



Inscriptions des symboles et des icônes du Troisième Reich dans *Maus* d'Art Spiegelman

Julie Stéphanie Normandin

Numéro 1, 2013

Cygne noir

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1090995ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1090995ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cygne noir

ISSN

1929-0896 (imprimé)

1929-090X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Normandin, J. S. (2013). Inscriptions des symboles et des icônes du Troisième Reich dans *Maus* d'Art Spiegelman. *Cygne noir*, (1), 53–73.
<https://doi.org/10.7202/1090995ar>

Résumé de l'article

Les événements historiques qualifiés de « Cygnes Noirs » ont généralement cristallisé dans leur sillage des ensembles de signes très lourdement connotés. C'est le cas des signes nazis, aujourd'hui chargés de l'horreur indicible du génocide des Juifs européens qui a dû être constatée par le monde entier à la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Dans *Maus* d'Art Spiegelman, l'auteur raconte l'histoire de son père, survivant de l'Holocauste, et incorpore pour ce faire ces signes dans la matière visuelle de son oeuvre. La présente étude cherche à porter un regard sur les modalités et les fonctions de la récupération et de la réinscription polysémique des symboles et des icônes du Troisième Reich dans la version complète en deux volumes de l'oeuvre (*Maus : A Survivor's Tale*, 1992). Cette analyse se veut ainsi une contribution aux travaux existants sur *Maus* qui s'intéressent non seulement à l'histoire qui y est relatée, mais aux spécificités du médium par lequel elle est racontée, en prenant pour objet la présence dans l'oeuvre de Spiegelman de signes qui ont été utilisés par le régime nazi et la façon dont ils sont modulés par le médium de la bande dessinée. L'analyse proposée ici de l'éclatement et de la dissémination de ces signes dans l'espace textuel et paratextuel (notamment les éléments du drapeau nazi) s'appuie par ailleurs sur certaines propositions d'études récentes qui portent sur la transmission de la mémoire d'un traumatisme collectif.

© Julie Stéphanie Normandin, 2013



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

INSCRIPTIONS DES SYMBOLES ET DES ICÔNES DU TROISIÈME REICH DANS *MAUS* D'ART SPIEGELMAN

Selon Nassim Nicholas Taleb, le cours de l'histoire est entre autres tissé d'événements exceptionnels, extrêmes, qui se démarquent par l'intensité de leur impact sur les sociétés qu'ils ont bouleversées. Taleb considère que de tels événements, les « Cygnes Noirs » – au nombre desquels on trouverait l'ascension d'Hitler et la guerre qui en a découlé, le développement d'Internet, le tsunami de 2004 en Asie du Sud, les attentats du 11 Septembre 2001, etc. –, ne cadrent pas dans le spectre des attentes ordinaires et que leur prévisibilité est construite a posteriori. À partir des propositions de Taleb, on peut faire l'observation d'une constante en ce qui concerne les événements historiques¹ : les « chocs significatifs » qualifiés de Cygnes Noirs ont généralement cristallisé dans leur sillage des ensembles de signes très lourdement connotés, qui se réfractent sans cesse dans l'immense répertoire de discours engendrés par ces événements profondément transformateurs et dans les imaginaires sociaux modelés par eux. Ainsi en est-il, par exemple, des deux tours pour le 11 Septembre ; on peut penser au monument lumineux² traçant chaque année leur forme dans le ciel de Ground Zero ou à la controversée couverture du *New Yorker* du 24 septembre 2011 dessinée par Art Spiegelman, auteur de l'œuvre à laquelle nous nous intéresserons ici. Pour ce qui est du choc de la Deuxième Guerre mondiale et du génocide des Juifs européens par le régime d'Hitler sur lequel porte l'œuvre en question, il a laissé d'un point de vue socio-sémiotique un ensemble de signes on ne peut plus chargés. Si le svastika demeure un symbole de paix pour de nombreuses communautés dans le monde, ce signe au cœur d'un ensemble de signes associé au régime nazi semble irréversiblement stigmatisé en Occident ; on sait que l'usage public de ceux-ci a été criminalisé dans certains États, à commencer par l'Allemagne, au lendemain de la chute du Führer³. Mais, contrairement aux connotations associées, par exemple, à l'image des tours jumelles du World Trade Center, celles qui sont imbriquées et projetées dans ces signes ne sont pas venues qu'après les événements, avec la nécessité de négocier le choc qu'ils ont engendré. Pour les Juifs européens ainsi que pour les autres minorités éventuellement ciblées par les plans d'extermination du régime nazi, ces connotations ont pris forme dès les années 1930, après l'accession d'Hitler au pouvoir – même si, dans l'optique du Cygne Noir, on ne pouvait encore concevoir jusqu'où irait l'entreprise de persécution. Les signes nazis se sont en effet répandus en Allemagne à partir de la victoire électorale du Parti en 1933, puis dans les pays occupés au fur et à mesure de l'expansion du Reich. Cette dimension symbolique propre à la fois au présent des événements et à la mémoire de ceux-ci, on la trouve en filigrane dans l'œuvre en bande dessinée *Maus* d'Art Spiegelman – œuvre qui a en quelque sorte elle-même constitué un Cygne Noir dans le paysage de la littérature mondiale de la Shoah, à la fois par la rencontre inattendue du sujet et des personnages animaliers tout droit sortis de la tradition du *cartoon*⁴ et par le succès critique et commercial retentissant qu'elle a connu. Spiegelman récupère en effet dans *Maus* certaines composantes du système iconique et symbolique mis en place par le Troisième Reich et les intègre au récit qu'il fait du témoignage de son père, rescapé d'Auschwitz. En prenant pour objet leur présence dans l'œuvre et la façon dont ils sont modulés

par le médium de la bande dessinée, la présente étude cherche à porter un regard sur certaines fonctions de la récupération et de la réinscription polysémique de ces signes. En déployant les principales modalités de cette « resémiotisation », nous verrons notamment en quoi celle-ci constitue une traduction proprement graphique de ce que Marianne Hirsch a proposé d'appeler la « post-mémoire » (*postmemory*)⁵. Je propose d'explorer ici cette dimension de *Maus* à partir d'une édition spécifique, soit l'édition *paperback* en deux volumes publiée en coffret chez Pantheon Books en 1992.

Dans *Maus*, Art Spiegelman se fait le médiateur, à travers les stratégies narratives et graphiques de la bande dessinée, du témoignage que lui a transmis son père Vladek, rescapé d'Auschwitz, de son expérience de la guerre et des camps de concentration et d'extermination nazis. *Maus* s'offre donc comme la traduction, aussi bien intra- qu'extra-textuellement, en mots et en images imprimés du témoignage transmis oralement par le père à son fils. Cette traduction implique de donner une matérialité visuelle aux actions, aux paroles et aux événements relatés par le père, en bâtissant dans les planches du roman graphique, par l'illusion de la troisième dimension, un univers physique qui est le fruit d'une projection imaginaire de celui qui a écouté et reçu le témoignage. En tant qu'enfant de survivant né après la Deuxième Guerre mondiale, le personnage d'Art Spiegelman⁶ n'a comme mémoire personnelle de la Shoah que celle qui lui a été transmise par ses parents et qu'il a intériorisée à partir des récits, des archives familiales et des comportements au milieu desquels il a grandi⁷ ; c'est ce phénomène qu'une branche des études culturelles et de l'historiographie qui s'intéresse depuis une quinzaine d'années à la « mémoire culturelle » nomme « post-mémoire ». D'abord pensée par Hirsch comme l'acte de transfert intergénérationnel de l'expérience d'un traumatisme, la notion de post-mémoire décrit, dans le cas des enfants de survivants, la relation que cette génération entretient avec l'expérience du traumatisme collectif dont la génération de leurs parents a été le témoin et la victime directs⁸. Plus spécifiquement, « le concept de postmémoire évoque [...] la démarche créatrice des enfants de victimes de la Shoah qui, par l'entremise de l'art ou de l'écriture, parviennent aujourd'hui à exprimer, à leur manière, leur souvenir des récits que leur ont fait leurs parents⁹ ». On sait qu'il existe, depuis les années 1970, un corpus abondant de littérature de la « génération d'après¹⁰ ». Pour traiter de ce phénomène en relation avec *Maus*, Hirsch a adopté la perspective d'une phénoménologie de la photographie, interrogeant la présence dans l'œuvre d'archives photographiques privées. Il s'agira de voir ici que ses observations s'appliquent tout aussi bien à la récupération et à la « resémiotisation », à travers le dessin, de certains éléments du système de signes mis en place par le régime nazi.

