



Intervention de Clément Lemoine, professeur documentaliste, scénariste BD et critique, dans le cadre du stage BD et Seconde Guerre mondiale - 4 et 5 avril 2011

Zoom sur *Maus*

L'objectif de cette intervention est de préciser la position de *Maus* dans l'histoire de la bande dessinée et d'en comprendre certaines spécificités, éventuellement prolongeables dans des pistes pédagogiques.

Maus est un classique reconnu, incontournable cette année et l'an prochain, dans la mesure où Spiegelman a reçu en janvier le Grand Prix de la ville d'Angoulême, et où il annonce pour octobre *Meta-maus*, un livre sur la création et la réception de *Maus*.

Maus présente le récit autobiographique et animalier d'un fils de déporté racontant l'histoire de son père en bande dessinée. Ça ne se veut pas un document historique sur la Shoah, ni un récit pédagogique, ni une découverte des codes de la bande dessinée. Il vaut pour objet pédagogique en soi, ce qui n'empêche pas de l'utiliser comme outil.

1. La rupture *Maus* : tradition et modernité par rapport à la bande dessinée contemporaine industrielle ou contre-culturelle.

- Contexte de création

Spiegelman vient de l'underground, une facette de la contre culture qui se manifeste en bande dessinée dans les années 1960 et 1970. Des auteurs comme Robert Crumb (création de *Zap Comix* en 1967) ou Gilbert Shelton sont les auteurs phares d'une économie parallèle et critique, qui privilégie les thèmes provocateurs : drogue, sexe, tabous, politique, egos, quotidien... Spiegelman travaille à cette époque à la fois sur des dessins alimentaires (*les Crados* par exemple) et sur des créations ambitieuses. La volonté de rupture avec le conformisme se retrouve avant *Maus* dans des planches expérimentales très radicales.

On retrouve un certain nombre de caractéristiques de l'underground dans la première version de *Maus*, en 3 planches en 1972, puis dans la seconde de 1980 à 1991 : lectorat adulte, noir et blanc, refus des tabous. Ce qui tranche avec la production de l'industrie américaine, encore marquée par les super héros. La longueur de la deuxième version de *Maus* s'insère aussi dans le format du roman graphique qui émerge alors, et qu'il contribue grandement à populariser.

La question de l'autobiographie montre aussi l'insertion de Spiegelman dans les problématiques de la bande dessinée d'auteur de l'époque. Parler de soi est particulièrement rare à l'époque. Spiegelman suit des auteurs comme Gotlib en France, Tsuge au Japon, et surtout Crumb et Justin Green aux Etats-Unis,

mais il fait partie des pionniers. La première version de *Maus* témoigne d'une époque où l'autobiographie en bandes dessinées est encore souvent ambiguë (autofiction ou personnages fictifs). Ce n'est que dans la deuxième version, après l'émergence d'autres autobiographies comme celle d'Harvey Pekar, que Spiegelman assume vraiment la première personne : passant d'une souris fictive nommée Mickey qui parle de « Die Katzen » à Art Spiegelman comme personnage revendiqué.

- Rupture formelle

Le passage de la première version de *Maus* à la deuxième marque une rupture dans la forme : c'est le passage de la métaphore à la sincérité de l'autobiographie. Spiegelman fait un travail sur soi, proche de la psychanalyse et de la catharsis. Il donne l'apparence d'une transparence de sa démarche : c'est une approche nouvelle y compris vis-à-vis de l'underground. Il fait donc le choix de la simplicité, cherchant surtout une forme qui donne du sens. Comme il l'écrit dans son carnet, « la bd, c'est transformer un mot en mot-image. Très différent d'un dessin. »

Pour aller jusqu'au bout de cette sincérité, Spiegelman doit opérer une certaine distanciation, et afficher sa forme, dévoiler les codes. Il y a presque autant de pages consacrées au recueil du récit de Vladek qu'au récit de Vladek lui-même. Il raconte ses doutes formels. Il dénonce de plus en plus le code, par des jeux de masques, de remise en cause des artifices et de mise en abyme : par exemple il se demande quel animal choisir pour sa compagne d'origine française. Ou encore, il dessine une longue scène au début du livre 2 au présent d'écriture, se représentant avec un masque, entre les journalistes et la table à dessin. On est donc toujours ramenés au niveau du récit.

On peut même se demander si cette démarche est similaire à la démarche historienne, et l'analyser avec les élèves : exactitude, confrontation des sources, souci de la chronologie, recherches.

