

Cours de didactique de l'histoire : séquence d'enseignement
Professeur Charles Heimberg

UNE APPROCHE DE L'ÉCRITURE DE L'HISTOIRE
PAR LA BANDE DESSINÉE *MAUS* D'ART SPIEGELMAN

THÈME	<p><i>Maus</i> est sans conteste un chef d'œuvre de la littérature contemporaine, qui présente des qualités novatrices tant sur le plan graphique que dans sa narration. <i>Maus</i> non seulement met en images le récit d'un rescapé d'Auschwitz (Vladek Spiegelman, père de l'auteur), mais propose aussi le récit de ce récit, alors que l'auteur se met en scène et explicite son processus de création. Cette double trame narrative où le temps de l'histoire se confronte au temps de sa narration permet à notre séquence de s'intéresser moins à la vie concentrationnaire à proprement parlé qu'à sa transmission.</p>
OBJECTIF D'APPRENTISSAGE	<p>Cette séquence a été pensée pour s'adresser à des élèves de 3^{ème} année du Collège et les inviter à questionner <u>l'écriture de l'histoire</u>. Un fondement qui parfois leur échappe sous-tend l'ensemble de l'apprentissage : l'histoire n'est pas une réalité donnée une fois pour toutes ; elle est narration et partis pris ; elle est le fruit de recherches, d'études de documents et de souvenirs questionnés.</p> <p>La notion de <u>témoignage</u> sera au cœur d'une première partie d'analyse. Les élèves se pencheront sur les propos du rescapé d'Auschwitz et réfléchiront aux apories de la mémoire individuelle et son articulation avec la démarche historique. Suivra la notion de <u>narration</u> de l'histoire, où l'on interrogera la nature de ce document hors normes qu'est <i>Maus</i>, ce « roman graphique » qui est tout à la fois mise en forme d'un témoignage, récit biographique et autobiographique, ainsi qu'une réflexion sur la transmission, la filiation, la temporalité.</p>
DÉROULEMENT	<p>0) Un pré-requis est exigé des élèves : ils doivent avoir lu l'intégralité des quelque 300 pages de la bande dessinée (idéalement disponible en plusieurs exemplaires à la bibliothèque) avant la première leçon.</p> <p>1) La page 201 de <i>Maus</i> est projetée au Beamer, qui évoque plusieurs des sujets à venir. Les élèves sont invités à se questionner sur la structure de l'œuvre ; le professeur souligne son caractère métadiscursif.</p> <p>2) Les élèves sont répartis par groupes de quatre ou cinq. Ils préparent une brève présentation d'un ensemble documentaire en le problématisant et en sélectionnant des passages à mettre en lumière.</p> <p>3) Chaque groupe présente ses documents au reste de la classe. Le professeur intervient au besoin pour préciser ou corriger.</p> <p>4) Le « questionnaire de synthèse » est distribué aux élèves, qui le complètent individuellement. Suit une correction.</p>
LIEN	<p>Un article présentant cette séquence est disponible dans <i>Le Cartable de Clio : revue suisse sur les didactiques de l'histoire</i>, n° 12 (2012).</p>

ÉLÉMENT DÉCLENCHEUR :

Le temps s'envole...



INDICATIONS POUR LE TRAVAIL PAR GROUPES :

Par groupes de quatre ou cinq élèves, prenez connaissance d'un ensemble de documents, discutez-le pour en sortir les éléments clés, puis présentez-le à la classe en une quinzaine de minutes :

- 1) Proposez une problématique : à quelle question liée à la transmission ou à l'écriture du témoignage répondent ces documents ? (le titre de chaque section vous aide ; votre problématique doit prendre la forme d'une question)
- 2) Présentez chaque document
 - a. Présentez en une phrase la nature du document
 - b. Donnez-en un très bref résumé
 - c. Choisissez un extrait ou deux à lire à voix haute et à commenter
- 3) Proposez une réflexion critique sur votre problématique : qu'essaie de faire Spiegelman ? Y arrive-t-il ? Comment s'y prend-t-il ? Aurait-il dû faire autre chose ? Quels sont les points positifs/négatifs de son œuvre ? Qu'est-ce que *Maus* apporte à la connaissance historique ?
- 4) Proposez une conclusion et ouvrez la discussion

TABLE DES DOCUMENTS :

I. transmission d'un témoignage

a. Histoire et mémoire (p. 5)

Maus p. 25 : planche où Art et Vladek Spiegelman sont en désaccord sur l'ouvrage
Maus p. 201 : planche sur la difficulté de Spiegelman à retranscrire le témoignage

Extrait Metamaus p. 75 sur l'histoire et la mémoire
Extrait Metamaus pp. 21-22 et 28-29 sur la transmission
Extrait Prost sur histoire et mémoire

b. Témoignage (p. 8)

Maus p. 214 : planche sur l'existence ou non d'un orchestre à Auschwitz
Maus p. 224 : planche sur la valeur d'échange des cigarettes et les vols

Extrait Primo Levi sur fanfare à Auschwitz
Extrait Primo Levi sur bourse et vols à Auschwitz
Extrait Metamaus pp. 29-31 sur l'existence ou non d'un orchestre à Auschwitz

c. Recherche documentaire (p. 13)

Maus pp. 160-161 : planches sur la destruction des carnets de la mère de l'auteur
Maus p. 228 : planche sur la recherche d'une chronologie précise
Maus p. 230 : planche avec schéma précis des fours crématoires

Extrait Metamaus pp. 50-51 sur la recherche de documentation
Dessins et photographies dont Spiegelman s'est inspiré

II. écriture d'un témoignage

d. Une bande dessinée (p. 18)

Maus p. 171 : planche sur les dessins d'animaux
Maus pp. 34-35 : planches graphiques où les personnages découvrent le drapeau nazi

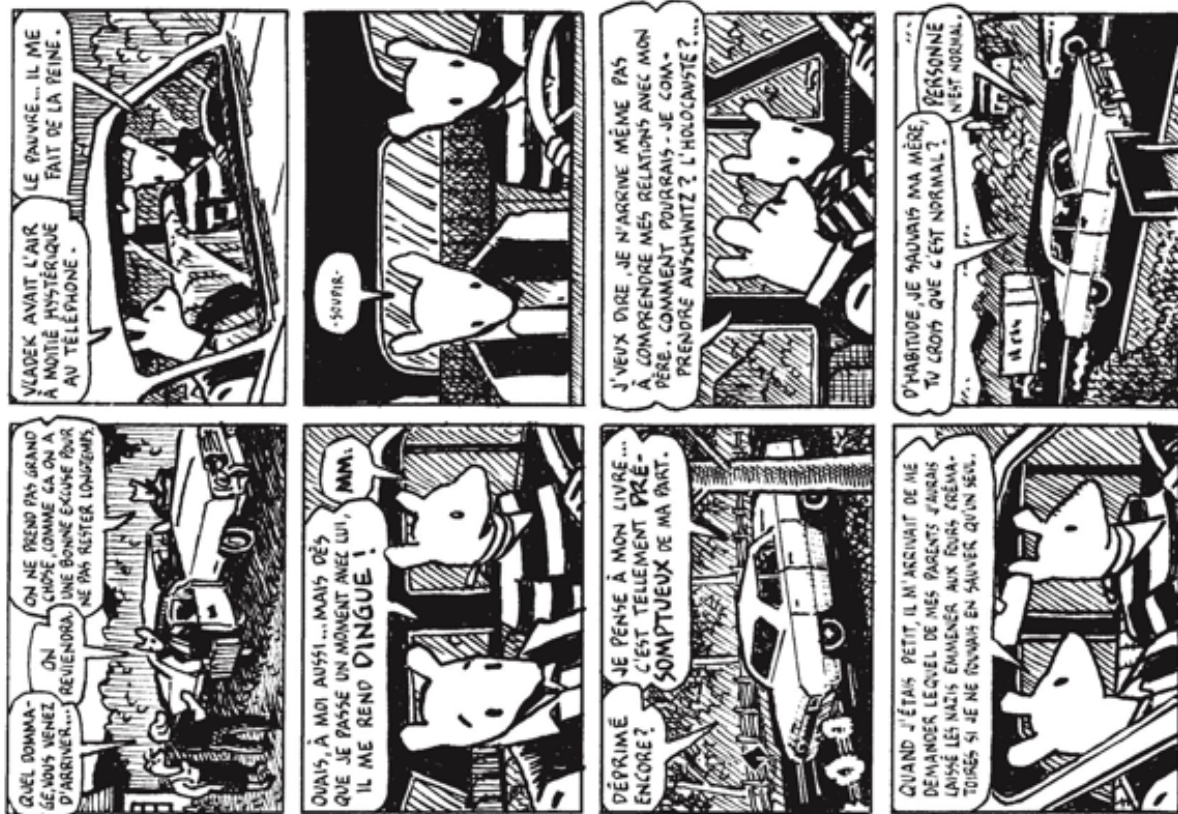
Extrait Metamaus p. 74 sur l'usage d'une bande dessinée
Extrait Metamaus p. 125 sur le mauvais accueil des cochons polonais par les Polonais
Extrait Metamaus pp. 165-166 sur l'usage d'une bande dessinée
Extrait de la BD de 1944 La bête est morte, dont les intentions contrastent nettement

e. Narration : fiction ? histoire ? biographie? (p. 23)

