et *Little Lit, Drôles d'histoires pour drôles d'enfants*<sup>205</sup> – parus respectivement en France en 2002 et 2005 aux éditions du Seuil, on peut déjà noter la participation de Charles Burns, Chris Ware, Joost Swarte, Jacques de Loustal, Lorenzo Mattoti, Lewis Trondheim pour le monde de la bande dessinée et de Maurice Sendak et Claude Ponti pour celui de la littérature jeunesse. Ces auteurs américains, néerlandais, français ou italiens sont tous primés et reconnus dans leurs différents domaines. Les albums auxquels ils participent comprennent donc des histoires d'auteurs hétéroclites, et le style varie de récit en récit.

Dans *Little Lit, Contes de fées, Contes défaits. Bandes dessinées tirées du folklore et des contes de fées*, on trouve en page de garde un jeu détachable – *La course folle des contes de fées* – proposé par Chris Ware, qui encourage les enfants à créer leur propre bande dessinée : « le but du jeu est d'être le premier à terminer une histoire à partir d'un scénario

<sup>205</sup> Voir annexe 13 pour les couvertures.

de neuf cases vides et des neuf jetons ronds »<sup>206</sup>. Dans le deuxième volume, *Little Lit, Drôles d'histoires pour drôles d'enfants*, c'est Lewis Trondheim qui, avec son *Incroyable Labyrinthe* fait d'une multitude de cases, invite le lecteur à créer une histoire, au fur et à mesure qu'il se perd dans les méandres<sup>207</sup>. Ce jeu et ce labyrinthe sont très détaillés et recherchés graphiquement. Dans la présentation des collaborateurs en dernière page, le paragraphe dédié à Lewis Trondheim témoigne de cette recherche : « bien que Lewis ait dessiné de nombreuses bandes dessinées pour les enfants, ce labyrinthe a été tellement compliqué à mettre au point qu'il se passera beaucoup, beaucoup de temps avant qu'il s'avise d'en faire un second »<sup>208</sup>. Avec ce genre de participation, les albums *Little Lit* sortent à proprement parler du cadre de la bande dessinée ou de la littérature jeunesse, et propose des aventures graphiques et narratives plus libres.

Cette volonté n'est pas sans rappeler la revue *RAW*, publiée par Art Spiegelman et Françoise Mouly dans les années quatre-vingt, qui désirait présenter le meilleur de la bande dessinée, et s'ouvrait à d'autres arts graphiques en cherchant des auteurs avant-gardistes.

## **B/ Le meilleur de la bande dessinée au service de l'enfant**

Leonard S. Marcus – en 2000, dans un article du *New York Times* intitulé *Children's Books; Brazenly Ever After* – décrit le premier volume de *Little Lit* comme un recueil fascinant : « *Little Lit* is a fascinating collection of 16 contemporary artists' comics-style interpretations of folklore and fairy-tale plots and themes »<sup>209</sup>. En novembre 2000 également, *Little Lit* se retrouve sur la liste des best-sellers du journal. Les trois volumes qui suivent sont également reconnus par la presse et la profession.

*RAW* est décrit au commencement par ses fondateurs comme un projet qui peut apporter la preuve de la puissance de la bande dessinée comme moyen d'expression. Sur le site de *Little Lit*, *RAW* est présenté comme un magazine qui fait de la bande dessinée un genre littéraire : « They created *RAW* magazine, making comics a literary genre »<sup>210</sup>. Certains des participants à l'aventure *Little Lit* cités plus haut – Charles Burns, Chris Ware, Lorenzo Mattotti – étaient déjà

<sup>206</sup> SPIEGELMAN Art, MOULY Françoise (dir.), *Little Lit, Contes de fées, Contes défaits. Bandes dessinées tirées du folklore et des contes de fées*. Éditions du Seuil, 2002. 64 p. p. 63.

<sup>207</sup> Voir annexe 14 pour les deux jeux.

<sup>208</sup> SPIEGELMAN Art, MOULY Françoise (dir.), *Little Lit, Drôles d'histoires pour drôles d'enfants*. Éditions du Seuil, 2005. 64 p., p. 64.

<sup>209</sup> « *Little Lit* est une fascinante collection d'interprétations en bande dessinée de seize artistes contemporains sur le thème du folklore et des contes de fées ».

MARCUS S. Leonard, *Children's Books; Brazenly Ever After*. The New York Times, Arts ; Books, le 19 novembre 2000. <http://www.nytimes.com/2000/11/19/books/children-s-books-brazenly-ever-after.html?mtrref=query.nytimes.com&gwh=18584A683F9B0828721EEABB9997557B&gwt=pay> (consulté en ligne le 23.11.2016).

<sup>210</sup> « Ils ont créé *RAW* magazine, qui faisait de la bande dessinée un genre littéraire ».

Site de *Little Lit* : <http://www.little-lit.com/about.html>

des collaborateurs d'Art Spiegelman dans *RAW*. Cependant, la volonté propre à *RAW* de faire de la bande dessinée pour adultes – à l'époque où la perception du médium restait encore embrumée par des préjugés le considérant destiné aux enfants ou aux adolescents – est inversée avec *Little Lit*. Bien que la participation d'auteurs de littérature jeunesse ne soit pas négligeable, la majorité des histoires sont créées par des auteurs de bande dessinée plutôt pour adultes ou adolescents, qui mettent leurs talents au service de recueils destinés aux enfants. Toujours dans l'optique d'une analyse des productions d'Art Spiegelman, nous avons reproduit *Les multiples Moi de Selby Sheldrake*, un récit paru dans *Little Lit, Drôles d'histoires pour drôles d'enfants*. L'histoire originelle de quatre planches a été réduite ici à six cases, afin de pouvoir montrer la structure du schéma narratif (Fig. 33.).



Figure 33, reconstitution de l'histoire *Les multiples moi de Selby Sheldrake* en six cases.

SPIEGELMAN Art, MOULY Françoise (dir.), *Little Lit, Drôles d'histoires pour drôles d'enfants*. Éditions du Seuil, 2005. 64 p., p. 5-8.

Très simplement, ce récit est l'histoire d'un petit garçon qui se mouche, alors que sort de son nez une copie de lui-même, un autre lui. De cet autre lui sort un autre petit garçon et ainsi de suite jusqu'à ce qu'il fuit la pièce, remplie de lui-même, pour chercher sa maman. Il découvre alors que la même histoire a dû lui arriver, car la pièce est remplie également de plusieurs versions de sa maman.

Pour Éric Dacheux, dans son article *Dessiner pour comprendre le monde*, il ne s'agit pas, en bande dessinée, « de rendre compte de la manière la plus exhaustive et exacte possible d'un fait qui s'est produit, mais de provoquer, grâce au dessin, une empathie entre le lecteur et les événements dont le dessinateur, de manière subjective et artistique, cherche à rendre compte »<sup>211</sup>. Dans cette histoire, l'idée amenée par Art Spiegelman est qu'il peut y avoir plusieurs personnes, plusieurs personnalités, plusieurs humeurs, au sein d'un même individu. En rendre compte de manière exhaustive impliquerait une explication plutôt développée (pour les enfants), tout comme sa représentation exacte en images paraît compliquée. Cependant, par une narration simple et une représentation subjective, propre à l'artiste, l'idée sous-jacente aux images devient visible et compréhensible. De ce fait, une empathie peut être créée. Elle facilite ainsi la compréhension et l'appréhension de l'idée par l'enfant en stimulant l'imagination. Cet extrait illustre bien la puissance du médium comme moyen d'expression, et appuie l'idée affirmée par Art Spiegelman : les images ont un fort pouvoir de communication. D'après cette petite analyse, on peut comprendre que certains envisagent la bande dessinée – avec toutes les possibilités narratives qu'elle comprend – comme un médium à visée éducative. C'est en tout cas ce que veut faire Françoise Mouly, l'épouse d'Art Spiegelman, en créant les *Toon Books*, des bandes dessinées à usage pédagogique.

### **C/ Les Toon Books : Easy-to-read comics**

Les *Toon Books* sont des albums, de bande dessinée ou simplement illustrés, destinés aux enfants. Cette collection est présentée comme la première offrant des bandes dessinées spécifiquement pour les très jeunes lecteurs : « this is the first collection ever designed to offer early readers comics they can read *themselves* »<sup>212</sup>. Elle comprend trois niveaux, trois tranches d'âges, et même des *Toon Graphic*, bandes dessinées sans paroles. De plus, ces albums sont créés en collaboration avec des éducateurs, de façon à cadrer les auteurs sur des thèmes réflexifs et permettre

---

<sup>211</sup> DACHEUX Éric, *Dessiner pour comprendre le monde*. DACHEUX Éric, PONTOIS (Le) Sandrine (dir.), *La BD, un miroir du lien social. Bande dessinée et solidarités*. Communication et Civilisation, L'Harmattan, Paris, 2011. 245 p., p. 25.

<sup>212</sup> « C'est la toute première collection construite pour offrir aux jeunes lecteurs des bandes dessinées qu'ils peuvent lire tout seul ».

Site des Toon-Books : <http://www.toon-books.com/>

l'utilisation d'un langage approprié : « each Toon Book has been vetted by educators to ensure that the language and the narratives will nurture young minds »<sup>213</sup>. Dirigée par Françoise Mouly, Art Spiegelman participe néanmoins à l'aventure en tant que collaborateur et auteur. À ce titre, il dessine *Jack and the Box*, ou *Jack et la Boîte*, un album bilingue, qui se lit en anglais ou en français, selon le côté par lequel on le commence. Pour illustrer la conception de la bande dessinée présentée dans ces collections, une citation d'Art Spiegelman est mise en avant sur le site : « Comics are a gateway drug to literacy »<sup>214</sup>.

Présentée comme ceci, on peut esquisser la filiation idéologique de cette poussée d'Art Spiegelman et Françoise Mouly vers la littérature jeunesse :

- dans un premier temps, Art Spiegelman conforte son idée du pouvoir de l'image en dessinant des couvertures qui font polémique au *New Yorker* ;
- avec son épouse, ils reprennent leur activité de publication abandonnée avec l'arrêt de *RAW*, mais cette fois-ci en inversant la logique puisque leurs publications sont tournées vers les jeunes lecteurs, auxquels ils proposent des grands noms de la bande dessinée ;
- et enfin, les *Toon Books* sont l'aboutissement de cette réflexion en trois étapes qui, en accordant une grande importance à l'image et au langage de la bande dessinée, permet d'envisager le potentiel éducatif du médium.

Cependant, cette reconstruction est purement spéculative, car les informations manquent sur la filiation des projets. En 2002, Art Spiegelman renoue avec une bande dessinée plus adulte, qu'il avait mis de côté pendant son travail au *New Yorker*. Dans cette excursion vers la littérature jeunesse, il faut noter également la présence d'*Open me... I'm a Dog !*, album illustré entièrement réalisé de la main d'Art Spiegelman en 1997, et plusieurs fois primés.

---

<sup>213</sup> « Chaque *Toon Book* a été contrôlé par des éducateurs de façon à assurer que le langage et la narration cultivera les jeunes esprits ».

Site des Toon Books : <http://www.toon-books.com/>

<sup>214</sup> « Les bandes dessinées sont des passerelles qui mènent à l'alphabétisation ».

*Ibid.*

## CHAPITRE 9 : *IN THE SHADOW OF NO TOWERS*, RETOUR SUR UN ÉVÉNEMENT PAR L'HISTOIRE DE LA BANDE DESSINÉE

Outre les recueils pour enfants, *In the Shadow of No Towers* est la dernière bande dessinée en date d'Art Spiegelman. Elle décrit comment l'artiste vit les événements du 11 septembre 2001 en s'inspirant des bandes dessinées du début du XX<sup>e</sup> siècle parues dans la presse. Afin de comprendre ce que cette œuvre représente pour l'artiste, il nous faut réfléchir sur la notion d'événement et sa représentation.

### A/ La publication de l'œuvre en deux étapes

Durant son travail au *New Yorker*, Art Spiegelman ne publie pas d'ouvrage de bande dessinée, sinon les recueils *Little Lit* qu'il co-dirige avec son épouse. En fait, il dit avoir « passé une bonne partie de la dernière décennie du XX<sup>e</sup> siècle à essayer de ne pas faire de bande dessinée »<sup>215</sup>. Pour la couverture du *New Yorker* du 24 septembre 2001, il s'est efforcé d'imager la conséquence directe des attentats, l'effondrement des tours: « n'étant guère qualifié pour rechercher des survivants, je me suis appliqué à rechercher une représentation de la catastrophe »<sup>216</sup>. Cette couverture est le point de départ de son travail réalisé courant 2002 à septembre 2003, qui est « une série de dix pages grand format portant sur le 11 septembre et ses conséquences »<sup>217</sup>.

#### 1. Une première publication en feuilleton dans la presse

*In the Shadow of No Towers*, ou *À l'Ombre des Tours Mortes* de son titre français, paraît aux États-Unis en feuilleton dans les pages de *Foward*, une revue juive à petit tirage, et en Europe dans *Die Zeit*, un journal allemand, ou encore dans *Courrier International*. En 2004, l'artiste publie l'œuvre à compte d'auteur aux États-Unis et Casterman la publie en français, également en 2004.

<sup>215</sup> SPIEGELMAN Art, *À l'Ombre des Tours Mortes*. op. cit., p. 3.

<sup>216</sup> SPIEGELMAN Art, *Bons baisers de New York...* op. cit., p. 82.

<sup>217</sup> SPIEGELMAN Art, *À l'Ombre des Tours Mortes*. *ibid.*

Carol Gluck, dans *11 Septembre. Guerre et télévision au XXI<sup>e</sup> siècle*, décrit la médiatisation de l'événement du 11 septembre 2001 et se demande si, « sans la télévision, George W. Bush aurait pu rassembler ce soutien quasi unanime pour la guerre »<sup>218</sup>. Il ressort de cet article que le 11 septembre constitue « un événement médiatique dans la mesure où le choc provoqué par les attentats était transformé en un consensus en faveur des représailles »<sup>219</sup> envers les terroristes, l'Irak et l'Afghanistan. Elle ajoute que ceci « a contribué à étouffer presque totalement dans la population les opinions critiques, jugées subversives »<sup>220</sup>. Dans les planches d'*À l'Ombre des Tours Mortes*, Art Spiegelman exprime un point de vue clairement critique et subversif vis-à-vis du gouvernement et de la politique qui fit suite aux attentats, comme le dit un article du *New York Times* paru en 2004 : « *In the Shadow of No Towers*, Art Spiegelman's artistic response to the attacks on Sept. 11, 2001, as well as an expression of his deep opposition to the war in Iraq »<sup>221</sup>. L'accueil de ses premières planches est difficile aux États-Unis où seul *Foward*, un hebdomadaire juif à petite diffusion a publié ses travaux, si bien que comme le note Alexandra Laignel-Lavastine dans *Art Spiegelman, à l'ombre de la BD*, un article paru dans *Le Monde* en 2003, « la plupart des intellectuels new-yorkais n'en ont pas entendu parler »<sup>222</sup>.

En Europe, où l'événement n'est pas vécu de la même façon, la distance s'installe plus vite et les planches d'Art Spiegelman ne sont pas dérangeantes. En comparaison, dans l'introduction d'*À l'Ombre des Tours Mortes*, l'artiste dit : « aux États-Unis, l'accueil a été nettement moins enthousiaste. [...] Les grands journaux qui ont sollicité ma collaboration (dont la *New York Review of Books*, le *New York Times* et le *New Yorker*) ont poussé des cris d'orfraie quand je leur ai proposé des pages ou des extraits d'*À l'Ombre des Tours Mortes* »<sup>223</sup>. C'est pourquoi ces planches ont été publiées dans des journaux européens, notamment *Die Zeit* et *Courrier International*, avant même que le livre ne soit publié aux États-Unis en 2004.