Pourtant, la simplicité n'est qu'apparente et il y a des codes, donc une forme de tradition, dans *Maus*. Des effets de dramatisation (p.124, on nous laisse entendre que Lolek est mort alors qu'il est vivant ; sur la même page des jeux de cadrage pour souligner le pathétique de la scène), des codes généraux à la bande dessinée (forme des bulles, cases violentes, onomatopées, sens de lecture, « solidarité iconique » qui permet la coexistence de 2 temps sur le même visuel), et enfin codes spécifiques à Spiegelman (la rupture de cadres marque un changement de temps de narration, et bien sûr les espèces animales pour chaque communautés - les souris affichant la fragilité, mise en valeur par les yeux, et les chats la férocité, signifiée par la bouche).

2. La forme des animaux : L'ambiguïté de la forme animalière

Les codes animaliers ont beau être mis en doute dans certaines parties, ils sont au centre : dans le titre, dans le paradoxe de la représentation animalière pour un thème aussi réaliste. Ces codes revêtent plusieurs significations.

- Une dimension parodique

La parodie de Disney, géant culturel et fast-food de la bande dessinée, est un lieu commun du milieu underground. Kurtzman, une des grandes références du milieu underground, a scénarisé *Mickey Rodent*, revendiqué par Spiegelman comme un des grands chocs de son enfance. *Mickey Rat* ou *Mickey Mouse meets the Air Pirate Funnies* sont exactement contemporains de la première version de *Maus*.

Cette dimension se retrouve donc dans la première version de *Maus*, publiée dans *Aminal Funnies*, avec un personnage nommé Mickey, mais aussi dans la deuxième. Les premiers cochons rappellent ceux de Disney. C'est aussi le seul dessinateur cité dans le livre, p. 135, par Vladek qui donne justement à Artie l'injonction de l'imiter. L'introduction au 2^e tome, tirée d'un journal allemand des années 1930, est explicite : « *Mickey Mouse* est l'idéal le plus lamentable qui ait jamais vu le jour... De saines intuitions incitent tous les jeunes gens indépendants et toute la jeunesse respectable à penser que cette vermine dégoûtante et couverte de saletés, le plus grand porteur de bactéries du règne animal, ne peut être le type animal idéal... Finissons-en avec la tyrannie que les juifs exercent sur le peuple ! A bas *Mickey Mouse* ! Portez la croix gammée ! » Mickey est donc rejeté par les nazis au même titre que les juifs

- L'antisémitisme

La forme animalière est aussi une référence directe au nazisme, qui assimilait les Juifs à de la vermine, comme dans le documentaire *Le Juif éternel*. L'auteur cite Hitler dans le premier volume : « les juifs sont indubitablement une race, mais ils ne sont pas humains ». Spiegelman reprend l'idéologie hitlérienne comme parti-pris esthétique. Il y a des races humaines. Cette signification est soulignée par le fait que *Maus* soit un terme allemand. Spiegelman considère que le code s'autodétruit dans le livre, mais il l'utilise malgré tout jusqu'à la fin.

Cette déshumanisation est amplifiée par le fait que les animaux sont aussi peu expressifs que possible et très impersonnels. Ce sont les vêtements et les lunettes de Vladek qui permettent de l'identifier. Sous l'uniforme des camps, « avec les rayures tout le monde se ressemblait ». Comme si, après la survie de Vladek, l'enjeu du seul combat possible était l'individualisation.

Cette déshumanisation se développe enfin dans le thème de l'enfermement : les motifs des prisons, des barreaux, sont constants, dans les hachures, dans les rayures des uniformes, dans les fenêtres, dans les cadres.

Artie est prisonnier de sa mémoire familiale, prisonnier dans ses rapports avec un père possessif et égoïste.

Pourquoi cette automutilation ? On peut évoquer la culpabilité d'Artie de ne pas être Richieu, son frère mort pendant la guerre avant sa naissance. Artie regrette de ne pas avoir été au camp. « Je sais que c'est dément, mais d'une certaine manière je voudrais avoir été à Auschwitz avec mes parents ; comme ça je pourrais vraiment savoir ce qu'ils ont vécu... » « Mes parents ont passé un an à Auschwitz, je vais y passer un après-midi ». On peut évoquer aussi la culpabilité de Vladek d'avoir survécu, et surtout celle d'Artie de dénoncer ses défauts avec autant d'emphase. Artie en fait « la caricature raciste du vieux juif avare ». Il le décrit agissant envers lui de la même façon qu'il décrit les agissements des nazis (p.54 par exemple). Ce qui pourrait s'apparenter à une légitimation du nazisme, faisant de la victime un bourreau. Artie se reproche alors de ridiculiser Vladek et de ne pas l'aimer, poursuivant un cercle vicieux de culpabilité.

- Assimiler les deux références.