Maus pp. 132-135 : planches sur la difficulté de rendre un portrait fidèle
Maus pp. 173-175 : planches sur le sentiment d'incapacité à décrire la réalité

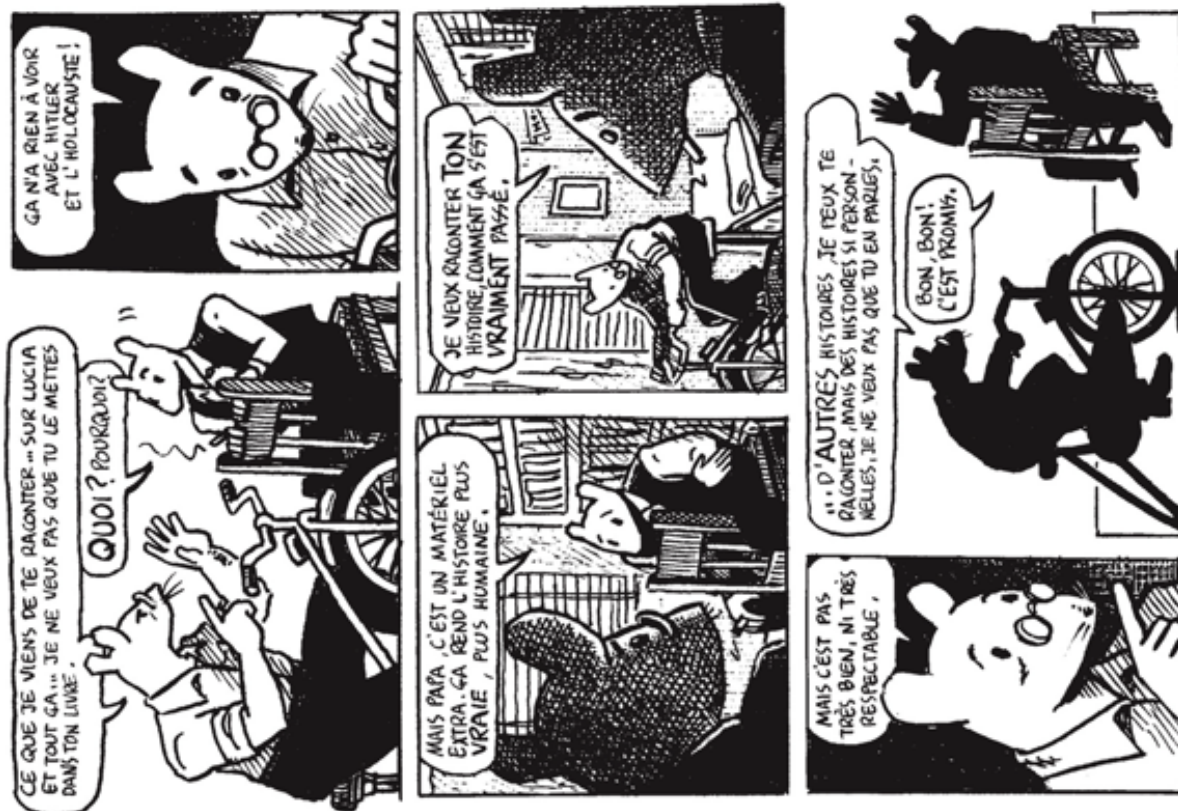
Lettre d'Art Spiegelman au Times sur le genre de Maus, entre fiction et non fiction
Extraits de Pomian sur la narration historique.

A) HISTOIRE ET MÉMOIRE



174

(...)



95

Le sujet de *Maus* c'est la récupération de la mémoire et, en fin de compte, la création de mémoire. L'histoire de *Maus* n'est pas seulement l'histoire d'un fils ayant des problèmes avec son père, et ce n'est pas seulement l'histoire de ce qu'un père a dû endurer. C'est l'histoire d'un dessinateur de BD qui essaye de visualiser ce que son père a vécu. C'est l'histoire de choix qui se font, il s'agit de trouver ce qu'on peut dire, ce qu'on peut révéler, et ce qu'on peut révéler au-delà de ce que l'on est conscient de révéler. (p. 73)

Savez-vous si vos parents discutaient ensemble de leurs histoires de sortie des camps ?

Chacun connaissait l'histoire de l'autre. Pourtant, quand j'interrogeais Vladek à propos de l'histoire d'Anja, il ne semblait pas se souvenir précisément des détails. Il y avait probablement des choses qu'il avait entendues de sa bouche et qu'il ne voulait pas me dire, mais ce dont j'étais conscient en interviewant Vladek c'est qu'il avait créé un récit en racontant. Le résultat, c'est que lorsqu'il répétait quelque chose qu'il avait déjà raconté, le propos était assez clair. En revanche, quand c'étaient des choses que personne ne lui avait encore demandées, ou auxquelles il n'avait pas encore réfléchi, c'était bien plus compliqué pour lui. Je ne dis rien de lui qui ne s'applique pas aussi aux autres, j'imagine. Mais il n'avait jamais évoqué l'histoire d'Anja, et donc quand je demandais : « Bon, où était maman ? Qu'est-ce qu'elle faisait ? » il répondait : « Euh, elle était comme moi, et elle a fait ceci et cela », mais c'était vague ; il n'y avait pas l'idée qu'elle ait pu graviter autour d'une orbite différente que j'aurais pu atteindre en le sondant et en le questionnant. (pp. 21-22)

Vous avez indiqué, dans *Maus* et ailleurs, les problèmes de mémoire.

Je me rappelle mes frustrations quand il répétait presque mot pour mot un événement qu'il m'avait déjà raconté. Je suppose que c'est comme ça que fonctionne la mémoire – elle est remplacée par le langage. Quand je l'interrogeais sur un truc dont il n'avait jamais parlé, il avait du mal à le resituer, à l'évoquer. Je ne lui en voulais pas, mais j'étais juste exaspéré en retranscrivant l'entretien de constater qu'il m'avait dit la même chose presque au mot près. Il fallait que je repère les différences entre les versions d'une même histoire pour traquer des informations très précises. Et quand je le pouvais, j'intégrais ça à la salve suivante d'entretiens. Bien sûr je ne lui en veux pas, moi qui suis là à me demander : au fait, j'y suis allé deux fois ou trois fois, à Auschwitz.

La mémoire c'est quelque chose de très fugitif. Et j'étais conscient à l'époque que ça participait à la fois du problème et du processus. Ce n'était pas comme s'il y avait un texte et qu'il voulait n'en lire que certains passages à certains moments. J'ai eu le sentiment d'avoir un assez bon accès à ce dont lui-même se souvenait. (pp. 28-29)

Extrait de : Art Spiegelman, *Metamaus*, Flammarion, Paris, 2012 (recueil de documents préparatoires et longue interview de l'auteur relative à la création de *Maus*).

Le va-et-vient permanent, entre le passé et le présent, et entre les différents moments du passé, est l'opération même de l'histoire. Elle façonne une temporalité propre, familière, un peu comme un itinéraire sans cesse parcouru dans une forêt, avec ses repères, ses passages délicats ou faciles. L'historien, qui est lui-même dans le temps, le met en quelque sorte à distance de travail et il le jalonne pour ses recherches, il le marque de ses repères, il lui donne une structure. (p. 111)

Objectivé, mis à distance, orienté vers un avenir qui ne le régit pas rétroactivement, mais dont on peut discerner les lignes probables d'évolution, le temps des historiens partage ces caractères avec celui de la biographie individuelle : chacun peut reconstruire son histoire personnelle, l'objectiver jusqu'à un certain point, comme en racontant ses souvenirs, remonter du moment présent à l'enfance, ou descendre de l'enfance à l'entrée dans le métier, etc. La mémoire, comme l'histoire, travaille un temps déjà écoulé.

La différence réside dans la mise à distance, dans l'objectivisation. Le temps de la mémoire, celui du souvenir, ne peut jamais être entièrement objectivé, mis à distance, et c'est ce qui fait sa force : il revit avec une charge affective inévitable. Il est inexorablement infléchi, modifié, remanié en fonction des expériences ultérieures, qui l'ont investi de significations nouvelles.

