

**7. Dé/masquer l'Autre
: la question de
l'animalisation dans
Maus d'Art
Spiegelman**

Ariane De Blois

7. Dé/masquer l'Autre : la question de l'animalisation dans Maus d'Art Spiegelman

Un *comic book* sur l'Holocauste peut à première vue s'apparenter à un oxymore - surtout lorsque les principaux groupes impliqués dans la Seconde Guerre mondiale, à savoir les Allemands, les Polonais et les Juifs sont respectivement représentés par des chats, des cochons et des souris (Spiegelman 1988 : 76). Mis en cases par Spiegelman et composé de deux volumes - *My Father Bleeds History* et *And Here My Trouble Began*, respectivement publiés en 1986 et 1991 - le témoignage historique *Maus : A Survivor's Tale* relate les atrocités de la Shoah telles que vécues par deux Juifs polonais, Vladek et Anja, les parents du bédéiste. À saveur autobiographique, le récit se tisse, entre le présent et le passé, à travers un dialogue échangé entre l'auteur et son père, vivant tous deux à New York.

Dé/masquer l'Autre : la question de l'animalisation dans *Maus* d'Art Spiegelman

Comme le mentionne Art Spiegelman, un *comic book* sur l'Holocauste peut à première vue s'apparenter à un oxymore - surtout lorsque les principaux groupes impliqués dans la Seconde Guerre mondiale, à savoir les Allemands, les Polonais et les Juifs sont respectivement représentés par des chats, des cochons et des souris (Spiegelman 1988 : 76). Mis en cases par Spiegelman et composé de deux volumes - *My Father Bleeds History* et *And Here My Trouble Began*, respectivement publiés en 1986 et 1991 - le témoignage historique *Maus : A Survivor's Tale* relate les atrocités de la Shoah telles que vécues par deux Juifs polonais, Vladek et Anja, les parents du bédéiste. À saveur autobiographique, le récit se tisse, entre le présent et le passé, à travers un dialogue échangé entre l'auteur et son père, vivant tous deux à New York. Comme dans tant d'autres bandes dessinées, tous les personnages de l'histoire sont représentés sous des traits animaliers. À cet égard, l'étonnement provoqué par la présence d'animaux parlants dans le récit ne peut venir que du sujet abordé. Tout en s'inspirant de la tradition de la bande dessinée animalière, Spiegelman se sert de la représentation thériomorphique (mi-humaine, mi-animale) pour évoquer le phénomène de la bestialisation des Juifs. Le texte qui suit cherche précisément à explorer la façon dont l'auteur, en jouant sur différents registres pouvant être considérés antinomiques, donne une force évocatrice à son œuvre. Compte tenu de leur rôle central dans la construction du récit, les masques animaliers serviront de point d'ancrage à notre propos. Outre le jeu des masques mis à l'œuvre par l'auteur, les notions d'animalisation et du visage seront explorées, de même que l'usage spécifique des animaux parlants dans le récit.

Des souris et des hommes ou l'abc du bestiaire de Spiegleman

Après un court prologue qui nous présente Artie (l'auteur), encore gamin, et une courte scène dans laquelle le bédéiste vient exposer le projet de son livre à son père Vladek, le récit nous plonge, à travers le témoignage de ce dernier, en Pologne, avant le début de la guerre. Vladek y raconte sa rencontre avec sa femme Anja et ses déboires amoureux avec Lucia, sa première petite amie. Tous les personnages entrecroisés ont, jusqu'alors, des têtes de souris surmontant des corps anthropomorphes. Bien que l'on comprenne assez rapidement qu'il s'agit d'humains représentés avec des visages zoomorphes (calqués pratiquement à l'identique), rien, à même le récit, n'indique

7. Dé/masquer l'Autre : la question de l'animalisation dans Maus d'Art Spiegelman

de manière tranchée que ces derniers font partie d'un groupe « uniforme » (les Juifs) et que d'autres groupes ou « espèces » s'ajouteront au « zoo ». Ce n'est que progressivement que Spiegelman révèle les différents « animaux » de son récit et dévoile au lecteur la clé de sa « classification » raciale.

