

Que peut-on dire du mal ?

L'art et le mal :

La création artistique dans les camps de concentration et d'extermination

Fanny Lefebvre

Titulaire d'un Master

en philosophie de l'art (Paris IV)

*« si je vais en enfer, j'y ferai des croquis.
D'ailleurs, j'ai l'expérience. J'y suis déjà allé et j'ai dessiné. »*
Boris Taslitzky

Introduction :

La question du mal est philosophiquement problématique. Il semble que tout mal se définisse par rapport à un quelque bien, et un mal absolu est envisageable en pensée mais difficilement concevable concrètement. De plus, le critère qui servirait à définir ou plutôt à évaluer le mal est toujours subjectif : si l'on voit quelqu'un se blesser, le mal nous semble moindre que si nous étions nous-mêmes blessés. Bref, il semble donc que le mal pur, absolu, soit une notion mythique, non concrète.

Et pourtant, l'histoire nous a dévoilé une entreprise de destruction de l'homme par l'homme telle qu'elle touche aux confins de l'imaginable, qu'il nous semble impossible de la concevoir telle qu'elle a existé. La « solution finale » mise en place par le III^e Reich sous le gouvernement nazi d'Hitler rejoint en cela la notion philosophique de « mal » en soi. La mise en place progressive et systématique, extrêmement organisée, de la destruction voulue totale d'un peuple entier, ainsi que de tous les dissidents au régime nazi et de ceux jugés inférieurs à la race aryenne (qu'ils soient tziganes, handicapés ou homosexuels) a pris la forme d'une entreprise de destruction à la rigueur militaire et à échelle industrielle. La création de ghettos, de camps de concentration et d'extermination a conduit à la mort par épuisement, faim, maladie, désespoir, torture ou crime de diverses sortes (fusillade, coups à mort, gazages en masse par le Zyklon B, incendies, etc.) de plusieurs millions d'hommes. L'horreur fut telle qu'aussi informé que l'on soit des réalités de ce temps-là, il y a tout de même encore parfois des choses que l'on vient à apprendre, et l'on comprend alors que, les ignorant, ou ne les concevant pas assez clairement, c'est comme si l'on n'avait à peu près rien su. Et quoiqu'il en soit, le mal était tellement omniprésent sous tant de formes qu'il est à peu près impossible de le décrire, de le dire, de l'exprimer, sans se confronter à la limite de l'imagination qui ne peut se représenter ce que même ceux qui l'ont vécu ont parfois du mal à concevoir.

Or, en ces temps d'horreur, parmi ces déportés que les nazis ont voulu déshumaniser, qui étaient réduits à l'esclavage, tels des animaux numérotés dont la valeur se résumait à une force de travail fort réduite et vouée à s'épuiser en 3 ou 4 mois, parmi ces hommes et ces femmes, certains ont résisté d'une façon surprenante : par la création artistique.

Se posent alors plusieurs questions : que signifie cette persistance de la créativité quand chaque instant est une menace vitale ? Pourquoi une activité aussi triviale que le dessin a-t-elle perduré dans l'horreur et quel sens y avait-elle ? Dans quels buts ces hommes ont-ils créé, au péril de leur vie ? Et quel sens devons-nous tirer de ces dessins ?

J'ouvre ici une brève parenthèse pour préciser que la création artistique fut variée dans les camps, malgré la précarité ne serait-ce que des matières premières nécessaires à l'activité artistique, il y eu notamment des poèmes, et la musique a quant à elle une place toute particulière qui mériterait qu'on s'y attarde très longuement. Aussi, je choisis de ne parler que de la représentation picturale pour me demander comment dans le Mal la création est possible, d'une part, et d'autre part, comment ce mal est exprimé dans les dessins des déportés.

En premier lieu, il convient de rétablir les choses dans leur contexte et de nous demander qui dessinait dans les camps :

Il ne faudrait pas croire que la pratique artistique dans les camps était la règle, bien au contraire. Rappelons tout d'abord la difficulté à se procurer la matière première nécessaire à tout dessin. Comment trouver du papier et des crayons où on ne trouvait même pas de quoi se nourrir ni se vêtir convenablement ? C'est au gré de trocs divers, de trafics, de larcins dans les usines que les quelques dessinateurs déportés ont réussi à constituer des pièces rares, dont la plupart ont disparu. En effet, ces pièces, considérées à juste titre comme des actes de résistance, étaient punies de mort, si d'aventure un SS en découvrait l'existence, tout du moins lorsqu'il s'agit de dessins clandestins car, nous le verrons plus loin, nous pouvons distinguer deux types de dessins dans les camps : les « officiels », commandés par les Kapos, les SS et autres privilégiés des camps ; et les dessins clandestins. Ce danger de la production et la difficulté à pouvoir créer doit nous faire sentir la rareté de ces dessins, et leur valeur inestimable puisqu'elle aurait pu coûter la vie à leurs créateurs. En outre, il est fort probable que nombres de dessins aient été brûlés, par les nazis ou par leur auteurs eux-mêmes, craignant pour leur vie, et s'ils n'ont pas été détruits intentionnellement, beaucoup ont été perdus (il ne reste par exemple aucun des dessins de la plusieurs centaine qu'a produit Serge Smulevic durant sa déportation à Auschwitz-Monowitz) ou bien oubliés.

Mais alors quelle valeur peuvent avoir ces dessins s'ils ne sont qu'une exception ? Et bien c'est justement de leur rareté que vient toute leur importance. Au cœur même de l'exceptionnel mal créé et infligé par des hommes à d'autres hommes, il aura fallu quelques esprits exceptionnels pour parvenir à être encore un être d'une sensibilité suffisante pour dessiner, pour créer, reproduire, exprimer, là où ils n'étaient plus que des nombres.

Ces êtres sont pour la plupart des artistes, qui ont su trouver dans l'art qu'ils pratiquaient avant leur déportation un repli, un espace ténu de liberté. Mais, plus étonnant, peut-être, il y avait des aussi des enfants. Dans un contexte particulier, quelques 4000 dessins d'enfants ont été retrouvés dans un camp à part : le ghetto de Terezin. Ainsi, il fallait la force de l'innocence et la puissance de la sensibilité pour transgresser le mal, pour le montrer.

- **Evoquons tout d'abord les artistes des camps : qui étaient-ils ? quand ont-ils dessinés ?**

Nous présentons ici quelques portraits, dont la liste n'est bien entendu pas exhaustive, de ces créateurs de l'ombre.

Certains artistes ont pu créer au cœur même de l'horreur, dans les camps, au péril de leur vie...

C'est le cas par exemple de Felix Nussbaum, né en 1904 à Osnabrück et décédé en 1944 à Auschwitz. Peintre professionnel, il participa à l'exposition des artistes libres de novembre 1938, à Paris, en y exposant des aquarelles. Réfugié en Belgique, il fut arrêté le 10 mai 1940 par la police belge et interné au camp de Saint-Cyprien. Pendant son séjour en camp, il ne dessine que des ébauches, mais après s'être évadé, il retourne à Bruxelles où il peint. A la fin de la guerre, il est arrêté par la Gestapo à Bruxelles, le 20 juin 1944, et déporté à Auschwitz où il est tué.

Voici une des dernières oeuvres du peintre, où il exprime dans une danse macabre saturée de couleurs flamboyantes la mort en marche dans la camps de la mort, avec tout ce qu'elle a d'ironique : un aspect festif et une scénographie où chacun a un rôle précis ne peut pas cacher une profonde déshumanisation de ce système de mort (les personnages sont tous des squelettes, non des hommes) ni le jugement des âmes-cerf-volants qui observent la scène d'un œil rempli d'incompréhension et de colère :



Les squelettes jouent pour la danse, 1944

Un autre artiste, Léon Delarbre est né dans le Haut-Rhin en 1889. Il a été élève à l'école des Arts Décoratifs de Paris. Il est peintre et occupe l'emploi de conservateur du Musée des Beaux-Arts de la ville de Belfort. Il parvient à mettre à l'abri les oeuvres importantes du musée, en 1940, date à laquelle il entre dans la Résistance. La "Société des Amis du Musée" devient un prétexte commode pour des réunions et le coffre-fort du musée abrite les fonds destinés aux maquis. Le 3 janvier 1944, il est arrêté par la Gestapo, au cours d'une réunion, avec 12 autres résistants. Après des séjours à la caserne Friederich de Belfort et le camp de Compiègne, il est déporté le 27 avril 1944 vers Auschwitz : quatre jours, trois nuits d'enfer dans les wagons à bestiaux... Il portera le numéro 185.409 tatoué sur le bras. Le 12 mai 1944, il est envoyé à Buchenwald, puis à Dora. Le 5 avril 1945, il est évacué de Dora vers Bergen-Belsen où il est libéré par les Britanniques. Il meurt en 1974.

Lors de son incarcération à Auschwitz, il dessine pour les nazis et prend alors un risque inouï : il vole du papier et des crayons, des enveloppes, et dessine à la va-vite, en cachette, des dessins du camp. Ses dessins sont des témoignages sur le quotidien des camps : les chariots de cadavres, la descente du train, le crématorium, etc. Ces dessins, il les cache dans un meuble du tunnel de l'usine où il travaille, Dora. Dès sa libération par les britanniques en 1945, arrivé à l'hôtel Lutétia, il confie ses dessins à son ami le

peintre Jean Bersier qui prend soin de les faire relier et publier, en respectant les bords incertains qui témoignent de la difficulté à produire ces œuvres.

David Olère est un artiste dont la création est exceptionnelle à plusieurs titres : d'une part car elle date de sa déportation, et d'autre part car elle est le témoignage d'un membre de travailleurs qui ont tous été achevés : le sonderkommando, c'est-à-dire le kommando chargé de brûler les cadavres dans les camps.

David Olère est né à Varsovie, le 19 janvier 1902. Il est juif. Dès 1918, à l'âge de 16 ans, il expose des gravures sur bois à Dantzig et à Berlin. Il est employé, en 1921, par l'Europäische Film Allianz comme peintre, sculpteur et décorateur. En 1923, il émigre à Paris où il poursuit sa carrière d'artiste et où il travaille, toujours dans le cinéma, en particulier pour Paramount. Il est arrêté par la police française, le 20 février 1943, interné à Drancy, puis déporté vers Auschwitz le 2 mars, dans le convoi n°49. Il est sélectionné pour le travail et commence par être terrassier. Puis, il est désigné pour faire partie du Sonderkommando, au Crématoire III de Birkenau où il transporte et brûle les corps au sortir de la chambre à gaz. De cet épisode, David Olère retrace la réalité par des dessins d'une dureté extrême. Ces créations sont un véritable miracle car les employés du Sonderkommando étaient habituellement exterminés au bout de quelques semaines, afin que nul ne puisse relater ce qu'il y avait fait ou vu. En 1945, il survit à la "Marche de la Mort" et est envoyé à Buchenwald, puis au camp de Melk, puis à Ebensee où il est enfin libéré par l'armée américaine. Il meurt à Paris, le 21 août 1985, assez désespéré par la montée du négationnisme.