Le temps de l'histoire se construit contre celui de la mémoire. Contrairement à ce qu'on écrit souvent, l'histoire n'est pas une mémoire. L'ancien combattant qui visite les plages du débarquement a une mémoire des lieux, des dates et du vécu : c'était là, tel jour, et, cinquante ans plus tard encore, il est submergé par le souvenir. Il évoque les camarades tués ou blessés. Puis il visite le Mémorial et il passe de la mémoire à l'histoire, il comprend l'ampleur du débarquement, il évalue les masses humaines, le matériel, les enjeux stratégiques et politiques. Le registre froid et serein de la raison remplace celui, plus chaud et tumultueux, des émotions. Il ne s'agit plus de revivre mais de comprendre.

Cela ne signifie pas qu'il faille ne pas avoir de mémoire pour faire de l'histoire, ou que le temps de l'histoire soit celui de la mort des souvenirs, mais plutôt que l'un et l'autre relèvent de registres différents. Faire de l'histoire n'est jamais raconter ses souvenirs, ni tenter de pallier l'absence de souvenirs par l'imagination. C'est construire un objet scientifique, l'*historiser* comme disent nos collègues allemands, et l'historiser d'abord en construisant sa structure temporelle, distanciée, manipulable, puisque la dimension diachronique est le propre de l'histoire dans le champ de l'ensemble des sciences sociales.

C'est dire que le temps n'est pas donné à l'historien comme temps déjà-là, préexistant à sa recherche. Il est construit par un travail propre au métier d'historien. (p. 113-114)

Extrait de : Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, Points Seuil, Paris, 2010.

B) TÉMOIGNAGE



p. 214

Et vous montrez ce processus [de reconstruction de la mémoire] dans le livre, comme la scène où vous et votre père débattiez pour savoir si oui ou non il y avait un orchestre à Auschwitz.

Certaines choses émergeaient en entretien et nécessitaient d'être structurées – certains éléments devaient être supprimés, mis en avant, et mis en forme pour élaborer le récit. Mais il était évident pour moi, tandis que je faisais mes devoirs, que les souvenirs de Vladek ne coïncidaient pas avec tout ce que je lisais. Je savais qu'il fallait que j'y fasse allusion quelque part. Et pendant un moment ça a été problématique pour moi. Et comme c'est souvent le cas, les choses problématiques conduisent aux solutions les plus profondes. Donc j'ai tout particulièrement interrogé Vladek sur les orchestres à Auschwitz en vue de la séquence en haut de la page 214. J'essayais de savoir où devrait être l'élosion : je rectifie juste les erreurs en m'appuyant sur l'autorité d'autres gens ? Ou bien j'ignore les gens qui font autorité pour m'en tenir aux souvenirs de Vladek comme si c'était une corrélation objective qui pouvait être dessinée ?

C'est une question tellement importante.

C'est essentiel. Je me suis longtemps creusé la tête. Sur les questions historiques proprement dites – lorsqu'il y a eu de nombreux témoins indépendants – j'ai eu tendance à trianguler l'événement pour permettre à ses souvenirs d'être intégrés

dans la mémoire plus vaste. Mais s'il y avait la moindre raison personnelle pour que ses souvenirs diffèrent – parce que c'était quelque chose qu'il affirmait avoir vu, ou en raison de l'importance et du poids que ça semblait avoir dans la conversation – alors je m'en tenais à sa version et j'essayais de faire une correction visible, si nécessaire. Plus on approchait de son histoire personnelle, moins j'interférais. Mais j'ai estimé qu'il fallait au moins un endroit dans le livre où ce processus serait explicité. Or l'orchestre d'Auschwitz est un fait avéré. Un certain nombre de ces musiciens ont survécu, ont publié leurs mémoires. Il y a des photos de l'orchestre prises par les nazis. Il y a tant de témoignages de l'existence de cet orchestre que je savais que je n'allais pas verser dans le négationnisme. « Oh, il invente ça, c'est tout, il répand le grand bobard ! » Donc, lorsque j'ai interrogé Vladek à propos de l'orchestre et qu'il ne s'en souvenait pas, je me suis dit : « Ok, c'est le moment ! » En haut de la page 214, l'orchestre est montré en train de jouer, on fait marcher les prisonniers devant l'orchestre, je l'interroge à ce sujet ; mon père réfléchit un moment et dit : « Un orchestre ? D'avoir marché en rang je me souviens, mais pas d'orchestre. Du camp les gardiens nous accompagnaient aux ateliers. Comment aurait été là un orchestre ? »

Ce qui est vraiment important ici c'était de permettre à Vladek de dire ça – parce que la réalité, c'est qu'il n'entrait probablement pas par l'entrée principale d'Auschwitz quand il allait travailler à l'atelier de zinguerie. Il arrivait par une des entrées latérales et ne passait certainement pas devant l'orchestre. Il est même possible qu'il ne l'ait pas vu ni entendu en entrant dans le camp la première fois, car il a été amené en camion avec quelques autres, et non en train lors des déportations en masse. Il est très possible que pour lui les orchestres n'aient jamais existé, et je ne veux pas nier ça. Je veux juste insister sur l'existence de l'orchestre même s'il en doutait.

Alors je dis : « C'est un fait très bien documenté. » Et il dit : « Non, au portail seulement les gardiens j'entendais crier. » Très bien.

Mais la manière dont c'est dessiné constitue un dialogue visuel complexe parce que A : J'aurais pu laisser toute cette histoire de côté. B : J'aurais pu juste lui faire dire qu'il ne se souvenait pas d'un orchestre dans une scène au présent et ne rien montrer. Mais à la place, en tant que dessinateur de BD, j'ai opté pour C : Je montre l'orchestre, et ensuite fais dire à Vladek qu'il ne se rappelle pas en avoir vu un. Puis je montre l'orchestre masqué par les gens qui marchent en rang car c'est tout ce qu'il se rappelle. Et finalement – je « gagne » ce débat, d'autant que c'est moi qui l'ai lancé – je montre les petits bouts de violoncelle et les silhouettes des musiciens derrière les individus qui marchent en rang pour insister sur le fait qu'ils y étaient. Et pour clore cet échange, en réponse à mon besoin compulsif d'accomplir quelque chose de formel que personne ne remarquera, le pan de mur qui est recouvert par les prisonniers en marche devient une portée musicale avec des notes dessus. (pp. 29-31)

Extrait de : Art Spiegelman, *Metamaus*, Flammarion, Paris, 2012 (recueil de documents préparatoires et longue interview de l'auteur relative à la création de *Maus*).

« Heure après heure, cette première et interminable journée, prélude à l'enfer qui nous attend, touche à sa fin. Tandis que le soleil se couche dans un sinistre amoncellement de nuages sanglants, on nous fait finalement sortir de la baraque. Vont-ils nous donner à boire ? Non, ils nous font mettre en rang une fois de plus, nous conduisent sur une vaste place qui occupe le centre du camp et nous y disposent en formation carrée. Après quoi, plus rien pendant une heure. Il semble qu'on attende quelqu'un.

Près de l'entrée, une fanfare commence à jouer : elle joue Rosamunda, la chansonnette sentimentale du moment, et cela nous semble tellement absurde que nous nous regardons entre nous en riant nerveusement ; nous nous sentons comme soulagés, tout ce rituel n'est peut-être qu'une énorme farce dans le goût teutonique. Mais aussitôt après Rosamunda, la fanfare attaque des marches, les unes après les autres, et voici qu'apparaissent les bataillons de camarades qui rentrent du travail. Ils avancent en rang par cinq : leur démarche est bizarre, contractée, rigide, on dirait des bonshommes de bois ; mais ils suivent scrupuleusement le rythme de la fanfare. A leur tour ils se rangent sur la grande place selon un ordre rigoureusement établi. Le dernier bataillon arrivé, on nous compte et nous recompte, des contrôles minutieux sont effectués sous les ordres, semble-t-il, d'un individu en costume rayé qui en réfère ensuite à un petit groupe de SS en tenue de campagne.

Finalement (il fait nuit maintenant, mais le camp est vivement éclairé par des projecteurs et de grosses lanternes) on entend crier « Absperre ! », et en un instant les équipes s'éparpillent. Mais maintenant plus personne n'a le pas raide et le torse bombé comme tout à l'heure, chacun se traîne avec un effort manifeste. Je remarque que tous portent à la main ou à la ceinture une écuelle en fer-blanc à peu près aussi grande qu'une bassine. » (pp. 39-40)

Primo Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Pocket, 1988 [rédigé entre 1944 et 1947]. Primo Levi raconte dans cet ouvrage son internement à Auschwitz de février 1944 à janvier 1945.



p. 224

« Nous avons appris que tout sert, le fil de fer pour arracher les chaussures ; les chiffons pour en faire des chaussettes russes ; le papier pour en rembourrer (clandestinement) nos vestes et nous protéger du froid. Nous avons appris du même coup que tout peut nous être volé, ou plutôt que tout est automatiquement volé au moindre instant d'inattention ; et pour nous prémunir contre ce fléau, nous avons dû apprendre à dormir sur un paquet fait de notre veste et contenant tout notre avoir, de la gamelle aux chaussures. » (pp. 45-46)

« L'activité de la Bourse est sans relâche. Bien que tout échange et même toute forme de possession soient formellement interdits, et malgré les fréquentes rafles de Kapos ou de Blockälteste qui de temps à autre provoquent une débandade confuse de marchands, de clients et de curieux, envers et contre tout, dès que les équipes sont rentrées du travail, le coin nord-est du Lager – l'endroit, fait significatif, le plus éloigné des baraques des SS – est occupé en permanence par une tumultueuse assemblée qui siège en plein air l'été et dans des lavabos l'hiver.