---

<sup>218</sup> GLUCK Carol, *11 Septembre. Guerre et télévision au XXI<sup>e</sup> siècle. Annales. Histoire, Sciences Sociales* 1/2003 (58<sup>e</sup>année), p. 135-162 [www.cairn.info/revue-Annales-2003-1-page-135.htm](http://www.cairn.info/revue-Annales-2003-1-page-135.htm). (consulté en ligne le 12.05.2016).

<sup>219</sup> *Ibid.*

<sup>220</sup> *Ibid.*

<sup>221</sup> « *À l'Ombre des Tours Mortes*, la réponse artistique d'Art Spiegelman aux attaques du 11 septembre 2001, ainsi que l'expression de sa profonde opposition à la guerre en Irak ».

*A Comic-Book Response To 9/11 and Its Aftermath*. The New York Times, Arts ; Books, le 7 août 2004. <http://www.nytimes.com/2004/08/07/books/a-comic-book-response-to-9-11-and-its-aftermath.html> (consulté en ligne le 14.02.2016).

<sup>222</sup> LAIGNEL-LAVASTINE Alexandra, *Art Spiegelman, à l'ombre de la BD*. Le Monde, le 8 juillet 2003. [http://www.lemonde.fr/archives/article/2003/07/08/art-spiegelman-a-l-ombre-de-la-bd\\_327070\\_1819218.html?xtmc=art\\_spiegelman&xtcr=39](http://www.lemonde.fr/archives/article/2003/07/08/art-spiegelman-a-l-ombre-de-la-bd_327070_1819218.html?xtmc=art_spiegelman&xtcr=39) (consulté en ligne le 23.04.2016).

<sup>223</sup> SPIEGELMAN Art, *À l'Ombre des Tours Mortes. op. cit.*, p. 4.

## 2. La publication d'une œuvre atypique

À *l'Ombre des Tours Mortes* se présente dans un grand format, type album illustré pour enfants, et se lit de façon verticale, puisqu'une planche est imprimée sur deux pages. De cette façon, le format de lecture s'apparente à celui des journaux. Art Spiegelman évoque sa difficulté à agencer les images pour ses planches qu'il veut grandes et fournies, lors d'une discussion avec Michael Naumann, rédacteur en chef du *Zeit*. Ce dernier émet l'idée du format journal en lui proposant de dédier une page hebdomadaire à l'œuvre en cours d'élaboration<sup>224</sup> dans *Die Zeit*. Art Spiegelman, satisfait de cet accord, trouve une plus grande liberté par l'espace proposé, d'autant plus que la lecture verticale convient bien à la représentation des tours, présente tout au long de l'œuvre.

Pour Thierry Groensteen, cette œuvre est inclassable, tant elle est fournie en références et comprend une multitude de styles différents<sup>225</sup>. David Hajdu, auteur américain et chroniqueur pour le *New York Times*, ajoute que l'œuvre est peu orthodoxe : « *In the Shadow of No Towers* is a vigorously unorthodox work probably designed to avoid the comparisons with its celebrated predecessor [*Maus*] »<sup>226</sup>. Il est également intéressant de noter que le *New York Times*, qui avait « poussé des cris d'orfraie », pour reprendre les mots de l'artiste, lors de la découverte des planches deux ans plus tôt, cite *In the Shadow of No Towers* dans la catégorie non-fiction de sa liste des cent livres remarquables de l'année 2004<sup>227</sup>. Ceci confirme que, comme le dit Art Spiegelman à propos de la publication de son œuvre, « la tonalité du discours a changé de façon spectaculaire aux États-Unis » en deux ans, et ce qui n'était pas envisageable de dire ou de dessiner, peut maintenant être écouté ou vu, et même reconnu. En France, le journal *Le Monde* publie dans sa rubrique *Le Monde des Livres* une petite bibliographie new-yorkaise de dix livres : au côté d'œuvres de Paul Auster et d'autres écrivains américains apparaît *À l'Ombre des Tours Mortes* d'Art Spiegelman<sup>228</sup>.

Selon Arlette Farge, dans un article de la revue *Terrain* intitulé *Penser et définir l'événement en histoire*, l'événement est « socialement fabriqué, il est approprié de façon très différenciée par l'ensemble des couches sociales »<sup>229</sup>. Afin de voir comment Art Spiegelman s'approprie l'événement, le représente, le vit, il nous faut dorénavant pénétrer dans les planches d' *À l'Ombre des Tours Mortes*.

<sup>224</sup> SPIEGELMAN Art, *Bons baisers de New York... op. cit.*, p.110.

<sup>225</sup> GROENSTEEN Thierry, *Spiegelman in not so well but alive and living in New York*. Le revue en ligne de la Cité internationale de l'image et de la bande dessinée, 9<sup>e</sup> Art n°10, avril 2004. <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article224> (consulté en ligne le 13.02.2016).

<sup>226</sup> « *À l'Ombre des Tours Mortes* est un travail vigoureusement peu orthodoxe, probablement fait pour éviter les comparaisons avec son célèbre prédécesseur [*Maus*] ».

HAJDU David, *In the Shadow of No Towers : Homeland Insecurity*. The New York Times, Arts ; Books, le 12 septembre 2004. <http://www.nytimes.com/2004/09/12/books/review/in-the-shadow-of-no-towers-homeland-insecurity.html> (consulté en ligne le 16.02.2016).

<sup>227</sup> *100 Notable Books of the Year*. The New York Times, Arts ; Books, le 5 décembre 2004. <http://www.nytimes.com/2004/12/05/books/review/100-notable-books-of-the-year.html> (consulté en ligne le 18.02.2016).

<sup>228</sup> AZAM ZANGANEH Lila, *Il était une fois Ne York*. Le Monde, Le Monde des Livres, le 17 novembre 2005. [http://www.lemonde.fr/livres/article/2005/11/17/il-etait-une-fois-new-york\\_711024\\_3260.html#hJISSuCPc6pbYVuX.99](http://www.lemonde.fr/livres/article/2005/11/17/il-etait-une-fois-new-york_711024_3260.html#hJISSuCPc6pbYVuX.99) (consulté en ligne le 19.04.2016).

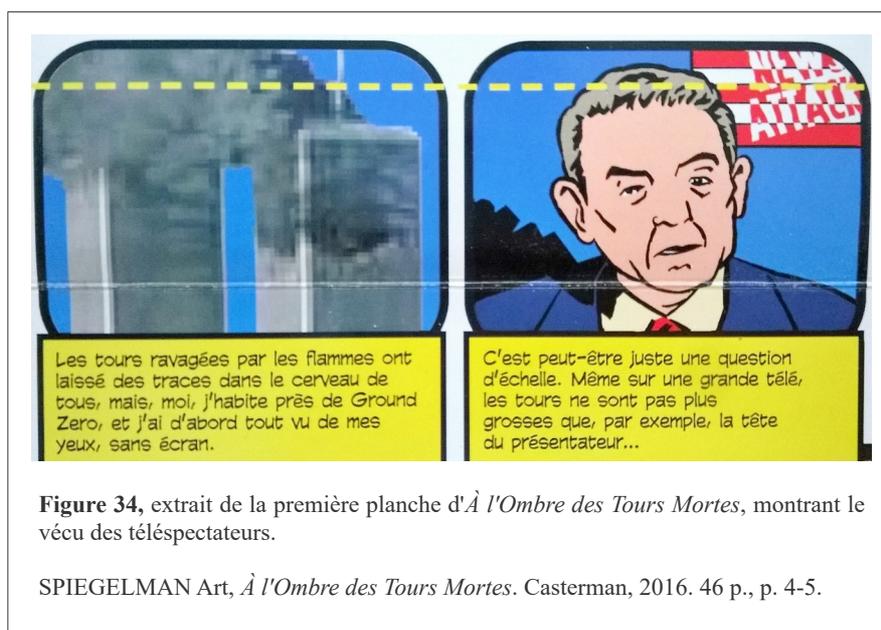
<sup>229</sup> FARGE Arlette, *Penser et définir l'événement en histoire*. *Terrain* [En ligne], mars 2002, mis en ligne le 06 mars 2007. <http://terrain.revues.org/1929> (consulté en ligne le 22.04.2016).

## B/ La représentation d'un événement médiatique

### 1. Quelles représentations choisir face à la prolifération d'images médiatiques ?

Le 11 septembre 2001, les chaînes de télévision ont inondé les téléspectateurs d'images des tours en feu. Ce jour-là, pour Carol Gluck, des « icônes visuelles sont apparues en l'espace de quelques minutes », comme « la séquence dramatique de l'avion s'encastrant dans la seconde tour et l'effondrement – incroyable mais vrai – des deux gratte-ciel dans un nuage noir de poussières et de débris »<sup>230</sup>. Comment faire le tri entre ce martellement d'images médiatiques et, pour les gens sur place, les images issues du vécu ? Carol Gluck remarque dans son article que sa réflexion sur l'événement « ne peut pas ne pas être affectée par le fait [qu'elle] réside à New York »<sup>231</sup>. Les new-yorkais ont vu de leurs propres yeux et respiré l'air nocif. On retrouve chez Art Spiegelman, qui lui aussi était à New York et dans la rue le jour des attentats, les mêmes réflexions.

Dans la première planche de l'œuvre, deux séquences peuvent être mises en parallèle, afin de montrer le décalage entre le vécu de l'artiste et la représentation qu'il se fait du vécu des téléspectateurs. Dans un premier temps, le vécu des téléspectateurs est reproduit grâce à l'image d'une télévision diffusant la scène tant vue des tours fumantes (Fig. 34). Cependant, l'auteur vient dédramatiser la situation en comparant la taille des tours à la tête du présentateur.



<sup>230</sup> GLUCK Carol, *op. cit.*

<sup>231</sup> *Ibid.*

Le texte dit : « Les tours ravagées par les flammes ont laissé des traces dans le cerveau de tous, mais, moi, [...] j'ai d'abord tout vu de mes yeux, sans écran. [...] Même sur une grande télé, les tours ne sont pas plus grosses que, par exemple, la tête du présentateur... ». Une autre séquence montre trois personnages endormis assis devant la télévision le 10 septembre, sursautant devant la même télévision le 11, puis endormis le 12 avec sur le mur en fond, un grand drapeaux américain. En comparaison avec ses deux enchaînements de cases plutôt ironiques, on trouve, sur la même planche, une structure rouge incandescente, se déformant avec la chaleur : c'est la représentation choisie, des tours en train de s'effondrer (Fig. 35).

Ici, le texte dit : « Je vois encore la tour qui brûle, *terrible* quand elle s'écroule – J'étais certain que nous allions mourir ! J'en ai toujours eu le sentiment, vaguement, mais ce matin-là m'a vraiment convaincu... ». Le ton n'est plus du tout le même et les mots insistent sur la nature traumatique de ces attentats. Certes, cette représentation des tours est propre à Art Spiegelman – qui dit avoir longtemps cherché afin de faire le tri entre ce qu'il a vu et les images médiatiques – mais tout comme le pense Carol Gluck, ces deux extraits marquent le fait que les vécus personnels et médiatiques d'un événement, en l'occurrence, le 11 septembre, mettent en jeu différentes représentations. Cette image des tours comme une structure rougeoyante et fumante est centrale dans l'œuvre car c'est « celle que ni les photos ni les images vidéo n'ont fait entrer dans la mémoire commune, mais qui, trois ans après, reste gravée »<sup>232</sup> sous les paupières de l'artiste.

On trouve également un peu plus loin dans l'œuvre l'idée de l'air nocif, respirée par les new-yorkais, suite à l'effondrement des tours. David Hajdu, dans son article *In the Shadow of No Towers : Homeland Insecurity* pour le *New York Time*, évoque le rapprochement pour l'artiste entre les attentats et l'Holocauste : « Spiegelman clearly sees Sept. 11 as his Holocaust (or the nearest thing his generation will have to personal experience [...] ) »<sup>233</sup>.

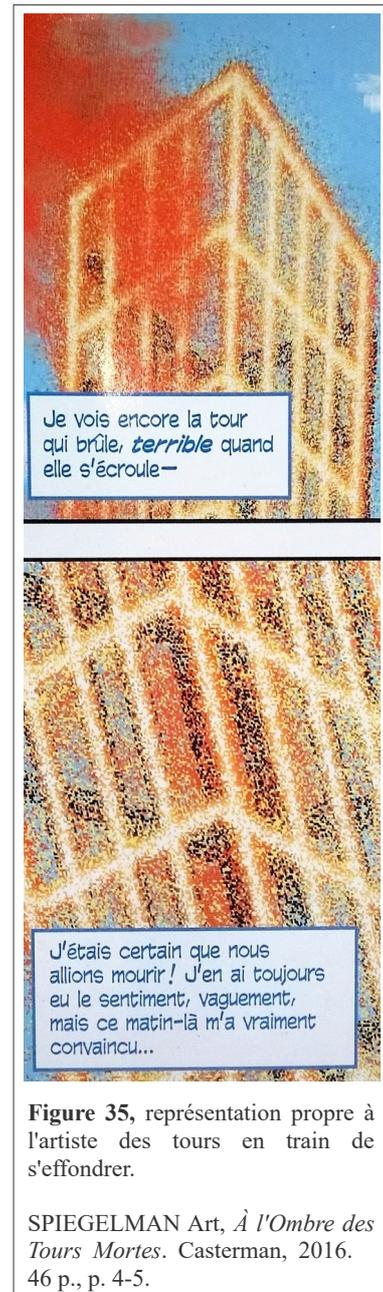


Figure 35, représentation propre à l'artiste des tours en train de s'effondrer.

SPIEGELMAN Art, *À l'Ombre des Tours Mortes*. Casterman, 2016. 46 p., p. 4-5.

<sup>232</sup> SPIEGELMAN Art, *À l'Ombre des Tours Mortes*. op. cit., p. 4.

<sup>233</sup> « Spiegelman voit clairement le 11 sept. comme son Holocauste (ou la chose la plus proche que sa génération vivra personnellement [...] ) ».

HAJDU David, op. cit.

Dans la séquence qui suit, le personnage d'Art Spiegelman dans *Maus* apparaît au milieu de la planche pour parler au lecteur (Fig. 36). Il dit se souvenir de son père tentant de lui décrire l'odeur de la fumée d'Auschwitz : c'était indescriptible. Le personnage s'exclame alors : « c'est exactement comme ça que ça sentait au-dessus de Manhattan après le 11 septembre ! ». Sans pour autant affirmer qu'Art Spiegelman voit le 11 septembre comme son Holocauste, on ne peut nier le parallèle exprimé dans ces cases.



Figure 36, cases montrant le personnage d'Art Spiegelman dans *Maus*.

La séquence originelle se lit de gauche à droite. Pour cette présentation, nous l'avons coupé en deux et superposé les cases.

SPIEGELMAN Art, *À l'Ombre des Tours Mortes*. Casterman, 2016. 46 p., p. 7-8.

« Aucun événement ne peut être amputé de ce dont il fait se ressouvenir »<sup>234</sup>. Ces mots d'Arlette Farge mettent en exergue le fait que dans cette séquence, l'artiste puise dans son vécu personnel – les entretiens avec son père, le long travail pour *Maus* et les difficultés qu'il a pour se détacher de son œuvre – afin de donner du sens à l'événement en question. C'est plutôt dans ce sens qu'il faut voir l'entièreté de l'œuvre, comme l'interprétation personnelle par l'artiste d'un événement fortement médiatique. Il dit d'ailleurs en introduction, « les pages qui suivent sont devenues le journal au ralenti que j'ai tenu pendant que je cherchais une sérénité temporaire »<sup>235</sup>.