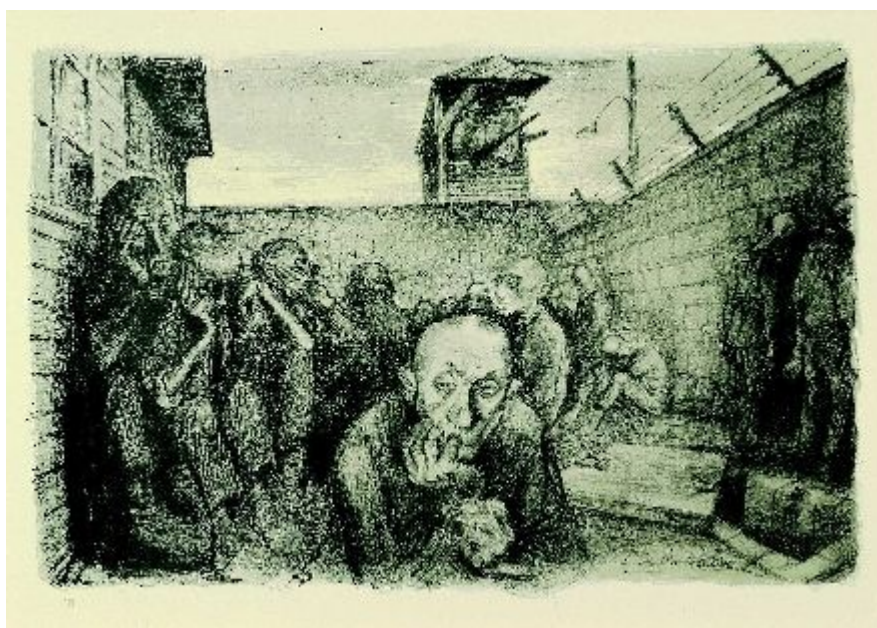
D'autres artistes ont quant à eux dessiné non seulement dans les camps, mais après également, perpétuant leur témoignage de l'horreur :

Zoran Music est né à Gorizia, en Dalmatie (alors Empire d'Autriche-Hongrie, aujourd'hui Croatie), en 1909 . Il a fait ses études à l'Ecole des Beaux-Arts de Zagreb. Il effectue des copies des tableaux de Goya et du Greco, au Musée du Prado. Accusé de faits de Résistance, il est arrêté à Venise en 1943 et déporté à Dachau, où il réalise, au risque de sa vie, une centaine de dessins décrivant ce qu'il voit : les scènes de pendaison, les fours crématoires, les cadavres empilés par dizaines, c'est-à-dire l'indescriptible horreur des camps.

Au retour de sa déportation, il poursuit sa carrière. Il peint alors des toiles presque abstraites inspirées de paysages et de scènes de sa région natale, la Dalmatie, dans une gamme de couleurs brunes, ocres et orangées.

Les souvenirs de déportation resurgissent encore dans son art avec la série *Nous ne sommes pas les derniers* (réalisée de 1970 à 1975). Il est exposé un peu partout en Europe au cours de la décennie 1990 (1).

Un autre artiste, Leo Haas est né en 1901 à Troppau. Il fut dessinateur de presse à Vienne à partir de 1925. De 1939 à 1945, il fut interné successivement dans les camps de concentration de Theresienstadt (dit Terezin), Auschwitz, Sachsenhausen et Mauthausen. Il dessine surtout à Theresienstadt : avec des lignes torturées, un expressionnisme grotesque, il capture la misère des hommes attendant la mort. Les dessins de Léo Haas ont connu un destin exceptionnel : l'artiste les a dessinés puis cachés. Le bruit en est revenu aux oreilles des nazis qui torturèrent Haas et ses amis, avec lesquels il tenait une chronique secrète du camp. Personne ne parla. Leo Haas survécut à la déportation et revint à Terezin (Theresienstadt) en 1945, après la Libération. Il retrouva ses dessins, intacts, dans la cachette. Après la guerre, il contribua comme caricaturiste à la presse communiste de Prague (*Rudé Pravo*), puis, à partir de 1955, de R.D.A. Il a ainsi produit des dessins contre la guerre américaine du Vietnam. Il est mort à Berlin en 1983.



Leo Haas, *Terezin*

D'autres, encore, ont peint la shoah après leur déportation seulement, et ont contribué par leur création artistique à en témoigner, à dénoncer l'horreur des camps, par exemple lors du procès de Nuremberg :

Isaac Celnikier est né en 1923 dans une famille juive de Varsovie. Il est confié de 1934 à 1938 à l'orphelinat du Docteur Korczak qui encourage son talent artistique. En novembre 1939, il se réfugie à Bialystok avec sa mère et sa sœur où il travaille à l'atelier de copies de grands maîtres de la peinture pour les Allemands. Déporté en 1943, il connaît les camps de Stutthof, d'Auschwitz-Birkenau et de d'Auschwitz-Monowitz, puis, au moment de l'avance des Soviétiques, les camps de Sachsenhausen et de Flossenbourg. En avril 1945, lors d'un bombardement américain, un Allemand lui tire une balle dans la

1 Nous reviendrons plus loin en détail sur cet artiste et sur la série de peintures *Nous ne sommes pas les derniers* qui témoignent de son enfer au camp de Dachau.

jambe. Il se réfugie dans un camion d'agonisants. Trois jours plus tard, les Américains le trouvent vivant parmi les cadavres. Sa captivité se poursuit au camp soviétique de Sumperk d'où il s'évade pour se réfugier à Prague. De 1946 à 1952, il suit les cours d'Emile Filla, l'un des principaux représentants du cubisme tchèque. C'est dans cet espace de liberté que commence son œuvre avec *Et vous dites que Dieu est absent !* ou *L'homme à l'étoile*

Il s'installe en France en 1957. Il n'a jamais cessé de peindre et de témoigner sur la Shoah en employant toutes les techniques et en particulier la gravure. Son travail ne raconte pas seulement l'extermination des Juifs d'Europe par les Allemands nazis : le thème du nu, le portrait, la nature morte et le paysage sont des genres qu'il pratique aussi abondamment dès les années cinquante. À l'occasion du 60^e anniversaire de la libération d'Auschwitz Birkenau, en 2005, le Musée National de Cracovie, en collaboration avec l'Institut français à Cracovie, lui consacre une rétrospective avec 320 œuvres. Cet artiste développe une sensibilité extrême qui lui permet de replonger dans son expérience pour pouvoir la retranscrire du mieux qu'il peut, à travers le dessin et la gravure, qui seuls lui permettent d'exprimer ses sentiments de douleur ineffable.



Epouses Juives, Isaac Celnikier, 1990

Miklos Bokor est un artiste d'origine hongroise installé en France. Arrêté à 17 ans en 1944 à Budapest, il fut déporté à Auschwitz où la plupart des membres de sa famille furent gazés, avant d'être transféré à Buchenwald et de camp en camp avant d'être libéré en 1945 à Theresienstadt. Il a présenté, en octobre 2000, ses fresques peintes sur les murs de l'église de Maraden, près du village de Martel (Lot), qu'il a acquise quelques années auparavant. Bokor a fait restaurer la nef

romane de l'église, rétabli la voûte et renforcé les murs avant de peindre ses fresques qui couvrent tous les murs de l'édifice. L'ensemble dégage une impression de simplicité dans l'utilisation des couleurs et de violence dans le mouvement avec des foules compactes et de nombreuses silhouettes, ce qui n'est évidemment pas sans lien avec la foule des déportés dont la masse ahurissante se découpait, immobile, plusieurs heures durant, tous les matins en place d'appel. Bokor a appelé son œuvre «La Spirale de l'Histoire» en construisant une énorme scène aux accents macabres, s'inspirant des événements tragiques qui le frappèrent durant la Seconde Guerre Mondiale.

Serge Smulevic est né le 6 avril 1920 à Varsovie. Sa famille émigre en France en 1923, ses parents ouvrent alors un commerce de chemiserie. Serge Smulevic fit ses études secondaires au Lycée de Thionville, puis des études supérieures aux Beaux-Arts de Strasbourg de 1935 à 1939, d'où il fut diplômé. Il entre dans la Résistance dans les FTP à Grenoble en 1942. Il y fut arrêté pour avoir donné des faux papiers qu'il fabriquait lui-même aux enfants, sur dénonciation de sa logeuse, le 24 août 1943. Il est alors transféré au camp de Drancy^[1] d'où il part pour Auschwitz, où il est détenu pendant près de deux ans. Puis les Russes approchent de Cracovie et les nazis décident de transférer les déportés. Le 18 janvier 1945 commence alors la marche de la mort jusqu'à Flossenbourg, puis à Regensburg, d'où ils repartent pour une nouvelle marche de la mort, la dernière, le 22 avril 1945, en direction de Dachau. Le camp de Dachau est libéré par les troupes américaines, le 29 avril 1945. Après la libération des camps, en 1945, il produit plusieurs dessins très simples des scènes de la vie quotidienne à Auschwitz-Monowitz. Ces dessins serviront de témoignage à charge contre les nazis jugés lors du procès qui se tient à Nuremberg du 20 novembre au 1er octobre 1945. Il contribue par son talent et sa formation à donner corps à la réalité des camps, à faire exister l'horreur de l'histoire et à dénoncer les bourreaux de tous les déportés. Ses dessins représentent le départ dans les wagons à bestiaux, une pendaison, un chien tuant un déporté, ou encore deux SS souriant devant un déporté mort, couché dans la boue, face contre terre.