On y voit rôder par dizaines, les lèvres entrouvertes et les yeux brillants, les désespérés de la faim, poussés par un instinct trompeur là où les marchandises offertes rendent plus creux l'estomac vide et plus abondante la salivation. Ils viennent là munis, dans le meilleur des cas, d'une misérable demi-ration de pain économisée depuis le matin au prix d'efforts douloureux, dans l'espoir insensé d'un troc avantageux avec quelque naïf, ignorant des cotations du jour. Certains d'entre eux, avec une patience farouche, parviennent à échanger leur demi-ration contre un litre de soupe. Puis, un peu à l'écart, ils procèdent à l'extraction méthodique des

quelques morceaux de pommes de terre qui se trouvent au fond ; après quoi, ils échan- gent cette soupe contre du pain, et le pain contre un nouveau litre de soupe qu'ils traiteront comme le premier, et ainsi de suite jusqu'à ce que leurs nerfs cèdent, ou que l'une de leurs victimes, les prenant sur le fait, leur inflige une sévère leçon en les livrant à la raillerie publique. Autres représentants de cette espèce, ceux qui viennent à la Bourse pour vendre leur unique chemise ; ils savent bien ce qui les attend, à la première occasion, quand le Kapo découvrira qu'ils sont nus sous leur veste. Le Kapo leur demandera ce qu'ils ont fait de leur chemise, pure formalité qui sert d'entrée en matière. Ils répondront qu'on la leur a volée aux lavabos, simple réponse d'usage elle aussi, et qui n'a pas la prétention d'être crue. En réalité même les pierres du Lager savent que, quatre-vingt-dix-neuf fois sur cent, ceux qui n'ont plus de chemise l'ont vendue parce qu'ils avaient faim, et d'ailleurs chacun ici est responsable de sa chemise puisqu'elle est propriété du Lager. Alors le Kapo les frappera, on leur donnera une autre chemise, et tôt ou tard ils recommenceront. [...]

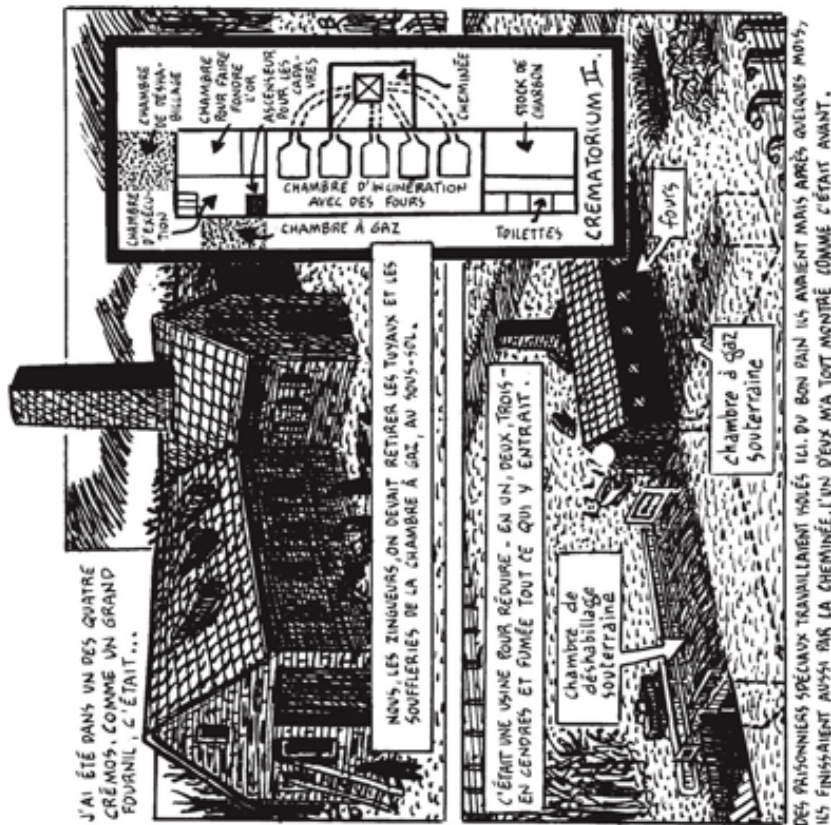
A la Bourse, on rencontre aussi les spécialistes du vol aux cuisines avec leurs vestes mystérieusement gonflées. Alors que le prix de la soupe est à peu près stable (une demi-ration de pain pour un litre), le cours des navets, des carottes et des pommes de terre est extrêmement capricieux et fortement influencé, entre autres facteurs, par le zèle des gardiens de service aux entrepôts et par leur facilité à se laisser corrompre.

C'est également le lieu où l'on vend le Mahorca : le Mahorca est un tabac de rebut, qui se présente sous forme de filaments ligneux et qui est officiellement en vente à la Kantine, en paquets de cinquante grammes, contre versement de «bons-prime» que la Buna est censée distribuer aux meilleurs travailleurs. Mais cette distribution n'a lieu que très irrégulièrement, avec une grande parcimonie et une injustice flagrante, de sorte que la plupart des bons finissent, directement ou par abus d'autorité, entre les mains des Kapos et des prominents ; et pourtant les bons-prime de la Buna circulent sur le marché du Lager comme une véritable monnaie, et les variations de leur cours sont étroitement assujetties aux lois de l'économie classique.

Il y a eu des moments où avec un bon-prime on avait une ration de pain, puis une ration un quart et même une ration un tiers ; un jour la cotation a atteint une ration et demie, mais aussitôt après, le ravitaillement en Mahorca de la Kantine a été interrompu et, la couverture venant à manquer, le cours s'est effondré d'un seul coup à un quart de ration. » (pp. 122-123)

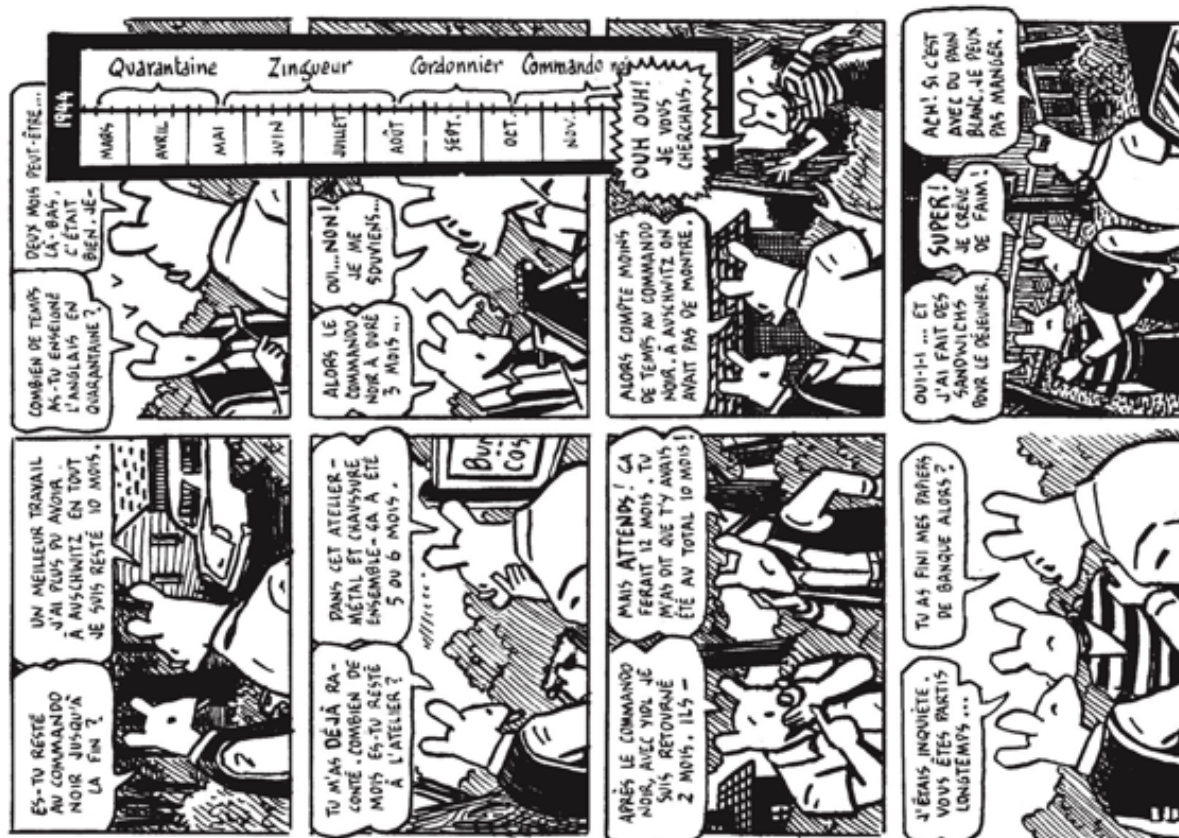
Primo Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Pocket, 1988 [rédigé entre 1944 et 1947]. Primo Levi raconte dans cet ouvrage son internement à Auschwitz de février 1944 à janvier 1945.