<sup>234</sup> FARGE Arlette, *op. cit.*

<sup>235</sup> SPIEGELMAN Art, *À l'Ombre des Tours Mortes*. *op. cit.*, p. 4

## 2. Les tours sur deux pages ouvertes : quels liens entre format, image et structure ?

Les planches d'*À l'Ombre des Tours Mortes* paraissent dans la presse, avant d'être regroupées en livre. Le format, type page de journal, découle de la publication dans *Die Zeit*, car le rédacteur en chef a laissé à Art Spiegelman une page entière pour accueillir ses planches. Ce dernier accepte avec plaisir car « le grand format des pages en couleurs semblait parfait pour des gratte-ciel gigantesques aux dimensions exceptionnelles »<sup>236</sup>. La dernière planche de l'œuvre permet d'illustrer ces mots. Bien que la représentation dominante et centrale des tours soit celle vue plus haut (la structure métallique rougeoyante), elle occupe partiellement l'espace des pages. Cette dernière planche montre d'emblée les tours jumelles en utilisant quasiment toute la surface disponible (Fig. 37). Le récit se retrouve alors cantonné à l'intérieur de ces tours, et les cases en formes les étages.



Figure 37, dernière planche d'*À l'Ombre des Tours Mortes*.

Les cases sont délimitées par la silhouette des tours jumelles.

SPIEGELMAN Art, *À l'Ombre des Tours Mortes*. Casterman, 2016. 46 p., p 23-24.

<sup>236</sup> SPIEGELMAN Art, *À l'Ombre des Tours Mortes*. op. cit., p. 4.

Benoît Peeters, dans Lire la bande dessinée, parle d'utilisation productive du format quand « l'organisation de la planche semble dicter le récit »<sup>237</sup>. On en a déjà parlé dans l'analyse de *Maus*, où la structure des planches rythme le récit entre présent et passé, mais nous comprenons mieux avec cet exemple que différents formats peuvent être mis au service de différents récits. Une planche comme l'on vient de voir n'aurait pas pu être présentée à la lecture dans un format plus petit.

Toujours selon Benoît Peeters, « la page de bande dessinée se donne comme une articulation narrative de vignette »<sup>238</sup>. Dans *Maus*, récit au style simple et cohérent, on a vu que l'articulation des vignettes, des cases, influençait cependant la lecture. Dans *À l'Ombre des Tours Mortes*, le format beaucoup plus grand permet d'autres types d'agencements significatifs. Thierry Groensteen a qualifié l'œuvre d'inclassable et ajoute que l'« on a rarement vu dessinateur prendre plus de libertés thématiques et plastiques que Spiegelman dans ces pages d'une densité et d'une richesse formelle inégalées »<sup>239</sup>. La mise côte à côte de deux planches de l'œuvre permet de mieux cerner cette liberté, ainsi que la difficulté de classement qu'évoque Thierry Groensteen. Dans l'extrait présenté ci-dessous, les planches quatre et six sont mises côte à côte : le seul point commun que l'on peut leur trouver à première vue est le titre et la tour à droite (Fig. 38). Ces deux planches, bien que n'utilisant pas les mêmes codes graphiques, évoquent le chaos : il est difficile d'appréhender directement le sens de lecture du récit. Pour Michiko Kakutani, critique littéraire au *New York Times*, les différents styles utilisés ainsi que l'approche esthétique sont des moyens d'appréhender artistiquement cet événement, et de rendre compte du chaos laissé après les attentats à New York. Elle ajoute également : « thus far words alone have proven curiously inadequate as a means of testimony »<sup>240</sup>. Plus qu'avec de simples mots, cette bande dessinée exprime donc le désordre présent dans les pensées de l'artiste. Pour Alexandra Laigne-Lavastine, c'est une manière de « représenter, en les juxtaposant, les aspects contradictoires d'une situation, sans forcément chercher à réduire la complexité »<sup>241</sup>. D'après ces exemples, les liens entre le format et la structure des planches sont significatifs puisqu'ils facilitent les représentations des tours (hauteur des pages), et l'espace fourni par une large page permet à l'auteur de rendre compte, par une multiplication et une juxtaposition d'images, des troubles causés par les attentats.

<sup>237</sup> PEETERS Benoît, *op. cit.*, p. 66.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>239</sup> GROENSTEEN Thierry, *Spiegelman in not so well... op. cit.*

<sup>240</sup> « Jusque là, les mots seuls se sont révélés curieusement inadéquats comme moyen de témoignage ».

KAKUTANI Michiko, *Portraying 9/11 as Katzenjammer Catastrophe*. The New York Times, Arts ; Books, le 31 août 2004. [http://www.nytimes.com/2004/08/31/books/books-of-the-times-portraying-9-11-as-a-katzenjammer-catastrophe.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2004/08/31/books/books-of-the-times-portraying-9-11-as-a-katzenjammer-catastrophe.html?_r=0) (consulté en ligne le 24.11.2015).

<sup>241</sup> LAIGNEL-LAVASTINE Alexandra, *op. cit.*



Figure 38, planche n°4 (droite) et planche n°6 (gauche) d'À l'Ombre des Tours Mortes.

Grande différence de style entre les deux planches, pourtant issues d'un même récit.

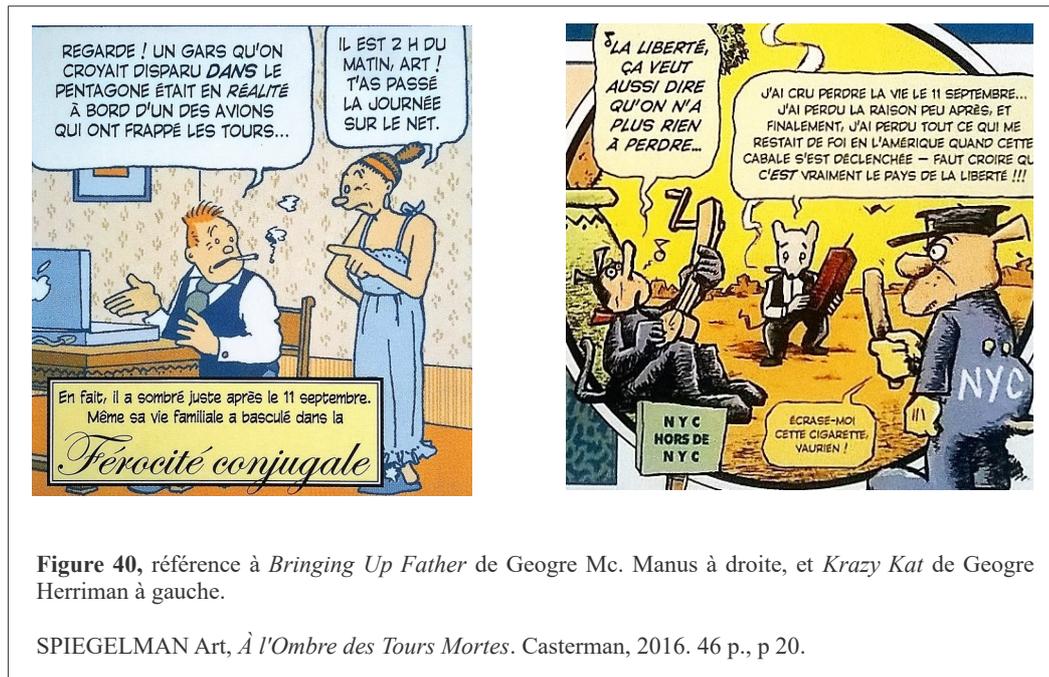
SPIEGELMAN Art, À l'Ombre des Tours Mortes. Casterman, 2016. 46 p., p. 11-12 et 15-16.

L'édition sur laquelle nous basons nos recherches est la deuxième, parue en 2016, et augmentée d'un article portant sur les attentats de Paris le 7 janvier 2015 fait par Nadja Spiegelman, la fille de l'artiste. Elle comprend également un article sur les caricatures, écrit par Art Spiegelman. Cet article, *Une autre tour tombe*, appuie le fait que les caricatures font passer des idées à l'aide de dessins primitifs, primaires, et revient sur les scandales provoqués par certaines de ses illustrations pour le *New Yorker*. On trouve également un dessin, expliquant comment Art Spiegelman perçoit la caricature, qui tout en se démarquant des caricaturistes de presse ou politique, salue le travail et le courage des dessinateurs de Charlie Hebdo<sup>242</sup>.

<sup>242</sup> Voir annexe 15 pour le dessin.



On remarque également une référence à Winscor Mc. Cay par une case plus petite en fin de séquence, pratique déjà vue dans certaines productions *underground* d'Art Spiegelman. À la planche numéro huit, on trouve deux références, l'une à *Bringing Up Father* de Geogre Mc. Manus et l'autre à *Krazy Kat* de Geogre Herriman (Fig. 40). *Bringing Up Father* est l'histoire d'une femme qui essaye d'élever son mari socialement. Ici, les personnages sont Art Spiegelman et sa femme, Françoise Mouly, et l'histoire met en scène une dispute conjugale. Pour *Krazy Kat*, qui est un triangle amoureux entre un chat, un chien et une souris, le personnage d'Art dans *Maus*, vient remplacer Ignatz Mouse, la souris.



Notre dernier extrait fait référence à *Happy Hooligan* de Frederick Burr Opper. Inspiré par une histoire parue dans le *New York American* le 27 août 1911, où le personnage du *Happy Hooligan* est déguisé en chef arabe et fait exploser une pyramide d'acrobates<sup>245</sup>, Art Spiegelman se transforme ici en *Happy Hooligan*, après avoir explosé (Fig. 41).



<sup>245</sup> SPIEGELMAN Art, *À l'Ombre des Tours Mortes*. op. cit., p. 33-34.

Nous pourrions continuer ainsi longtemps, car presque chaque planche contient une, ou plusieurs références de la sorte. Elles sont, de plus, utilisées et mises en scène avec beaucoup d'astuces, puisque la plupart du temps, les personnages sont convoqués pour s'exprimer sur un sujet déjà présent dans leur parution originel (dispute conjugale pour *Bringing Up Father* par exemple).

Au-delà de toutes ces références par l'image, nous pouvons également parler de l'album au complet comme d'une référence à toutes ces bandes dessinées du début du XX<sup>e</sup> siècle, qui paraissaient exclusivement dans la presse. En effet, Art Spiegelman reprend le même format que ces dernières ainsi que le même rythme de parution (hebdomadaire ou mensuel), lors de sa première publication dans *Die Zeit* (bien qu'il n'arrive pas à tenir les délais convenablement). David Hajdu a écrit dans le *New York Times* en 2004 qu'*À l'Ombre des Tours Mortes* s'apparente à un rejet du mouvement *underground* et sa fadeur : « *In the Shadow of No Towers* looks like a repudiation of the undergrounds and their progeny, a rejection of their now generic graphic crudity »<sup>246</sup>. Nous voyons plutôt dans cette œuvre l'accomplissement de l'artiste, qui n'en finit pas d'explorer les possibilités offertes par la bande dessinée, en puisant plus profondément dans les racines mêmes du médium. Au sein du mouvement *underground*, Art Spiegelman était déjà considéré comme un explorateur, et son souci de filiation avec notamment Rodolphe Töpffer ou encore Winsor Mc. Cay se lisait dans ses planches. Avec *À l'Ombre des Tours Mortes*, il assoit son statut de théoricien et d'historien de la bande dessinée en prolongeant une réflexion entamée au début de sa carrière.

---

<sup>246</sup> « *À l'Ombre des Tours Mortes* ressemble à une répudiation de l'*underground* et ses suites, un rejet de leur crudité graphique maintenant générique ».  
HAJDU David, *op. cit.*

## CONCLUSION

---

Il est difficile de trouver un terme qui englobe l'entièreté de la carrière d'Art Spiegelman, tant elle est variée dans les œuvres de bande dessinée qu'il propose et dans ses activités d'auteur, d'illustrateur et d'éditeur. Cependant, un élément peut être envisagé comme central. À ce sujet, le titre du documentaire réalisé par Benoît Peeters en 2004 est évocateur : *Art Spiegelman. Le miroir de l'histoire*. Art Spiegelman est-il un miroir de l'histoire ? Au vu de notre développement, on peut envisager plusieurs possibilités. Compte tenu du fait que deux de ses œuvres majeures s'intéressent à des événements historiques, qui sont l'Holocauste, par le biais de *Maus*, et les attentats du 11 septembre 2001, par le biais de *In The Shadows of No Towers*, on ne peut nier cette volonté de l'artiste à retranscrire des événements marquants de l'histoire dans ses planches. En choisissant de développer de tels sujets, de manière extrêmement documentée pour *Maus* en s'appuyant sur le témoignage d'un survivant, puis se positionnant lui-même comme témoin dans *In The Shadow of No Towers*, Art Spiegelman s'inspire d'événements historiques pour en renvoyer sa vision par la bande dessinée. De plus, certaines de ses illustrations pour le *New Yorker* – comme le baiser de la Saint-Valentin ou la couverture noir sur noir des tours jumelles – ont montré la capacité de l'artiste à cristalliser par l'image soit les tensions, soit les ressentis de la société dans laquelle il vit. Ces illustrations renvoient donc en miroir l'histoire en cours.

Art Spiegelman se fait miroir d'une autre histoire également, celle de la dynamique des changements et transformations de la bande dessinée. Son activité d'éditeur *underground* dans les années soixante-dix – notamment avec la revue *Arcade* – permet à de jeunes dessinateurs de s'exprimer dans des revues qui, bien que de qualité, sont distribuées dans un circuit limité. Cependant, la revue *RAW*, créée en 1980, témoigne d'une volonté naissante qu'a la bande dessinée à s'extirper de ces circuits limités de distribution, en proposant des contenus plus avant-gardiste afin de viser un public plus large. Puis, avec la publication de *Maus* dans un format proche d'un livre et l'attribution d'un prix Pulitzer spécial en 1992, la bande dessinée se rapproche de la littérature – du moins on lui reconnaît une ambition littéraire – pour rejoindre les étagères des librairies générales. En devenant l'emblème d'un nouveau genre, le roman graphique, *Maus* marque l'avènement de la bande dessinée moderne. Par ses prises de positions professionnelles (choix éditoriaux et différentes activités), Art Spiegelman participe activement aux évolutions de la forme de la bande dessinée, en étant même souvent moteur de celles-ci. De ce fait, en considérant l'ensemble de sa carrière d'auteur et d'éditeur, on peut voir en la personne d'Art Spiegelman un miroir de l'histoire économique et sociale de la bande dessinée.

En dernier lieu, nous pouvons dire qu'il est un miroir, déformé par un prisme très personnel, de l'histoire théorique de la bande dessinée. Impliqué dans un mouvement transgressif dans les années soixante-dix, où les récits sur la drogue et le sexe dominent les planches, il choisit de prendre le parti de l'exploration graphique et narrative. Prise de position qui l'amène, dans ses recherches sur les différentes possibilités narratives, à concevoir des planches personnelles, dans lesquelles il propose de nombreuses innovations techniques. Prises comme un ensemble, ces différentes planches peuvent s'envisager comme un véritable essai théorique sur la bande dessinée, puisqu'elles témoignent d'une réflexion poussée sur le médium. De plus, et dans toutes ses œuvres, Art Spiegelman puise dans l'histoire de la bande dessinée, pour l'ioniser, l'interpréter et s'en inspirer. Soit clairement dans les images, soit plus subtilement dans l'agencement de celles-ci, l'artiste en dépeint une interprétation personnelle – qui n'en est pas moins réfléchie et documentée – qui ironise les attaques des censeurs du début des années cinquante et revendique une filiation avec *MAD* de Harvey Kurtzman, et avec les dessinateurs du début du XX<sup>e</sup> siècle dans *In The Shadow of No Towers*.