Attardons-nous sur un cas particulier, les artistes du camp des Milles :

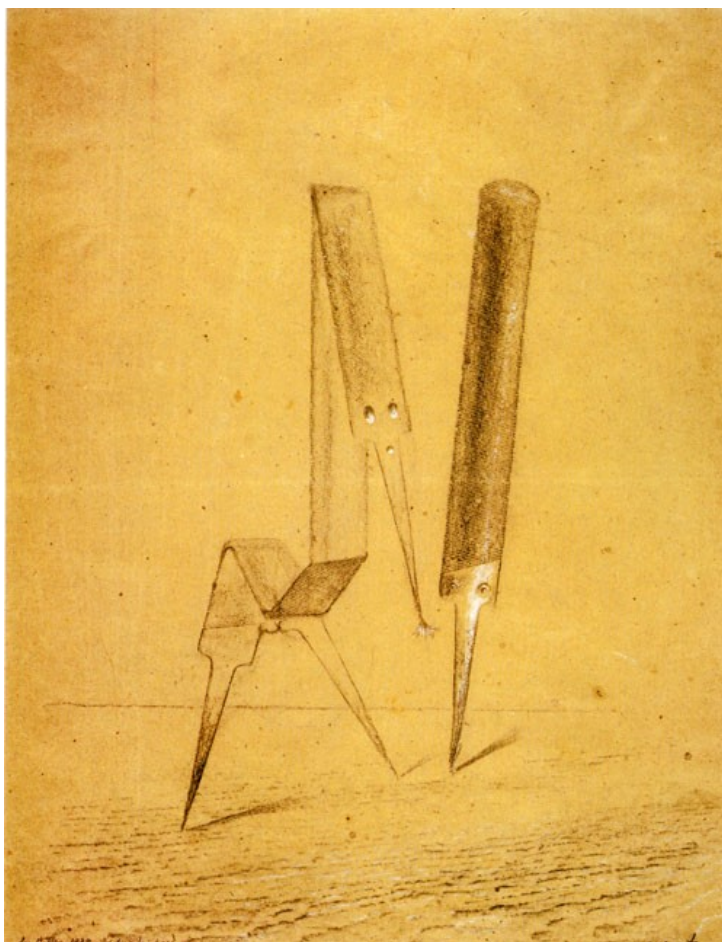
Le camp des Milles est un camp particulier, où séjournèrent de nombreux artistes. C'est un camp de concentration français, ouvert en septembre 1939, dans une tuilerie en faillite. Il se trouve dans les Bouches-du-Rhône, entre Aix-en-Provence et Marseille, à la sortie du village des Milles. Il a été créé au moment de la déclaration de guerre, pour y enfermer des Allemands, pays avec lequel la République Française était alors en guerre. Mais la plupart des Allemands qui se trouvaient en France, étaient des antinazis réfugiés pour échapper à Hitler. Parmi eux, beaucoup de Juifs, et beaucoup d'artistes aussi dans le midi de la France. La plupart d'entre eux seront relâchés en juin 1940. Mais le camp continuera d'exister. Des Juifs y seront alors ensuite rassemblés et gardés par des Français, mais cette fois, des collaborateurs obéissant aux ordres du gouvernement de Vichy, et des trains de déportation en partiront dès l'année 1942.

Au camp des Milles, les artistes de la première période (avant 1940) tentent d'obtenir une autorisation de quitter le camp en s'adressant aux Autorités pour manifester leur antinazisme et en demandant l'appui de personnalités du monde de la culture. D'autres réussissent à quitter le camp comme "prestataires", chargés d'un travail par l'Administration.

Parmi les artistes internés, certains sont des figures incontournables de l'art du XX^e siècle. Parmi eux figurent Max Ernst et Hans Bellmer. Certes, ces artistes de la première période n'ont pas connu la même horreur que les déportés des camps de concentration nazis situés à l'Ouest de l'Europe, mais leur incarcération est toutefois contemporaine de la montée du nazisme dans toute l'Europe, et il est intéressant de constater l'influence de cette expérience dans leurs créations.

Max ERNST est un des grands peintres du XX^e siècle. Il est né à Bruhl (en Rhénanie) en 1891. Il suit avec attention les mouvements des peintres expressionnistes et il fonde avec Baargeld et Arp le mouvement Dada à Cologne. Il s'installe à Paris dès 1922 et devient l'un des membres du groupe surréaliste : il s'y distingue par ses collages et décalcomanies où le rêve est de loin plus fort que la réalité. Interné à deux reprises au camp des Milles en 1939-1940, puis à Saint-Nicolas, il est sauvé par Varian Fry. Il émigre aux États-Unis en juillet 1941. Il revient en France en 1953. Naturalisé français en 1958, il meurt en 1976, après avoir passé toute la fin de sa vie dans le sud de la France.

Max Ernst, dessine beaucoup au camp des Milles. Il travaille en compagnie de Hans Bellmer. Certains dessins sont même faits à deux. Max Ernst dessine notamment ces curieuses créatures, faites de limes et intitulé le dessin : Les Apatrides. Rappelons que beaucoup de ces artistes juifs allemands ont perdu leur nationalité allemande, sans pour autant avoir obtenu une autre nationalité : ils sont "apatrides". Les limes, outil fantasmagique du prisonnier sont un clin d'œil par rapport à l'enfermement.



Max Ernst, Les Apatrides, 1940

Hans BELLMER est né à Katowice en Silésie en 1902. Au début des années vingt, à Berlin, il s'intéresse au dadaïsme. Il arrive à vingt-deux ans à Paris comme dessinateur de publicité. En 1933 qu'il commence son travail sur la poupée. Il partage son temps entre Berlin et Paris, avec des voyages en Italie et en Tunisie. En 1936-1937, il expose aux Etats-Unis, en France et au Japon. Bellmer quitte définitivement l'Allemagne en 1938 pour vivre à Paris, comme dessinateur et graveur. Dans le midi de la France au cours de l'été 1939, il est interné au camp des Milles, puis envoyé à Forcalquier comme prestataire en compagnie de Ferdinand Springer. De 1941 à 1944, il vit à Castres, puis à Toulouse, revient en 1941 à Paris où il reste jusqu'à sa mort en 1975. Les oeuvres de *Hans Bellmer* qui furent produites dans l'année 1940, celle de son incarcération au Camp des Milles, ont souvent la brique comme élément de base. Ainsi, dans cette tête de femme :



Hans Bellmer, *Tête de femme sur une tour*, vers 1940.

Souvenons-nous que le camp des Milles était logé dans une ancienne tuilerie-briqueterie.

- **Les enfants, les autres artistes des camps :**

Plus étonnant, quelques dessins d'enfants témoignent des camps, plutôt d'un camp particulier : celui de Theresienstadt. Ce camp de « terezin » est pour les nazis une ghetto, non un camp de concentration. Certes, il y a plus de libertés que dans un camp tel qu'Auschwitz mais la faim y est présente, les humiliations aussi. Cette organisation carcérale installée à une soixantaine de kilomètres de Prague est le plus grand camp de concentration en territoire tchèque. Environ 15.000 enfants, dont on a conservé près de 4.000 dessins, réalisés dans le cadre de l'éducation scolaire dirigée par une militante clandestine (Friedl Dicker-Brandeis), y ont séjourné. Moins de 2% d'entre eux ont survécu à la guerre. En effet, ce camp était une sorte de point d'attente avant d'envoyer les familles au mouoir.

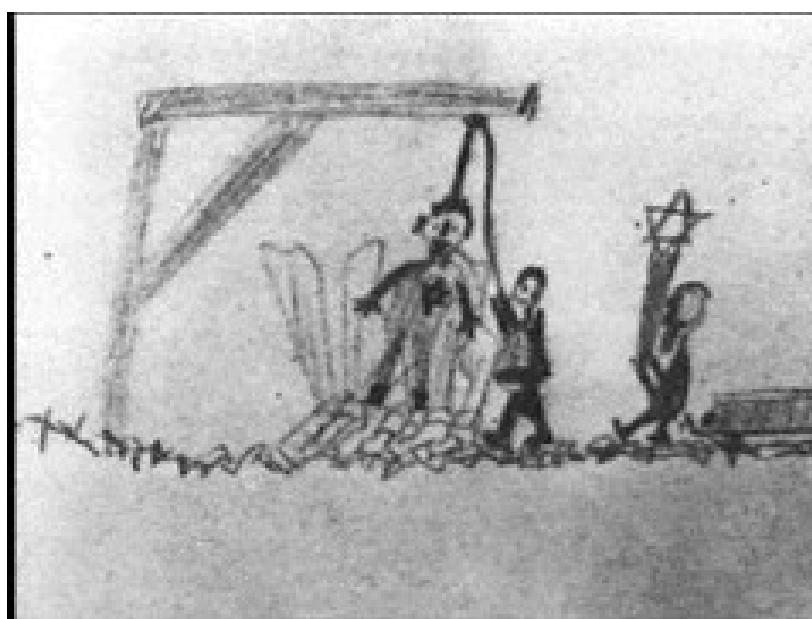
Dans leurs dessins, les enfants dessinent crûment ce qu'ils voient. A Theresienstadt, "camp modèle" où certaines familles pouvaient continuer de vivre ensemble (dans l'attente de la déportation finale vers Auschwitz), les enfants, tchèques pour la plupart, partageaient les conditions de vie de adultes, vivaient dans les mêmes baraquements, et avaient une espérance de vie très courte puisqu'ils ne pouvaient pas servir de main d'œuvre aux nazis. La possibilité de dessiner y existait néanmoins, état donné que le camp était beaucoup moins surveillé qu'un camp de concentration plus tardif. Ainsi, les enfants dessinaient sur des bouts de papier, de cartons, disposaient de crayons de couleur, de formulaires vierges qui servaient de support à leurs collages, etc.

Les dessins expriment la plupart du temps les désirs et les souvenirs du foyer des enfants emprisonnés dans la réalité cruelle du camp. Il faut aussi savoir que la plupart sont réalisés dans le cadre d'une éducation clandestine menée de front par Friedl Dicker-Brandeis, qui proposait souvent des thèmes pour les dessins. Cette femme qui s'est improvisée institutrice a su tirer de l'analyse des dessins libres de ces enfants, à partir de thèmes donnés, une connaissance des états psychiques de leurs auteurs.

Cette collection exprime également un témoignage sincère du vécu des enfants : on trouve ainsi de nombreux dessins figurant des enterrements, des pendaisons, et le noir devient alors une couleur de référence dès qu'il s'agit de dessiner le quotidien de Terezin. En Octobre 1944, la quasi-totalité des enfants a été déportée, ainsi que leur maîtresse, à Auschwitz où ils ont été tués.



Margit Koretzová: *Papillons*, Terezin 1942-1944



dessin d'un jeune enfant, Josef Novak, interné à Theresienstadt

On trouve donc deux types de dessins d'enfants : d'une part les souvenirs joyeux d'une enfance perdue (jouets, nourriture, maison, parents, villages) représentés en couleur, et d'autre part les dessins présentant des motifs du camp de Terezin (casernes, rues, soupentes à 3 lits, pendants, enterrements...), au crayon noir. Ainsi, si la dureté est marquée dans les dessins témoignages, l'espoir est toujours exprimé par un retour imaginaire à la maison, au temps d'un avant-guerre où il faisait bon vivre.

- **Que conclure de ces portraits ?**

Nous pouvons conclure plusieurs choses de cette brève présentation des déportés-dessinateurs.

Tout d'abord, il semble que ces créations soient le fait d'un besoin d'exprimer une douleur ineffable. Le dessin pallierait ainsi aux lacunes de la langue. Langage universel, l'art plastique offre l'occasion de témoigner de ce dont peu d'hommes sont revenus, et qui est sans précédent dans l'histoire de la cruauté humaine.