230

(...)



238

Il y avait quelques photos contemporaines à consulter, mais l'essentiel de ce qui s'est passé n'a pas été photographié. Il n'y a guère de photographies de détenus en train de se faire battre à Auschwitz. En revanche, il y a des dessins de gens en train de se faire tabasser, de ce qui leur arrivait. Techniquement, il y a toutes sortes de dessins, certains réalisés par des débutants, d'autres par des dessinateurs formidablement talentueux, certains ayant même eu accès au matériel de dessin d'Auschwitz. Certaines de ces œuvres anonymes que j'ai trouvées pouvaient simplement m'aider à comprendre à quoi ressemblait, disons, un baraquement. Un dessin, par exemple, montre un kapo en train de tabasser un prisonnier. On constate qu'il le frappe avec un bâton, alors qu'à l'arrière-plan on oblige des prisonniers à s'accroupir et à regarder, mains tendues devant eux jusqu'à l'épuisement, le tout devant un baraquement de style Birkenau. Il y a juste ce qu'il faut de renseignements pour voir un sabot par opposition à une chaussure en cuir, comment l'uniforme était rapiécé. Très convaincant comme dessin, et très touchant car rudimentaire. Et on ne peut qu'imaginer le mal que le dessinateur s'est donné pour cacher son dessin quelque part sans se faire prendre, ce qui lui aurait valu la peine de mort. Les croquis les moins aboutis m'ont montré qu'il ne fallait pas avoir de complexe, qu'il fallait que j'aie de l'avant après avoir fait de mon mieux, car les dessins servaient un objectif. (pp. 50-51)

Extrait de : Art Spiegelman, *Metamaus*, Flammarion, Paris, 2012 (recueil de documents préparatoires et longue interview de l'auteur relative à la création de *Maus*).



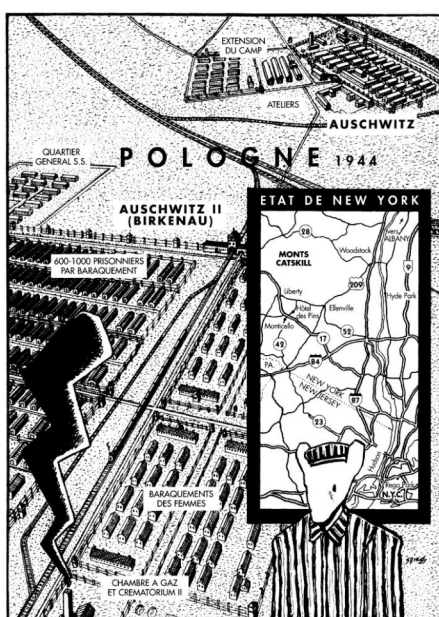
2 dessins d'un rescapé, publiés peu après la guerre dans une brochure qu'Art Spiegelman a eue entre les mains, in : *Metamaus*, DVD d'accompagnement.



p. 129



<http://auschwitz-birkenau.skynetblogs.be/>



p. 159



<http://jewishwebindex.com/>



p. 215



www.bbc.co.uk

Adapté d'un document trouvé sur : <http://www.ac-besancon.fr/>

D) UNE BANDE DESSINÉE



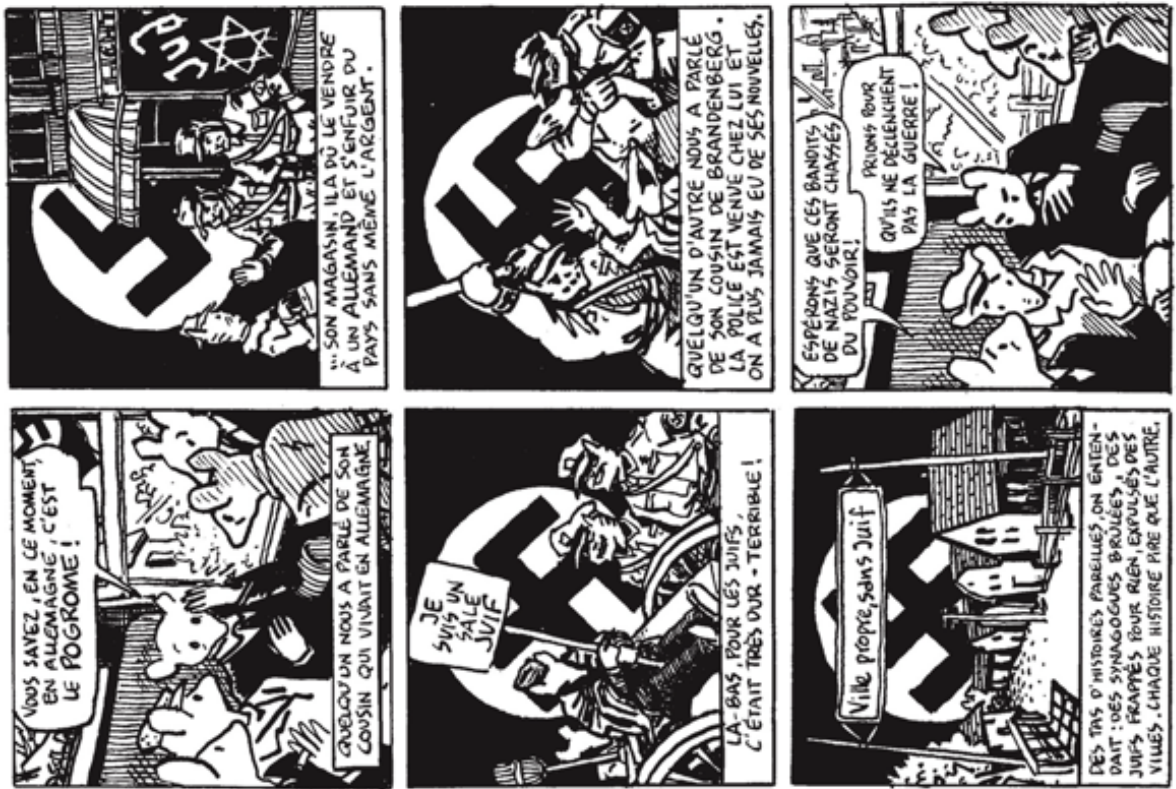
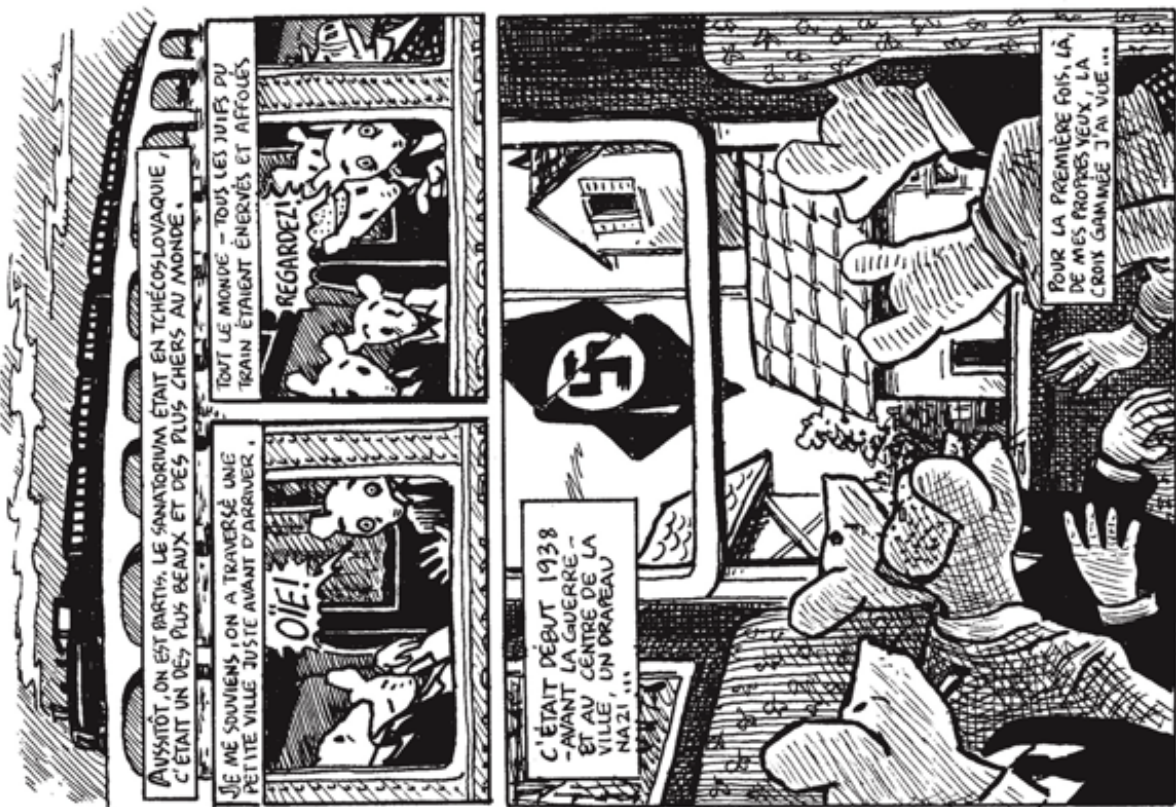
Pensez-vous avoir réussi ce que vous aviez l'intention de faire ?