En pénétrant dans la structure des œuvres d'Art Spiegelman, nous avons pu voir que la dimension architecturale des planches – par l'agencement des cases et le format planches – est très travaillée. Dans ses écrits, il répète souvent qu'il n'a pas souvent réussi à tenir les délais imposés par ses éditeurs et collaborateurs, ou qu'il s'imposait lui-même. Pas par manque de travail, mais bien par le temps de réflexion nécessaire à l'organisation de la pensée dans une planche de bande dessinée. En effet, « la bande dessinée, c'est plus de pensée que d'encre »<sup>247</sup> ! Dans un entretien avec Raphaël Enthoven, le philosophe Tristan Garcia formule une hypothèse sur l'émergence de cette procédure d'agencer les mots et les images. Selon lui, la bande dessinée est apparue en occident avec la modernité de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et la destruction progressive des rites d'initiations et de passages. Le découpage du temps, par l'architecture des planches, pourrait être une forme de pensée du rythme, de la fixité et de la mobilité. Dans ce même entretien, il s'étonne que la bande dessinée n'ait pas encore donné réellement à penser<sup>248</sup>.

---

<sup>247</sup> Le Delarge, Dictionnaire des arts plastiques modernes et contemporains. *SPIEGELMAN Art*. [http://www.ledelarge.fr/7746\\_artiste\\_spiegelman\\_\\_art](http://www.ledelarge.fr/7746_artiste_spiegelman__art) (consulté en ligne le 15.05.2016).

<sup>248</sup> ENTHOVEN Raphaël, GARCIA Tristan, *En quoi la bande dessinée donne-t-elle à penser ?*. Arte Philosophie, mis en ligne le 01 février 2016. 26 min. <http://sites.arte.tv/philosophie/fr/video/philosophie-0> (consulté en ligne le 22.02.2016).



Synopsis, *Breakdowns*, portrait de l'artiste en jeune %@&\*!.

## SOURCES

---

### ŒUVRES & RECUEILS :

**Collectif**, *Comix Book, Quand Marvel publiait des Comics underground !*, éditions Strara, 2015. 184 p.

**SPIEGELMAN Art**, *À l'Ombre des Tours Mortes*. Casterman, 2016. 46 p.

**SPIEGELMAN Art**, *Co-Mix, A Retrospective of Comics, Graphics, and Scraps / Une rétrospective de bandes dessinées, graphisme et débris divers*. Flammarion, 2012. 120 p.

**SPIEGELMAN Art**, *Breakdowns, portrait de l'artiste en jeune %@&\*!*. Casterman, 2008. 76 p.

**SPIEGELMAN Art**, *Bons baisers de New York. Couvertures et Dessins pour le Magazine Américain le Plus Distingué par le Plus Dérangeant des Artistes Américains*. Trad. Par Philippe Mikriammos, Flammarion, 2003. 112 p.

**SPIEGELMAN Art**, *Maus*, éd. Intégrale. Flammarion, Paris, 2003. 295 p.

**SPIEGELMAN Art**, *MetaMaus, un nouveau regard sur Maus, un classique des temps modernes*. Flammarion, 2012, 302 p.

**SPIEGELMAN Art**, **MOULY Françoise (dir.)**, *Little Lit, Contes de fées, Contes défaits. Bandes dessinées tirées du folklore et des contes de fées*. Éditions du Seuil, 2002. 64 p.

**SPIEGELMAN Art**, **MOULY Françoise (dir.)**, *Little Lit, Drôles d'histoires pour drôles d'enfants*. Éditions du Seuil, 2005. 64 p.

### THE NEW YORK TIMES :

*A Comic-Book Response To 9/11 and Its Aftermath*. The New York Times, Arts ; Books, le 7 août 2004. <http://www.nytimes.com/2004/08/07/books/a-comic-book-response-to-9-11-and-its-aftermath.html> (consulté en ligne le 14.02.2016).

**ATWOOD Margaret**, *WHO CREATED WHOM? CHARACTERS THAT TALK BACK, SUMMER READING*. The New York Times, Arts ; Books, le 31 mai 1987. <http://www.nytimes.com/1987/05/31/books/summer-reading-who-created-whom-characters-that-talk-back.html?pagewanted=1> (consulté en ligne le 23.11.2015).

*BEST SELLERS*, The New York Times, Arts ; Books, le 10 novembre 1991. <http://www.nytimes.com/1991/11/10/books/best-sellers-november-10-1991.html> (consulté en ligne le 15.12.2015).

*BEST SELLERS*, The New York Times, Arts ; Books, le 19 novembre 2000. <http://www.nytimes.com/2000/11/19/books/best-sellers-november-19-2000.html?mtrref=query.nytimes.com&gwh=F7B1A2E1E7F1D03B2C02FCB55FFFFDFC&gwt=pay> (consulté en ligne le 15.12.2015).

**BOXER Sarah**, *Restoring Slumberland*. The New Times, Arts ; Books, le 17 octobre 2005. <http://www.nytimes.com/2005/10/17/books/restoring-slumberland.html> (consulté en ligne le 23.11.2015).

*Editors' Choice*, The New York Times, Arts ; Books, le 1 décembre 1991. <http://www.nytimes.com/1991/12/01/books/editors-choice.html?pagewanted=2> (consulté en ligne le 15.12.2015).

**FEIN B. Esther**, *Holocaust as a Cartoonist's Way Of Getting to Know His Father*. The New York Times, Arts ; Books, le 10 décembre 1991. <http://www.nytimes.com/1991/12/10/books/holocaust-as-a-cartoonist-s-way-of-getting-to-know-his-father.html> (consulté en ligne le 17.12.2015).

**GRABER Laurel**, *New & Noteworthy*. The New York Times, Arts ; Books, le 13 septembre 1992. <http://www.nytimes.com/1992/09/13/books/new-noteworthy.html> (consulté en ligne le 15.12.2015).

**HAJDU David**, *In the Shadow of No Towers : Homeland Insecurity*. The New York Times, Arts ; Books, le 12 septembre 2004. <http://www.nytimes.com/2004/09/12/books/review/in-the-shadow-of-no-towers-homeland-insecurity.html> (consulté en ligne le 16.02.2016).

**HELLER Steven**, *Comics History*. The New York Times, Arts ; Book, le 4 décembre 2005. <http://www.nytimes.com/2005/12/04/books/review/comics-history.html> (consulté en ligne le 16.02.2016).

**KAKUTANI Michiko**, *Portraying 9/11 as Katzenjammer Catastrophe*. The New York Times, Arts ; Books, le 31 août 2004. [http://www.nytimes.com/2004/08/31/books/books-of-the-times-portraying-9-11-as-a-katzenjammer-catastrophe.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2004/08/31/books/books-of-the-times-portraying-9-11-as-a-katzenjammer-catastrophe.html?_r=0) (consulté en ligne le 24.11.2015).

**KAKUTANI Michiko**, *Rethinking the Holocaust With a Comic Book*. The New York Times, Arts ; Books, le 29 octobre 1991. <http://www.nytimes.com/1991/10/29/books/books-of-the-times-rethinking-the-holocaust-with-a-comic-book.html> (consulté en ligne le 24.11.2015).

**LEHMANN-HAUPT Christopher**, *BOOKS OF THE TIMES*. The New York Times, Arts ; Books, le 10 novembre 1986. <http://www.nytimes.com/1986/11/10/books/books-of-the-times-589186.html> (consulté en le 23.11.2015).

**MARCUS S. Leonard**, *Children's Books; Brazenly Ever After*. The New York Times, Arts ; Books, le 19 novembre 2000. <http://www.nytimes.com/2000/11/19/books/children-s-books-brazenly-ever-after.html?mtrref=query.nytimes.com&gwh=18584A683F9B0828721EEABB9997557B&gwt=pay> (consulté en ligne le 23.11.2015).

**SPIEGELMAN Art**, *A Problem of Taxonomy, to the Editor*. The New York Times, Arts ; Books, le 29 décembre 1991. <http://www.nytimes.com/1991/12/29/books/l-a-problem-of-taxonomy-37092.html> (consulté en ligne le 14.12.2015).

**STANLEY Alessandra**, *'Thousand Acres' Wins Fiction As 21 Pulitzer Prizes Are Given*. The New York Times, Arts ; Books, le 8 avril 1992. <http://www.nytimes.com/1992/04/08/nyregion/thousand-acres-wins-fiction-as-21-pulitzer-prizes-are-given.html> (consulté en ligne le 15.12.2015).

**TUCKER Ken**, *CATS, MICE AND HISTORY - THE AVANT-CARDE OF THE COMIC STRIP*. The New York Times, Arts ; Books section, 26 mai 1985. <http://www.nytimes.com/1985/05/26/books/cats-mice-and-history-the-avant-carde-of-the-comic-strip.html> (consulté en ligne le 18.11.2015).

**HAMILTON William**, *REVELATION RAYS AND PAIN STARS*. The New York Times, Arts ; Books, le 7 décembre 1986. <http://www.nytimes.com/1986/12/07/books/revelation-rays-and-pain-stars.html> (consulté en ligne le 23.11.2016).

*100 Notable Books of the Year*. The New York Times, Arts ; Books, le 5 décembre 2004. <http://www.nytimes.com/2004/12/05/books/review/100-notable-books-of-the-year.html> (consulté en ligne le 18.02.2016).

*1992 Pulitzer Prize Winners and Their Works in Journalism and the Arts*. The New York Times, Arts ; Books, le 8 avril 1992. <http://www.nytimes.com/1992/04/08/nyregion/1992-pulitzer-prize-winners-and-their-works-in-journalism-and-the-arts.html?pagewanted=3> (consulté en ligne le 15.12.2015).

## **LE MONDE :**

**AZAM ZANGANEH Lila**, *Il était une fois New York*. Le Monde, Le Monde des Livres, le 17 novembre 2005. [http://www.lemonde.fr/livres/article/2005/11/17/il-etait-une-fois-new-york\\_711024\\_3260.html#hJISuCPc6pbYVuX.99](http://www.lemonde.fr/livres/article/2005/11/17/il-etait-une-fois-new-york_711024_3260.html#hJISuCPc6pbYVuX.99) (consulté en ligne le 19.04.2016).

**BELLET Harry**, *Dans l'enfer de « Mauschwitz »*. Le Monde le 23 mars 1995. [http://www.lemonde.fr/archives/article/1995/03/23/dans-l-enfer-de-mauschwitz\\_3869235\\_1819218.html#Z7hpwG333giL3HiK.99](http://www.lemonde.fr/archives/article/1995/03/23/dans-l-enfer-de-mauschwitz_3869235_1819218.html#Z7hpwG333giL3HiK.99) (consulté en ligne le 14.02.2016).

**CYPEL Sylvain**, *Art Spiegelman, l'enfance de l'art*. Le Monde, le 31 janvier 2011. [http://www.lemonde.fr/culture/article/2008/03/14/art-spiegelman-l-enfance-de-l-art\\_1022963\\_3246.html#3EyvpdDIY0eDOK6S.99](http://www.lemonde.fr/culture/article/2008/03/14/art-spiegelman-l-enfance-de-l-art_1022963_3246.html#3EyvpdDIY0eDOK6S.99) (consulté en ligne le 18.02.2016).

*Dans la gadoue*. Le Monde, le 5 décembre 1997. [http://abonnes.lemonde.fr/archives/article/1997/12/05/dans-la-gadoue\\_3804897\\_1819218.html?xtmc=art\\_spiegelman&xtcr=89](http://abonnes.lemonde.fr/archives/article/1997/12/05/dans-la-gadoue_3804897_1819218.html?xtmc=art_spiegelman&xtcr=89) (consulté en ligne le 18.02.2016).

**KAUFFLANN Sylvie**, *Déchirements américains*. Le Monde, le 29 avril 2003. [http://www.lemonde.fr/archives/article/2003/04/29/dechirements-americains\\_318477\\_1819218.html#ktL1YP2jOLtiZDKH.99](http://www.lemonde.fr/archives/article/2003/04/29/dechirements-americains_318477_1819218.html#ktL1YP2jOLtiZDKH.99) (consulté en ligne le 19.02.2016).

**LAIGNEL-LAVASTINE Alexandra**, *Art Spiegelman, à l'ombre de la BD*. Le Monde, le 8 juillet 2003. [http://www.lemonde.fr/archives/article/2003/07/08/art-spiegelman-a-l-ombre-de-la-bd\\_327070\\_1819218.html?xtmc=art\\_spiegelman&xtcr=39](http://www.lemonde.fr/archives/article/2003/07/08/art-spiegelman-a-l-ombre-de-la-bd_327070_1819218.html?xtmc=art_spiegelman&xtcr=39) (consulté en ligne le 23.04.2016).

*Les Gens du Monde*. Le Monde, le 28 janvier 2003. [http://abonnes.lemonde.fr/archives/article/2003/01/28/les-gens-du-monde\\_4266715\\_1819218.html#J13vzmFrfbwkzd0t.99](http://abonnes.lemonde.fr/archives/article/2003/01/28/les-gens-du-monde_4266715_1819218.html#J13vzmFrfbwkzd0t.99) (consulté en ligne le 19.02.2016).

**MARIE LABÉ Yves**, *Pour mémoire*. Le Monde, le 20 octobre 2000. [http://www.lemonde.fr/archives/article/2000/10/20/pour-memoire\\_3717394\\_1819218.html#f7suX0cjWglwzCrT.99](http://www.lemonde.fr/archives/article/2000/10/20/pour-memoire_3717394_1819218.html#f7suX0cjWglwzCrT.99) (consulté en ligne le 14.02.2016).

**MERCURI Catherine, NOIVILLE Florence**, *Mon premier livre en anglais*. Le Monde, le 30 avril 2009. [http://www.lemonde.fr/livres/article/2009/04/30/mon-premier-livre-en-anglais\\_1187207\\_3260.html#UUafIAFIyfVSLXmK.99](http://www.lemonde.fr/livres/article/2009/04/30/mon-premier-livre-en-anglais_1187207_3260.html#UUafIAFIyfVSLXmK.99) (consulté en ligne le 18.02.2016).

**POTET Frédéric**, *Émile Bravo : Des bulles efficaces*. Le Monde, le 01 avril 2009. [http://www.lemonde.fr/livres/article/2009/04/01/emile-bravo-des-bulles-efficaces\\_1175270\\_3260.html#8WvHAvF4m0VGahQl.99](http://www.lemonde.fr/livres/article/2009/04/01/emile-bravo-des-bulles-efficaces_1175270_3260.html#8WvHAvF4m0VGahQl.99) (consulté en ligne le 18.02.2016).

**POTET Frédéric**, *La BD sort de sa bulle*. Le Monde, le 16 décembre 2011. [http://www.lemonde.fr/culture/article/2011/12/16/la-bd-sort-de-sa-bulle\\_1619677\\_3246.html#vPKFdSbSRg3Xv2uI.99](http://www.lemonde.fr/culture/article/2011/12/16/la-bd-sort-de-sa-bulle_1619677_3246.html#vPKFdSbSRg3Xv2uI.99) (consulté en ligne le 14.02.2016).

**SAVIGNEAU Josyane**, *Art Spiegelman et ses boîtes à souvenir*. Le Monde le 05 décembre 1997. [http://www.lemonde.fr/archives/article/1997/12/05/art-spiegelman-et-ses-boites-a-souvenir\\_3806856\\_1819218.html#y1c2GUc92AzhbT15.99](http://www.lemonde.fr/archives/article/1997/12/05/art-spiegelman-et-ses-boites-a-souvenir_3806856_1819218.html#y1c2GUc92AzhbT15.99) (consulté en ligne le 14.02.2016).

*Survivre aux survivants, le deuxième volume d'une BD qui ne ressemble à rien d'autre*. Le Monde, le 27 novembre 1991. [http://www.lemonde.fr/archives/article/1992/11/27/survivre-aux-survivants-le-deuxieme-volume-d-une-bd-qui-ne-ressemble-a-rien-d-autre\\_3931041\\_1819218.html#rTEv02PeI9eA2aD8.99](http://www.lemonde.fr/archives/article/1992/11/27/survivre-aux-survivants-le-deuxieme-volume-d-une-bd-qui-ne-ressemble-a-rien-d-autre_3931041_1819218.html#rTEv02PeI9eA2aD8.99) (consulté en ligne le 14.02.2016).