D'autre part, les auteurs de ces dessins sont eux-mêmes des artistes ou bien des enfants, porteurs d'une sensibilité qui se vit avec ardeur. Les artistes déportés, les enfants du camp de Terezin ont conservé leur humanité par le dessin, en grande partie. Ils ont pu y retrouver un espace de liberté qui est vital à tout homme, espace où ils ont pu se soulager un peu de leur vécu, se dresser contre l'horreur nazie (constatons d'ailleurs que la grande majorité des déportés dessinateurs dont nous possédons des témoignages artistiques étaient également résistants), partager leur fardeau.

Demandons-nous avec plus de précision quel rôle avait le dessin dans les camps. Il apparaît en effet que ces rôles sont multiples : il convient tout d'abord de distinguer un art clandestin d'un art répondant aux commandes des Nazis et des Kapos, ensuite, il faut voir que le dessin a plusieurs actions : une action cathartique chez le dessinateur, une action de choc chez le regardant, mais c'est aussi une façon de témoigner, et sans aucun doute aussi de porter un jugement, qu'il soit ou non voulu.

Quelles étaient les fonctions du dessin dans les camps ?

- **L'art officiel : survivre par le dessin :**

Dans les camps, toute création était bien entendu interdite et passible de pendants. Pourtant, outre les célèbres orchestres qui jouaient quotidiennement pour accompagner les hommes au travail ou à la chambre à gaz, il y a eu d'autres mouvements créatifs commandés par les dirigeants des camps eux-mêmes. En effet, utilisant le talent de dessinateurs de certains déportés, quelques Kapos, Nazis et privilégiés ont demandé à ce que soient faits des copies de photos des membres de leur famille, ou bien des dessins de leur maison d'après description. Cette place particulière du dessin peut-elle être pour autant comprise comme acte de liberté ? Certes, la création était dirigée très fermement, mais malgré tout les déportés qui dessinaient se retrouvaient psychologiquement dans une position d'homme libre, d'artiste, et d'être humain sensible, même si leurs commanditaires ne le percevaient, eux, pas comme cela. En tout cas, le dessin a permis dans cet usage, d'aider certains déportés à manger davantage. C'est ce dont témoigne Serge Smulevic.

A Auschwitz, Serge Smulevic connaît un sort un peu particulier, durant quelques mois : sa formation d'artiste lui permet en effet de se nourrir un peu mieux. Il témoigne ainsi de cette expérience :

« Il me vint alors l'idée de m'adresser à l'un de ces " privilégiés " pour lui demander s'il voulait que je lui fasse son portrait afin qu'il puisse l'envoyer à sa famille (puisque'ils avaient le droit de correspondre, tout comme ils avaient le droit de

recevoir des colis). [...] Je crois que je n'ai jamais aussi bien réussi un portrait que celui-là [...] et comme je pouvais faire cela que le soir après la distribution de la soupe, cela pris un certain temps. Et cela se traduisit par un quart de pain. Quelle aubaine ! Puis ce fut le tour d'un autre de ces messieurs, et petit à petit, j'accumulais de la nourriture [...] A tel point que le chef du block à qui j'avais également tiré le portrait m'autorisa à disposer d'une petite armoire [...] Des privilégiés et des chefs de blocks voisins vinrent très régulièrement me demander de faire leur portrait et me payèrent en nourriture. Les uns un peu plus, les autres un peu moins. Et c'est là que l'on commença à m'appeler "der Mabler " c'est-à-dire le peintre ou le dessinateur. Il y en a qui me demandèrent même de leur dessiner leur maison en la décrivant minutieusement. [...] Je dois avoir fait au moins une bonne centaine de dessins, ou plus, ce qui représente pas mal de travail et pas mal de rentrée de nourriture supplémentaire. [...] L'important c'est que j'ai pu partager ce que je recevais avec trois de mes amis [dont deux survécurent] [...]. J'ai pu en faisant ainsi des centaines de portraits et autres dessins, éviter de voler et de trafiquer, car j'ai utilisé au camp mes facultés de bon dessinateur de cette façon là, et cela m'a sauvé la vie à coup sûr. [...] Tout le monde n'a pas eu le privilège de vivre ainsi au camp, et j'en suis très conscient. Le fait de travailler très dur comme forçat toute la journée, mais de savoir qu'après être rentré le soir, après l'appel et la soupe, j'allais pouvoir dessiner et être payé en nourriture a été tellement encourageant pour moi, moralement (et physiquement bien sûr) que ma vie au camp et à l'usine s'en sont ressentis profondément. »

Il ne reste aucun dessin de cet homme. Et on peut dire que si les dessins qu'il faisait à la demande étaient des copies ou des portraits de gens qu'il n'aimaient pas, cela lui permettait malgré tout de s'évader un peu, de revenir à un domaine où il était connaisseur, où il se réalisait en tant qu'homme, c'est d'ailleurs ce qu'il affirme lorsqu'il dit que cela l'a aidé physiquement mais aussi moralement à tenir le coup. Toutefois, m'a-t-il confié lors de l'une de nos conversations, dessiner les enfants, les maisons de ces nazis ne le réjouissait pas, il aurait voulu y ajouter des éclairs, du noir... Mais, comme il le dit dans l'interview qu'il m'a accordé (cf annexe) une part de liberté a été trouvée dans cet art. En outre, après la libération, Serge Smulevic a participé au procès de Nuremberg par des illustrations témoignant de son vécu à Auschwitz-Monowitz, et il a aussi apporté sa contribution (qui a été censurée) lors du procès de Maurice Papon. Nous évoquerons ces illustrations d'après sa déportation un peu plus tard.

Léon Labre a également travaillé comme dessinateur pour des privilégiés, il a connu les mêmes expériences que Serge Smulevic, à ce titre. Mais il lui ajoute une pratique clandestine du dessin, pour lesquels il risque alors sa vie au quotidien.

- **L'art clandestin : la résistance en marche**

Léon Delarbre dessine dans les camps et parvient à sauvegarder secrètement, puis à transporter avec lui pendant les marches de la mort, ses dessins-témoignages. Il prend le risque inouï de dessiner pour témoigner, sur place. Il récupère du papier comme il peut : quelques feuilles soustraites à son travail de portraits "officiels", une vieille enveloppe qui traînait et, dans l'usine, des papiers arrachés à l'isolant d'amiante qui entoure les tuyaux pour éviter le gel, etc. Il est conscient que le risque, dans le climat de secret mis en place par les nazis, est terrible : il serait immédiatement pendu si l'on venait à surprendre son travail. Ses camarades le mettent en garde, pourtant, il continue son travail et accumule des dessins. Longtemps, il les cache dans un meuble du tunnel de Dora mais un matin, en arrivant à son poste de travail, il s'aperçoit que le meuble a disparu ; sans autorisation, il quitte son travail et se met à la recherche du meuble, dans le tunnel. Il le retrouve dans une galerie exposée : des camarades font le guet pendant qu'il desserre les planches qui cachent les précieux dessins.

En 1945, une fois libéré, il les présente à son ami le peintre Jean Bersier qui les confie à l'éditeur Michel de Romilly qui les publie en 1945.

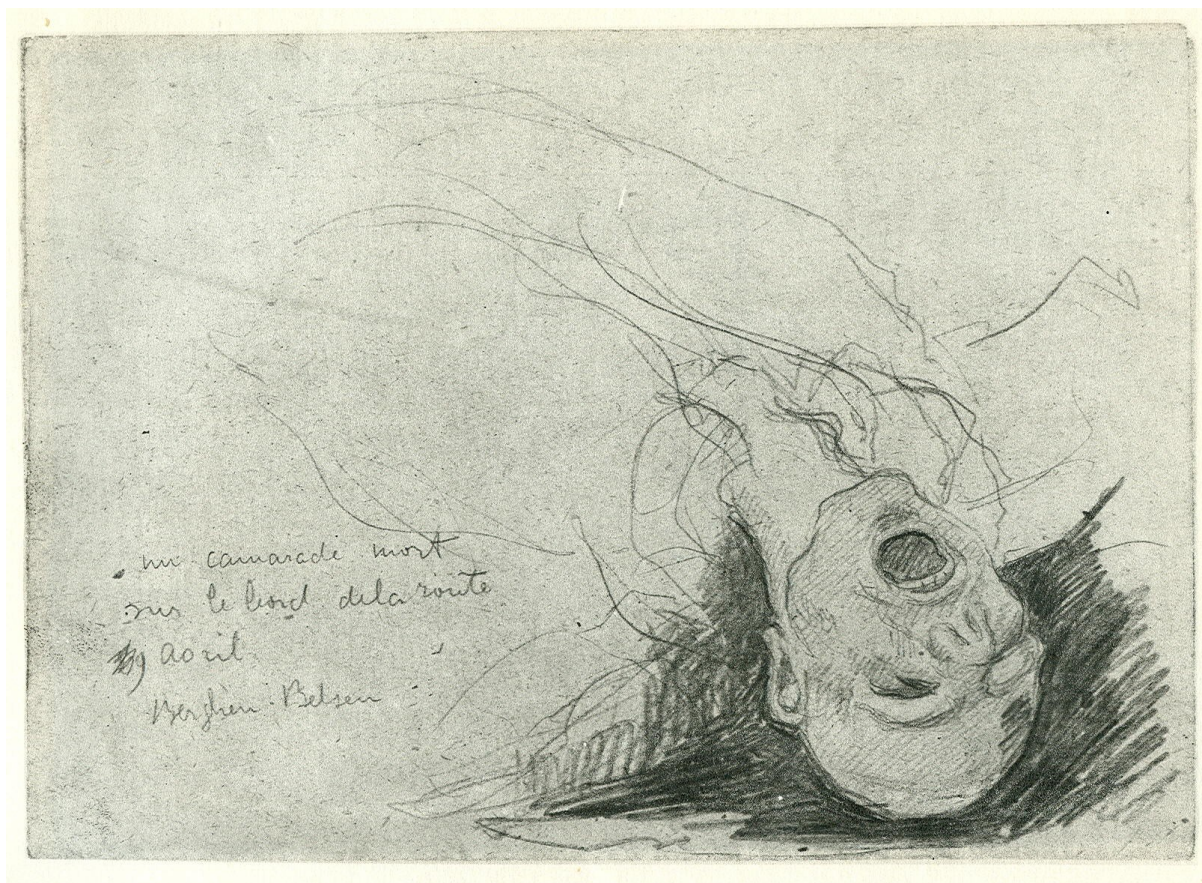
Voici quelques-uns de ses dessins, qui montrent une volonté farouche de montrer le plus crûment, le plus purement, le plus sincèrement possible tout le mal en marche dans les camps qu'il a traversé (Auschwitz, Buchenwald, Dora, Bergen-Belsen). Nous remarquerons la fragilité du papier découpé à la va-vite, dans l'urgence, dont l'aspect a été respecté comme signe supplémentaire de l'horreur :



Le commando sur la place d'appel avant le départ pour le tunnel



le camion quotidien de cadavres venant du commando d'Elrich est déchargé près du crématoire, Dora, mars 1945.



sur le bord de la route : un camarade mort pendant le trajet de la gare au camp, Bergen-Belsen, avril 1945.