On peut associer de deux façons la référence à Disney et celle à l'antisémitisme. D'une part il peut être rassurant pour Spiegelman de devenir un personnage de bande dessinée, d'intégrer un univers clos et concentrationnaire sans responsabilité. D'autre part cela permet à l'auteur d'accuser Disney de racisme. On a pu dire qu'un des personnages secondaires de Mickey, Sylvester Shyster, était une caricature antisémite. Avant de créer *Maus*, Spiegelman avait pensé dessiner « Ku Klux Kats », dénonçant la similitude entre les noirs et les animaux dans les anciens dessins animés de la firme, avant de se rabattre sur les juifs, plus proches de lui.

La question posée est la suivante : comment représenter l'innommable, avec les moyens traditionnellement dévolus au dérisoire et à la distraction ?

Après *Maus* : le destin d'Art Spiegelman

Dans la dernière page de *Maus*, Vladek appelle Artie Richieu et s'endort. On sait qu'il va bientôt mourir. Plusieurs interprétations : Artie devient Richieu, et c'est l'échec de sa tentative d'individualisation. Ou alors c'est le pardon de son père. Ou encore c'est la séparation entre la part d'Artie qui veut mourir dans les camps et celle qui va survivre, qu'on retrouve dans la signature « Art Spiegelman ».

Après *Maus*, Spiegelman se dessine parfois en homme, parfois en souris. Dans *Ouvre... je suis un chien*, le narrateur est un chien transformé en livre. Outre le retour de l'animalité, on retrouve l'assimilation du narrateur à un livre, et le désir de s'enfermer à l'intérieur d'une bande dessinée.

Après le 11 septembre, dans *A l'ombre des tours mortes*, il reprend le thème de la déshumanisation. Spiegelman s'y qualifie d'animal. Une confusion totale règne : Spiegelman s'identifie parfois à New York ou aux tours, et nie son implication comme témoin (alors que dans *Maus* il cherchait à le devenir). Il veut prouver son anti-objectivité, et intègre des cases de bande dessinée où il devient un personnage

classique (Little Nemo, Jiggs, Happy Hooligan...) comme s'il ne trouvait pas le repos. C'est le même réflexe que *Maus* dans un contexte très différent.

Éléments d'analyse d'une planche de *Maus* (p.76) :

Cette page, au milieu du premier volume, fait le point sur les membres de la famille qui vont se disperser au fil des chapitres suivants. Elle annonce le cataclysme tout en présentant un état des lieux encore idyllique (luxe, nourriture, famille, loisirs...).

La description de la famille est encadrée par deux apparitions du narrateur Vladek, dont la temporalité différente est marquée par la rupture de statut de l'image (la première en insert, le posant comme responsable de la scène, la deuxième sans cadre, comme témoin extérieur).

La large première case réunit la famille par un effet de plongée, tout en le cassant par des barreaux de fenêtres, qui annonce la dispersion à venir et marque le thème de l'enfermement.

Les barreaux découpent l'image dans des espaces presque similaires aux cases de la deuxième moitié de la page. Cette mise en abyme est accentuée par la symétrie de la mise en page et par les rideaux qui entourent l'image, comme sur une scène de théâtre. Spiegelman nous donne ainsi à voir l'artifice de sa mise en scène.

Les cases de la deuxième moitié accentuent les détails du repas. Nous passons d'animaux à peu près indifférenciés à des personnages individualisés, avec leurs caractères (mouchoir, cigare...). Nous sommes donc encouragés à détailler chaque morceau de l'image pour en tirer le plus d'informations possibles, et à ne pas faire confiance au mode animalier.

Bibliographie

- Principaux ouvrages d'Art Spiegelman en-dehors de *Maus* :

A l'Ombre des Tours mortes. Casterman. 2004 (après le 11 septembre).

Bons baisers de New York. Flammarion 2004 (travaux divers pour le *New Yorker*)

Breakdowns. Casterman. 2008 (recueil de travaux anciens et nouveaux).

Be A Nose. Casterman. 2009 (trois carnets de dessin).

- Analyses :

Des souris, des hommes. Clément Lemoine. 9eArt. 2006. <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article142>

Dé/masquer l'Autre : la question de l'animalisation dans Maus d'Art Spiegelman. Ariane De Blois. *Lignes de Fuite*. 2008 (?). http://www.lignes-de-fuite.net/article.php3?id_article=152

MAUS d'Art Spiegelman, Bande dessinée et Shoah. Pierre Alban Delannoy. L'Harmattan. 2003.

- Outils pédagogiques :

Maus au collège. L@bd. 2010. <http://www.labd.cndp.fr/spip.php?article842>

Maus d'Art Spiegelman : un document historique comme les autres ? M. Pelier, C. Mollet, S. Deshayes. 2006.

<http://artic.ac-besancon.fr/lp LETTRES/groupedetravail/temoignage/menuintroductiongenerale.htm> (page 3)