*TÉMOIGNAGE, la douleur du juif Vladek Spiegelman*. Le Monde, le 27 novembre 1987. [http://abonnes.lemonde.fr/archives/article/1987/11/27/temoignage-la-douleur-du-juif-vladek-spiegelman\\_4073088\\_1819218.html?xtmc=art\\_spiegelman&xtcr=1](http://abonnes.lemonde.fr/archives/article/1987/11/27/temoignage-la-douleur-du-juif-vladek-spiegelman_4073088_1819218.html?xtmc=art_spiegelman&xtcr=1) (consulté en ligne le 12.02.2016).

# BIBLIOGRAPHIE

---

## OUVRAGES GÉNÉRAUX & DIVERS :

**ARABYAN Marc**, *Lire l'image. Émission, réception, interprétation des messages visuels*. L'Harmattan, Paris, 2000. 119 p.

**BELTING Hans**, *Pour un anthropologie des images*. Gallimard, Paris, 2004. 352 p.

**CAVALLO Guiglielmo, CHARTIER Roger**, *Une histoire de la lecture dans le monde occidental*. Seuil, Paris, 1997. 590 p.

**DUPRAT Annie**, *Images et Histoire : Outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*. Belin, Paris, 2007. 223 p.

**GENIN Christophe (dir.)**, *Déconstruire l'image*. Publications de la Sorbonne, Collection Esthétique, Paris, 2011. 152 p.

**GERVEREAU Laurent**, *Voir, comprendre, analyser les images*. éd. La Découverte, 4ème édition revue et augmentée, Guides Repères, Paris, 2004. 199 p.

**JOLY Martine**, *Introduction à l'analyse de l'image*. 3<sup>e</sup> édition, Armand Colin, Paris, 2015. 160 p.

**KANT Emmanuel**, *Qu'est-ce qu'un livre ?*. Quadrige/Puf. Texte de Kant et de Fichte traduits et présentés par Benoist Jocelyn, Paris, 1995. 176 p.

**LIN Chih-Wei**, *Les images qui se suivent. Réflexion sur la continuité visuelle*. L'Harmattan, Paris, 2015. 232 p.

**LYON-CAEN Judith, RIBARD Dinah**, *L'historien et la littérature*. Repères histoire, La Découverte, Paris, 2010, 128 p.

**MANGUEL Alberto**, *Une histoire de la lecture*. Actes Sud, Arles, 1999. 428 p.

**ORY Pascal**, *L'histoire culturelle*. Que sais-je ? PUF, 2004. 128 p.

**ROBERT Pascal**, *Polyptyque. Pour une anthropologie communicationnelle des images*. Hermann Éditeurs, Cultures numériques, Paris, 2015. 229 p.

**SANSAL Boualem**, *2084. La fin du monde*. Gallimard, 2015. 275p.

## OUVRAGES SUR LA BANDE DESSINÉE :

**BARON-CARVAIS Annie**, *La bande dessinée*. Que sais-je ? PUF, 2007. 128 p.

**CLOUD (Mc) Scott**, *L'art invisible, comprendre la bande dessinée*. Vertige Graphic, Paris, 1999. 215 p. Trad. de l'anglais : *Understanding Comics, The Invisible Art*. Kitchen Sink Press, Northampton, 1993. 224 p.

**DACHEUX Éric (dir.)**, *Bande dessinée et lien social*. Les Essentiels d'Hermès, CNRS Éditions, Paris, 2014. 228 p.

**DACHEUX Éric, PONTOIS (Le) Sandrine (dir.)**, *La BD, un miroir du lien social. Bande dessinée et solidarités*. Communication et Civilisation, L'Harmattan, Paris, 2011. 245 p.

**DELANNOY Pierre Alban**, *La bande dessinée à l'épreuve du réel*, In : Les Cahiers Interdisciplinaires de la Recherche en Communication AudioVisuelle (CIRCAV), L'Harmattan, Paris, 2007. 164 p.

**FAGAN D. Bryan, CONDIT FAGAN Jody**, *Comic Book collections for libraries*. Libraries Unlimited, Santa Barbara, California, 2011, 165 p.

**GABILLIET Jean-Paul**, *Des comics et des hommes. Histoire culturelle des comic-books aux États-Unis*. éd. du Temps, Nantes, 2005. 478 p.

**GARRIC Henri (dir.)**, *L'engendrement des images en bande dessinée*. Iconotextes, Presse universitaire François-Rabelais, Tours, 2013. 235 p.

**GAUMER Patrick**, *Dictionnaire mondial de la BD*. Larousse, 2010. 964 p.

**GROENSTEEN Thierry**, *La bande dessinée depuis 1975*. Le monde de..., Albin Michel, M. A édition, Paris, 1985. 207 p.

**GROENSTEEN Thierry**, *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*. Skira-Flammarion, La Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, Paris, 2009. 424 p.

**GROENSTEEN Thierry**, *Le petit catalogue du musée de la bande dessinée*. Skira Flammarion,, la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, Paris, 2009. 120 p.

**GROENSTEEN Thierry**, *M. Töpffer invente la bande dessinée*. Les impressions nouvelles, 2014. 320 p.

**ORY Pascal, MARTIN Laurent, MERCIER Jean-Pierre, VENAYRE Sylvain (dir.)**, *L'Art de la bande dessinée*. Citadelle et Mazenod, Paris, 2012. 591 p.

**PEETERS Benoît**, *Lire la bande dessinée*. ChampsArts, Flammarion, 2003, 192 p.

**PALTANI-SARGOLOGOS Fred**, *Le roman graphique, une bande dessinée prescriptrice de légitimation culturelle*. Mémoire de Master 2 Cultures de l'écrit et de l'image, Enssib, Septembre 2011. 177 p.

## **ARTICLES SCIENTIFIQUES :**

**BENSA Alban, FASSIN Eric**, *Les sciences sociales face à l'événement*. Terrain, n°38 mars 2002, mis en ligne le 06 mars 2007. <http://terrain.revues.org/1888> (consulté en ligne le 12.05.2016).

**BLANCHARD Gérard**, *Le véritable domaine de la bande dessinée*. Communication et langages, n°3, 1969. pp. 56-69. [http://www.persee.fr/doc/colan\\_0336-1500\\_1969\\_num\\_3\\_1\\_3749](http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1969_num_3_1_3749) (consulté en ligne le 23.03.2016).

**BOLTANSKI Luc**, *La constitution du champ de la bande dessinée*. Actes de la recherche en sciences sociales, n°1, Maison des sciences de l'homme, Paris. 1975. pp. 37-59.

**FARGE Arlette**, *Penser et définir l'événement en histoire*. Terrain, n°38 mars 2002, mis en ligne le 06 mars 2007. <http://terrain.revues.org/1929> (consulté en ligne le 12.05.2016).

**FRÈRE Bruno**, *Penser " le combat ordinaire " ou Comment plonger dans la chair sociologique du monde*. Hermès, La Revue 2/2009 (n°54), éd. CNRS, Paris. pp. 27-34. <http://hdl.handle.net/2042/31550> (consulté en ligne le 10.12.2015).

**GABILLIET 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* [En ligne], 1 | 2012, Juin 2012. <http://transatlantica.revues.org/5703> (consulté en ligne le 06.11.2015).

**GABILLIET Jean-Paul**, *BD, mangas et comics : différences et influences*. Hermès, La Revue 2/2009 (n°54), éd. CNRS, Paris. pp. 35-40. <http://hdl.handle.net/2042/31551> (consulté en ligne le 10.12.2015).

**GLUCK Carol**, *11 Septembre. Guerre et télévision au XXIe siècle*. *Annales*. Histoire, Sciences Sociales 1/2003 (58eannée), p. 135-162 [www.cairn.info/revue-Annales-2003-1-page-135.htm](http://www.cairn.info/revue-Annales-2003-1-page-135.htm) (consulté en ligne le 12.05.2016).

**GROENSTEEN Thierry**, *Roman graphique*. Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée, Neuvièmeart 2.0, la revue en ligne de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image. Septembre 2012. <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article448> (consulté en ligne le 22.11.2015).

**HAUDOT Jonathan**, *Bande dessinée et témoignage: la mise en récit de la Shoah*. Hermès, La Revue 2/2009 (n°54), éd. CNRS, Paris. pp. 155-160. <http://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2009-2-page-155.htm> (consulté en ligne le 09.11.2015).

**JULIEN Pierre**, *Sur la bande dessinée*. Revue d'histoire de la pharmacie, 78<sup>e</sup> année, n°286, 1990. pp. 306-307. [http://www.persee.fr/doc/pharm\\_0035-2349\\_1990\\_num\\_78\\_286\\_3415\\_](http://www.persee.fr/doc/pharm_0035-2349_1990_num_78_286_3415_) (consulté en ligne le 12.12.2015).

**MAIGRET Éric**, *La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée*. In: Réseaux, volume 12, n°67, 1994. Les jeux vidéo. pp. 113-140. [http://www.persee.fr/doc/reso\\_0751-7971\\_1994\\_num\\_12\\_67\\_2742](http://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1994_num_12_67_2742) (consulté en ligne le 26.10.2015).

**MÉON Jean-Matthieu**, *L'illégitimité de la BD et son institutionnalisation : le rôle de la loi du 16 juillet 1949*. Hermès, La Revue 2/2009 (n°54), éd. CNRS, Paris. pp. 45-50. <http://hdl.handle.net/2042/31554> (consulté en ligne le 12.12.2015).

**PETITFAUX Dominique**, *SPIEGELMAN ART (1948- )*. Encyclopædia Universalis. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/art-spiegelman/> (consulté en ligne le 26.11.2015).

**SHUSTERMAN Richard**, *Légitimer la légitimation de l'art populaire*. Politix, vol. 6, n°24, Quatrième trimestre 1993. pp. 153-167. [http://www.persee.fr/doc/polix\\_0295-2319\\_1993\\_num\\_6\\_24\\_1593\\_](http://www.persee.fr/doc/polix_0295-2319_1993_num_6_24_1593_) (consulté en ligne le 14.11.2015).

**TOUSSAIN Bernard**, *Idéographie et bande dessinée*. Communications, 24, 1976. La bande dessinée et son discours. pp. 81- 93. [http://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1976\\_num\\_24\\_1\\_1367](http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1976_num_24_1_1367) (consulté en ligne le 22.02.2016).

## ARTICLES DE PRESSE :

**BALDIT Etienne**, *Six unes emblématiques du New Yorker, racontées par Françoise Mouly*. L'Obs Rue 89. Octobre 2012 .<http://rue89.nouvelobs.com/2012/10/26/six-unes-emblematisques-new-yorker-raconteesfrancoise-mouly-236502> (consulté en ligne le 18.10.2015).

**DELORME Isabelle**, *Shoah*. Neuvième art 2.0, La revue en ligne de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, janvier 2013. <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article520> (consulté en ligne le 26.11.2015).

**DEYZIEUX Agnès**, *Les grands courants de la bande dessinée*. Le cas des cases, paru dans Le Français Aujourd'hui, avril 2008. <http://agnesdeyzieux-bd.blogspot.fr/2009/11/bdmouvements.html> (consulté en ligne le 23.11.2015).

**DUGGAN Bob**, *How Art Spiegelman Is More Than Just Maus*. BigThink.com, 2014. <http://bigthink.com/Picture-This/how-art-spiegelman-is-more-than-just-maus> (consulté en ligne le 22.11.2015).

**GROENSTEEN Thierry**, *Réponses à sept questions sur l'autobiographie*. Neuvième art 2.0, La revue en ligne de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, janvier 1996. <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article298> (consulté en ligne le 26.11.2015).

**GROENSTEEN Thierry**, *Spiegelman in not so well but alive and living in New York*. Le revue en ligne de la Cité internationale de l'image et de la bande dessinée, 9<sup>e</sup> Art n°10, avril 2004. <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article224> (consulté en ligne le 13.02.2016).

**MORGAN Harry**, *De toutes les couleurs : Spiegelman au New Yorker*. Neuvième art 2.0, La revue en ligne de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, 9<sup>e</sup> Art n°10, avril 2004. <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article223> (consulté en ligne le 26.11.2015).

**MORVANDIAU**, *Art Spiegelman, Robert Crumb, deux Américains à Paris*. Le Monde diplomatique, Blog le lac de signes. Août 2012. <http://blog.mondediplo.net/2012-08-08-Art-Spiegelman-Robert-Crumb-deux-Americains-a> (consulté en ligne le 21.11. 2015).

**SATRAPI Marjane**, *Art Spiegelman*. Time, The 2005 TIME 100, Arts & Entertainers, le 18 avril 2005. [http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1972656\\_1972696\\_1973311,00.html](http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1972656_1972696_1973311,00.html) (consulté en ligne le 25.04.2016).

## DOCUMENTAIRES, REVUES :

Beaux Arts hors-série, *Un siècle de BD Américaine, Superhéros, pin-up, romans graphique...*, Beau Arts éditions, 2010. 146 p.

Beaux Arts hors-série, *Les secrets des chefs-d'œuvre de la BD, Blake et Mortimer, Tintin, Corto Maltese...*, TTM éditions, 2014. 162 p.

**BIDEGAIN Maiana, CALLÈDE Joël**, *SOUS LES BULLES. L'autre visage du monde de la BD*. Mis en ligne le 13 mai 2014. 60 min. [https://www.youtube.com/watch?v=IilOp2Te\\_zg](https://www.youtube.com/watch?v=IilOp2Te_zg) (consulté en ligne le 24.04.2016).

**DANIELS Mark**, *La BD s'en va t-en Guerre, de Art Spiegelman à Joe Sacco : hisotoire du BD journalisme*. Arte éd., Univers BD, 2009. 100 min.

**ENTHOVEN Raphaël, GARCIA Tristan**, *En quoi la bande dessinée donne-t-elle à penser ?*. Arte Philosophie, mis en ligne le 01 février 2016. 26 min.  
<http://sites.arte.tv/philosophie/fr/video/philosophie-0> (consulté en ligne le 22.02.2016).

**KUPERBERG Clara, OOSTERLINCK Joëlle**, *Art Spiegelman. Traits de mémoire*. Arte éd., Univers BD, 2010. 85 min.

**KANTOR Michael**, *Super héros : l'éternel combat*. Alternate Current, INA, Ghost Light Films, avec la participation d'ARTE France, 2013. 158 min. <http://www.arte.tv/guide/fr/048390-002-A/super-heros-l-eternel-combat-2-3> (consulté en ligne le 06.01.2016).

**PEETERS Benoît**, *Art Spiegelman. Le miroir de l'histoire*. Arte France, Ina, avec la participation du centre du livre, 2004. 26 min.

**ZWIGOFF Terry**, *Crumb*. Sony Pictures Classics, 1994, 119 min.

## **SITES INTERNET :**

<http://www.galeriemartel.com/>: Exposition des originaux d'Art Spiegelman, 2009. (consulté en novembre 2015).

<http://neuviemeart.citebd.org/> : La revue en ligne de bande dessinée dirigée par Thierry Groensteen (consulté en novembre 2015).

<http://thejewishmuseum.org/> : Exposition Art Spiegelman'S Co-Mix : A Restrospective, novembre 2013- mars 2014. (consulté en décembre 2015).

<http://www.citebd.org/> : La Cité Internationale de la bande dessinée et de l'image, le musée privé d'Art Spiegelman, affiche et dossier de presse. (consulté en décembre 2015).

<http://www.courrierinternational.com/>: Courrier International (consulté en février 2016).

<http://www.little-lit.com/>: Éditions, Little Lit. (consulté en février 2016).

<http://www.pulitzer.org/>: Site répertoriant tous les prix Pulitzer (consulté en mars 2016).

<http://www.ledelarge.fr/>: Le Delarge, Dictionnaire des arts plastiques modernes et contemporains (consulté en mai 2016).

<http://www.toon-books.com/>: Site des Toon-Books (consulté en mai 2016).