- **Dessiner pour exister malgré tout, dessiner pour avoir un nom :**

On le voit, ces dessins sont pour la plupart signés du nom de leur auteur. Or, dès l'arrivée au camp, les déportés soient mouraient immédiatement, gazés, soient perdaient toute identité : leur vêtements et leurs affaires étaient enlevés, ils étaient alors tous vêtus du même pyjama rayé gris et bleu, leurs cheveux étaient tondus, et surtout, bien entendu, ils ne seraient plus appelés par leur nom mais par le numéro qui leur était attribué, tatoué sur leur bras, qu'ils devaient se dépêcher de retenir. Alors, créer et signer de son nom était à la fois un acte de pure résistance face à la machine nazie qui visait à annihiler l'humanité de ces « sous-hommes », et aussi un moyen d'exister encore, d'être soi, de ne pas être une simple force de travail vouée à mourir puis à être remplacée par un autre numéro.

Cette signature était encore le témoignage d'un acte de création. L'homme détruisait l'homme tandis que certains continuaient à créer malgré tout. Ainsi, l'art des camps de la mort relève à la fois d'une réappropriation de soi à soi et d'un désir d'être. Par la création artistique, l'homme peut dire l'instauration de son humanité, la clamer, même si ce cri est momentanément silencieux.

Signer ces dessins, c'était les faire entrer dans la sphère de l'humanité, c'était réhabiliter les déportés en tant qu'hommes. C'était montrer que le Mal est humain, qu'il peut être un homme. En somme, le but était surtout de témoigner.

- **Dessiner pour dire l'indicible, témoigner, juger :**

Le dessin des camps (qu'il soit effectué dans les camps ou après la libération) est surtout un acte de témoignage unique et d'une importance extrême, car le mal est à la limite du dicible. Ce que la narration échoue à raconter, le dessin peut le montrer de manière plus frappante qu'avec des mots, peut-être. L'illimitation de l'imagination peut amener à se libérer d'une vérité lourde à entendre. Soulevons toutefois le problème de l'insuffisance des moyens dans les camps. Malgré cela, la création artistique a ceci de capital qu'elle va au-delà des mots, qu'elle emploie un langage universel, peut-être un des seuls apte à montrer le mal tel qu'il s'abat.

Dire la déportation n'est pas facile, loin de là. « *Oui... on peut décrire des faits, des événements, des incidents généralement toujours dramatiques avec l'appréhension que l'on vous soupçonne d'exagérer ce que vous racontez* » témoigne Serge Smulevic, mais il s'agit là d'une réalité « *abrasive, trop dure à regarder en face, à évoquer, comme ça tout au long d'une simple interview. Une gêne aussi. Une pudeur, et le regard d'en face plein d'incrédulité* ». Alors, dessiner est peut-être plus aisé pour dire ce qui ne peut que se chuchoter ou se hurler. Cela évite le regard plein de doute des interlocuteurs, cela aide à maintenir une certaine pudeur, et cela laisse le temps aux choses de mûrir.

Ce désir de témoigner passe d'une part par une reproduction de scènes de la vie quotidienne, ainsi qu'on peut le constater en observant les titres de tous ces dessins, et d'autre part par un désir de fidélité, d'honnêteté. Le mal est tel qu'il n'est pas besoin d'en rajouter. Mais le mal est tel, aussi, qu'il est difficile de le représenter. Léon Delabre se disait complètement ahuri devant les champs de cadavres qui se déroulaient sous ses yeux, et il s'empressait de les dessiner, avec l'angoisse de ne pas rendre convenablement chaque corps, ni leur maigreur extrême.

Ce besoin de témoigner, Maurice de la Pintièrre l'exprime dans une reproduction de 35 lavis faits en 1945. Cet homme, déporté pour faits de Résistance à Buchenwald, Dora et Belgen-Belsen témoigne de l'horreur qu'il y a vécu. Il s'agit dans cet ouvrage intitulé Dora, La mangeuse d'homme, de constituer un témoignage sur les camps de concentration en 35 lavis retranscrits dès la Libération, après un séjour de 22 mois dans les camps de la mort. Ces dessins sont plutôt simples, sans fioritures, répondent à une exigence de dénonciation sans exagération. Bien sûr, ces dessins ne donnent qu'une idée incomplète de ce qu'ont subi des milliers de déportés. Mais ces lavis constituent un témoignage saisissant de la réalité quotidienne des camps, d'autant plus que ce sont des scènes vécues, et qui sont encore toutes fraîches dans la mémoire de l'artiste. En voici quelques uns :



Le chemin de la mort : de Compiègne à Buchenwald. Livrés aux SS, les déportés sont enfermés dans des wagons à bestiaux, volets fermés et barrés de fils de fer barbelés. Ils sont entassés jusqu'à 120 par wagon, sans vêtement, demeurant ainsi pendant plusieurs jours et plusieurs nuits, sans air, sans eau, avec deux ou trois seaux pour les besoins de plus de 100 personnes. Le seau est vite rempli, les gens deviennent fous, on dort sur les cadavres, les enfants hurlent... Des batailles se livrent pour essayer de happer près des ouvertures un peu de cet air qui manque désespérément. Ces quelques jours doivent compter parmi les plus terribles de la déportation.



Où chaque pelletée de terre était mouillée de larmes et de sang. Cette image présente un raccourci de la vie des camps et de la hiérarchie imposée par les nazis : le SS donne les ordres et supervise, le kapo exécute les ordres du SS et le Vorarbeiter ceux du kapo. Ces ordres, accompagnés de cris et de coups, sont transmis au déporté qui doit exécuter tout le travail malgré sa maigreur et l'absence de muscles manifeste de son corps.



La faim au point de ramasser de la soupe tombée à terre. Tenaillés en permanence par la faim, et pire, par la soif (il ne fallait pas boire l'eau du camp sous peine de tomber malade et de mourir), les déportés se jetaient à plat ventre pour laper, tels des bêtes, quelques cuillerées de soupe tombées à terre. Le processus de déshumanisation des nazis semble fonctionner ici : les hommes ne sont plus que des bêtes affamées, qui n'écourent que leur instinct pour survivre.



Encore des morts ... La dernière charrette de la journée. Le matin, elle descendait le pain pour les ouvriers du tunnel ; le soir, elle remontait un plein chargement de cadavres, ceux des déportés morts d'épuisement au cours d'une journée de travail harassant et disproportionné par rapport à l'énergie qu'il leur restait.

On le voit, ces lavis présentent avec précision des scènes du quotidien au camps. Il ne s'agit pas de raconter un événement particulier, un souvenir précis, mais bien de témoigner d'une réalité globale, quotidienne, qui se répétait continuellement, sans surprises. La précision des lavis leur donne une force de dénonciation peu commune, qui répond à un désir commun à beaucoup de déportés : celui de dénoncer la monstruosité telle qu'on ne saurait se l'imaginer.

Ce besoin de témoigner se retrouve également chez l'artiste peintre et graveur Zoran Music qui, entre 1970 et 1975 revient sur le camp de Dachau où il a séjourné de 1943 à 1945. Il grave et peint alors une série intitulée "*Nous ne sommes pas les derniers*". En voici quatre :



gravures et peintures de la série *Nous ne sommes pas les derniers*, 1970

"*Camarades, je suis le dernier*", avait crié un détenu, pendu avant la libération du camp d'Auschwitz , "*Nous ne sommes pas les derniers*" lui répond Zoran Music en 1970.

Ici, pas de descriptions de scènes, mais le témoignage de la douleur, indicible, du mal, de la persécution psychologique. Par ces portraits, l'artiste souhaite retranscrire ses souvenirs qui l'obsèdent, souhaite montrer l'insoutenable horreur des camps de la mort.

Ainsi en témoigne-t-il dans sa Biographie, datée de 1981 :

" *Dachau, 1945, Je commence timidement à dessiner. Le moyen, peut-être, de m'en sortir. Dans ce danger, j'aurais peut-être une raison de résister. J'essaye d'abord en cachette, dans le tiroir de mon tour, des choses vues chemin faisant en me ren-*

dant à l'usine : l'arrivée d'un convoi, le wagon à bestiaux entrouvert et les cadavres qui débordent. Le voyage a duré un mois, davantage peut-être, sans aliments, sans boissons, tout hermétiquement bouclé. Quelques survivants devenus fous hurlent, les yeux exorbités. Plus tard, je dessine au camp même. Les jours passent... Et me voilà aux dernières semaines, du camp, le danger d'être découvert a un peu diminué. Je parviens à dénicher, dans l'usine, du papier et de l'encre. Je dessine comme en transe, m'accrochant morbidement à mes bouts de papier. J'étais comme aveuglé par la grandeur hallucinante de ces champs de cadavres. Et la hantise de ne point trahir ces formes amoindries, de parvenir à les restituer aussi précieuses que je les voyais, réduites à l'essentiel. Comme broyé par je ne sais, quelle fièvre, dans le besoin irrésistible de dessiner afin que cette beauté grandiose et tragique ne m'échappe pas. Chaque jour, je n'étais en vie que pour la journée, demain il sera trop tard. La vie, la mort, pour moi tout était suspendu à ces feuilles de papier. Mais ces dessins, les verra-t-on jamais? Pourrai-je les montrer? Sortirai-je vivant d'ici? Nous savions qu'il avait été décidé d'anéantir ce camp, et nous dedans. J'ai appris à voir les choses d'une autre façon. Dans ma peinture même, plus tard, ce n'est pas que tout ait changé radicalement. Ce n'est nullement par réaction contre l'horreur que j'ai redécouvert la félicité de l'enfance. Petits chevaux, paysages de Dalmatie, femmes de Dalmatie, ils étaient là bien avant. Seulement, après, il m'a été donné de les voir autrement. Après la vision de ces cadavres dépouillés de toute marque extérieure, de tout superflu, débarrassés du masque de l'hypocrisie et des distinctions dont s'agrémentent les hommes et la société, je crois avoir découvert la vérité terrible et tragique qu'il m'a été donné d'atteindre. [...] Entre 1962 et 1970, je n'ai plus fait que dessiner, sans peindre... je savais que ça devait sortir, je ne savais pas comment. "

Cet extrait nous permet de considérer que Zoran Music veut témoigner d'une ineffabilité de l'horreur des camps, d'une insuffisance de la parole à tout transmettre. Sans doute y a-t-il aussi une inefficacité du dessin, mais celui-ci permet d'exprimer des sentiments plus profonds. D'ailleurs ces peintures et ces gravures nous mettent très mal à l'aise, il est difficile de les soutenir, on voudrait détourner le regard.