Nous avons affaire, dans *Maus*, à des récits subjectifs entrecroisés : le père raconte à son fils son expérience personnelle de la guerre, récit qui est médiatisé par la mémoire, le langage et la langue seconde¹¹, dont le fils effectue une projection subjective, qui constitue l'œuvre que nous tenons entre nos mains. Or, dans la forme matérielle que prend cette projection subjective, Spiegelman incorpore les éléments d'une mémoire qui, elle, est collective et publique. Il utilise entre autres comme matière première graphique des éléments de l'imaginaire collectif et de l'historiographie officielle, en récupérant certaines composantes de la dimension iconographique propre au contexte historique dans lequel se déroule le récit de Vladek. Comme on le sait, les dirigeants nazis manifestaient une conscience aiguë de l'incidence des signes visuels sur la

manipulation des masses. En 1935, Walter Benjamin écrivait, dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, que le fascisme mettait en œuvre une « esthétisation de la vie politique¹² ». Plus tard, d'autres historiens du fascisme, tels que George L. Mosse et Emilio Gentile, ont préféré intégrer la dimension esthétique du fascisme à l'idée de « religion civile¹³ ». Dans tous les cas, le système iconique et symbolique qui a été mis en place par ce régime et qui constitue l'une des multiples facettes de ce phénomène d'esthétisation servait plusieurs fins : il permettait de renforcer visuellement les fictions raciales construites par le discours suprématiste et antisémite ; il servait par le fait même à l'identification et à la réification des ennemis du régime ; il permettait en même temps de consolider le pouvoir du parti en construisant une mythologie autour de celui-ci et de son leader, d'assurer la « lisibilité » de ce pouvoir et l'adhésion à celui-ci par les masses, ainsi que la fétichisation de ses emblèmes. En recourant à un médium *graphique* pour raconter l'histoire d'un survivant de l'Holocauste, Spiegelman avait la possibilité de resémiotiser certaines composantes de ce système de signes. Il s'est en effet saisi des symboles et des icônes parmi les plus fétichisés du régime – le drapeau, la croix gammée, le caractère runique utilisé pour former le symbole de la SS – ainsi que d'autres signes importants de l'oppression nazie, comme l'étoile jaune et les images déshumanisantes créées par la propagande, pour les inscrire dans un nouveau réseau de signification.

1. Les signes du Parti

Les éléments du drapeau

L'un des symboles les plus déterminants du Troisième Reich forme le noyau du drapeau nazi, qui devient le drapeau national allemand à l'automne 1935 : un svastika noir dit dextrogyre (croix à branches coudées orientées vers la droite, inclinée à quarante-cinq degrés par rapport au svastika utilisé notamment dans certaines religions orientales), placé au centre d'un disque blanc sur fond rouge. Spiegelman reproduit cet emblème de même qu'il le fait éclater, au sens où les éléments qui le composent – le rouge, la croix gammée et le cercle blanc – se trouvent dispersés, et resémiotisés, dans toute l'œuvre. Ces trois éléments apparaissent dès la couverture du premier volume : le svastika et le disque blanc y occupent, comme sur la couverture du second, une place littéralement centrale et c'est dans ce seul espace de représentation coloré qu'on trouve le rouge.

La couleur rouge

Comme l'ensemble du texte de *Maus* est en noir et blanc, la couleur rouge¹⁴ est confinée à l'espace de représentation paratextuel des couvertures des deux volumes ; je propose donc de commencer par examiner la façon dont le rouge investit cet espace. Il est d'abord nécessaire de rappeler une observation simple, soit que la forme typographique du titre de l'œuvre (les lettres « coulantes »), sa couleur rouge et le sous-titre du premier volume (*My Father Bleeds History*) forment un ensemble qui associe, selon un rapport iconique et en fonction d'une convention culturelle, la couleur rouge au sang. Selon l'hypothèse de travail qui est la nôtre, cette couleur

serait en quelque sorte « extraite » de la surface rectangulaire du drapeau nazi et redistribuée sur l'espace de la couverture de manière à l'intégrer dans un nouveau réseau de signification, propre non seulement à l'histoire qui est racontée dans *Maus* mais au médium spécifique par lequel elle est racontée. Ce nouveau réseau de signification inclut donc le rapport iconique rouge/sang, qui est fondé sur un sous-entendu : c'est le sang tel qu'il s'écoule hors du corps humain à la suite d'une blessure, avec des conséquences potentiellement mortelles, qui est évoqué par cette relation. Dans *Maus*, ce sang versé, ce peut être bien sûr celui des victimes innocentes du génocide. Ce peut aussi être, sur un plan autrement métaphorique, celui de Vladek : pour que s'écoule la matière énonciative et pour que l'artiste puisse ensuite s'en servir pour réaliser *Maus*, le personnage d'Art Spiegelman (de même que son double, l'auteur empirique) a dû en quelque sorte entailler la membrane qui, chez son père, gardait enfouis les souvenirs douloureux. Plusieurs critiques de *Maus* ont déjà souligné cette forme de « vampirisme » du personnage de Spiegelman (et de l'auteur) :

Le premier volume de *Maus* porte, de manière éloquent, le sous-titre *Mon père saigne l'Histoire* [*My Father Bleeds History*]. La lente et douloureuse effusion d'Histoire dans cette « histoire » [*tale*] est, comme le titre le suggère, une effusion de sang : l'énonciation et l'étalement de celle-ci ne laissent pas Vladek Spiegelman indemne (c'est bien, en effet, sa pierre tombale qui marque la fin de *Maus*, quelle que soit la fragilité de cette clôture). Le titre, en laissant entendre que le concept même d'« Histoire » est devenu une source de souffrance pour Vladek, entre également en relation avec un aspect contextuel du témoignage qui peut être observé au fil des pages de *Maus*, soit le fait que le père de Spiegelman, comme celui-ci l'a ensuite rapporté, n'avait « aucune envie de témoigner » (entrevue avec Joey Cavalieri *et al.* 192). En effet, tout au long du texte, on constate que, de toute évidence, Vladek préférerait s'apitoyer sur les tracas de son second mariage. Vers la fin du second volume de *Maus*, Vladek s'oppose à Artie en ces termes : « All such things of the war, I tried to put out of my mind once and for all... Until you rebuild me all this from your questions » (98). À l'effusion de Vladek correspond le travail de restitution textuel et visuel (de même qu'émotionnel) de son fils Artie. Spiegelman, en tant qu'auteur, est tout à fait conscient de la dimension vampirique – quelles que soient les bonnes intentions qui la fondent – du personnage d'Artie¹⁵.

La façon dont la couleur rouge, où s'allient le symbolisme du régime nazi et celui de ses effets mortels, investit spatialement la couverture donne encore plus de force à ces observations d'Hillary Chute. La terminologie anglaise de la bande dessinée a repris du domaine de l'édition le substantif *bleed*, formé à partir du verbe *to bleed*, saigner, pour désigner une image qui déborde du cadre de la page, sans être freinée par les contours et les interstices appelés « blancs inter-iconiques » qui confinent habituellement la représentation dans les cases d'une planche. C'est bien là l'une des caractéristiques formelles des couvertures des deux volumes. Or, ce sang qui déborde se retrouve dans les marges de la couverture ; il teinte les bandelettes inférieures où apparaissent les sous-titres des deux volumes, de même que le dos des deux livres (il faut imaginer deux bandes rouges le long du côté gauche des couvertures), de manière à reformer partiellement des « blancs inter-iconiques¹⁶ » qui ici, justement, ne sont pas blancs. La terminologie anglaise de la bande dessinée appelle ces interstices *gutters*, gouttières ou caniveaux ; ainsi, sur les seules surfaces colorées de *Maus*, le rouge envahit cet espace d'écoulement, écoulement métaphorique que les lettres coulantes du titre évoquent également. On voit donc que la couleur rouge qu'on trouve sur le drapeau nazi est resémiotisée sur les couvertures de *Maus* de façon à ce qu'elle participe d'une dialectique indissociable du médium qui la récupère. Cela se vérifie également, comme nous allons le voir, avec les autres icônes et symboles nazis récupérés dans *Maus*.

Le drapeau

Parce qu'il relate des événements survenus avant l'invasion de la Pologne et le déclenchement subséquent de la Deuxième Guerre mondiale, au milieu des années 1930, le premier chapitre de *Maus* est celui où les éléments iconographiques liés au régime nazi se font le plus discrets. Durant cette période, c'est à l'intérieur de l'Allemagne que se durcit progressivement la politique antisémite nationale-socialiste, à partir de la prise du pouvoir du Parti en 1933. Jusqu'à l'adoption des lois raciales de Nuremberg en 1935, diverses lois et mesures antisémites « s'abattirent comme une avalanche sur la minorité juive, et ne cessèrent de restreindre sa liberté d'action » : privation des droits, expropriations, expulsion « des domaines les plus divers de la vie politique et professionnelle » allemande¹⁷. La persécution continue de s'intensifier jusqu'en 1938 et c'est à ce moment que, dans l'optique du « rêve pangermaniste », l'expansion planifiée du Reich commence à toucher les pays limitrophes de l'Allemagne. En 1938, l'Autriche est annexée ; cette mainmise s'accompagne instantanément de l'implantation et de la dissémination des emblèmes nazis dans le pays :

En l'espace d'une semaine, Graz était tombée aux mains des nazis. Un correspondant britannique a rapporté qu'un étranger « se serait cru en pleine ville de l'Allemagne nazie ». La majorité des gens dans les rues, cet après-midi, portaient l'emblème du svastika, certains sous la forme d'une simple broche métallique, tandis que d'autres portaient l'insigne officiel du Parti. De jeunes garçons échangeaient le salut hitlérien [...]¹⁸.

Quelques mois plus tard, les accords de Munich sont signés, après quoi une partie de la Tchécoslovaquie est occupée. Le Reich, qui n'a pas encore marché sur Prague, manifeste déjà une très forte présence dans le pays, ce qui passe notamment par l'implantation de ses emblèmes. En Tchécoslovaquie,

la pression de Berlin savait déjà prendre, à l'occasion, la forme la plus directe et la plus brutale qui soit, celle de l'intervention dans le domaine militaire. Toute tentative de résistance provoquait ordinairement une menace d'occupation [sur les zones non annexées], menace toujours orale [...], mais qui n'en produisait pas moins l'effet psychologique recherché [...]. C'est dans cet ordre d'idées [...] qu'il faut ranger la fameuse autoroute Vienne-Breslau dont le tracé est déjà jalonné de piquets et de drapeaux¹⁹.