## ANNEXES

---

### *Table des annexes*

ANNEXE 1 : TEXTE DU COMICS CODE.....	120
ANNEXE 2 : COUVERTURE <i>ZAP COMIX</i> DE ROBERT CRUMB.....	122
ANNEXE 3 : POCHETTE DE DISQUES ILLUSTRER PAR ROBERT CRUMB.....	123
ANNEXE 4 : <i>ARCADE</i> , THE COMICS REVUES N°1, EDITORIAL.....	124
ANNEXE 5 : CASES DE <i>L'ART INVISIBLE</i> , EXPLICATION DES POSSIBILITÉS D'ENCHAÎNEMENT DES IMAGES.....	125
ANNEXE 6 : <i>LITTLE NEMO IN SLUMBERLAND</i> , WINSOR MC. CAY.....	126
ANNEXE 7 : TRACT PUBLICITAIRE POUR <i>RAW</i> , VOLUME 1.....	127
ANNEXE 8 : <i>A CONTRACT WITH GOD</i> , DE WILL EISNER.....	128
ANNEXE 9 : COUVERTURES DE <i>MAUS</i> TOMES 1 & 2.....	129
ANNEXE 10 : REPRODUCTION DE LA COUVERTURE DE <i>FUNNY AMINALS</i> .....	130
ANNEXE 11 : REPRODUCTION DE LA NOTE EXPLICATIVE POUR LA COUVERTURE DU 15 AVRIL 1993.....	131
ANNEXE 12 : PANACHE D'ESQUISSES ET COUVERTURES REFUSÉES .....	132
ANNEXE 13 : COUVERTURE DES DEUX PREMIERS VOLUMES DE <i>LITTLE LIT</i> .....	133
ANNEXE 14 : DEUX JEUX PROPOSÉS DANS <i>LITTLE LIT</i> .....	134
ANNEXE 15 : DESSIN HOMMAGE À CHARLIE HEBDO.....	135

## ANNEXE 1 : TEXTE DU COMICS CODE.

Texte du Comics Code, reproduit d'après, *Comix, a History of Comic Books in America*, by Les Daniels, ©1971 Les Daniels and Mad Peck Studios. <https://www.lambiek.net/comics/code.htm> (consulté en ligne le 22.11.2015)

### **General Standards Part A:**

- 1.Crimes shall never be presented in such a way as to create sympathy for the criminal, to promote distrust of the forces of law and justice, or to inspire others with a desire to imitate criminals.
- 2.No comics shall explicitly present the unique details and methods of a crime.
- 3.Policemen, judges, government officials, and respected institutions shall never be presented in such a way as to create disrespect for established authority.
- 4.If crime is depicted it shall be as a sordid and unpleasant activity.
- 5.Criminals shall not be presented so as to be rendered glamorous or to occupy a position which creates the desire for emulation.
- 6.In every instance good shall triumph over evil and the criminal punished for his misdeeds.
- 7.Scenes of excessive violence shall be prohibited. Scenes of brutal torture, excessive and unnecessary knife and gun play, physical agony, gory and gruesome crime shall be eliminated.
- 8.No unique or unusual methods of concealing weapons shall be shown.
- 9.Instances of law enforcement officers dying as a result of a criminal's activities should be discouraged.
- 10.The crime of kidnapping shall never be portrayed in any detail, nor shall any profit accrue to the abductor or kidnapper. The criminal or the kidnapper must be punished in every case.
- 11.The letters of the word "crime" on a comics magazine shall never be appreciably greater than the other words contained in the title. The word "crime" shall never appear alone on a cover.
- 12.Restraint in the use of the word "crime" in titles or subtitles shall be exercised.

### **General Standards Part B:**

- 1.No comic magazine shall use the word "horror" or "terror" in its title.
- 2.All scenes of horror, excessive bloodshed, gory or gruesome crimes, depravity, lust, sadism, masochism shall not be permitted.
- 3.All lurid, unsavory, gruesome illustrations shall be eliminated.
- 4.Inclusion of stories dealing with evil shall be used or shall be published only where the intent is to illustrate a moral issue and in no case shall evil be presented alluringly nor so as to injure the sensibilities of the reader.
- 5.Scenes dealing with, or instruments associated with walking dead, torture, vampires and vampirism, ghouls, cannibalism, and werewolfism are prohibited.

### **General Standards Part C:**

All elements or techniques not specifically mentioned herein, but which are contrary to the spirit and intent of the Code, and are considered violations of good taste or decency, shall be prohibited.

#### *Dialogue:*

- 1.Profanity, obscenity, smut, vulgarity, or words or symbols which have acquired undesirable meanings are forbidden
- 2.Special precautions to avoid references to physical afflictions or deformities shall be taken.
- 3.Although slang and colloquialisms are acceptable, excessive use should be discouraged and wherever possible good grammar shall be employed.

#### *Religion:*

Ridicule or attack on any religious or racial group is never permissible.

#### *Costume:*

- 1.Nudity in any form is prohibited, as is indecent or undue exposure.
- 2.Suggestive and salacious illustration or suggestive posture is unacceptable.

- 3.All characters shall be depicted in dress reasonably acceptable to society.
- 4.Females shall be drawn realistically without exaggeration of any physical qualities.

NOTE: It should be recognized that all prohibitions dealing with costume, dialogue, or artwork applies as specifically to the cover of a comic magazine as they do to the contents.

*Marriage and Sex:*

- 1.Divorce shall not be treated humorously nor shall be represented as desirable.
- 2.Illicit sex relations are neither to be hinted at nor portrayed. Violent love scenes as well as sexual abnormalities are unacceptable.
- 3.Respect for parents, the moral code, and for honorable behavior shall be fostered. A sympathetic understanding of the problems of love is not a license for moral distortion.
- 4.The treatment of love-romance stories shall emphasize the value of the home and the sanctity of marriage.
- 5.Passion or romantic interest shall never be treated in such a way as to stimulate the lower and baser emotions.
- 6.Seduction and rape shall never be shown or suggested.
- 7.Sex perversion or any inference to same is strictly forbidden.

**Code For Advertising Matter:**

These regulations are applicable to all magazines published by members of the Comics Magazine Association of America, Inc. Good taste shall be the guiding principle in the acceptance of advertising.

- 1.Liquor and tobacco advertising is not acceptable
- 2.Advertisement of sex or sex instructions books are unacceptable.
- 3.The sale of picture postcards, "pin-ups," "art studies," or any other reproduction of nude or semi-nude figures is prohibited.
- 4.Advertising for the sale of knives, concealable weapons, or realistic gun facsimiles is prohibited.
- 5.Advertising for the sale of fireworks is prohibited.
- 6.Advertising dealing with the sale of gambling equipment or printed matter dealing with gambling shall not be accepted.
- 7.Nudity with meretricious purpose and salacious postures shall not be permitted in the advertising of any product; clothed figures shall never be presented in such a way as to be offensive or contrary to good taste or morals.
- 8.To the best of his ability, each publisher shall ascertain that all statements made in advertisements conform to the fact and avoid misinterpretation.
- 9.Advertisement of medical, health, or toiletry products of questionable nature are to be rejected. Advertisements for medical, health or toiletry products endorsed by the American Medical Association, or the American Dental Association, shall be deemed acceptable if they conform with all other conditions of the Advertising Code.

## ANNEXE 2 : COUVERTURE ZAP COMIX DE ROBERT CRUMB



Couverture de Robert Crumb de ce qui aurait dû être le premier *Zap Comix*, mais qui sera publié entre le deuxième et le troisième numéro.

BeauxArts hors-série, *Un siècle de BD Américaine, Superhéros, pin-up, romans graphique...*, Beau Arts éditions, 2010. 146 p.

## ANNEXE 3 : POCHETTE DE DISQUE ILLUSTRER PAR ROBERT CRUMB



Pochette de disque réalisée par Robert Crumb, pour l'album Cheap Thrills de Big Brother & The Holding Company, groupe de rock des années soixante, ayant compté Janis Joplin parmi ses membres.

BeauxArts hors-série, *Les secrets des chefs-d'œuvre de la BD, Blake et Mortimer, Tintin, Corto Maltese...*, TTM éditions, 2014.

## ANNEXE 4 : ARCADE, THE COMICS REVUE N°1, EDITORIAL



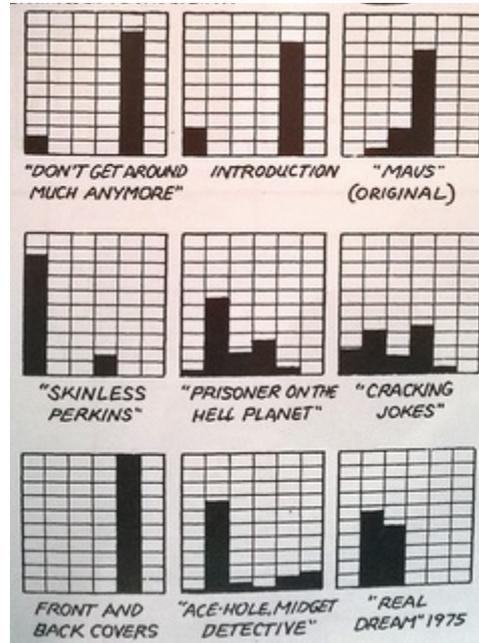
Arcade, The Comics Revue n°1. Encre de chine sur bristol.

SPIEGELMAN Art, Co-Mix, *A Retrospective of Comics, Graphics, and Scraps / Une rétrospective de bandes dessinées, graphisme et débris divers*. Flammarion, 2012. 120 p.

## ANNEXE 5 : CASSES DE L'ART INVISIBLE, EXPLICATION DES POSSIBILITÉS D'ENCHAÎNEMENT DES IMAGES

Ci-dessous. Six possibilités pour un dessinateur de faire s'enchaîner les images. Extrait de la planche page 74.

CLOUD (Mc) Scott, *L'art invisible, comprendre la bande dessinée*. Vertige Graphic, Paris, 1999. 215 p. Trad. de l'anglais : *Understanding Comics, The Invisible Art*. Kitchen Sink Press, Northampton, 1993. 224 p., p. 74.



Ci-dessous. Analyse des différents procédés utilisés par Art Spiegelman dans *Breakdowns*. Pour chaque récit, le type d'enchaînement est différent.

Les cases, en partant de la droite vers la gauche, correspondent respectivement aux chiffres 1, 2, 3, 4, 5, 6. Ainsi, *Dont' Get aournd much anymore* comprend presque exclusivement des transitions de point de vue à point de vue.

CLOUD (Mc) Scott, *L'art invisible, comprendre la bande dessinée*. Vertige Graphic, Paris, 1999. 215 p. Trad. de l'anglais : *Understanding Comics, The Invisible Art*. Kitchen Sink Press, Northampton, 1993. 224 p., p. 77.

Extrait des planches pages 74 et 75.

CLOUD (Mc) Scott, *L'art invisible, comprendre la bande dessinée*. Vertige Graphic, Paris, 1999. 215 p. Trad. de l'anglais : *Understanding Comics, The Invisible Art*. Kitchen Sink Press, Northampton, 1993. 224 p., p. 74-75.

ANNEXE 6 : *LITTLE NEMO IN SLUMBERLAND*, WINSOR MC.CAY.

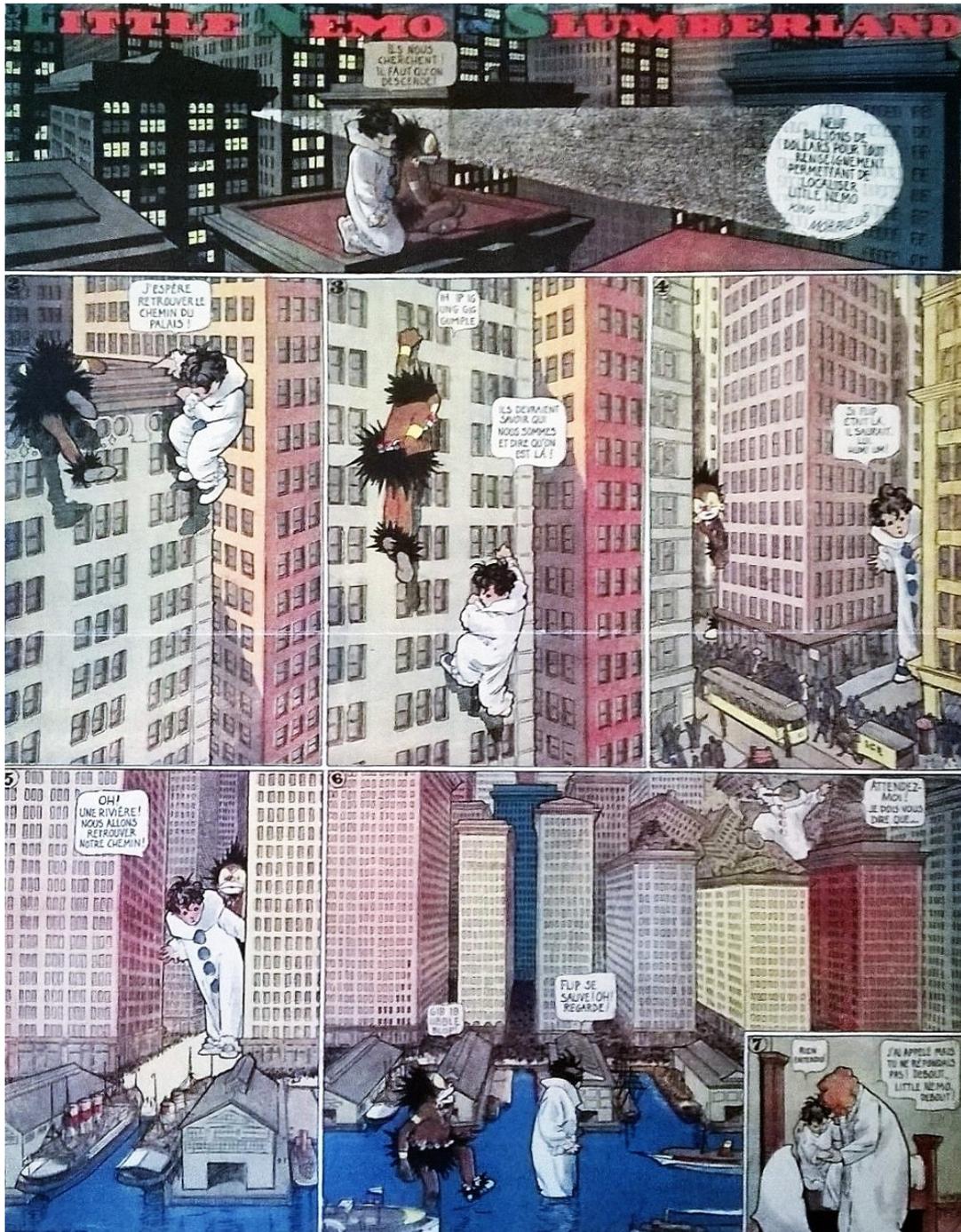
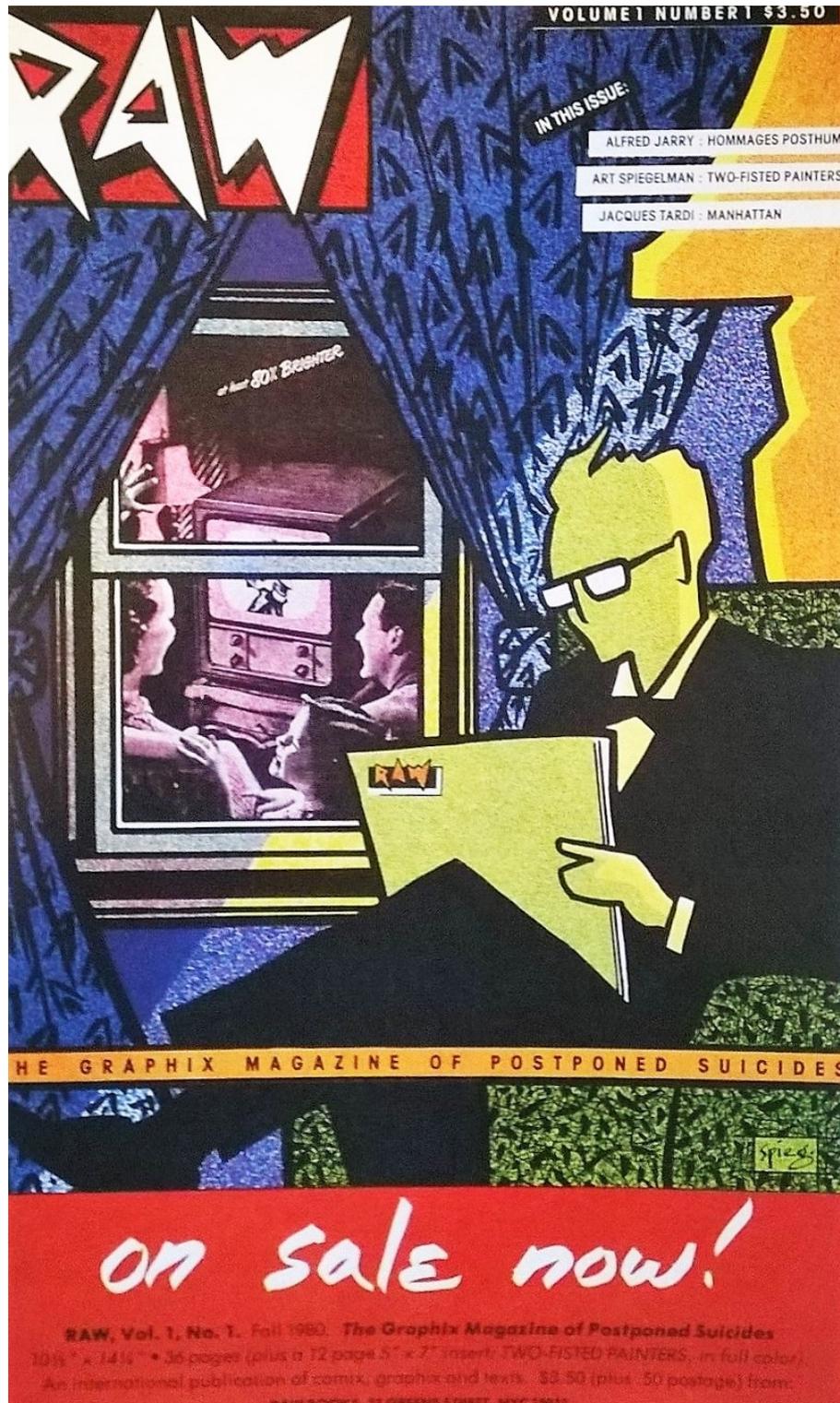