D'ailleurs, cet art qui témoigne de la vie à Dachau relève tant d'un besoin d'exprimer une « obsession » que d'un désir de commémoration, mais également, au-delà, du besoin de provoquer une réaction chez le regardant, de le faire s'interroger sur la profonde inhumanité de la shoah, sur le mal dont l'homme est capable, sur ce que l'homme peut subir en continuant de vivre et de créer malgré tout. La représentation proprement figurative est impossible car elle ne suffirait pas à représenter le mal qui ronge l'artiste déporté, et pourtant, il faut tâcher de ne pas trahir la réalité, de ne pas trahir les morts en mentant sur leur sort. L'artiste élabore alors un trait propre à sa douleur, à son vécu, qui ne représente pas le mal mais l'exprime tel qu'il est vécu, qui en retranscrit toute l'action destructrice, toute la déshumanisation. Ces visages déformés par la douleur et la maigreur représentent toute l'entreprise de mort et de déshumanisation menée par les Nazis, toute l'horreur de cette entreprise de destruction.

Ces brèves analyses témoignent du rôle de témoin qu'ont joué les dessins, peintures et gravures des déportés mais aussi de leur importance cathartique. En effet, évacuer l'obsessionnelle douleur semble être le moteur de ces créations. Peut-être aussi s'agit-il de réaliser que l'horreur a existé ? En tout cas, si ces œuvres ont une telle force évocatrice c'est parce qu'elles retranscrivent une douleur vécue, réelle, obsédante, dévorante, qui envahit les artistes. Peut-on alors trouver des caractéristiques communes, qui seraient une sorte de langage commun pour dénoncer le mal ? Il semble que certains éléments soient récurrents dans ces œuvres et notamment : un aspect descriptif, un anonymat omniprésent, le noir comme couleur dominante, et enfin un trait particulier, souvent agressif et répété, insistant.

Quelle représentation trouve-t-on dans ces dessins ?

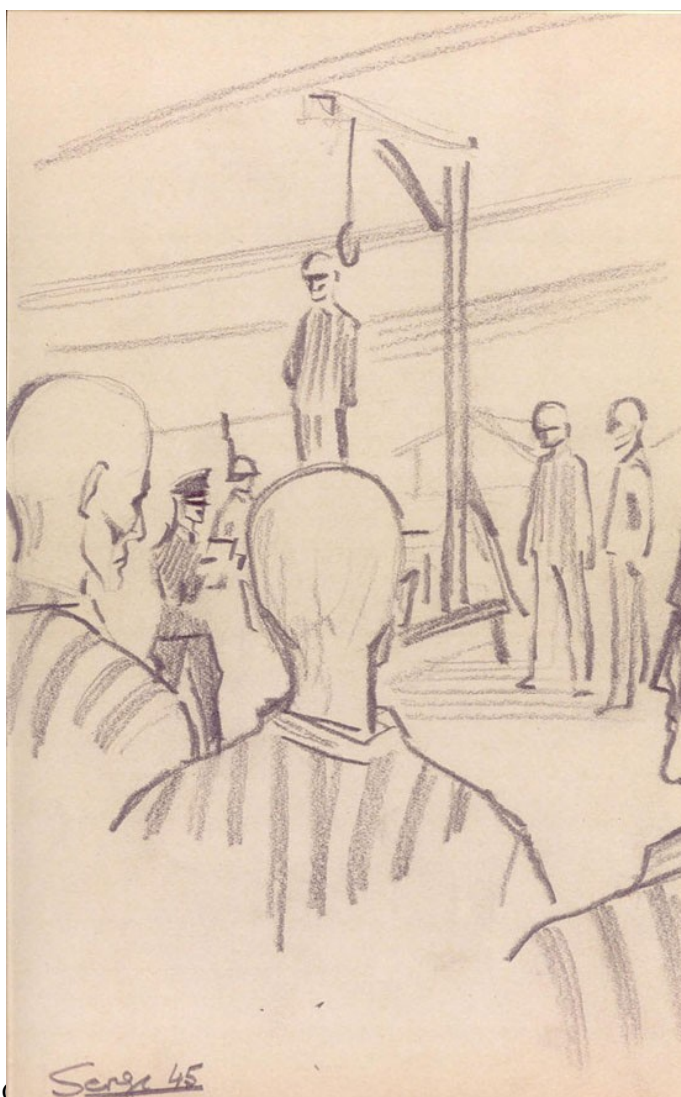
Paul Ricoeur, philosophe contemporain, analyse la représentation du mal en introduisant l'idée qu'il n'y a pas de langage direct, non symbolique du mal subi, souffert, ou commis, l'homme le dit d'abord et d'emblée dans une symbolique dont on peut retracer les articulations. Il ne s'agit toutefois pas de dire que la représentation du mal est codée ainsi qu'une grammaire, les signes symboliques sont opaques

parce que le sens premier, littéral, patent, vise lui-même analogiquement un sens second qui n'est pas donné autrement qu'en lui. Ainsi, cette profondeur, cette opacité, donnent sens à la représentation du mal et lui donnent du corps. Dans ce dernier moment de notre analyse, nous tenterons de dévisager une symbolique du mal, sans toutefois la réduire à une grammaire, ce qu'elle n'est évidemment pas. Mais nous analyserons son essence pour peut-être y trouver une profondeur qu'elle recèle. L'opacité de la symbolique du mal est idéale car elle permet de dire l'indicible, de montrer le mal vécu, existant.

- **Une représentation sincère mais difficile du réel**

Dessiner le mal, c'est aussi se retirer de l'action mauvaise pour la dénoncer, la juger. Le dessin est témoignage mais surtout jugement, à chaud. Il convient alors de respecter la réalité, de la redonner intacte, sans en rajouter.

Serge Smulevic répond à son exigence d'honnêteté lorsqu'il dessine pour le procès de Nuremberg. Ses dessins sont étrangement simples, composés de quelques traits, qui suffisent à dire le mal. Il s'en explique en disant qu'il ne faut pas exagérer, jamais, la réalité des camps, celle-ci était assez atroce comme cela. Comme tant d'autres déportés ayant survécu, celui-ci a été confronté un premier temps à la méfiance et à la mise en doute de ce qu'il disait à propos des camps. Alors il refuse que l'on puisse en rajouter, mentir à propos des camps de concentration, cela constitue une insulte à l'égard de tous ceux qui y sont morts ou y ont souffert. Ses dessins répondent à cette exigence et se présentent ainsi comme plutôt dépouillés. Pourtant, ils n'en constituent pas moins un témoignage bouleversant. La description de ses dessins qu'il fournit à certains de ses élèves, auxquels il enseigne la Shoah témoigne de ce désir de justesse du témoignage.



« Lors des pendaisons, et j'en ai assisté à quelques unes, la ou les potences étaient dressées à l'avance. Puis un S.S. passait parmi nous, sur la place d'appel, passant dans chaque rang, en nous regardant dans les yeux, et, soudain, désignait l'un d'entre nous en pointant son doigt sur sa poitrine, et de préférence quand il voyait un regard apeuré, et disait " Toi ! " Quand il y avait un déporté qui allait être pendu, il désignait deux des nôtres qui devaient se mettre à côté de la potence et attendre l'ordre de pendaison. C'était la terreur parmi nous, cette crainte d'être désigné pour pendre un camarade, et chaque fois je faisais presque dans mes culottes, de peur. Car ceux qui allaient pendre leur camarade étaient morts de peur, inexpérimentés (et pour cause) et pendaient leur camarade maladroitement pendant que la victime se débattait. C'est ce côté sadique que les SS souhaitaient. Et voilà aussi pourquoi sur mon dessin il y a deux autres déportés à côté de celui qui va être pendu. »

Nombreuses sont les œuvres qui n'en rajoutent pas, qui retransmettent le réel comme le ferait un cliché photographique, avec moins de précision, mais aussi avec plus d'émotion. Voici quelques dessins qui reflètent le désir de description, de jugement laissé au spectateur.

- **L'anonymat des personnages :**

Un autre aspect frappant des dessins que nous avons vus jusqu'ici est l'anonymat qui se dégage des individus dessinés. Cet anonymat peut sembler étonnant dans la mesure où, nous l'avons dit, dessiner relève justement d'un acte de réappropriation de son humanité, donc d'une volonté d'aller contre l'anonymisation mise en place par les nazis dans les camps de concentration. Mais ce paradoxe n'est que superficiel, si on le creuse un peu, il prend un sens beaucoup plus profond.



Walter Spitzer, Buchenwald, la corvée de brique, 1945.



Maurice de la Pintièrre

D'abord, encore une fois, cet anonymat du visage (la grande majorité des visages de déportés sont indistincts les uns des autres, on ne saurait identifier un individu dans la masse) témoigne de la réalité des camps. La maigreur des corps leur ôtait beaucoup leurs particularités, et cette mutabilité des visages est le reflet de l'évidence mutabilité des hommes dans les camps : n'étant plus des individus mais seulement des numéros et des forces de travail, chacun valait autant que l'autre, c'est-à-dire bien peu. Ainsi l'anonymat des être dessinés est l'écho troublant d'un monde où des hommes sont traités comme des choses. D'ailleurs, il était interdit de parler de « cadavres » ou de « victimes » au camp, on devait dire « poupée », « mannequin », « choses », « vermine »... Pour témoigner de la déshumanisation mise en place par le système nazi qu'a vécu son père, le dessinateur et écrivain Art Spiegelman figure les déportés, dans *Maus*, sous forme de souris, toutes semblables. Les Nazis sont quant à eux représentés par des chats voraces. Cette bande dessinée en deux tomes n'est pas le fruit d'un déporté mais celui d'un de ses enfants, qui retrace le parcours de son père, d'après son propre témoignage. Spontanément, Art Spiegelman choisit de figurer les déportés par l'animal emblématique de la masse grouillante anonyme : le souris, qui prolifère et meurt dans l'indifférence du monde, qui est là mais qu'on ne regarde pas, qu'on méprise, et qu'on tue sans ménagement puisqu'une souris en remplace toujours une autre...



Dessin tiré de Maus II, Art Spiegelman

Cet anonymat dénonçant la machinerie anéantisante nazie est aussi une façon de provoquer chez le spectateur un sentiment d'affliction. Tout visage en valant un autre, il se pourrait que ce soit lui, empilé parmi les cadavres, pendant un de ses camarades, mourant de faim et de fatigue...L'absence de référence individuelle ouvre la porte à une spécularité du mal : le dessinateur affligé se doit de partager cette douleur avec le regardant, qui en souffre à son tour, réalisant qu'il aurait pu aussi y être. Paradoxalement, donc, cette déshumanisation apparente des personnages représentés fait entrer toute l'humanité dans le dessin, dans le mal, nous fait entrer dans ce monde de l'indicible peur perpétuelle de la mort.