Introduits furtivement dans une gare alors que Vladek débarque d'un train (le lecteur distrait risque de ne pas les apercevoir), les personnages porcins font officiellement leur entrée dans des uniformes de police alors qu'ils interviennent dans une affaire de « conspiration communiste ». Leur identité (comme celle des souris) demeure floue. Le lecteur peut penser que ces derniers prennent la forme de cochons tout simplement du fait de leur profession. Le rapprochement entre les figures à tête de souris et les Juifs se fait distinctement lorsque Vladek et Anja, voyageant dans un train, aperçoivent pour la première fois un drapeau avec la croix gammée flottant au-dessus d'une petite ville. « Everybody - everybody Jew from the train - got very excited and frightened », peut-on lire (I : 32). Alors que les souris regardent avec terreur et stupéfaction par la fenêtre du train, un personnage porcine habillé en civil dort paisiblement dans son siège. C'est alors qu'une des souris se met à raconter ce que les Allemands, dessinés en chats, ont fait subir à son cousin. Le clivage entre les différents « animaux » devient ainsi limpide.

À l'instar du livre illustré *La Bête est morte* de Calvo, publié en 1944, Spiegelman se sert des personnages animaliers pour identifier différents groupes impliqués dans la Deuxième Guerre mondiale et établir de la sorte les rapports de force qui se jouent entre eux. S'il sert sommairement de stratégie visuelle pour faciliter la lecture, le travestissement animalier des personnages de *Maus* ne s'y limite pas. Contrairement aux personnages de *La Bête est morte*, qui sont représentés sous des formes zoomorphes entières [1], ceux de *Maus* n'ont, comme mentionné plus haut, que des têtes animales. Loin d'être anodine, cette particularité permet à Spiegelman d'insister sur le fait que la notion de race est une construction imaginaire projetée sans discernement sur un ensemble d'individus. Ainsi, les têtes animales des personnages de *Maus* font office de masques que l'on nommera « dermiques », au sens où ils « s'incrustent » à même la peau des personnages et stigmatisent, selon le cas, ceux qui les portent.

Le jeu des masques

Une fois le « masque dermique » de chacun des groupes clairement exposé au lecteur, le jeu des masques peut se complexifier, étendre sa portée et révéler ses dessous. En effet, Spiegelman fait graphiquement appel à différents niveaux de masques pour évoquer la problématique du confinement racial, mais aussi celle de la représentation des « races » à l'intérieur même de sa bande dessinée.

Prenons d'abord un cas de figure tiré du premier volume *My Father Bleeds History*. Afin de mettre en images le fait que ses parents ont à quelques reprises dissimulé leur confession religieuse auprès de Polonais non juifs, Spiegelman a choisi de les représenter en train de porter des masques de porcs soutenus par des ficelles - des « masques apparents » sur des « masques dermiques ». Si on comprend assez rapidement que ce stratagème visuel sert à maintenir une certaine cohérence narrative - il aurait été problématique de représenter Vladek et Anja avec des têtes de souris sans que les Polonais-à-tête-de-cochon ne « voient » leur différence -, l'allusion manifeste aux masques

pointe du même coup le fait que la métaphore animale mise à l'œuvre dans le récit est insoutenable. « [That's] a mask on top of a mask », souligne Spiegelman, « and it's obviously there as a way of calling attention to the fact that this metaphor can't hold » (Smith 1992 : 32). Sous leur masque porcin, Vladek et Anja portent des masques de rongeurs qui leur « collent à la peau ». Bien que Polonais, la guerre les a faits Juifs, les a réduits à cette étiquette, comme s'ils ne pouvaient pas être Juifs et Polonais à la fois. Dans une scène où ils tentent de s'enfuir en Hongrie, un personnage aux traits félines, membre de la Gestapo, arrache le masque porcin de Vladek, révélant ainsi ses traits de souris. « Démasqué », le couple est fait prisonnier.

Dans le deuxième volume *And Here My Trouble Began*, Spiegelman complexifie son propos sur les masques par l'entremise de mises en abyme. Dans la première scène du livre, il se met en scène en train de chercher le type d'animal opportun pour représenter sa femme Françoise. Quelques croquis de bustes féminins surmontés de diverses têtes animales (de grenouille, de lapin, de chèvre, de cerf et de souris) servent d'introduction à la scène. D'origine française et récemment convertie au judaïsme, Françoise insiste auprès de son mari pour être représentée en souris. Ironiquement, c'est précisément sous les traits de cet animal que cette dernière prend forme lors de cette discussion - rappelant ainsi au lecteur qu'elle a obtenu gain de cause. Cet épisode, somme toute anodin, illustre le recul de l'auteur face aux « masques dermiques », soulignant leur caractère interchangeable et donc artificiel. Conscient du poids des représentations, il ne les considère pas pour autant sans conséquence, comme en témoigne le début du deuxième chapitre « Auschwitz (Time flies) ».