Planche de *Little Nemo in Slumberland* de Winsor McCAY, apparue dans le *New York Herald* à la fin 1905, extraite du postface d' *À l'Ombre des Tours Mortes*.

SPIEGELMAN Art, *À l'Ombre des Tours Mortes*. Casterman, 2014. 38 p., p. 13-14.

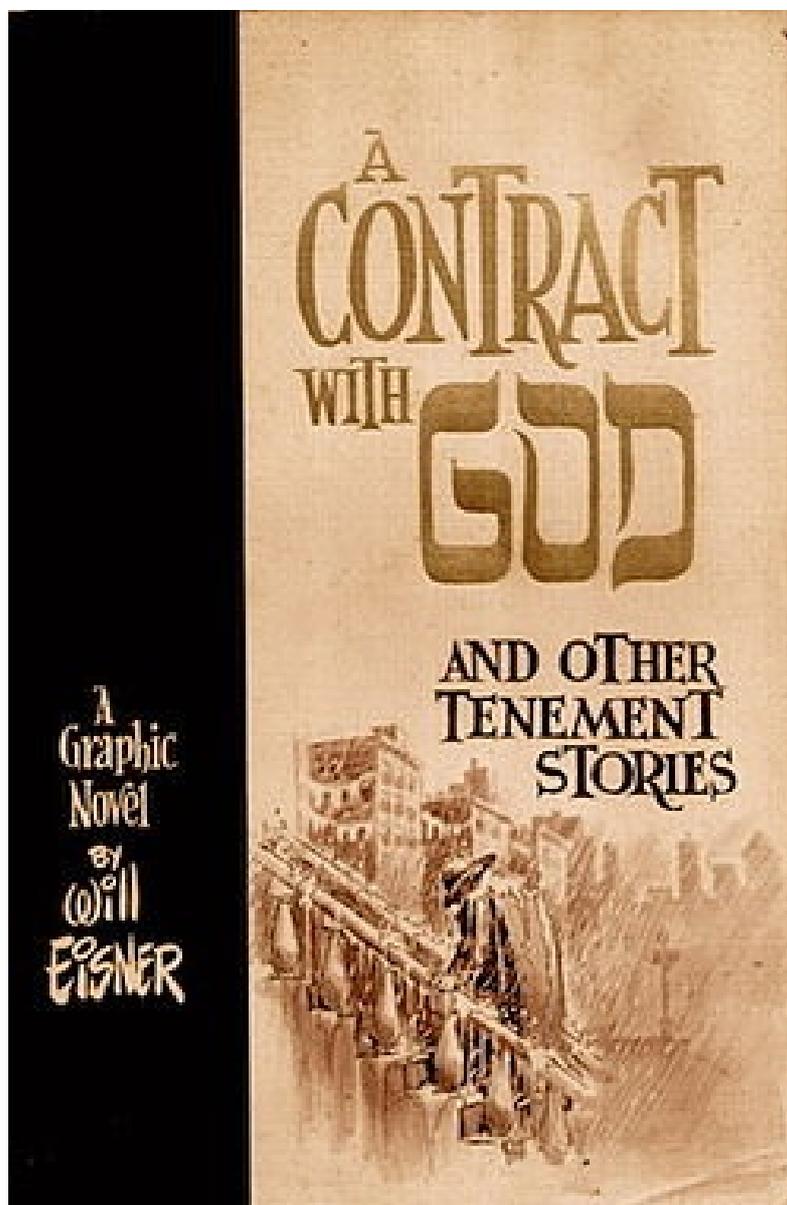
## ANNEXE 7 : TRACT PUBLICITAIRE POUR RAW, VOLUME 1.



Poster et flyer, affiche de tract pour *RAW*. Un histoire de Jacques Tardi est annoncée.

SPIEGELMAN Art, *Co-Mix, A Retrospective of Comics, Graphics, and Scraps / Une rétrospective de bandes dessinées, graphisme et débris divers*. Flammarion, 2012. 120p., p. 35.

## ANNEXE 8 : *A CONTRACT WITH GOD*, DE WILL EISNER

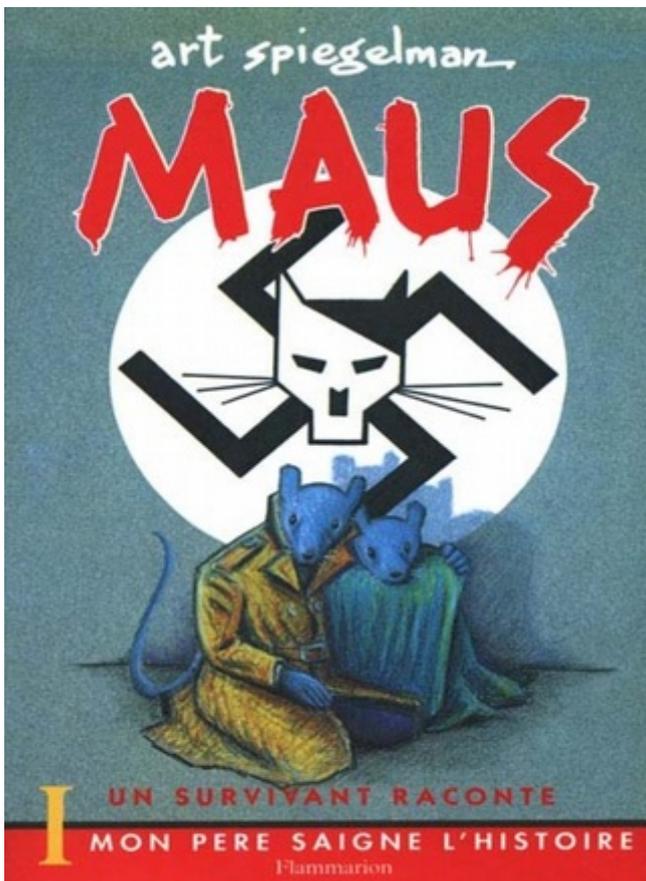


Couverture de l'œuvre de Will Eisner, *A Contrat with God and Other Tenement Stories*, parue en 1978.

Sur la couverture est précisé : A Graphic Novel by Will Eisner. Il qualifie donc lui-même son travail de roman graphique.

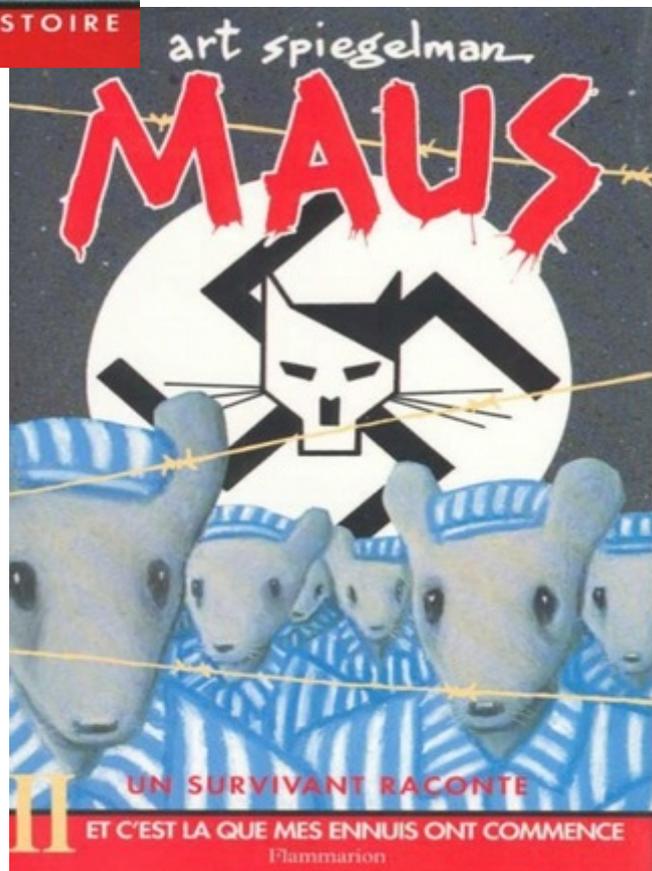
GROENSTEEN Thierry, *Roman graphique*. Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée, In : Neuvièmeart 2.0, la revue en ligne de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image. Septembre 2012. <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article448> (consulté en ligne le 22/11/2015)

## ANNEXE 9 : COUVERTURES DE MAUS TOMES 1 & 2

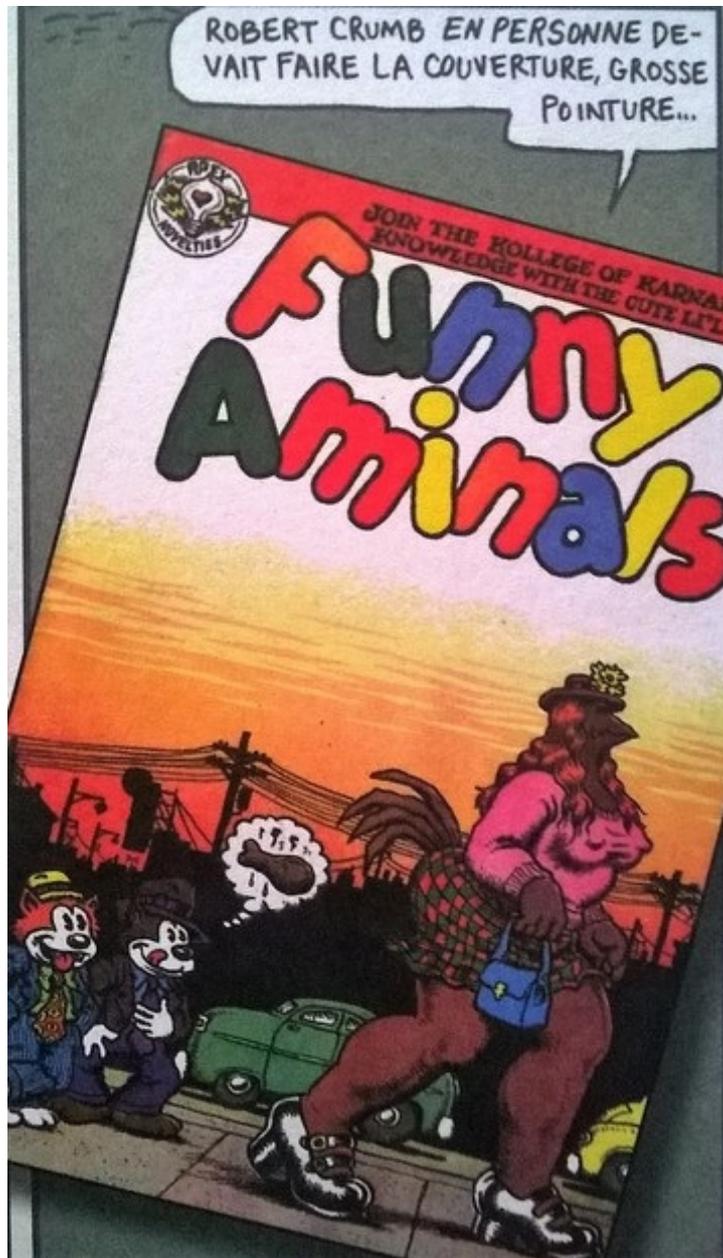


SPIEGELMAN Art, *Maus I, un survivant raconte. Mon père saigne l'Histoire.* Flammarion, 1992, 159 p.

SPIEGELMAN Art, *Maus II, un survivant raconte. Et c'est là que mes ennuis ont commencé.* Flammarion, 1992, 135 p.



**ANNEXE 10 : REPRODUCTION DE LA COUVERTURE DE  
*FUNNY AMINALS*.**



Reproduction de la couverture par Robert Crumb de la revue *Funny Aministrals*, dirigée par Justin Green.

SPIEGELMAN Art, *Breakdowns*, portrait de l'artiste en jeune %@&\*!. Casterman, 2008. 76 p., p. 14.

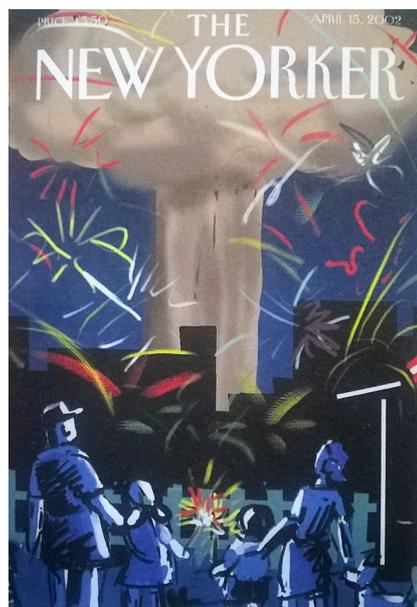
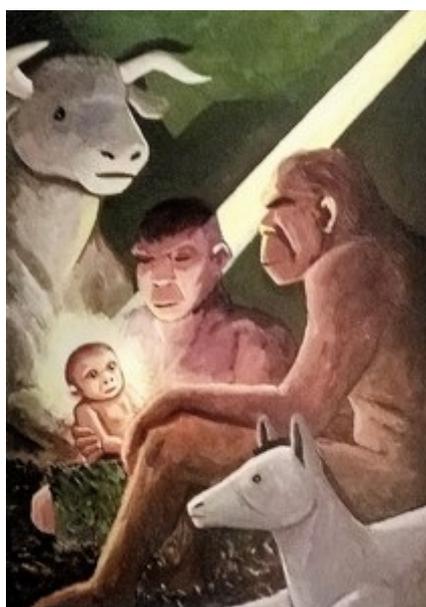
## ANNEXE 11 : REPRODUCTION DE LA NOTE EXPLICATIVE POUR LA COUVERTURE DU 15 AVRIL 1993.