Leo Haas, *Thérésine*, 1943

Toutefois, si ces visages anonymes proposent au regardant de se mettre à leur place, nous ne le pouvons pas. L'horreur est trop forte pour nous imaginer réellement vivre la déportation. Que chacun essaye, personne ne peut s'imaginer toute l'horreur, tout le mal d'un camps de concentration ou d'extermination nazi. Et il y a dans ces visages fermés et nus une sorte de communauté, aussi. Tous se ressemblent car au fond, tous partagent une expérience unique, qui ne peut pas de raconter, qui ne peut que se vivre. Bien que la fraternité n'ait pas été la règle dans les camps, chacun luttant pour sa propre survie, il n'en demeure pas moins qu'un lien unit les déportés, leur expérience unique du mal. Tout en ouvrant leur expérience aux autres vivants, les déportés qui dessinent leur douleur savent qu'ils ne parviendront à transmettre cela qu'à moindre échelle. Seul un déporté peut comprendre la douleur d'un autre déporté. Le dessin ne nous en donne au fond qu'une parcelle, mais une parcelle d'une indicible valeur.



Anonyme

- **Le noir, couleur du deuil et de la colère :**

On constate également une omniprésence de la couleur noire. Certes, les moyens étaient limités, mais même pour les dessins post-déportation, l'usage du noir est très présent. Pourtant, tout n'était pas noir ou gris dans les camps : il y avait aussi des fleurs dans les champs environnant. Mais ce noir est le reflet d'un état d'esprit sombre, en deuil, et sans doute aussi d'une certaine pudeur. Le noir dans son humilité est à même de représenter la douleur, et dans sa symbolique est le seul à pouvoir signifier le deuil de millions de victimes. Même dans les œuvres colorées, le noir est omniprésent, obsédant, envahissant, ainsi en est-il par exemple dans l'œuvre de Julius C. Turner, *Déportation*, 1942 :



Ces personnes en marche vers la mort portent déjà sur eux leur propre deuil. Le noir de leur regard, de leur visage, ne permet pas de distinguer d'âges : tous semblent prématurément vieillis. Seul l'enfant, vêtu de bleu clair, pourrait figurer l'espoir de la vie, mais le visage grave, courbé vers le sol étaient rapidement cette lueur.

Dans les peintures et gravures de la Série Nous ne sommes pas les derniers, créée par Zoran Music, dont nous avons présenté quelques œuvres plus avant, la noirceur est également présente dans le regard. Ce regard vide, agonisant, qui ne peut dire que la béance d'un mal insondable qui l'afflige.

Le noir est surtout plus un trait qu'un remplissage. Ici, le trait de fond dans les contours des visages, les brouille, leur donne une gravité, les nimbes de désespoir. Ce trait est vivant, souvent ondulant, hésitant, et pourtant très clair dans ce qu'il représente. Ce trait est la dernière, mais pas la moindre, caractéristique symbolique des ces dessins des camps.



Léon Delabre, *Misère, Dora*, février 1945

- **L'importance du trait : agressif, omniprésent, obsédant :**

Dans ses dessins datés de 1945, destinés à témoigner pour le procès de Nuremberg, Serge Smulevic exerce son art d'un trait net, marqué, puissant qui témoigne de l'agressivité constante qui régnait à Auschwitz. Ce trait noir est un deuil, mais aussi une colère, une accusation, comme on écrit noir sur blanc. Voyons par exemple ce dessin : le trait noir de la botte nazie s'enfonce comme un clou dans le sol, les traits qui creusent le visage du déporté marquent sa douleur d'avoir perdu sa famille, de mourir de faim et d'épuisement et d'être impuissant, et au fond, un fin trait cisaille le paysage : celui des barbelés d'Auschwitz, témoins de l'enferment, du secret, du silence face au mal.



Très différente des dessins de Serge Smulevic, l'œuvre de Miklos Bokor se situe quant à elle entre abstraction et figuration. Il semble que sa peinture, qui fut confrontée à la béance des camps de la mort, tâche d'inventer une nouvelle confiance en l'image en rappelant la part d'histoire qu'il accuse d'avoir défiguré l'image où vivre. Deux faces s'unissent à ses œuvres : la première qui est la volonté de retrouver l'aspect de la figure disparue des formes que l'on peint, mais cela parce qu'il faut la sauver et la remonter de l'histoire écrasante où elle a été noyée. Soin œuvre se fait l'instrument silencieux d'un cri qui dénonce la dimension dramatique de la vie et de sa défiguration, défiguration par le trait.

La souffrance, la barbarie existent - et existent - assez pour que la peinture ne renchérisse pas sur cet abîme, mais tâche demeure d'en arracher les reliefs de la dignité humaine. L'incertitude, l'hésitation, angoissée devant les formes, sont le fond d'un trait qui se veut agressif, témoignage d'une existence blessée, pourrie par le mal.



Isaac Celnikier quant à lui représente dans ses dessins d'après la libération d'une part le ghetto et d'autre part les camps. Lorsqu'il représente des hommes et des femmes, il s'agit du ghetto, mais lorsqu'il n'y a plus que des hommes, alors il est au camp. Evoquant deux moments successifs du processus d'extermination, il a peint, puis gravé le ghetto mais le camp, il n'a pu que le graver. Dans le ghetto, en effet, persiste la tendresse des couples destinés à la séparation, la douceur des corps pourtant terrorisés, la plénitude de la vie, fût-elle mourante. Alors que dans le camp, s'est installée la mort abstraite, administrée, la séparation des sexes et la castration symbolique. Ce que Celnikier dit, quand on lui demande d'expliquer le passage dans son oeuvre de la peinture à la gravure, c'est que ce tournant dans sa thématique et dans sa technique a coïncidé avec les persécutions antisémites de 1968 en Pologne. C'est alors seulement que le peintre osa commencer à tracer le souvenir d'Auschwitz.



Il fallait que la couleur disparaisse presque tout à fait dans les productions de l'ultime remémoration, pour témoigner de la volonté de néantisation totale des crimes nazis. Il ne s'agit pas de délivrer par le trait toutes les victimes, mais plutôt de les prier dans un dénuement que seule lui permet la gravure. Il réduit ainsi ses créations à la pure essence de la représentation picturale : le trait. Un trait qui s'affole, qui répète, qui s'angoisse, qui s'étend, qui envahit comme l'artiste est envahit lui-même par ce mal qu'il a vécu et qui le ronge encore, jusqu'à la fin. Car on ne sort jamais des camps.

Il y a une monotonie de l'entaille, qui fait écho à une monotonie des scènes aux titre trop évocateurs : La soupe allemande, Arrivée à Birkenau, Retour des torturés, Enlèvement du corps, Nuit du départ, etc. L'entrelacement des traits figure une torture des corps soumis à la souffrance extrême. Mais cette vivacité du trait, qui semble toujours en mouvement, qu'on ne peut délayer, témoigne aussi d'une vivacité toujours présente, d'une volonté de combattre, et nie toute résignation. Ce trait est un cri de colère autant qu'un cri de douleur.

Isaac Celnikier a peint *Birkenau* dans un Triptyque datant de 1989, attardons-nous sur cette œuvre :



A gauche, L'arrivée des hommes, à droite, L'arrivée des femmes, au milieu, Ce qui arrive. Le peintre a dû inventer une absence de couleur pour évoquer ce système qui faisait en sorte que les hommes ne soient plus des hommes. C'est humainement cependant, que des êtres se penchent, pour les rejoindre, vers les corps qui s'effondrent. Et ces visages, sur le panneau de gauche, qui commencent à subir en quelque sorte un devenir animal, ne sont pas privés de ce regard qui interrogera toujours sur ce qui est arrivé. A droite, du côté des femmes, il y a un groupe qui figure trois femmes et trois générations qui s'affaissent en cascades. Quant au tableau central figure une agonie mais aussi une révolte constante, jamais un abandon. Dans cette œuvre, le trait prend tout son sens : il suffit d'un trait pour montrer la douleur, l'agonie, le mal, l'imploration, la mort et la vie côté à côté. Il suffit d'un trait, mais un trait qui n'est pas encore assez, qui voudrait dire plus mais qui s'emmêlerait et ne laisserait alors plus que du noir, plus que le vide, le rien, car le mal tel qu'il a existé dans les camps de la mort n'existe que pour ceux qui l'ont vécu. Pour les autres, il demeure une énigme, un nœud qu'on ne peut défaire.

Conclusion :

Tout cet art commence par la douleur. Elle peut être oubliée, mais pas totalement, elle laisse des traces, des cicatrices qui ne guérissent jamais.

SI le mal est si difficile à dessiner c'est qu'il n'est ni quelque chose ni quelqu'un, il est un renversement, un sentiment évanescent, diffus. Seul un dessin, une peinture, une gravure, permet de capter l'évanescent, de le figer sans l'altérer. Ainsi, les dessins des déportés qui témoignent de l'horreur des camps de concentration nazis ont témoigné de l'horreur. Et s'ils ne peuvent pas tout à fait nous faire comprendre, nous faire ressentir ce mal qui ne peut que se vivre, ils sont parvenus toutefois à nous le faire toucher du bout des doigts, au point que nous avons du mal à le soutenir du regard. C'est notre humanité qui est touchée.

Leur première tâche était de se ressouvenir, de rentrer en eux pour y retrouver les affres de l'enfer, y replonger pour l'exprimer, pour provoquer les spectateurs, pour leur dire que le mal n'est pas un mythe, qu'il n'est pas un diable mythologique, mais qu'il est parmi les hommes. Dans ces créations, la force plastique apaise le chaos systématiquement ordonné par les nazis, et elle le fait sans tenter de rompre, par de belles formes, l'insoutenable corrélat de la souffrance et de la méchanceté. IL ne s'agit pas de faire du beau, ni de faire mieux comprendre, il s'agit seulement de dire, sans paroles, l'indicible cruauté du mal.

Il n'y a pas de formules exactes, au fond, pour expliquer comment on peut exprimer le mal par l'art. On a beau retrouver des symboles récurrents dans ces dessins, nous sommes incapables toutefois de comprendre pourquoi ils nous mettent si mal à l'aise. Mais c'est leur mystère même qui fait leur réussite. Le mal n'est pas une chose définie, aux contours nets, il est donc normal que sa représentation échappe aussi à une définition stricte. Si le mal se montre, il ne se dit pas, nous ne pouvons que le ressentir. Et nous ne le ressentons qu'à bien moindre échelle, protégés que nous sommes par la distance entre nous et la toile, par notre vie qui nous attend, une fois que nous aurons détourné notre regard. Mais ce n'était pas le cas de ces hommes parmi les hommes, qui ont à tout prix voulu rester des hommes, même dans la fange, au milieu de la mort, de la puanteur et de la faim. Chacun de ces dessins est un acte concret de résistance. Et un seul justifiait la peine de mort. Et un seul est une preuve de vie, d'existence, un seul prouvait qu'ils étaient des hommes, encore.