De même, « [a]près Munich, la croix gammée a partout droit de cité en Slovaquie²⁰ » et, le soir même de l'invasion de Prague, qui a eu lieu le 15 mars 1939, « la croix gammée flottait sur le vieux château des rois de Bohême à côté du pavillon présidentiel²¹ ». Dans *Maus*, c'est précisément lors d'un voyage dans une Tchécoslovaquie à la veille d'être démantelée que réapparaît le drapeau nazi, et avec lui la croix gammée. On le remarque d'abord sur la vignette de la page titre du chapitre deux (I, 25). La scène représentée dans cette vignette, qui sert à introduire ce chapitre, fait référence à une scène narrée quelques pages plus loin, lorsque Vladek raconte le moment où il a vu le drapeau nazi hissé pour la première fois (I, 32). La scène à laquelle elle renvoie se déroule donc en 1938, alors que Vladek et son épouse Anja se rendent en train dans une « maison de santé » de la Tchécoslovaquie occupée. Dans cette planche, Vladek raconte ce qu'il a vécu uniquement par le biais de récitatifs²² ; les images qui représentent Vladek et Art dans le présent de l'énonciation sont absentes. Toute la scène, concentrée dans les deux bandes principales de la planche, est centrée sur l'étonnement, la

crainte et l'horreur qu'inspire chez les personnages juifs²³ la vue de ce symbole. La première bande montre les passagers frontalement, vus depuis l'extérieur du wagon : l'un d'eux, l'air effrayé, vient d'apercevoir quelque chose à l'extérieur et attire l'attention des autres (case 1), puis tous adoptent la même expression d'effroi après avoir tourné le regard vers l'extérieur (case 2). Les émotions des personnages sont signifiées par les codes traditionnels d'expressivité de la bande dessinée : pour la représentation du verbal, contour des bulles en zigzag, emploi des majuscules et du gras, point d'exclamation ; pour la représentation du non-verbal, yeux écarquillés, sourcils élevés et inclinés, mains ouvertes. Les récitatifs ne révèlent pas encore ce qui met les personnages dans cet état. Vladek décrit la scène : « *Everybody – every jew from the train – got very excited and frightened* » (I, 32 ; je souligne). À la droite du compartiment de Vladek, un autre compartiment imaginé à partir de ces paroles montre un personnage polonais non juif²⁴ qui, lui, n'est visiblement pas affecté par ce qui trouble les autres personnages. La deuxième bande, qui occupe plus de la moitié de la planche, montre les mêmes personnages cette fois de dos, de sorte que le lecteur voit à présent ce qui est à la source de leur stupeur. Dans cette case, ils sont silencieux et leur regard est braqué sur le drapeau nazi qui flotte en haut d'un mât. C'est précisément de cette scène que la vignette du chapitre II, évoquée précédemment, se fait l'écho : on y voit, également de dos, quatre personnages juifs qui regardent, la tête levée, le drapeau nazi qui « flotte » (ce mouvement est signifié par des lignes obliques à différents angles qui brisent le motif et la forme rectangulaire du drapeau). Bien que les deux images diffèrent (il est d'ailleurs impossible d'associer hors de tout doute les personnages de la vignette à ceux du récit), elles sont néanmoins le miroir l'une de l'autre. Comme dans le reste de l'œuvre, une dialectique se déploie entre les différents espaces de représentation du texte ; dans ce cas-ci, elle s'établit, par la lecture, entre la vignette de la page titre du chapitre, qui est en quelque sorte à cheval entre texte et paratexte, et le récit tel qu'il se déroule dans les planches. D'une part, dans les deux cas, les personnages sont représentés de dos, ils sont silencieux et leur regard est braqué sur le drapeau ; d'autre part, celui-ci est « en mouvement » et occupe une position élevée. Cela fait en sorte que, par deux fois, tous les regards, y compris celui du lecteur, sont portés sur cet emblème placé au centre de l'image : « *Here was the first time I saw, with my own eyes, the swastika.* » (I, 32 ; je souligne), explique Vladek. Par cette scène dédoublée, c'est sur la différence entre *savoir* et *voir* qu'insiste ici le texte ; les personnages juifs *savent*, comme l'indique la suite de leur conversation, que la persécution des Juifs a commencé à se radicaliser en Allemagne et en Tchécoslovaquie, mais cela n'atténue en rien l'impact émotif qui accompagne le fait de *voir, de leurs propres yeux*, pour la première fois, l'emblème nazi flotter dans le ciel. Le chapitre II marque donc un moment charnière : c'est le moment où la menace nazie se manifeste pour la première fois, matériellement et visuellement, dans l'environnement immédiat de Vladek. C'est donc à partir de ce moment que la menace du régime commence à peser de manière concrète sur le quotidien de celui-ci et, par extension, sur celui des Juifs polonais en général. Comme l'indique le choix de la scène de la vue du drapeau représentée dans la vignette d'introduction, la représentation de ce changement s'articule autour de l'importance du rôle des symboles visuels.

La page suivant immédiatement la scène du train confirme l'importance de ce premier contact visuel avec le drapeau nazi. D'une représentation, si l'on veut, réaliste ou mimétique de celui-ci lorsque les personnages juifs l'aperçoivent pour la première fois, on passe à une représentation purement métaphorique à la page suivante (I, 33) : le fond de quatre des

six cases, devant lequel les scènes évoquées se déroulent, devient le drapeau lui-même. En outre, la disposition de ces quatre cases sur la planche rappelle le caractère runique (« Sieg Rune » en allemand) utilisé dans le symbole de la SS (7). On remarque donc qu'à partir du moment où les personnages voient l'emblème nazi pour la première fois (en excluant l'espace de représentation spécifique, « paradiégétique », que constitue le paratexte), ce qu'on pourrait appeler la « sémiotique nazie » débordé de la représentation mimétique qui gouverne la diégèse de *Maus* et se trouve resémiotisée dans et par la forme même du médium qui la porte.

Le disque blanc

Le disque blanc est un autre élément arraché au drapeau qui se trouve dispersé et resémiotisé dans l'ensemble de l'œuvre. Dans les deux images décrites précédemment, celles de la vue du drapeau et de la vignette y faisant référence, le drapeau est placé contre le ciel, au-dessus de la tête des personnages. Ainsi disposé, le disque blanc rappelle un astre ; il s'agit là d'une des stratégies récurrentes par lesquelles ce symbole est resémiotisé dans *Maus*. Sur la couverture du second volume, ce même disque blanc apparaît d'ailleurs (en arrière-plan d'un svastika et d'un autre signe sur lequel nous aurons l'occasion de revenir) sur un fond noir parsemé de points blancs, comme une immense lune dans un ciel étoilé. Par la métaphore de la lune de miel, la resémiotisation du disque blanc en astre s'étend encore davantage et devient également associée à la relation amoureuse qui unit Vladek et Anja. La vignette du chapitre II institue cette resémiotisation, en superposant le titre du chapitre, « The Honeymoon », à la scène de la vue du drapeau, où le rond blanc apparaît contre le ciel (I, 25). À plusieurs autres moments par la suite, le cercle apparaît derrière Vladek et Anja unis et heureux. C'est le cas lorsqu'ils dansent sur le site de la maison de santé tchécoslovaque (I, 35), par exemple, scène à laquelle renvoie l'image apparaissant sur la page titre du volume I (7). Lorsque le couple se retrouve après que Vladek a été fait une première fois prisonnier par les Allemands et qu'il a pu s'échapper (I, 66), de même qu'à la toute fin de la guerre et du volume II (136), quand ils sont enfin réunis, leur étreinte est encore une fois représentée devant un disque blanc. La resémiotisation de cet élément se fait donc de manière à absorber en même temps les codes d'autres genres et médias avec lesquels *Maus* partage une certaine parenté, ou une parenté certaine : on peut penser par exemple à la finale des films en noir et blanc muets d'Hollywood (en particulier la finale heureuse des films d'amour), où le diaphragme de la lentille se rétrécit jusqu'à ce que la dernière scène disparaisse dans un écran noir ; ou encore à l'ouverture et à la finale des dessins animés tels que les *Looney Tunes* de Warner Bros., où les personnages apparaissent et disparaissent dans l'iris d'un diaphragme dessiné. Toutefois, ces références intermédiaires possibles (et a priori connotées positivement) demeurent toujours prisonnières, dans *Maus*, de la symbolique de l'oppression nazie. Sur la vignette du chapitre II (I, 25), comme dans la scène à laquelle elle renvoie (I, 32) et dont il a été question précédemment, la technique de dessin employée pour donner l'illusion d'un mouvement dans le drapeau fait en sorte que la « lune de miel » donne l'impression d'être fracturée par la menace nazie. Cette lune, hachurée de lignes noires qui la rendent grise, surplombe également le couple sur l'illustration de la vignette du chapitre VI (I, 129), alors qu'un piège à souris est sur le point de se fermer sur lui. Longtemps après la fin de la guerre et le suicide d'Anja, l'immense lune est toujours là : sur la vignette du

chapitre V du second volume (II, 119), le disque blanc est resémiotisé dans un environnement complètement différent des précédents, soit derrière un avion qui vole au-dessus d'un paysage urbain contemporain. C'est que la relation qui unit Vladek et sa seconde épouse, Mala, est elle aussi grandement affectée par le passé traumatique qu'ils ont vécu (bien que son histoire ne nous soit pas racontée, nous savons que Mala aussi est « passée par les camps » ; I, 133). Le fait qu'on trouve des occurrences du disque blanc du drapeau nazi en dehors du niveau diégétique réservé à la représentation de la vie de Vladek avant et pendant la guerre peut donc être lu comme une traduction visuelle du fardeau « incurable » de ce passé dans la vie des personnages. Or, la réinscription polysémique de ce signe ne se fait pas uniquement en rapport avec les personnages de survivants comme Vladek et Mala ; elle atteint également le personnage d'Art Spiegelman.