Spiegelman se représente alors penché au-dessus de sa table à dessin, l'air amorphe. De façon pêle-mêle, il se remémore la mort récente de son père, la publication du volume I de *Maus*, le suicide de sa mère, et fait état de son humeur dépressive. Un amoncellement de cadavres, dénudés, émaciés et à tête de souris, gît à ses pieds. Des mouches provenant des corps montent et virevoltent autour de sa tête. Cette dernière, représentée cette fois-ci sous une forme humaine, est recouverte d'un masque de souris. Dans les pages qui suivent, des journalistes qui portent comme Spiegelman des « masques apparents » (de chien, de chat et de souris) viennent le questionner sur son œuvre. Spiegelman rapetisse à vue d'œil et, réduit à un corps d'enfant, s'enfuit chez son psychologue Pavel. Cette incursion dans l'envers du décor met en avant la façon dont le poids de l'histoire personnelle et professionnelle de l'auteur s'entremêle au poids de l'Histoire. Elle évoque aussi le fardeau des masques : le fait qu'il soit difficile de se départir des étiquettes ethniques, religieuses ou raciales. Le médecin traitant de Spiegelman, un survivant d'Auschwitz, porte également, dans la scène suivante, un « masque apparent » de rongeur. Selon l'angle sous lequel le lecteur voit les deux protagonistes discuter, il peut voir ou non - comme dans un jeu de chat et de souris - les ficelles qui soutiennent les masques du psychologue et du patient, rappelant une fois de plus que les « masques dermiques » de *Maus* sont bien fictifs, mais insinuant aussi l'absorption de l'auteur par son récit.

>>>

Sous le masque : le visage

L'un des caractères de la violence symbolique mise en œuvre par le raciste consiste dans cette négation chez l'autre de son visage. Parce qu'il est le signe de l'homme, la plus haute valeur que

7. Dé/masquer l'Autre : la question de l'animalisation dans Maus d'Art Spiegelman

celui-ci incarne, le mépris à son égard passe par l'animalisation ou le rabaissement de son visage : l'autre a une gueule, une trogne, une face de rat, une tête à claque, un faciès. La haine de l'autre amène à sa défiguration ; la dignité du visage lui est refusée. (Le Breton 1992 : 13)

Comme l'écrit Le Breton, la violation du visage passe souvent par une logique d'animalisation. En comparant les Juifs à de la vermine et en les représentant sous cette forme, la propagande nazie a méthodiquement cherché à leur soustraire tous traits d'humanité. L'épigraphe choisie par Spiegelman dans *My Father Bleeds History* - une citation de Hitler : « The Jews are undoubtedly a race, but they are not human » - fait directement écho au projet d'animalisation des Juifs entrepris par le Führer. L'emploi des masques animaliers dans *Maus* rappelle avec lucidité l'articulation entre le processus collectif d'animalisation et l'occultation du visage.

Privilège de l'homme, le visage est un marqueur d'identité important. On reconnaît un individu à son visage : on l'identifie grâce à lui. Généralement dénudé, il se donne à voir, s'offre au regard des autres et agit comme le lieu privilégié de l'expression de la différence infinitésimale. Dans une acception large, le visage appelle à la reconnaissance - au sens de l'admission dans le genre humain : est humain celui qui a un visage. Il n'est guère surprenant qu'un philosophe comme Lévinas - intéressé par la responsabilité éthique - ait choisi d'utiliser le terme de visage comme synecdoque pour désigner Autrui.

L'adoption de la métaphore animale pour désigner certains individus (fous, femmes, criminels) ou groupes d'individus (Juifs, Noirs) permet de leur enlever le privilège du visage et de les exclure *ipso facto* du genre humain (Le Bras-Choppard 2000). Comme le mentionnent tour à tour Derrida, Agamben et Le Bras-Choppard (pour ne nommer qu'eux), la pensée occidentale, en niant toute subjectivité non humaine, est mue par l'idée qu'une rupture ontique existe entre l'Homme et les animaux. Conceptuellement réduit à l'état d'objet, l'animal devient, par l'entremise d'une biopolitique assujettissante, un outil pour l'Homme. Corollairement au fait que les animaux, d'après l'œil humain, n'ont pas de visage, les individus « animalisés » s'incarnent comme les spécimens d'un groupe homogène, perçu comme dangereux, qu'il faut contrôler, domestiquer ou, pire, exterminer.