Maus a modifié la perception du médium dans lequel je travaille. J'ai montré à beaucoup que la BD pouvait être une forme artistique sérieuse, et c'est très chouette, mais ça a aussi généré beaucoup de confusion en raison du sujet. Si d'une façon ou d'une autre *Maus* avait pu attirer autant l'attention sans traiter du traumatisme central du vingtième siècle, il aurait été plus facile d'appréhender l'œuvre en tant que BD. En ait, d'emblée il y a eu des tentatives visant à déplacer *Maus* hors de sa catégorie : « Est-ce du *comics*... ou du *tragic* ? » s'est interrogé un chroniqueur du *New York Times*. Le sujet déborde tellement l'aspect formel (toutes proportions gardées, banal) du livre que l'on finit par se dire : « Bon, pour une BD, c'est assez rudimentaire, mais mon vieux, quel sujet ! Si l'on peut aborder un tel sujet, alors on peut tout traiter en BD. » (p. 74)

Vous avez eu du mal à obtenir un visa pour vous rendre en Pologne à la fin des années 1980.

J'ai fait ma demande et soudain je suis convoqué au consulat, un ambassadeur de Washington vient me voir et s'efforce d'être très gentil. Il explique que c'est une terrible insulte de traiter les Polonais de cochons et fait valoir que Hitler traitait les Polonais de *Schweine* ! Et je dis : « Exactement ! Et nous, il nous traitait de vermine. » Donc pendant une minute on s'entend parfaitement. Je dis : « Je fais juste un livre retournant contre elles-mêmes les insultes de Hitler. » Il hoche la tête, je continue : « Et considérant les mauvaises relations entre Polonais et juifs ces dernières centaines d'années en Pologne, il me paraissait normal d'utiliser un animal non casher. » Là, nous avons cessé de bien nous entendre. (p. 125)

Extrait de : Art Spiegelman, *Metamaus*, Flammarion, Paris, 2012 (recueil de documents préparatoires et longue interview de l'auteur relative à la création de *Maus*).



Pourquoi raconter *Maus* sous forme de bande dessinée ?

Jamais il ne me serait venu à l'esprit de raconter ça sous une autre forme. La BD est juste le langage qui m'est venu naturellement quand j'ai tâché d'exécuter un mandat dont je n'étais pas conscient lorsque je suis revenu à *Maus* en 1978 – le désir qu'avait ma mère que, d'une façon ou d'une autre, je raconte son histoire. Ce qui m'a consciemment motivé fut l'impulsion de vouloir faire une longue BD qui nécessiterait un marque-page.

Le plus intéressant en BD pour moi, c'est l'abstraction et la manière de structurer inhérente à la planche de BD, le fait que des moments dans le temps soient juxtaposés. Dans une histoire qui s'efforce de rendre l'incompréhensible chronologique et cohérent, la juxtaposition du passé et du présent insiste sur le fait que passé et présent sont toujours présents – on ne déplace pas l'autre comme ça arrive en film.

Est-ce utile de parler d'autres formes – comme le cinéma, le théâtre ou la musique – pour décrire le fonctionnement de la bande dessinée ?

Je suppose que chaque mode d'expression a ses points forts et ses limites.

Contrairement à l'idée communément admise comme quoi les BD sont une sorte de *story-board* en attente de devenir un film, peut-être qu'un certain type de BD a plus à voir avec le théâtre, proposant des séries d'abstraction encapsulées qui suscitent une réaction. Mais le théâtre, comme le cinéma, ligote le public à un siège, et vous projette à travers le temps. Tout ce qui est théâtral dans une BD peut être arrêté d'un clignement d'œil.

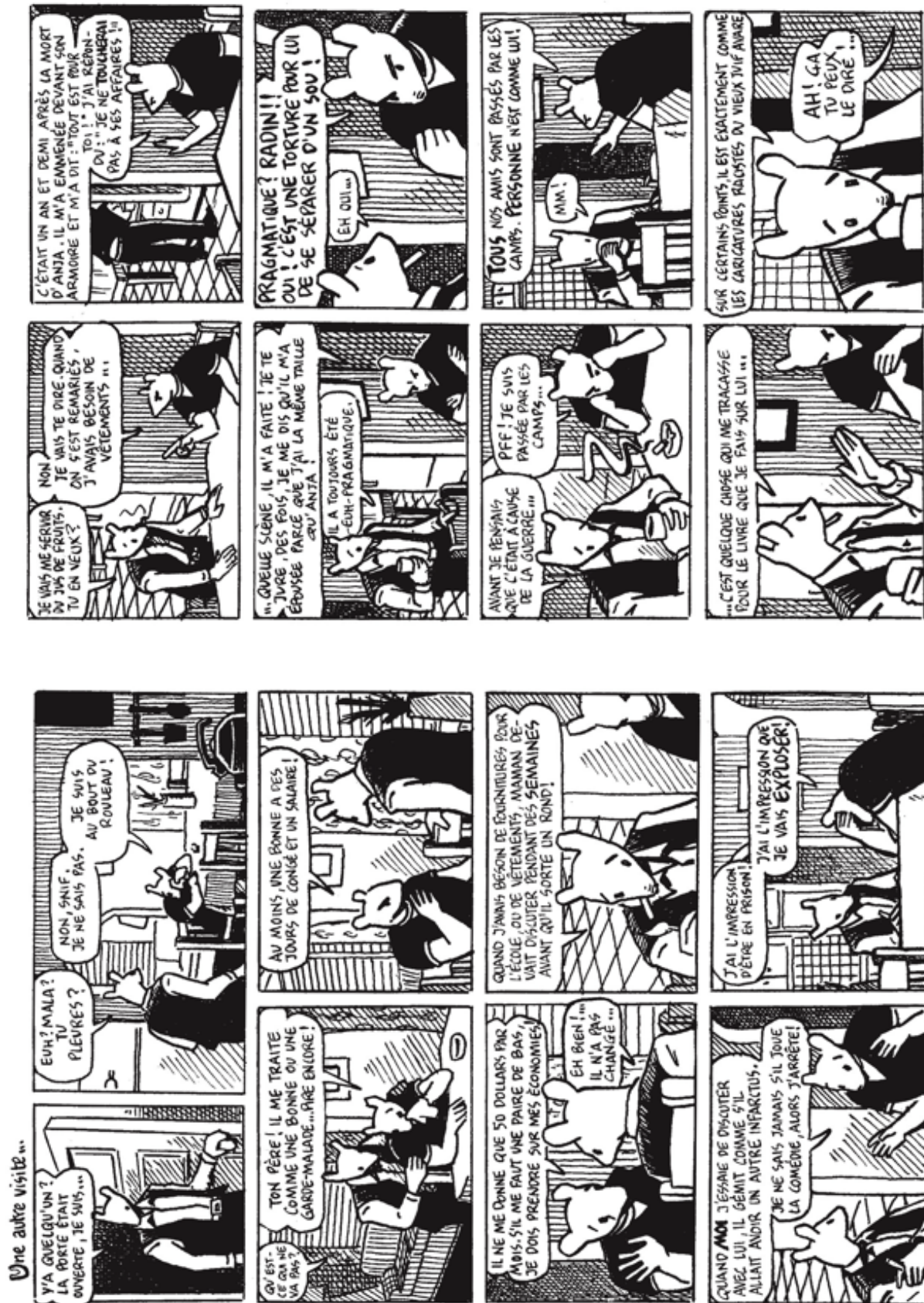
La plupart des films dramatiques ont du mal à traiter de l'Holocauste en raison de la tendance du mode d'expression à aller vers la vraisemblance et la reproduction de la réalité via le mouvement d'images photographiques. Les films sur l'Holocauste semblent généralement peuplés de prisonniers plutôt bien nourris, par exemple. Les réalisateurs peuvent s'impliquer dans une tentative folle de reconstruction des camps, au lieu de les recréer comme zone mentale, ce que fait *Maus*. (p. 165-166)

Extrait de : Art Spiegelman, *Metamaus*, Flammarion, Paris, 2012 (recueil de documents préparatoires et longue interview de l'auteur relative à la création de *Maus*).