Le premier dessin de la première planche du chapitre III (I, 43) le représente lui aussi devant cet astre blanc sur fond blanc, en route vers la maison de son père dans Rego Park, où il se rend pour continuer d'écouter et de noter son témoignage. Comme dans la plupart des scènes où Vladek raconte ce qu'il a vécu à son fils, des tensions émergent au sein de leur conversation aussitôt que celle-ci s'écarte du récit de la guerre. Ces tensions témoignent de l'impact profond qu'a eu le traumatisme de la guerre sur la personnalité de Vladek. Le portrait qui est fait de Vladek dans le présent de l'énonciation le montre comme un vieil homme grincheux, irritable, impatient, autoritaire et excessivement économe, ce qui contraste fortement avec son portrait d'avant et de pendant la guerre, où il apparaît comme une personne patiente, généreuse et dévouée. On sait par ailleurs que le suicide en 1968 de sa première épouse, Anja, qui est la mère d'Art, a contribué à cette transformation. En outre, les tensions qui opposent le père et le fils sont également représentées comme une conséquence des ambitions égoïstes du personnage d'Art, incapable d'écoute et d'empathie lorsque son père exprime les ennuis qui ont trait à sa vie présente, notamment à propos de sa seconde épouse. Ainsi, lorsque après une bonne partie de la soirée occupée à relater le passé, Vladek commence à évoquer avec nostalgie le souvenir de sa première femme, Art coupe court à la conversation et décide de s'en aller. Alors qu'il se prépare à enfiler son manteau pour sortir, il découvre que son père l'a jeté aux ordures sans l'en avertir, parce qu'il jugeait honteux que son fils porte un manteau aussi vieux et élimé. À la dernière page de ce chapitre, Art quitte donc la maison de son père exaspéré par ce geste. La toute dernière case représente Art devant le même cercle, cette fois sur fond noir, où on devine aussi un décor urbain (I, 69). Tout ce qui mène à l'atmosphère dans laquelle se termine la séance de témoignage – la réminiscence mélancolique d'une première épouse que l'Holocauste a conduit au suicide, le manteau jeté aux ordures sans le consentement du fils et les réactions d'impatience et de colère de celui-ci face à ces gestes – est tributaire du vécu traumatique de Vladek et culmine dans une case où domine le disque blanc, devant lequel se tient Art, la mine dépitée. Ici, le cercle a encore une fonction métaphorique : en plus d'agir comme astre du jour puis de la nuit, ponctuant la temporalité du récit, il lie, par la charge sémiotique dont ce dernier l'a investi, le fils au passé traumatique de son père. Ainsi, on peut voir la récurrence de cet éclat du drapeau dans ce segment, si on accepte de voir le disque blanc de cette façon, comme une métaphore proprement visuelle du fardeau, toujours en surplomb, que représente cette mémoire dans la vie du fils de Vladek. La même chose se produit, avec d'autres signes, dans un autre des trois niveaux diégétiques où le personnage d'Art Spiegelman est représenté²⁵.

À l'ouverture du deuxième chapitre du volume II, un nouveau plan spatio-temporel est institué (41-47) : on se trouve alors à New York, en 1987, cinq ans après la mort de Vladek et un an après la parution de la première partie de *Maus*. Dans ce plan diégétique, les personnages ne sont plus représentés comme des humains à tête d'animaux, mais comme des humains portant des masques qui reproduisent des têtes d'animaux. Ici, des images empruntées à un autre plan diégétique de *Maus*, en l'occurrence à celui de la représentation des camps (cadavres à tête de souris, clôtures barbelées, tour de garde, chats-SS, cheminées et fumée des fours crématoires, etc.), sont greffées dans l'univers diégétique qu'habite Art après la mort de son père de manière à le rendre « hybride » (II, 41, 43 ; on peut aussi rattacher l'image des rabats de quatrième de couverture à cette période). Comme celle du disque blanc, la présence de ces images dans l'univers du personnage d'Art Spiegelman permet d'illustrer – littéralement, graphiquement – le phénomène de post-mémoire. En effet, les mêmes images qui ont servi préalablement à traduire le récit de l'expérience des camps de Vladek et à évoquer par le fait même les souvenirs qui le hantent sont aussi utilisées pour montrer ce qui hante le personnage d'Art Spiegelman, exactement comme s'il s'agissait de souvenirs personnels, de « vrais » souvenirs ; la greffe de ces images « extraites » de la représentation des camps dans le présent du personnage d'Art Spiegelman est donc une illustration littérale de cette mémoire « héritée », « indirecte » avec laquelle sont susceptibles de vivre les enfants de survivants. La présence du disque blanc dans l'univers du personnage d'Art Spiegelman de même que l'« hybridation » de l'environnement de ce personnage après la mort de son père montrent que la mémoire de ce fils de survivant est envahie de « non souvenirs » de l'Holocauste générés par le récit du père et intériorisés comme de véritables souvenirs personnels²⁶. On pourrait sans doute étendre encore le réseau de signification dans lequel est imbriqué le disque blanc, mais il s'agissait surtout ici de mettre en évidence les occurrences les plus manifestes – et les plus significatives en regard de la perspective adoptée – de la resémiotisation de cet élément.

La croix gammée

Le symbole le plus étroitement associé au nazisme et le plus fétichisé par ce régime et ses adhérents est certainement le svastika (*Hakenkreuz* en allemand), proposé comme symbole aryen et antisémite par l'idéologue Guido von List dans les années 1910 et adopté comme emblème du Parti national-socialiste allemand des travailleurs dès sa création entre 1919 et 1920²⁷. Dans *Maus*, le fait que l'illustration du svastika occupe beaucoup d'espace sur les couvertures des deux volumes fait état du statut particulier de ce symbole parmi les autres. Lorsque le lecteur parvient à la première planche du volume I, il l'a déjà vu trois fois (couverture, rabat de la couverture, page initiale). Tel que je l'ai mentionné précédemment, il ne réapparaît ensuite qu'au chapitre II, mais à partir de ce moment, il est multiplié dans les cases, apparaissant sur les uniformes des SS, leur équipement, leurs véhicules, etc. ; on compte plus d'une quinzaine de représentations dans les chapitre II et III du premier volume seulement. Comme pour les autres composantes du drapeau, cependant, la reproduction du svastika s'opère elle aussi sur deux modes, qu'on pourrait appeler mimétique et métaphorique. Au-delà de sa présence sur les casquettes, brassards et autres pièces d'équipement des SS, il investit en effet métaphoriquement la forme même que prend l'environnement dans l'univers diégétique. Ainsi, il devient le chemin que prennent les derniers survivants du ghetto de Srodula, qu'ont

abandonné les nazis, le croyant vide : « We went all in different directions », explique Vladek (I, 125). Cette croisée des chemins où se séparent Vladek et Anja des autres couples (le cousin Miloch, sa femme et leur enfant, de même qu'un certain Avram et son épouse), cachés sous une fausse identité de Polonais non juifs, prend littéralement la forme d'une croix gammée ; le réel même est alors envahi par le symbole central du nazisme. Vladek et Anja avancent sur cette route et, contrairement aux autres, ils n'ont nulle part où aller ; ils se dirigent par conséquent vers la seule destination qu'ils puissent concevoir, soit la ville de Sosnowiec où ils habitaient avant la guerre, sans que cette destination ne leur garantisse quelque sécurité que ce soit. Le svastika est dessiné de façon à ce que chacune de ses branches se prolonge hors du cadre délimité par la case, dans le « fantôme de hors champ²⁸ » de celle-ci. Cet investissement métaphorique du réel marque la précarité de la « liberté » à peine retrouvée des survivants ; peu importe la direction qu'ils prendront, ils ne pourront échapper à l'emprise tentaculaire du pouvoir nazi, ce que la suite du récit confirme évidemment.

Dans l'image suivante, le lecteur est ramené au présent de l'énonciation, à New York, sur le chemin de la banque ; Vladek y amène Art afin de lui procurer une clé lui donnant accès à son coffre de sûreté. À la banque, le fait d'accéder aux précieux souvenirs que contient le coffre plonge Vladek dans un profond désarroi et le chapitre prend fin. Le récit du départ de Srodula en 1944 ne reprend qu'au chapitre suivant, dix pages plus loin, lors d'une autre séance de témoignage, quand Art demande à Vladek de lui raconter la suite des événements. Comme le récit d'un souvenir qui se modifie un peu chaque fois qu'on le raconte, l'image qui accompagne alors les paroles de Vladek est à la fois la même et une autre que celle qui vient d'être décrite. De cette manière, c'est aussi la question de la valeur de vérité des témoignages, un enjeu crucial des théories du trauma, qui est discrètement signifiée. Vladek reprend : « We sneaked toward Sosnowiec... » (I, 135) ; sous ce récitatif, on voit à nouveau Vladek et Anja, en plan beaucoup plus serré, avancer sur une portion de route dont la ligne est brisée. Le paysage qui les entoure n'est pas le même : précédemment, quelques arbres morts éparpillés dans un paysage nu, des montagnes et, au loin, une baraque ressemblant aux fours crématoires d'Auschwitz ; cette fois, seuls des arbres ceignent la route. En complétant l'image par une opération de perception, parce que le récit reprend là où il avait été laissé et parce que les deux images se font écho, le lecteur peut encore une fois apercevoir la croix gammée que la forme du fragment de route suggère. Vladek poursuit : « It was still dark outside... We didn't know where to hide ourselves » (I, 135). À nouveau, il insiste sur l'incertitude et la précarité de leur situation, et à nouveau, cela est traduit en images par cet investissement métaphorique du réel par la croix gammée.