_ La « race » (...) est un *clone* gigantesque qui fait de chacun des membres censés le composer un écho inlassablement répété. L'histoire, la culture, la différence individuelle sont gommées au profit du fantasme de corps collectif subsumé sous le nom de race. (Le Breton 1992 : 99)

Mis en évidence au début du récit, le matricule de prisonnier de Vladek, tatoué sur son bras gauche, souligne le parallèle entre le traitement du bétail et celui des Juifs dans les camps de la mort. Sans nom et sans visage, les corps des « bêtes » sont numérotés pour en faciliter l'identification. Le caractère anonyme des Juifs est également accentué par le fait que Spiegelman se sert d'un même modèle ou d'un même « moule » pour tracer le portrait de ses personnages dont l'expressivité passe uniquement par une gestuelle amplifiée de leur corps. Un museau pointu, des oreilles rondes sur le dessus de la tête et des points à la place des yeux : quelques traits rudimentaires suffisent pour esquisser un masque de souris [2]. Le bédéiste reprend ainsi l'idée de la race comme clone exponentiel et montre la démesure de la Shoah. En noir et blanc, le dessin à bord perdu des pages de garde de *And Here My Trouble Began* représente une foule de prisonniers faisant face au lecteur. Dotés de « masques dermiques » de souris et vêtus d'uniformes et de bonnets rayés, les détenus sont dupliqués à l'infini, comme des clones.

Les masques animaliers comme « signifiants transparents »

Dans le récit autobiographique *Portrait of the Artist as a Young %@¾ !*, publié en 2008, Spiegelman se met en scène en train de présenter à son père et ses cousins (également survivants des camps), une première ébauche de *Maus*. Bien qu'habituellement indifférents à la bande dessinée, ces derniers contemplant avec enthousiasme le travail du bédéiste. Dans un récitatif en bas de page, Spiegelman souligne le fait qu'aucun d'entre eux n'a remarqué les chats et les souris en place dans le récit : « They related to my subject matter, but never noticed my cats and mice... » (Spiegelman 2008, non paginé)

Nombreux dans les bandes dessinées, *comics* et films d'animation, les animaux parlants sont des motifs si récurrents qu'ils semblent intimement liés à ces médias et leur présence n'entraîne pas de surprise. Au confluent de la littérature enfantine, de la satire et de la fable, la bande dessinée animalière profiterait, selon le cas, de l'identification quasi spontanée aux animaux parlants ou du pouvoir de moquerie imposé par le déguisement en animal (Groensteen 1987 : 10-11). *Maus* jouerait, sans aucun doute, concurremment avec les deux registres, et ce, de façon fluctuante. Par exemple, alors que le déguisement des Allemands en félins rappellerait le comportement « inhumain » des nazis, la personnification des Juifs en souris appellerait, quant à elle, l'identification. De plus, alors qu'à certains moments la métaphore animale (et par extension la référence à l'animalisation) est très présente, elle s'estompe à d'autres instants. De cette manière, le lecteur oublie en quelque sorte que les personnages apparaissent sous des traits zoomorphes. Cette invisibilité de la part animale de certains personnages s'explique, selon Steve Baker, par le fait que les animaux parlants ne représentent pas des animaux réels, mais servent de « signifiants transparents » pour désigner autre chose (Baker 1993 : 136). En entrevue, Spiegelman dira en ce sens que les têtes de souris de ses personnages sont des masques vides sur lesquels le spectateur peut projeter ce que bon lui semble : « The mouse heads are masks, virtually blank like Little Orphan Annie's eyeballs - a white screen the reader can project on. » (Doherty 1996 : 77)

Le dépouillement des traits et l'utilisation répétée du même faciès réduit toute possibilité de lecture physionomiste et fait « tomber les masques ». L'apparence des personnages perd ainsi de l'importance et l'attention du lecteur est orientée vers la personnalité des principaux protagonistes : Vladek, Anja et Artie.