Extrait de : Calvo, *La bête est morte*, Paris, Bayou Gallisol, 2008 [1^{ère} édition 1944].

E) NARRATION : FICTION ? HISTOIRE ? BIOGRAPHIE ?





A l'attention de la rédaction :

J'aimerais remercier le Times d'avoir apprécié et soutenu mon livre « Maus II ». J'ai été ravi de le voir apparaître sur votre liste des best-sellers (le 8 déc.). Je ne m'attendais pas du tout à ce que mon œuvre atteigne de tels sommets (mes souris n'étaient a priori pas taillées pour le succès). Le ravissement s'est toutefois mué en surprise, lorsque j'ai remarqué qu'il apparaissait dans la catégorie « fiction ».

Si votre liste se décomposait entre littérature et non-littérature, j'accepterais gracieusement le compliment, mais dans la mesure où le terme de « fiction » suppose une œuvre qui ne soit pas factuelle, je me sens un peu mal à l'aise. En tant qu'auteur, il me semble que j'aurais pu retrancher quelques années aux 13 que j'ai consacrées à ce projet en 2 volumes si seulement j'avais pu prendre une licence romanesque tandis que je cherchais une structure romanesque. La zone frontière entre la fiction et la « non-fiction » est un territoire fertile pour certains écrits actuels parmi les plus puissants, d'autant que ce ne sont pas mes passages sur la façon de construire un bunker ou de réparer des chaussures en camp de concentration qui me valent de figurer aux côtés des ouvrages de conseils et de développement personnel. C'est juste que je frémis en pensant à la réaction d'un David Duke – s'il savait lire – apprenant qu'un travail, qui s'appuie sur de minutieuses recherches, étroitement fondé sur les souvenirs de mon père ayant vécu dans l'Europe de Hitler et dans les camps de la mort, est classé comme fiction.

Je sais qu'en représentant les gens avec des têtes d'animaux j'ai soulevé chez vous des problèmes de taxinomie. Pourriez-vous envisager l'ajout d'une catégorie spéciale « non fiction / souris » à votre liste ?

Art Spiegelman

Réponse de la rédaction :

L'éditeur de « Maus II », Pantheon, classe le livre en « histoire ; mémoire ». La bibliothèque du Congrès le place aussi dans la catégorie « non-fiction » : 1. Spiegelman, Vladek – Bande dessinée, strips, etc. 2. Holocauste, juif (1939-1945) – Pologne – Biographie... Nous avons par conséquent fait figurer cette semaine « Maus II » dans la liste des livres « non-fiction » brochés, à la 13^{ème} place. (p. 150)

Lettre d'Art Spiegelman au New-York Times, reproduite in : Art Spiegelman, *Metamaus*, Flammarion, Paris, 2012.

Écriture de l'histoire

A partir du XVIII^{ème} siècle, l'histoire savante s'attribue le statut d'une science, d'un savoir fondé sur la connaissance du passé par l'intermédiaire des sources et qui bénéficie à ce titre d'une raisonnable certitude. (p. 15)

Toute narration historique comporte en effet des éléments, signes ou formules, censés conduire le lecteur en dehors de son texte même ; des signes ou des formules qui pointent vers une réalité extérieure à cette narration même, voir extra-textuelle, en signalant que la narration qui les contient prétend ne pas se suffire à elle-même. (pp. 31-32)

On y rencontre le plus souvent des appels de notes, renvois au bas de la page où se trouve la référence à tel livre ou article, tel fonds d'archives, telle pièce de musée. Référence qui signifie à son tour que le lecteur est libre de se reporter à ce livre, cet article, ce fond d'archives ou cette pièce de musée, pour, selon les cas, lire, regarder ou observer lui-même et vérifier ainsi, en les confrontant aux siennes, les conclusions de l'auteur. (p. 33)

Une narration se donne donc pour historique lorsqu'elle comporte des marques d'historicité qui certifient l'intention de l'auteur de laisser le lecteur quitter le texte et qui programment les opérations censées permettre soit d'en vérifier les allégations soit de reproduire les actes cognitifs dont ses affirmations se prétendent l'aboutissement. (p. 34)

Extrait de : Krzysztof Pomian, *Sur l'histoire*, Gallimard, 1999.

MAUS : QUESTIONNAIRE DE SYNTHÈSE

I. Transmission d'un témoignage

a. Histoire et mémoire

Quelle est le thème principal de *Maus* ?

- a la vie dans un camp d'extermination nazi
- b la relation entre un père et son fils
- c la transmission d'un souvenir
- d le travail d'un auteur de bandes dessinées
- e impossible de trancher entre a, b, c et d

Quel désaccord existe-t-il entre Art et Vladek à propos de la question précédente ?

.....

.....

Qu'observe Art lorsque Vladek parle successivement de sa propre expérience, puis de celle d'Anja ? Qu'est-ce que cela nous dit de la mémoire ?

.....

.....

.....

Classez ces qualificatifs selon qu'ils ont trait à l'histoire ou à la mémoire, selon Antoine Prost :

*mise à distance ; objectivisation ; charge affective ; modifiée en fonction
d'expériences ultérieures ; collective ; individuelle ; fait appel à la raison ;
émotionnelle ; cherche à comprendre*

Histoire :

Mémoire :

Dès lors, *Maus* est plutôt un ouvrage ayant trait à l'histoire ou à la mémoire ?

.....

.....

.....

b. Témoignage

Comment peut-on savoir s'il y avait un orchestre à Auschwitz ?

.....

.....

.....

Expliquez la démarche de Spiegelman lors de l'épisode de l'orchestre :

Il se confronte à une contradiction :

.....

Deux possibilités s'offrent à lui :

.....

Il choisit finalement :

.....

Quelles divergences et quelles ressemblances présente le témoignage de Primo Levi avec celui de Vladek Spiegelman ?

.....

.....

c. Recherche documentaire

A propos de la démarche d'Art Spiegelman :

Que peut-on dire de son désir d'obtenir les carnets d'Anja ?

.....

Que peut-on dire du terme « assassin » qu'utilise Art ?

.....

Que peut-on dire de l'épisode sur la chronologie ?

.....

Que peut-on dire des dessins des fours ?

.....

Que peut-on dire des dessins de Spiegelman au regard des photographies d'Auschwitz ?

.....

Quels avantages présentent les dessins dont s'est inspiré Art par rapport à des photographies ?

.....

.....

.....

II. écriture d'un témoignage

d. Une bande dessinée

Choisissez la bonne proposition :

Art Spiegelman a eu recours à des animaux pour :

- a. se servir d'un stéréotype négatif et le renverser
- b. rendre l'histoire moins pénible à lire
- c. s'adresser aux enfants

Art Spiegelman a du mal à appliquer son système à sa femme parce que :

- a. elle ne ressemble pas à une souris
- b. elle est française convertie au judaïsme
- c. elle refuse les stéréotypes

Maus a été assez mal reçu en Pologne parce que :

- a. l'adaptation d'un sujet aussi grave en BD a semblé irrespectueuse
- b. les Polonais y sont présentés comme des nazis
- c. la représentation des Polonais en cochons est passée pour une insulte

Comment les pages 34-35 illustrent-elles les potentialités de la bande dessinée ?

.....
.....

Que dit Spiegelman du rapport entre temps et bande dessinée ?

.....
.....

Quelles différences voyez-vous entre *Maus* et *La bête est morte*, qui l'un et l'autre utilisent des animaux pour parler de la guerre ?

Du point de vue de la métaphore (animalière) ?

.....
.....

Du point de vue du ton et de la narration ?

.....
.....

e. Narration : fiction ? histoire ? biographie ?

Comment comprendre la présence de ces quatre pages (132-135) très personnelles dans un livre qui est censé parler d'Auschwitz ?

.....

.....

.....

Qu'est-ce qui « tracasse » l'auteur ? Dans quelle impasse se retrouve-t-il ?

.....

.....

Qu'apporte le personnage de Mala à cette question ?

.....

.....

Quel argument Art Spiegelman donne-t-il pour que son livre soit classé sous non-fiction ?

.....

.....