« Cette étreinte métaphorique est la carte de vœux que j'envoie à New York pour la Saint-Valentin, vœux de réconciliation, sous la forme d'un baiser symbolique, entre des factions apparemment irréconciliables. C'est un rêve, bien sûr – non un projet de solution. La façon dont je rends ce rêve est intentionnellement et sciemment naïve, comme est naïf, peut-être, le souhait sous-jacent que des gens que la colère et la peur coupent les uns des autres – Serbes et Croates, Hindous et musulmans, Arabes et Israéliens, Antillais et juifs hassidiques – parviennent à 's'embrasser et à se réconcilier'. Mon métier consiste à faire des images, je ne méconnais pas le fait que, dans le monde réel, le monde situé au-delà des limites de mon dessin, un juif hassidique n'est pas autorisé à serrer dans ses bras une femme n'appartenant pas à sa secte et à sa famille. (Je n'aurai pas la fourberie de vouloir faire croire que la femme que j'ai dessinée est son épouse, une juive éthiopienne). Je suis également cruellement conscient que les calamités dont souffrent les communautés noires de New York ne peuvent se résoudre par un baiser. Mais, une fois l'an, peut-être est-il permis, ne serait-ce qu'un instant, de fermer les yeux, de voir au-delà des dramatiques complexités de la vie moderne, et d'imaginer que, comme dit la chanson : '*All you need is love*'. »

Déclaration d'Art Spiegelman, publiée au dos de la couverture du New Yorker le 15 avril 1993, illustrant un baiser entre juif hassidique et une noire antillaise pour la Saint Valentin.

SPIEGELMAN Art, *Bons baisers de New York. Couvertures et Dessins pour le Magazine Américain le Plus Distingué par le Plus Dérangeant des Artistes Américains*. Trad. Par Philippe Mikriammos, Flammarion, 2003. 112 p., p. 17.

## ANNEXE 12 : PANACHE D'ESQUISSES ET COUVERTURES REFUSÉES.



**En haut à droite :** esquisse refusée pour le procès d'O.J Simpson.

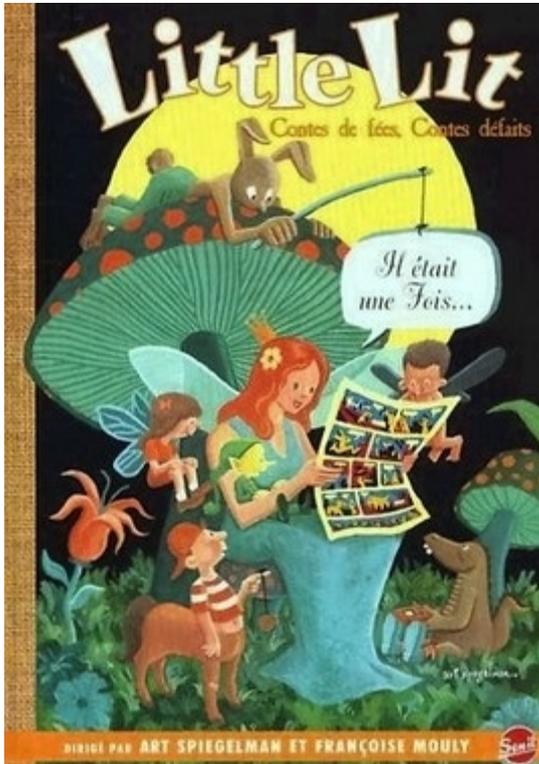
**En haut à gauche :** esquisse refusée pour le fond trop noir, puis acceptée après l'envoi d'un courrier au rédacteur en chef.

**En bas à droite :** réponse aux tentatives des créationnistes d'empêcher l'enseignement de l'évolution des espèces au lycée, esquisse refusée en une.

**En bas à gauche :** couverture pour la fête nationale en 2002, refusée car rappelant trop les événements du 11 septembre 2001.

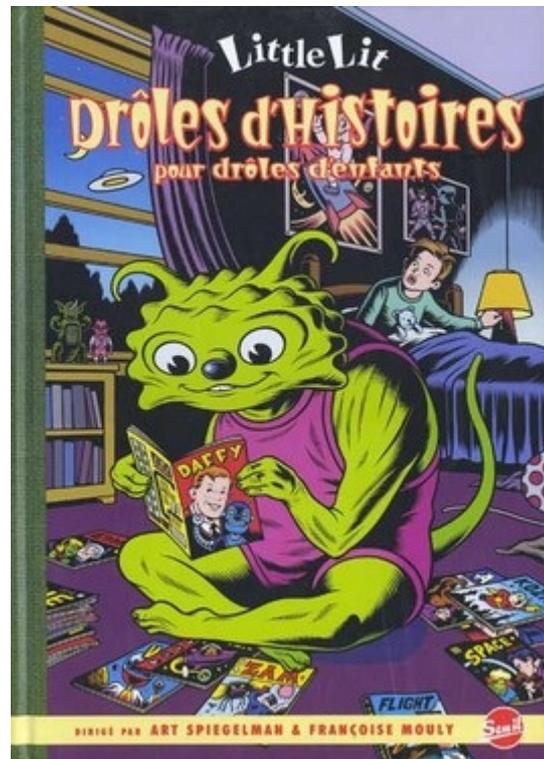
SPIEGELMAN Art, *Bons baisers de New York. Couvertures et Dessins pour le Magazine Américain le Plus Distingué par le Plus Dérangeant des Artistes Américains.* Trad. Par Philippe Mikriammos, Flammarion, 2003. 112 p.

**ANNEXE 13 : COUVERTURES DES DEUX PREMIERS VOLUMES DE  
*LITTLE LIT*.**



SPIEGELMAN Art, MOULY Françoise (dir.), *Little Lit, Contes de fées, Contes défaits*. Bandes dessinées tirées du folklore et des contes de fées. Éditions du Seuil, 2002. 64 p.

SPIEGELMAN Art, MOULY Françoise (dir.), *Little Lit, Drôles d'histoires pour drôles d'enfants*. Éditions du Seuil, 2005. 64 p.



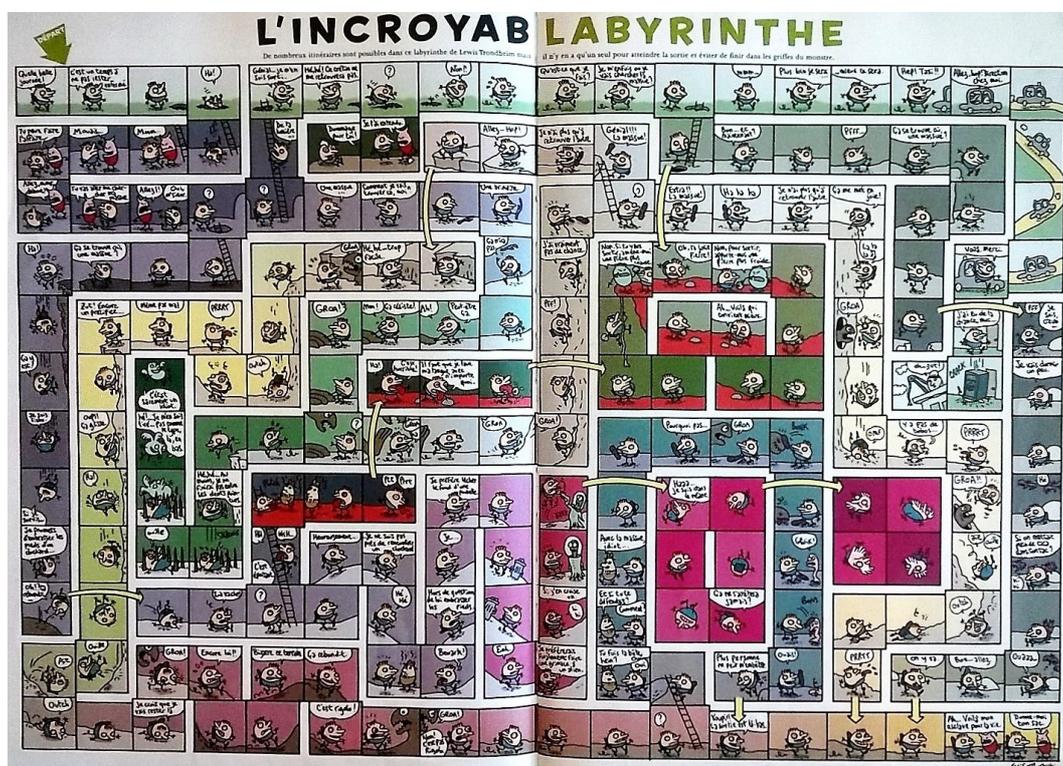
## ANNEXE 14 : DEUX JEUX PROPOSÉS DANS *LITTLE LIT*.



En-tête du jeu présenté en dernière page du premier volume de *Little Lit*, par Chirs Ware.

« Le but du jeu est d'être le premier à terminer une histoire à partir d'un scénario de neuf cases vides et des neufs jeton ronds, lesquels une fois rassemblés formeront une petite histoire truffée de détails croustillants »

SPIEGELMAN Art, MOULY Françoise (dir.), *Little Lit, Contes de fées, Contes défaits*. Bandes dessinées tirées du folklore et des contes de fées. Éditions du Seuil, 2002. 64 p.



L'incroyable Labyrinthe de Lewis Trondheim.

SPIEGELMAN Art, MOULY Françoise (dir.), *Little Lit, Drôles d'histoires pour drôles d'enfants*. Éditions du Seuil, 2005. 64 p., p. 52-53.

# ANNEXE 15 : DESSIN HOMMAGE À CHARLIE HEBDO



Notes d'un fundamentaliste de la liberté d'expression.

SPIEGELMAN Art, *À l'Ombre des Tours Mortes*. Casterman, 2016. 46 p., p. 39-40.

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

<b>Figure 1</b> , séquence illustrant l'action de lecture en bande dessinée.....	14
<b>Figure 2</b> , cases montrant le jeune Spiegelman lisant de vieux <i>comic books</i> , notamment des <i>crime comics</i> , achetés d'occasion par son père.....	22
<b>Figure 3</b> , agrandissement figure 2, case montrant l'étiquette « <i>Approved by the Comics Code Authority</i> ».....	24
<b>Figure 4</b> , case montrant le jeune Spiegelman et sa <i>Mad</i> mère.....	26
<b>Figure 5</b> , extrait d'une planche de <i>A Furshlugginer Genuis !</i> , montrant comment Art Spiegelman perçoit l'influence de <i>Mad</i> .....	26
<b>Figure 6</b> , première case de l'introduction faite pour la nouvelle édition de <i>Breakdowns</i> .....	34
<b>Figure 7</b> , cases de l' <i>Introduction</i> , reprenant les paroles de R. Töpffer, enchaînement de point de vue à point de vue.....	35
<b>Figure 8</b> , cases extraites de <i>Duke le Troud, détective de poche</i> . Après avoir reçu un coup sur la tête, le détective tombe dans les pommes et se réveille dans la dernière case, plus petite, ou l'on voit la signature : Winsor McSpiegelman.....	35
<b>Figure 9</b> , <i>Un jour dans le circuit</i> , récit de 1975 en une planche.....	37
<b>Figure 10</b> , planche extraite de <i>Craking Jones</i> , récit de 1975.....	38
<b>Figure 11</b> , extrait de la première planche de <i>Petits signes de passion</i> , récit de 1974 en trois planches.....	39
<b>Figure 12</b> , cases extraites de la 2 <sup>e</sup> , 3 <sup>e</sup> et 4 <sup>e</sup> planche du récit <i>Prisonnier sur la planète enfer</i> , de 1972.....	40
<b>Figure 13</b> , <i>Don't get around much anymore</i> , de 1973.....	41
<b>Figure 14</b> , <i>Perkins l'écorché</i> , de 1972.....	41
<b>Figure 15</b> , dernière planche de <i>Maus</i> , 1972.....	57
<b>Figure 16</b> , cases extraites d'une planche illustrant le lien entre passé et présent, rappelant une technique narrative utilisée dans <i>Breakdowns</i> , le recueil d'œuvres <i>underground</i> .....	60
<b>Figure 17</b> , case illustrant le rapport entre le passé et le présent par un jeu entre les mots et l'image.....	61
<b>Figure 18</b> , planche marquant les différents temps du récit par la structuration des cases, entre-elles et en elles-même.....	62
<b>Figure 19</b> , double page relatant un récit au temps présent.....	62
<b>Figure 20</b> , double page décrivant l'expérience de zingeur de Vladek et sa découverte des chambres à gaz.....	63
<b>Figure 21</b> , extrait de planche désignant la présence d'un orchestre par l'image et son contraire par les mots : « D'avoir marché en rang je me souviens, mais pas d'un orchestre... ».....	65
<b>Figure 22</b> , illustration de la correspondance entre certaines cases et des photographies d'archives.....	66
<b>Figure 23</b> , extrait de case relatant ce que le témoin a entendu, mais pas vu.....	67
<b>Figure 24</b> , reproduction d'un dialogue entre Art et sa femme.....	67
<b>Figure 25</b> , tableaux classant et répertoriant les entrées « Art Spiegelman » trouvées sur les sites du <i>New York Times</i> et du <i>Monde</i> .....	70
<b>Figure 26</b> , cases extraites de l'introduction de <i>MetaMaus</i> .....	77
<b>Figure 27</b> , cases extraites de l'introduction à <i>Breakdowns</i> , montrant le <i>Spiegel-Monster</i> .....	77
<b>Figure 28</b> , dessin de la couverture du <i>New Yorker</i> le 15 février 1993.....	80
<b>Figure 29</b> , <i>Dévoilés</i> , dessin en une du <i>New Yorker</i> le sept septembre 1994, numéro spécial mode.....	82
<b>Figure 30</b> , <i>La voie basse</i> , couverture du 16 février 1998.....	83
<b>Figure 31</b> , <i>Roll up your sleeves, America !</i> , début 2001.....	84
<b>Figure 32</b> , <i>Ground Zero</i> , couverture du 24 septembre 2001.....	85
<b>Figure 33</b> , reconstitution de l'histoire <i>Les multiples moi de Selby Sheldrake</i> en six cases.....	90
<b>Figure 34</b> , extrait de la première planche d' <i>À l'Ombre des Tours Mortes</i> , montrant le vécu des téléspectateurs.....	96

<b>Figure 35</b> , représentation propre à l'artiste des tours en train de s'effondrer.....	97
<b>Figure 36</b> , cases montrant le personnage d'Art Spiegelman dans <i>Maus</i> .....	98
<b>Figure 37</b> , dernière planche d' <i>À l'Ombre des Tours Mortes</i> .....	99
<b>Figure 38</b> , planche n°4 (droite) et planche n°6 (gauche) d' <i>À l'Ombre des Tours Mortes</i> .....	101
<b>Figure 39</b> , dernière partie de la planche n°7 d' <i>À l'Ombre des Tours Mortes</i> .....	102
<b>Figure 40</b> , référence à <i>Bringing Up Father</i> de Geogre Mc. Manus à droite, et <i>Krazy Kat</i> de Geogre Herriman à gauche.....	103
<b>Figure 41</b> , référence à Frederick Burr Opper et son <i>Happy Hooligan</i> .....	103