Or, on peut également lire, encore une fois, cette resémiotisation du svastika dans la perspective de la post-mémoire, lorsque le symbole apparaît discrètement dans l'environnement du personnage d'Art Spiegelman. Ici, c'est encore à une opération cognitive qu'on doit sa perception, voire sa création :

Intitulé *Auschwitz (time flies)*, [le huitième chapitre de *Maus*] s'ouvre sur des images de l'artiste/auteur – un homme portant une barbe de quelques jours sous un masque de souris noué à la tête – installé à sa table à dessin, en train de fumer une cigarette. Derrière lui, des jets de lumières blanc et noir orientés selon différents angles – rappelant les fragments d'un immense svastika – apparaissent en toile de fond²⁹.

Comme le fait remarquer Michael E. Staub, les murs du studio du personnage d'Art

Spiegelman, dans le palier diégétique de 1987, sont traversés de faisceaux lumineux formant des bandes noires et blanches coupées à angle droit (II, 41), qu'on aperçoit dès les premières cases mais qui deviennent surtout visibles à partir de la dernière, où apparaissent également sur le sol les cadavres à tête de souris et, par la fenêtre, la tour de garde rappelant l'entrée d'Auschwitz. Comme on l'a mentionné précédemment, on peut mettre cette « hybridation » de la représentation du réel en lien avec le phénomène de post-mémoire. On peut cependant ajouter que ces stratégies graphiques permettent également d'illustrer le processus de négociation du personnage d'Art Spiegelman avec le trauma dont il a « hérité », processus qu'il traverse avec l'aide d'un psychiatre qui, comme Vladek, a survécu aux camps d'extermination. Après la visite angoissante, à son studio, de journalistes qui le pressent de questions auxquelles il n'a pas toujours de réponse et qui le font littéralement rapetisser, Art se rend chez son psychiatre. Dans son studio (II, 41, 43) ainsi que sur son chemin dans les rues de New York (II, 43), les signes liés à l'extermination des Juifs par les nazis – svastika, clôtures barbelées, tour de garde, disque blanc, tête de mort, cadavres et mouches – encombrant alors l'environnement du personnage. Après son rendez-vous avec Pavel, le psychiatre, alors qu'Art reprend progressivement sa taille normale sur le chemin du retour, plusieurs de ces signes ont disparu de son environnement : « Gee, I don't understand exactly why..., s'étonne le personnage, but these sessions with Pavel somehow make me feel better » (II, 46, trois dernières cases). Le processus de négociation, que la psychanalyse nomme *working through* dans le cas des victimes directes, donne donc des résultats positifs. Toutefois, si ces signes ont pour la plupart disparu en conséquence de la thérapie (clôtures barbelées, tour de garde, tête de mort, cadavres et mouches), leur disparition n'est pas complète. Si l'on accepte que le lecteur puisse percevoir un immense svastika fragmenté à l'arrière-plan des cases décrites par Michael E. Staub (II, 41), la même chose est encore possible ici (II, 46) : sur le mur de briques devant lequel avance Art en sortant de chez Pavel, des faisceaux de lumière formant des bandes noires et blanches coupées à angle droit peuvent encore suggérer la présence, toujours discrète et « surplombante », du svastika. Un peu comme la route sur laquelle avançaient Vladek et Anja, inquiets, au sortir de Srodula, mais de façon cette fois beaucoup plus subtile, le plan mimétique et le plan métaphorique sont littéralement fondus l'un dans l'autre. D'une case à l'autre, Art avance sur le même trottoir : la reprise des mêmes éléments de mobilier urbain dans les cases (la poubelle, le pied de ce qui pourrait être un lampadaire et l'ombre de celui-ci) et leur position assurent cette continuité spatiale en dépit des interstices. Mais c'est justement l'ombre du poteau qui devient, dans la troisième case, le fragment d'une branche du svastika qu'on peut « deviner » sur le mur. De même, sur la page suivante, on voit Art installé de nouveau à sa table de travail, en train d'écouter l'enregistrement sonore d'une conversation avec son père ; encore une fois, il est représenté devant un disque blanc (II, 47). Le ton agressif sur lequel il s'entend parler à son père dans cet enregistrement le trouble et réactive son anxiété, ce qui le fait rapetisser de nouveau ; le disque blanc est donc encore une fois présent en arrière-plan à un moment où le personnage vit une angoisse tributaire de la relation qu'il entretient avec son père et avec le passé de celui-ci. Ici aussi, cet investissement du réel par le symbolisme nazi illustre l'emprisonnement du personnage ; non pas en regard d'une réelle menace externe, comme c'était le cas pour Vladek et Anja, mais bien plutôt d'une obsession interne. Si les rencontres avec le psychiatre permettent de réduire momentanément l'angoisse du personnage, dont le corollaire graphique est l'invasion de son environnement par les signes liés à l'extermination des Juifs par les nazis, ces signes, comme on

le voit, ne disparaissent jamais complètement et continuent toujours de se manifester, sous une forme simplement plus discrète.

2. Les signes de l'idéologie raciale

La deuxième portion de cette étude sera plus brève, puisqu'elle a trait à des éléments de *Maus* qui ont déjà été étudiés ailleurs. Il semble néanmoins incontournable, étant donné la perspective critique adoptée ici, de se pencher sur deux systèmes de signes qui, s'ils ne sont pas du même ordre, sont interdépendants et occupent une place fondamentale aussi bien dans *Maus* que dans l'histoire de la répression des Juifs : l'étoile jaune, d'une part, et les représentations déshumanisantes des Juifs dans la propagande, d'autre part. Précédemment, nous avons vu comment, dans *Maus*, les signes du pouvoir nazi sont dispersés dans toute l'œuvre, par l'utilisation mimétique et métaphorique qui en est faite. Comme ces signes ont envahi les lieux publics des sociétés concernées de 1930 à 1945, ils envahissent littéralement l'environnement des personnages de *Maus* ; dans les deux cas, toutefois, leur présence est visible ponctuellement. Or, les choses sont un peu différentes en ce qui concerne ces deux autres systèmes de signes : ne constituant pas des emblèmes du pouvoir, mais des signes associés à ses ennemis, ils ne remplissaient pas la même fonction. Il s'agissait non pas de signes d'identification et de ralliement, mais de signes repoussoirs. Ceux-ci ne tapissaient donc pas les surfaces des espaces publics extérieurs ou encore celles du matériel officiel du Parti et de son armée, mais se trouvaient sur les personnes ostracisées, d'une part, et dans des productions écrites, dessinées et filmiques nazies, d'autre part. Ainsi, l'étoile jaune étant la contrepartie visuelle d'une idéologie raciale, ces signes se situent plutôt, dans *Maus*, au cœur même de la logique représentationnelle de l'œuvre, comme nous allons le voir maintenant.

L'étoile jaune

Historiquement, l'« étoile jaune » désigne la pièce d'étoffe de couleur jaune en forme d'étoile à six branches, « détournement du symbole juif de l'étoile de David³⁰ », que les Juifs d'Europe ont été forcés de porter comme signe vestimentaire distinctif dans les pays occupés par le régime nazi dès la fin des années 1930 (à partir de 1939 en Pologne), puis à partir de 1941 en Allemagne³¹, à l'intérieur comme à l'extérieur des camps. Ce symbole est donc un produit direct des politiques raciales qui ont visé progressivement, à partir de l'accession au pouvoir d'Adolf Hitler en 1933³², d'abord l'exclusion sociale des Juifs d'Allemagne, puis leur expulsion du territoire du Reich, enfin l'extermination de tous les Juifs d'Europe. Il s'agissait d'un symbole « performatif », dont la fonction était de rendre visible quelque chose qui ne pouvait l'être, les fictions construites par le discours suprématiste et antisémite n'ayant qu'elles-mêmes pour référent. On trouve cette notion de visible et d'invisible, avec toute l'absurdité de la contradiction qu'elle comporte, dans les écrits d'Hitler. Dans *Mein Kampf*, il écrit que, dans sa jeunesse, il ne voyait pas les Juifs :

Il n'y avait que très peu de Juifs à Linz. Au cours des siècles ils s'étaient européanisés extérieurement et ils ressemblaient aux autres hommes ; je les tenais même pour des Allemands. Je n'apercevais pas l'absurdité de cette illusion, parce que leur religion étrangère

me semblait la seule différence qui existât entre eux et nous³³.

C'est sa « conversion³⁴ » à l'antisémitisme qui l'aurait ensuite amené à les « voir » :

[...] depuis que j'avais commencé à m'occuper de cette question, et que mon attention avait été appelée sur le Juif, je voyais Vienne sous un tout autre aspect. Partout où j'allais, *je voyais des Juifs, et plus j'en voyais, plus mes yeux apprenaient à les distinguer nettement des autres hommes*³⁵.