Quels sont les deux éléments qui définissent un livre d'histoire selon Krzysztof Pomian ?

Premier élément :

Deuxième élément :

Selon cette définition, est-ce que *Maus* est un livre d'histoire ?

.....

.....

.....

.....

.....

MAUS : QUESTIONNAIRE DE SYNTHÈSE – CORRIGÉ

I. transmission d'un témoignage

a. Histoire et mémoire

Quelle est le thème principal de *Maus* ?

- a la vie dans un camp d'extermination nazi
- b la relation entre un père et son fils
- c la transmission d'un souvenir
- d le travail d'un auteur de bandes dessinées
- e impossible de trancher entre a, b, c et d

Réponse : on peut en discuter, mais sans doute (e), quand même...

Quel désaccord existe-t-il entre Art et Vladek à propos de la question précédente ?

Vladek considère que ce qui est personnel n'a pas sa place dans l'ouvrage, au contraire de Art, qui s'intéresse au parcours individuel de son père, dans et hors des camps.

Qu'observe Art lorsque Vladek parle successivement de sa propre expérience, puis de celle d'Anja ? Qu'est-ce que cela nous dit de la mémoire ?

Il dit que Vladek s'est « construit un récit » très précis et fluide, et qu'il hésite dès que les questions sont nouvelles, notamment lorsqu'elles portent sur sa femme. La mémoire semble se construire et se stabiliser petit à petit (une bonne ou une mauvaise chose ?) ; elle est « remplacée par le langage », selon Art.

Classez ces qualificatifs selon qu'ils ont trait à l'histoire ou à la mémoire, selon Antoine Prost :

mise à distance ; objectivisation ; charge affective ; modifiée en fonction d'expériences ultérieures ; collective ; individuelle ; fait appel à la raison ; émotionnelle ; cherche à comprendre

Histoire : mise à distance, objectivisation, collective, fait appel à la raison, cherche à comprendre

Mémoire : charge affective, modifiée en fonction d'expériences ultérieurese, individuelle, émotionnelle

Dès lors, *Maus* est plutôt un ouvrage ayant trait à l'histoire ou à la mémoire ?

Maus est sans doute un ouvrage hybride, puisqu'il est la transcription critique et raisonnée d'une mémoire. C'est d'abord une mémoire, celle du père, avec tout ce que cela comporte d'émotion et de partialité, mais c'est aussi la démarche rationnelle du fils, qui tente de compléter, de comparer, d'argumenter, et qui en cela entame une démarche d'historien.

b. Témoignage

Comment peut-on savoir s'il y avait un orchestre à Auschwitz ?

Ce n'est qu'en croisant les sources qu'on peut le savoir : un seul document ne suffit pas. Si plusieurs témoins (comme Primo Lévi) concordent, alors on peut raisonnablement émettre l'hypothèse que c'était le cas, mais l'historien doit avancer avec prudence.

Expliquez la démarche de Spiegelman lors de l'épisode de l'orchestre :

Il se confronte à une contradiction : son père assure qu'il n'y avait pas d'orchestre à Auschwitz, alors que d'autres assurent qu'il y en avait un

Deux possibilités s'offrent à lui : il laisse le témoignage tel quel ou il le corrige en fonction de ses lectures

Il choisit finalement : d'expliciter sa démarche, de dire qu'il y a désaccord et de mettre ce désaccord en images

Quelles divergences et quelles ressemblances présente le témoignage de Primo Levi avec celui de Vladek Spiegelman ?

Ils ne s'accordent pas sur l'orchestre, mais ils disent des choses semblables du vol, des échanges dans le camp, de la rareté des marchandises, et des conditions de vie très difficiles en général.

c. Recherche documentaire

A propos de la démarche d'Art Spiegelman :

Que peut-on dire de son désir d'obtenir les carnets d'Anja ? Il cherche à augmenter sa documentation et à diversifier ses sources, ses témoins

Que peut-on dire du terme « assassin » qu'utilise Art ? Art laisse entendre qu'en détruisant une trace de sa mère, son souvenir, c'est comme si Vladek avait tué sa mère elle-même

Que peut-on dire de l'épisode sur la chronologie ? Art ne fait pas que suivre le témoignage de son père, il l'oriente et tente d'y mettre de l'ordre.

Que peut-on dire des dessins des fours ? De la même manière, Art n'a pas seulement écouté son père, il a fait des recherches. En faisant ce schéma précis, il veut d'ailleurs que le lecteur le sache.

Que peut-on dire des dessins de Spiegelman au regard des photographies d'Auschwitz ? Spiegelman est animé d'un indéniable souci de réalisme.

Quels avantages présentent les dessins dont s'est inspiré Art par rapport à des photographies ?

Les dessins montrent des choses qui n'ont tout simplement pas été photographiées. Ce sont des témoignages qui, comme ceux de Vladek ou de Primo Lévi, illustrent des éléments qui ne seraient pas accessibles autrement, ayant trait à la vie quotidienne.

II. écriture d'un témoignage

d. Une bande dessinée

Choisissez la bonne proposition :

Art Spiegelman a eu recours à des animaux pour :

- a. se servir d'un stéréotype négatif et le renverser (rép.)
- b. rendre l'histoire moins pénible à lire
- c. s'adresser aux enfants

Art Spiegelman a du mal à appliquer son système à sa femme parce que :

- a. elle ne ressemble pas à une souris
- b. elle est française convertie au judaïsme (rép.)
- c. elle refuse les stéréotypes

***Maus* a été assez mal reçu en Pologne parce que :**

- a. l'adaptation d'un sujet aussi grave en BD a semblé irrespectueuse
- b. les Polonais y sont présentés comme des nazis
- c. la représentation des Polonais en cochons est passée pour une insulte (rép.)

Comment les pages 34-35 illustrent-elles les potentialités de la bande dessinée ?

La variation de taille des images permet de les hiérarchiser ; la répétition des croix gammées en arrière plan est un symbole fort, qui fait écho aux discours des personnages

Que dit Spiegelman du rapport entre temps et bande dessinée ?

La planche de bande dessinée permet la juxtaposition des temps : le passé et le présent sont montrés de manière synchronique, ce qui l'intéresse beaucoup dans sa narration (par opposition à un film, par exemple, où les images s'enchaînent.)

Quelles différences voyez-vous entre *Maus* et *La bête est morte*, qui l'un et l'autre utilisent des animaux pour parler de la guerre ?

Du point de vue de la métaphore (animalière) ? Elle est poussée plus loin dans *La bête est morte* (lancé de boules de neige, personnages de tailles diverses et auxquels on se réfère par leur nom d'animal ; dans *Maus*, ce sont plutôt des hommes à têtes d'animaux)

Du point de vue du ton et de la narration ? Il semble que *La bête est morte* est plus grandiloquent et s'adresse davantage aux enfants. Il n'y a par ailleurs semble-t-il pas de recul sur les procédés narratifs, comme dans *Maus*.

e. Narration : fiction ? histoire ? biographie ?

Comment comprendre la présence de ces quatre pages (132-135) très personnelles dans un livre qui est censé parler d'Auschwitz ?

Comme vu précédemment, le genre de *Maus* est hybride. Il est une recherche sur Auschwitz, mais cette recherche est inscrite dans un récit autobiographique. Pourquoi ? Sans doute parce que l'héritage d'Auschwitz (au sens large) intéresse autant Spiegelman qu'Auschwitz même.

Qu'est-ce qui « tracasse » l'auteur ? Dans quelle impasse se retrouve-t-il ?

Bien qu'il parle de son père en particulier, il espère remonter au général, et son père lui semble à certains égards trop caricatural. Il a peur qu'on généralise à partir du particulier.

Qu'apporte le personnage de Mala à cette question ?

Le personnage de Mala, qui est aussi passé par les camps, permet de nuancer et de comparer le propos de Vladek ; on est bien dans une recherche d'objectivisation.

Quel argument Art Spiegelman donne-t-il pour que son livre soit classé sous non-fiction ?

Ses 13 ans de recherche ! Il affirme n'avoir pas pris de « licence romanesque », mais avoir fait au contraire de « minutieuses recherches ».

Quels sont les deux éléments qui définissent un livre d'histoire selon Krzysztof Pomian ?

Premier élément : Se baser sur des sources

Deuxième élément : Il faut des « marques » qui permettent de refaire le travail à l'envers.

Selon cette définition, est-ce que *Maus* est un livre d'histoire ?

Non, parce qu'il n'existe pas de renvois suffisamment strictes pour retracer sa recherche (et parce que les éléments à caractère autobiographique n'ont pas tellement leur place dans un ouvrage scientifique). Cela dit, les passages métadiscursifs explicitent la démarche, et la publication en 2012 de l'intégralité des interviews de Vladek (sa source majeure) et d'autres documents rapproche son travail d'un travail d'historien.