Conclusion

Une des grandes forces du récit est que Spiegelman refuse d'entraîner le lecteur sur le chemin de la catharsis. C'est sans *happy end* et sans glorification des personnages que *Maus* présente la traversée plus que douloureuse de deux victimes de la Shoah et la banalité de leur quotidien suite à l'horreur. Le suicide d'Anja, une vingtaine d'années après la fin de la guerre, met en exergue le fait que la souffrance ne se dissipe pas forcément avec le temps, que les survivants du drame et leurs enfants en sont parfois hantés. Bien qu'attachant, Vladek, avec ses nombreux défauts, s'apparente davantage à un antihéros qu'à un héros. Contrarié par le caractère radin de son père et pensant aux conséquences de le représenter comme tel, le personnage d'Artie se lamente : « In some ways he's just like the racist caricature of the miserly old Jew. » (I : 131) Comment, s'inquiète Spiegelman, ne pas entretenir les vieux clichés sur les Juifs tout en restant fidèle à son personnage principal lorsque

7. Dé/masquer l'Autre : la question de l'animalisation dans Maus d'Art Spiegelman

ce dernier s'apparente étrangement au stéréotype ethnique ? En outre, *Maus* porte à l'attention du lecteur la persistance du racisme qui n'épargne pas nécessairement ceux qui en ont dangereusement souffert. Dans une scène où Françoise fait monter un Afro-américain (représenté par une tête de chien noire) [3] dans sa voiture, Vladek, inquiet que ce dernier lui vole son sac d'épicerie, réagit avec mépris. « You talk about blacks the way the nazis talked about the Jews ! », lui dit Françoise. Vladek lui répond : « It's not even to compare, the shvartsers and the Jews ! » (II : 100). Déconstruire les représentations raciales et les préjugés qui les accompagnent est une tâche colossale qui ne peut être surmontée, semble nous dire Spiegelman, le temps d'une bande dessinée.

Notes

[1] Les Allemands sont représentés en loups (Hitler étant Le Grand Loup), les Russes en ours blancs, les Anglais en bulldogs, les Italiens en cochons, les Japonais en singes, les Américains en bisons. Les Français, pour leur part, sont représentés sous trois formes : lapins, grenouilles et cigognes. Les différents groupes sont désignés par des noms d'animaux.

[2] Dans une première ébauche de *Maus*, publiée en 1972 dans *Funny Animal*, Spiegelman utilisait déjà la métaphore animale pour traiter de la Shoah. Les Juifs y étaient déjà représentés sous les traits de souris, mais, à la différence des personnages de *Maus : A Survivor's Tale*, leurs traits étaient beaucoup plus détaillés. Tout porte donc à croire que la simplification des traits relève d'une recherche formelle mûrement réfléchie.

[3] Les Américains blancs sont aussi représentés avec une tête de chien mais blanche.

Bibliographie

Agamben, Giorgio. 2002. *L'Ouvert. De l'homme et de l'animal*. Traduit de l'italien par Joël Gayraud. Paris : Payot & Rivages.

Baker, Steve. 1993. *Picturing the Beast : Animals, Identity, and Representation*. Manchester : Manchester University Press.

Brown, Joshua. 1988. "Of Mice and Memory". dans *The Oral History Review*. Vol 16. n° 1 : 91-109.

Calvo et Victor Dancette. 1995 (1944). *La Bête est morte. La Guerre mondiale chez les animaux*. Paris : Gallimard.

Derrida, Jacques. 2006. *L'Animal que donc je suis*. Paris : Galilée.

Doherty, Thomas. 1996. "Art Spigelman's Maus : Graphic Art and the Holocaust". *American Literature*. Vol. 68. n° 1 : 69-84.

Groensteen, Thierry. 1987. *Animaux en cases. Une histoire critique de la bande dessinée animalière*. Paris : Futuropolis.

Le Bras-Choppard, Armelle. 2000. *Le Zoo des philosophes. De la bestialisation à l'exclusion*. Paris : Plon.

7. Dé/masquer l'Autre : la question de l'animalisation dans Maus d'Art Spiegelman

Le Breton, David. 1992. *Des Visages. Essai d'anthropologie*. Paris : A.M. Métailié.

Lévinas, Emmanuel. 1971. *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*. Paris : Livre de Poche.

Smith, Graham. 1987. "From Mickey to Maus : Recalling the genocide through cartoon" (Entrevue avec Art Spiegelman). dans *Oral History*. Vol.15. n° 1 : 26-34.

Spiegelman, Art et Françoise Mouly. 1988. *The New Comics*. New York : Berkely.

Spiegelman, Art. 1992. *Maus : A Survivor's Tale. My Father Bleeds History I et And Here My Trouble Began II*. New York : Pantheon.

Spiegelman, Art. 2008. *Portrait of the Artist as a Young %@¾ !*, dans *Breakdowns*. New York : Pantheon.