D'ailleurs, après l'arrivée d'Hitler au pouvoir, la nécessité pour le régime d'ancrer l'idéologie antisémite dans une définition législative de la race a donné lieu à des assertions non moins absurdes :

Les lois raciales de Nuremberg, du 15 septembre 1935, n'apportaient pas de réponse à une question essentielle : qui était juif? [...] Selon [le décret d'application de la loi sur les citoyens du Reich du 14 novembre 1935], était juif « quiconque était issu de trois grands-parents totalement juifs par leur race ». Un grand-parent était considéré comme totalement juif lorsqu'il appartenait à la communauté religieuse juive. On voyait ici apparaître toute l'absurdité de l'idéologie raciale, qui n'avait d'autre choix que la référence à l'appartenance religieuse. Sur cette base inepte, les instances du parti et de l'État travaillèrent, dans les années qui suivirent, à la définition de ce qu'étaient un « demi-juif », un « quart-juif », ou un « juif au huitième »³⁶.

Ainsi, par les journaux *Der Stürmer* et *Völkischer Beobachter* (le second a été l'organe de presse officiel du Parti), le film *Der ewige Jude* (1940), la récupération des faux *Protocoles des Sages de Sion*, les affiches produites par le Reich et d'autres outils encore, la propagande antisémite nazie s'est donné la tâche de donner corps, *visuellement*, à la binarité du discours suprématiste et antisémite, fondé sur la série d'oppositions nous/autre, Aryen/Juif, (sur) homme/animal, etc. L'opposition entre le symbole de l'étoile jaune et celui du svastika a été sur le plan visuel la forme la plus dépouillée qu'a prise cette binarité artificielle. En ce sens, la bande dessinée s'avère un médium pertinent pour porter en lui, dans sa forme même, la critique de cette bidimensionnalité absurde du discours raciste. En effet, les stratégies graphiques de *Maus* renvoient à un héritage multiple – propagande, caricature et bande dessinée, en particulier le *cartoon* américain à ses débuts –, dont il exacerbe le noyau commun : la représentation stéréotypée. Le choix de représenter les Juifs non seulement par des souris mais par des souris à peu près – sinon carrément – identiques prend ici tout son sens ; il s'agit d'une resémiotisation habile de la mécanique fallacieuse du discours raciste et de sa contrepartie symbolique, l'étoile jaune. À l'instar de ceux-ci, la représentation par des souris identiques cache en montrant. Ces diverses représentations emprisonnent les personnes dans une identité uniforme, construite et ancrée dans l'arbitraire, qui masque l'identité réelle, dont la complexité est irréductible à une appartenance religieuse ou nationale. C'est donc ce retranchement identitaire artificiel, incarné par le symbole de l'étoile jaune, qui se trouve sémiotisé par les souris de *Maus* : en représentant *tous* les Juifs en souris, alors que les « autres nationalités » sont représentées par d'autres animaux, *Maus* pousse à l'extrême l'absurdité de l'opposition imposée par le régime, opposition qui n'est aucunement fonctionnelle :

le fait que *Maus* repose sur des rapprochements tenant [...] du lieu commun – en particulier dans le second volume où on voit apparaître des Français en grenouilles, des Suédois en caribous et des Tziganes en insectes [*Gypsy moths*] – a pour effet d'exposer la vacuité de

toute forme de théorie « raciale »³⁷.

C'est pourquoi, comme l'a justement indiqué Spiegelman dans une entrevue, la métaphore animale basée sur cette opposition est vouée à l'autodestruction³⁸. Dans *Maus*, les souris constituent donc une extension graphique de l'étoile jaune ; la seule étoile en couleur de *Maus*, qui apparaît sur le rabat de la couverture du volume II, fusionne d'ailleurs un triangle pointé vers le bas et le dessin de la tête triangulaire d'une souris. Ainsi, de la même façon qu'il était impossible, sous le Troisième Reich, de ne pas porter l'étoile jaune, il est impossible pour les personnages de *Maus* de se soustraire à cette représentation. Le titre, comme l'indique Rosen, corrobore cette idée :

en formant le titre à partir du mot allemand [pour « souris »], Spiegelman incite le lecteur à percevoir les Juifs/souris à travers le regard des Allemands/chats, stratégie qui permet d'accentuer, d'une part, la faiblesse et la vulnérabilité associées aux Juifs et, d'autre part, le pouvoir et la cruauté associés aux Allemands. La stratégie employée pour le titre va de pair avec la métaphore animale visuelle et la renforce³⁹.

La logique binaire que *Maus* exploite, exacerbe et démolit tout à la fois se trouve en effet instaurée dès la couverture du premier volume. Dans cet espace de représentation spécifique, on trouve la seule représentation d'Hitler qui apparaisse dans *Maus* (qui est ensuite reproduite en plus petit mais, à ma connaissance, exclusivement dans l'espace paratextuel). Au centre du svastika, une triple icône rassemble quelques attributs physiques distinctifs de la tête d'un chat, du visage d'Hitler (toupet en angle et moustache caractéristiques) et d'un crâne humain. En resémiotisant le visage d'Hitler sous les traits d'un chat, la couverture du volume I introduit donc de la façon la plus univoque possible la dynamique représentationnelle binaire (souris = Juifs / chats = nazis allemands) qui est à la base de l'œuvre. Cette dualité identitaire s'accompagne d'une dynamique manichéenne, c'est-à-dire du rapport bon/méchant, qui est aussi un rapport dominant/dominé, bourreau/victime et prédateur/proie. Cette dynamique affichée dès la couverture est renforcée par une série d'oppositions par lesquelles sont exploitées les moyens propres à la bande dessinée : le noir et le blanc pour Hitler s'oppose à la couleur pour les personnages juifs ; les traits noirs, gras et anguleux pour les contours du chat s'opposent aux traits fins, doux et souples pour les contours des souris ; le tracé épuré, schématique et « mécanique » du chat s'oppose au tracé à la main, au crayon, raffiné des souris ; l'expression de méchanceté chez le chat (yeux épais, allongés et inclinés) s'oppose à celle de douceur et de crainte chez les souris (petits yeux ronds garnis d'un point blanc, traits « tirés » sous les yeux, petites moustaches délicates, etc.). La même série d'oppositions formelles est également perceptible sur la couverture du second volume. Tous les moyens formels possibles sont donc déployés, sur les deux couvertures, pour rendre *d'entrée de jeu* la plus évidente possible la logique binaire dans laquelle *Maus* est ancrée, et qui constitue une resémiotisation critique de celle, absurde, de la rhétorique antisémite propagée par les nazis.

Par ailleurs, le choix de personnages animaliers renvoie également à la tradition des *funny animals*, courts métrages d'animation de « l'âge d'or » du dessin animé américain (de la fin des années 1920 à la fin des années 1950), où le trope du chat et de la souris éternellement en conflit est omniprésent mais, surtout, où on trouve de multiples manifestations du racisme de l'époque. La caricature de personnes afro-américaines se trouvait alors dans de nombreuses

dimensions de la culture populaire américaine – vaudevilles, littérature pour enfants, jouets, jeux, publicités, marques et emballages de biens de consommation, etc. – et plusieurs dessins animés mettaient également en scène des personnages secondaires directement issus de la tradition *blackface* des *minstrels* (notamment *Tom and Jerry* des studios MGM et *Bugs Bunny* de Warner Bros.). L'influence de cette iconographie se perçoit par ailleurs directement dans certains des premiers personnages de *funny animals*, comme Oswald le lapin chanceux, Mickey Mouse (particulièrement celui de *Steamboat Willie*), Félix le Chat, etc., qui ont plusieurs traits en commun avec des personnages dont l'origine *blackface* est plus manifeste, comme le personnage de Bosko des *Looney Tunes*. Spiegelman affirme d'ailleurs qu'avant de travailler sur *Maus*, les dessins animés racistes de cette époque lui avaient donné l'idée de faire une œuvre qui porterait « sur l'expérience noire en Amérique, en utilisant un style de dessin animé⁴⁰ » : « Je pourrais dessiner des Ku Klux Kats, un chemin de fer souterrain et une histoire sur le racisme en Amérique⁴¹ ». Le choix des personnages animaliers pour représenter la Shoah constitue donc une resémiotisation des images déshumanisantes de la propagande nazie qui est en même temps chargée de l'histoire américaine du médium qui la produit, en partie ancrée elle aussi dans la violence symbolique du stéréotype racial.

Conclusion

Nous avons vu que ce n'est donc pas gratuitement, pour prolonger le fétichisme des icônes et des symboles utilisés par le régime nazi, que *Maus* les reprend et les incorpore dans sa fibre même. Ceux-ci sont extraits de la mémoire collective et publique et réutilisés pour mettre en images un récit subjectif transmis oralement. Par l'emploi à la fois mimétique et métaphorique des éléments de ce système de signes, de même que par la diffraction, la dissémination et la récurrence polysémique des éléments, *Maus* parvient à illustrer, d'une part, la façon dont la menace nazie envahissait littéralement le réel pendant la Deuxième Guerre mondiale dans les pays concernés et, d'autre part, l'impact psychologique de cet événement historique dans la vie des survivants après la fin de la guerre, ainsi que dans celle des enfants de ces survivants. Il aurait été d'ailleurs possible d'inclure dans cette étude d'autres signes liés au symbolisme nazi qui sont resémiotisés dans *Maus* ; c'est le cas de la tenue rayée de prisonnier, par exemple. Ce signe y joue en effet un rôle important : le personnage d'Art Spiegelman en est vêtu dans la bande dessinée mise en abyme « Prisoner on the Hell Planet », illustrant d'une autre façon le phénomène de post-mémoire. Le rapport de Vladek à l'uniforme des camps soulève également des questions qu'il serait pertinent d'étudier, notamment en ce qui concerne le simulacre du « portrait souvenir ». La combinaison rayée est en outre resémiotisée comme le prolongement tragique de l'étoile jaune. Associée au système de marquage utilisé dans les camps (triangles de différentes couleurs selon le type de prisonnier), de même qu'au numéro du prisonnier cousu sur l'uniforme et tatoué sur l'avant-bras, cette combinaison qui reproduit iconiquement sur la personne forcée de le porter les barreaux d'une cellule participait d'une entreprise d'humiliation, de dépersonnalisation et de réification des êtres humains ostracisés par le régime. L'étoile jaune, qui faisait déjà des Juifs les prisonniers d'une idéologie, laissait encore aux individus une part de leur identité, comme le suggère l'intérieur de la couverture du premier volume, où les personnages juifs qui remplissent, par la technique du *bleed*, l'espace de la page sont

tous différenciés par des attributs physiques, des vêtements, des accessoires ; ils sont aussi d'âge et de sexe différents. C'est tout cela qui disparaît sur la couverture et dans l'intérieur des couvertures du second volume ; les souris en combinaison rayée blanche et bleue (noir et blanc pour l'intérieur des couvertures) remplissent l'espace de la page en nombre beaucoup plus grand, sans qu'il soit possible de les distinguer l'une de l'autre. Ces quelques exemples, de même que ceux qui ont été abordés précédemment, témoignent donc de la complexité du réseau de signification créé dans *Maus* par le croisement et l'interaction entre la mémoire subjective, la mémoire collective et les moyens spécifiques de la bande dessinée.

Bibliographie

- BELLEMARE-PAGE, Stéphanie, « La littérature au temps de la post-mémoire : écriture et résilience chez Andreï Makine », vol. 38, no 1, automne 2006, *Écriture, mémoire, résilience*, p. 49-56.
- BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », in *Œuvres III*, trad. de l'allemand par R. Rochlitz, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 67-113.
- BERDING, Helmut, *Histoire de l'antisémitisme en Allemagne*, trad. de l'allemand par O. Mannoni, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1991.
- BEUVE-MÉRY, Hubert, « De l'accord de Munich à la fin de l'État tchécoslovaque », *Politique étrangère*, vol. 51, no 1, 1986, p. 31-46.
- Bibliothèque nationale de France, « Maîtres de la BD européenne », onglet « Glossaire ». En ligne : <<http://expositions.bnf.fr/bd/icono/index.htm>> (consulté en mai 2012).
- BUKEY, Evan Burr, *Hitler's Austria: popular sentiment in the Nazi era, 1938-1945*, Chapel Hill, N.C., University of North Carolina Press, 2000.
- CHUTE, Hillary, « "The Shadow of a past Time": History and Graphic Representation in *Maus* », *Twentieth Century Literature*, vol. 52, no 2, été 2006, p. 199-230.
- DELANNOY, Pierre Alban, *Maus d'Art Spiegelman : bande dessinée et Shoah*, Paris ; Budapest ; Torino, l'Harmattan, 2002.
- Encyclopædia Britannica Inc., *Encyclopædia Britannica Online Academic Edition*. En ligne : <<http://www.britannica.com/>> (accès restreint ; consulté en décembre 2012 via un abonnement universitaire).
- Grand Comics Database*. En ligne : <<http://www.comics.org/>> (libre d'accès, consulté en décembre 2012).
- HIRSCH, Marianne, « The Generation of Postmemory », *Poetics Today*, vol. 29, no 1, printemps 2008, p. 103-128.
- LIUNGMAN, Carl G., *Symbols. Encyclopedia of Western Signs and Ideograms*. En ligne : <<http://www.symbols.com>> (consulté en mai 2012).
- MAIGRET, Éric, « La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée », *Réseaux*, vol. 12, no 67, 1994, p. 113-140.
- MOORE, John (dir.), « Holocaust », *Encyclopedia of Race and Racism*, vol. 2, Detroit, Macmillan Reference USA, 2008, p. 103-112.
- ROSEN, Alan, « The Language of Survival: English As Metaphor in Spiegelman's *Maus* », *Prooftexts*, vol. 15, no 3, septembre 1995, p. 249-262.

- SAINT-GELAIS, Richard, « Entre les cases (quelques effets fictionnels des interstices en bande dessinée) », *Urgences*, no 32, 1991, p. 7-17.
- SPIEGELMAN, Art, *Maus: A Survivor's Tale, I: My Father Bleeds History; II: And Here My Troubles Began*, New York, Pantheon Books, 1993 [1986-1991].
- , *MetaMaus*, trad. de l'anglais (États-Unis) par N. Richard, Paris, Flammarion, 2012.
- STAUB, Michael E, « The Shoah Goes on and on: Remembrance and Representation in Art Spiegelman's *Maus* », *Melus*, vol. 20, no 3, « History and Memory », automne 1995, p. 33-46.
- TALEB, Nassim Nicholas, *Le Cygne Noir : la puissance de l'imprévisible*, trad. de l'anglais par C. Rimoldy avec la collaboration de l'auteur, Paris, Les Belles Lettres, 2010.
- TINBERG, Howard, « Taking (and Teaching) the Shoah Personally », *College English*, vol. 68, no 1, septembre 2005, p. 72-89.
- TRAVERSO, Enzo, « Interpréter le fascisme », *La Revue Internationale des Livres et des Idées*, 6 mai 2010. En ligne : <<http://www.revuedeslivres.fr/interpreter-le-fascisme-enzo-traverso/>> (consulté en mai 2012).
- United States Holocaust Memorial Museum, *Encyclopédie multimédia de la Shoah*, « Les différents catégories de détenus dans les camps de concentration nazis », trad. de l'américain par le Mémorial pour la Shoah, Paris, France. En ligne : <<http://www.ushmm.org/wlc/fr/article.php?ModuleId=149>> (consulté en mai 2012).

Autre texte cité :

- HITLER, Adolf, *Mein Kampf*, 1924 ; *Mon combat*, éd. française trad. de l'allemand par J. Gaudefroy-Demombynes et A. Calmettes, Paris, Nouvelles éditions latines, 1925. Disponible en ligne : *La Bibliothèque électronique du Québec*, coll. « Polémique et propagande », juin 2008, <<http://www.fichier-pdf.fr/2012/03/24/hitler-combat-1/>> (consulté en mars 2013).

Notes

- 1 Nous n'entrons pas ici dans les débats historiographiques, politiques, éthiques ou autres qui ne peuvent manquer d'être soulevés par l'épineuse question de l'imprévisibilité des événements historiques, inhérente à la notion de Cygne Noir.
- 2 « Tribute in Light », présenté annuellement par le MAS NYC (The Municipal Art Society of New York) depuis le 11 mars 2002. Voir en ligne : <<http://mas.org/programs/tributeinlight/>>.
- 3 Il faut bien sûr, à l'instar des législations existantes, distinguer les types d'utilisation qui peuvent être faits de ces symboles, qui pourraient être divisés en deux grandes catégories : la représentation par nécessité ou souci d'exactitude historique (ouvrages d'historiographie, musées, fictions, etc.) et l'usage par adhésion à l'idéologie qui les sous-tend (partis ou sympathisants néo-nazis).
- 4 Il ne faut pas passer sous silence qu'il existe des planches de bandes dessinées où est brièvement évoquée l'extermination des Juifs par les nazis avant *Maus* ou à la même époque, dont une production satirique datant d'avant la fin de la guerre dans laquelle les différentes nationalités impliquées dans la Deuxième Guerre mondiale sont déjà représentées par différents animaux : *La bête est morte !* d'Edmond-François Calvo, Victor Dancette et Jacques Zimmermann (1944). Ces productions ne sont cependant pas consacrées à la représentation de la Shoah comme c'est le cas de *Maus* et, surtout, aucune n'a connu un succès comparable, succès qui a fort probablement contribué à susciter des questionnements et de multiples gloses que les productions préalables n'avaient pas provoqués dans une semblable mesure.
- 5 M. HIRSCH, « The Generation of Postmemory », *Poetics Today*, vol. 29, no 1, printemps 2008, p. 103-128.
- 6 Afin d'éviter d'entrer dans la question de l'autoreprésentation de l'auteur et de la différence entre sujet empirique et fictif de l'énonciation, qui nous éloignerait de notre propos et qui a été abondamment traitée ailleurs, nous allons autant que possible faire référence au personnage qui, dans l'œuvre, porte le même nom que l'auteur en le désignant justement comme personnage (« le personnage d'Art Spiegelman... »).
- 7 M. HIRSCH, « The Generation of Postmemory », *loc. cit.* p. 106.
- 8 Même si c'est initialement en rapport avec celle-ci qu'elle a été déployée, la notion ne se rapporte pas exclusivement à la Shoah.
- 9 S. BELLEMARE-PAGE, « La littérature au temps de la post-mémoire : écriture et résilience chez Andreï Makine », vol. 38, no 1, automne 2006, *Écriture, mémoire, résilience*, p. 50.
- 10 Les chercheurs incluent généralement dans la « génération d'après » les enfants rescapés, qui ont vécu la guerre et y ont survécu (Georges Perec par exemple), et les enfants ou petits-enfants de survivants nés après les événements.
- 11 Sur l'anglais comme langue médiatrice de l'expérience de Vladek, voir A. ROSEN, « The Language of Survival: English As Metaphor in Spiegelman's *Maus* », *Prooftexts*, vol. 15, no 3, septembre 1995, p. 249-262.
- 12 W. BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », in *Œuvres III*, trad. de l'allemand par R. Rochlitz, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 111.
- 13 « Dans le sillage de Jean-Pierre Sironneau, Emilio Gentile relève dans le fascisme la structure typique d'une religion articulée autour de quatre dimensions essentielles : la foi, le mythe, le rite et la communion. Pour appréhender la liturgie politique du fascisme, la notion de *religion civile* serait, à ses yeux, bien plus pertinente que celle d'*esthétisation de la politique* (élaborée en 1935 par Walter Benjamin analysant les écrits d'Ernst Jünger et Filippo Tommaso Marinetti, puis utilisés par Mosse). » E. TRAVERSO, « Interpréter le fascisme », *La Revue Internationale des Livres et des Idées*, 6 mai 2010. En ligne : <<http://www.revuedeslivres.fr/interpreter-le-fascisme-enzo-traverso/>> (consulté en mai 2012).
- 14 D'autres couleurs apparaissent sur les surfaces des deux volumes, comme le bleu et le jaune, dont on peut dire qu'elles sont également une resémiotisation de signes liés à l'oppression des Juifs par les nazis. Sauf de manière indirecte dans le cas du jaune, il n'en sera cependant pas question ici.

- 15 H. CHUTE, « "The Shadow of a past Time": History and Graphic Representation in *Maus* », *Twentieth Century Literature*, vol. 52, no 2, été 2006, p. 203 (ma traduction). Texte original : « The first volume of *Maus* is subtitled, significantly, *My Father Bleeds History*. The slow, painful effusion of history in this "tale", the title suggests, is a bloodletting: its enunciation and dissemination are not without cost to Vladek Spiegelman (indeed, it is his headstone that marks, however unstably, the ending of *Maus*). In suggesting that the concept of "history" has become and is excruciating for Vladek, the title also implies an aspect of the testimonial situation we observe over the course of *Maus*'s pages: the fact that, as Spiegelman reports, his father had "no desire to bear witness" (Interview with Joey Cavalieri *et al.* 192). Indeed, throughout much of the book, Vladek would clearly prefer, we see, to complain about his rocky second marriage. Towards the end of the second volume of *Maus*, Vladek protests to Artie, "All such things of the war, I tried to put out of my mind once and for all... Until you rebuild me all this from your questions" (98). Vladek's bleeding is his son Artie's textual, visual (as well as emotional) rebuilding. Spiegelman as author is distinctly aware of Artie the character's shades of vampirism, however well-intentioned. » Dans le texte original anglais, « tale » (traduit ici par « histoire ») fait référence au titre anglais *Maus : A Survivor's Tale*, traduit chez Flammarion par *Maus : Un survivant raconte*.
- 16 Selon la terminologie de Pierre Fresnault-Deruelle cité dans R. SAINT-GELAIS, « Entre les cases (quelques effets fictionnels des interstices en bande dessinée) », *Urgences*, no 32, 1991, p. 7-17.
- 17 H. BERDING, *Histoire de l'antisémitisme en Allemagne*, trad. de l'allemand par O. Mannoni, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1991, p. 215.
- 18 E. B. BUKEY, *Hitler's Austria: popular sentiment in the Nazi era, 1938-1945*, Chapel Hill, N.C., University of North Carolina Press, 2000, p. 25 (ma traduction). Texte original : « Within a week Graz was in Nazi hands. A British correspondent reported that an outsider "would imagine he has entered a German Nazi city". The majority of the people in the streets this afternoon wore the Swastika emblem, some of them just metal Swastika badges, others the official German party signification. Young boys greeted each other with the Hitler greeting [...] ».
- 19 H. BEUVE-MÉRY, « De l'accord de Munich à la fin de l'État tchécoslovaque », *Politique étrangère*, vol. 51, no 1, 1986, p. 39.
- 20 *Ibid.*, p. 41.
- 21 *Ibid.*, p. 46.
- 22 Récitatif : « Texte de commentaire imputable au narrateur » qui apparaît souvent, comme c'est le cas dans *Maus*, dans un espace rectangulaire superposé à l'image. Bibliothèque nationale de France, « Maîtres de la BD européenne », onglet « Glossaire ». En ligne : <<http://expositions.bnf.fr/bd/icono/index.htm>> (consulté en mai 2012).
- 23 Il me paraît primordial de désigner de cette façon, le plus systématiquement possible, les personnages qui, dans *Maus*, représentent les Juifs par association avec la morphologie d'une souris. Nous reviendrons sur certaines implications de la métaphore animale un peu plus loin.
- 24 Dans *Maus*, les personnages d'origine polonaise qui ne sont pas juifs sont représentés par association avec la morphologie du cochon.
- 25 Voici de quelle façon je propose de découper les plans diégétiques de *Maus*. Premier plan : Art Spiegelman enregistre le récit de son père à Rego Park (New York), puis dans les Catskills, dans les années 1970 et 1980. Deuxième plan : vie de Vladek entre 1935 et 1944. Troisième plan : la bande dessinée autobiographique mise en abîme « Prisoner on the Hell Planet ». Quatrième plan : Art Spiegelman après la mort de son père et la publication du premier *Maus*. Ce découpage, sans doute discutable, est néanmoins fonctionnel.
- 26 M. HIRSCH, « The Generation of Postmemory », *loc. cit.* p. 109.
- 27 *Encyclopædia Britannica Online Academic Edition*, « Swastika ».
- 28 R. SAINT-GELAIS, « Entre les cases (quelques effets fictionnels des interstices en bande dessinée) », *loc. cit.* p. 10.
- 29 M. E. STAUB, « The Shoah Goes on and on: Remembrance and Representation in Art Spiegelman's *Maus* », *Melus*, vol. 20, no 3, « History and Memory », automne 1995, p. 42 (ma traduction). Texte original : « Entitled "Auschwitz (time flies)", [the eighth chapter of *Maus*] opens with the

- artist/author – an unshaven man with a mouse mask fastened to his face – sitting at his drawing board smoking a cigarette. Behind him, shifting right angles of black and white light – like pieces of a giant swastika – frame the action. » Ce que Staub appelle le huitième chapitre de *Maus* correspond en fait, dans l'édition sur laquelle porte cette étude, au deuxième chapitre du volume II.
- 30 United States Holocaust Memorial Museum, *Encyclopédie multimédia de la Shoah*, « Les différents catégories de détenus dans les camps de concentration nazis ».
- 31 *Encyclopaedia of Race and Racism*, « Holocaust ».
- 32 Il ne s'agissait cependant pas, comme on le sait, d'une pure invention du Troisième Reich : à diverses époques et dans diverses zones du monde où ils ont été persécutés depuis l'Antiquité, les Juifs ont été forcés de porter des signes discriminatoires, comme la rouelle, un disque d'étoffe circulaire de couleur jaune.
- 33 A. HITLER, *Mein Kampf*, 1924 ; *Mon combat*, traduit de l'allemand par J. Gaudefroy-Demombynes et A. Calmettes, Paris, Nouvelles éditions latines, 1925. Disponible en ligne : *La Bibliothèque électronique du Québec*, coll. « Polémique et propagande », juin 2008, <<http://www.fichier-pdf.fr/2012/03/24/hitler-combat-1/>> (consulté en mars 2013), p. 106 (je souligne).
- 34 *Ibid.*, p. 112.
- 35 *Ibid.*, p. 114 (je souligne).
- 36 H. BERDING, *Histoire de l'antisémitisme en Allemagne*, *op. cit.* p. 216.
- 37 M. E. STAUB, « The Shoah Goes on and on: Remembrance and Representation in Art Spiegelman's *Maus* », *loc. cit.* p. 37 (ma traduction). Note 1 : En anglais, la locution *Gypsy moth* (qui apparaît dans l'énumération de Staub) renvoie aussi au nom commun d'une variété de lépidoptères (papillons) classifiée en entomologie comme espèce envahissante et nuisible. Note 2 : Chez Staub, la citation non tronquée se lit : « *Maus's* reliance on *increasingly* banal associations – especially in the second volume where French frogs, Swedish reindeer and Gypsy moths all make an appearance – works to expose the hollowness of "racial" theories of all kinds. » (je souligne). Je n'ai cependant pas reporté l'adverbe *increasingly*, car il comporte un sous-entendu idéologique discutable, selon lequel le choix de la souris pour représenter les Juifs n'est pas du même ordre que le choix de l'insecte pour représenter les Tziganes : l'association Tzigane/insecte n'est pourtant pas en soi « plus banale » que l'association Juif/souris : il s'agit dans chaque cas d'une représentation *également* problématique de la perception de ces peuples par le régime nazi comme de la vermine à exterminer.
- 38 Cité dans H. TINBERG, « Taking (and Teaching) the Shoah Personally », *College English*, vol. 68, no 1, septembre 2005, p. 87.
- 39 A. ROSEN, « The Language of Survival: English As Metaphor in Spiegelman's *Maus* », *loc. cit.* p. 261, (ma traduction). Texte original : « by deploying the German word for the title, Spiegelman is asking the reader to view the Jews/mice through the Germans'/cats' eyes, a strategy that emphasizes Jewish weakness and vulnerability, on the one hand, and German power and ruthlessness, on the other. The strategy of the title parallels and reinforces the visual animal metaphor. »
- 40 A. Spiegelman, *MetaMaus*, trad. de l'anglais (États-Unis) par N. Richard, Paris, Flammarion, 2011, p. 112.
- 41 *Ibid.*