ANNEXE :

Interview de Serge Smulevic par Fanny Lefebvre à Anglet, le 29 avril 2008:

1 - Quel est votre parcours personnel en tant que dessinateur ? (formation, carrière)

J'ai toujours beaucoup dessiné bien avant d'aller aux Beaux-Arts. N'importe quoi, et tout ce qui me plaisait et souvent de l'imaginaire. Aussi bien des visages humains que d'animaux extraordinaires que des engins, que des voitures de course extravagantes et des avions. Les Beaux-Arts ont été un passage obligatoire pour moi. Avoir des vrais professeurs, chacun spécialisé dans sa matière : la perspective, le dessin au crayon gras, le fusain, puis l'utilisation des peintures –couleurs : la gouache, l'aquarelle et l'huile. Puis la gravure sur linoléum, sur bois et sur zinc (pour réaliser des eaux-fortes). Puis du nu. Puis du modelage. On avait également un professeur d'histoire de l'art et un médecin pour l'anatomie. Bref la formation la plus complète possible, surtout à Strasbourg qui avait plusieurs fois hérité des traditions allemandes. A la fin de mes études aux Beaux –Arts la guerre a éclaté, et à mon retour il n'y avait pas de travail pour les artistes. J'ai néanmoins pu réaliser des travaux de décoration dans de nouveaux appartements, des tableaux pour les meubler etc. J'ai aussi réalisé des affiches de cinéma et de théâtre.

Mais pas suffisamment pour gagner ma vie normalement. J'ai donc quitté la France pour la Belgique où je savais qu'on pouvait trouver du travail plus facilement. Effectivement je suis d'abord entré dans un atelier de décoration, puis dans une petite agence de publicité, où je me suis familiarisé avec le dessin publicitaire et surtout avec les techniques d'appel à l'achat

Et la motivation écrite (slogans, textes de persuasion etc)

Puis on m'a proposé la direction de la publicité à l'agence Havas, qui m'a permis de connaître plusieurs sources de créativité nécessitant chaque fois des arguments et des techniques différentes. Puis j'ai voulu mettre mes connaissances à la disposition d'une seule firme ne fabriquant qu'une seule gamme de produits apparentés.

J'ai eu la chance de pouvoir entrer chez Philips, où toute latitude m'a été accordée après 6 mois de publicité traditionnelle. Et j'y ai fait une carrière complète et heureuse à tous points de vue en tant que Directeur des services de publicité. Liberté créative et de campagnes déterminées. Liberté budgétaire importante (Voir mes certificats).

2 – A Monowitz, en quoi votre formation d'artiste vous a-t-elle aidé au quotidien ? Quel place a eu le dessin durant votre déportation ?

A Monowitz, ma formation d'artiste ne m'a pas aidé au quotidien mais seulement à une période bien déterminée,

c'est-à-dire au cours de l'été 1944. Je suis alors entré pendant plusieurs mois dans un bureau de dessin technique, dont les deux dirigeants n'avaient absolument aucun rapport avec la brutalité des autres allemands d'autres secteurs ; c'étaient deux ingénieurs en blouse blanche bien élevés, qui malgré ma tenue de bagnard en uniforme rayé, me considéraient comme un être humain, et m'appelaient « Monsieur » J'y faisais maladroitement des dessins techniques, mais quand ils ont appris que je sortais des Beaux-Arts, et en plus de Strasbourg, ils m'ont demandé de dessiner pour eux. L'un m'a demandé des reproductions de petites photos de son fils, en grand format, l'autre des dessins en couleurs de sa propriété. Ils m'approvisionnaient en papier de dessin et en couleurs. J'échappais totalement au contrôle de mon Kapo pendant ce temps, et les deux ingénieurs me récompensaient en nourriture.

Quoique inscrits au parti nazi, ils n'étaient pas des nazis, je m'en suis rendu compte immédiatement. De pouvoir dessiner et donner libre cours, en petites doses, à mon imagination, m'a fait le plus grand bien. Ils avaient toujours des dessins à me faire faire, et je ne faisais plus du tout de dessin industriel. Uniquement des dessins d'après photos ou d'après les descriptions qu'ils me donnaient.

Je ne peux pas répondre à votre question n° 4, ces ingénieurs n'étant pas des SS et n'ont jamais tué quelqu'un.

Ce bonheur n'a duré que quelques mois, juin, juillet et août 1944. Les deux ingénieurs ont quitté l'usine et j'ai été réintégré dans mon travail journalier de terrassement, mais ce que je venais de faire m'avait donné une idée...

Les déportés allemands aryens avaient le droit de recevoir régulièrement des colis, et dans le block où je logeais il y en avait quelques uns. Je leur ai proposé de faire des dessins pour eux (leur portrait, le dessin de leur maison etc) très enthousiastes ils ont accepté, et les séances de pose ont commencées, puis petit à petit ça s'est su et j'ai eu du travail presque chaque jour, récompensé par du pain, de la soupe, un bout de saucisson etc. Puis un jour un SS (gardien du camp) est entré et m'a demandé de lui faire son portrait d'après une photo. J'étais devenu très fort dans cette spécialité. Je devais immédiatement interrompre tout travail en cours et exécuter la commande de cet SS qui revenait et me donnait un petit morceau de pain. Je n'établissais aucune relation de cause à effet, entre un sentiment quelconque de ma part et le travail de cet SS que je ne pouvais considérer que comme un travail de gardien. Et de toutes façons je n'avais pas la possibilité de refuser.

3 – Avez-vous dessiné de façon clandestine ?

Non, jamais. Et je n'ai connu aucun déporté qui l'avait fait.

4 – Le fait de pouvoir dessiner, de garder un contact avec l'art vous a-t-il aidé à surmonter parfois le mal qui vous entourait ?

oui, mais pas d'une façon profonde, je savais – forcément – que dessiner n'était que très passager et que ça ne m'aiderait pas à sortir du camp, et puis je ne dessinais pas pour moi, mais pour d'autres. Je ne satisfaisais que des besoins d'autrui. Ça m'enlevait une partie du plaisir que j'aurais éprouvé autrement et qui aurait senti bon l'illusion d'une liberté imaginaire.

5 – Pensez-vous que votre sensibilité artistique a été un atout ou au contraire un handicap lors de votre déportation ?

Un atout très artificiel puisque cela ne me rapportait qu'un peu de nourriture, néanmoins, des idées me traversaient l'esprit comme des éclairs, que j'étais en train de dessiner comme un homme libre, mais l'illusion ne durait qu'un millième de seconde !

6 – Pensez-vous que les dessins des camps soient plus une façon d'exprimer l'insondable douleur des déportés ou bien un témoignage ?

Les deux. Avec beaucoup plus de conviction pour la deuxième partie : la certitude d'un témoignage. Les dessins ont été réalisés à 99% dans le but de témoigner, beaucoup plus qu'un témoignage oral. On n'invente pas des choses pareilles !

7 – Votre déportation a-t-elle influencé votre façon de dessiner, par la suite ? SI oui, de quelle façon ?

Ma façon de dessiner n'a pas été affectée par la déportation, à part le fait qu'une fois libre, je pensais que j'avais été contraint de dessiner au camp, et que là je dessinais librement, c'est peut être une façon de mettre plus de temps une fois libre ou de dessiner ce que j'avais envie de dessiner, mais mon style, et ma façon de dessiner n'ont jamais changés. Ou alors inconsciemment, peut-être, Il se peut que mes coups de crayons ont été plus francs une fois libre, c'est très difficile comme question. Je ne dessine que très peu actuellement et mon dessin a beaucoup changé avec l'âge, mais

pas le style. Un musicien joue aussi d'une façon différente avec l'âge mais son style restera toujours le même.

8 – Vous avez produit des dessins pour témoigner de la réalité des camps de concentration et d'extermination nazis lors du procès de Nuremberg, comment avez-vous alors envisagé ce travail ? Comme un devoir rigoureux, comme une possibilité d'exprimer ce que vous n'aviez pas pu dire ?

En vérité ça s'est passé ainsi : tous ces dessins, sans exception, je les avais faits pour illustrer un livre que j'avais commencé à écrire, mais j'avais fait tous les dessins d'abord pour mieux m'en imprégner pendant que j'écrivais. Puis j'ai renoncé, et j'ai jeté tout ce que j'avais écrit, mais je n'aurais jamais fait cela avec mes dessins que j'aimais beaucoup, et que des amis m'avaient déjà demandés.

Et quand j'ai reçu la demande de Nuremberg pour réaliser des scènes de déportation et du camp, mes dessins étaient tout prêts pour remplir cette fonction, et c'est à cela qu'ils ont finalement servis. Donc je n'avais pas fait ces dessins spécialement pour Nuremberg, mais pour illustrer le livre que je n'ai jamais écrit. Et je le regrette maintenant, mais il est trop tard, mais j'ai écrit des nouvelles.

En fin de compte, j'ai dessiné pour témoigner avant même qu'il ne me soit demandé de le faire de façon plus officielle.

9 – Ces dessins sont tous sur fond coloré, pourquoi ?

Ça c'est un petit truc de dessinateur, suivant le sujet, un fond de couleur approprié, dramatise davantage la scène dessinée et la renforce. Tristesse, angoisse, peur peuvent être exprimées au moyen des couleurs et le subconscient fait le reste.

10 – Pensez-vous avoir pu restituer l'horreur des camps avec vos dessins ou malgré tout, le mal demeure-t-il irréprésentable ? Vous déclarez « qu'Auschwitz ne s'écrit pas », pensez-vous qu'il puisse se dessiner ?

Bien entendu l'horreur des camps peut être dessinée, mais je trouve que les dessinateurs qui l'on fait sont un peu sadiques et qu'il y a moyen de l'exprimer avec moins de perversité, même si cela a été le cas. Libre à eux de le faire, mais je m'oppose à cette façon de faire. Oui, on peut l'écrire (le lira qui le veut), on laisse le choix et la liberté à chacun d'en prendre connaissance, on peut en parler abondamment, l'écouter qui veut, on peut en faire des films – avec avertissement de scènes insoutenables -, le regardera qui voudra. Il ne faut pas forcer les gens.

Tout est réalisable, mais le dessin permet quand même à coup sûr d'identifier les TRICHEURS.

Bibliographie et sources :

Ouvrages reliés :

Jeune mémoire, Des élèves de troisième écrivent à partir de dessins de Serge Smulevic, Collège Maurice Malsfelner, 2003.

Dessins d'enfants du camp de concentration de Terezin, Musée Juif d'Etat de Prague

Brochure du Musée Juif d'Etat de Prague, 1998.

Maus, Art Spiegelman, Flammarion, Paris, 1996.

Leçon de Ténèbres, Editions PLON, Paris, 1995.

Sites internet :

Mémoire juive et éducation :

<http://pagesparso-orange.fr/d-d.natanson>

Sites de la fondation pour la mémoire de la déportation :

<http://www.fmd.asso.fr>

Site des musées nationaux :

<http://www.photo.rmn.fr>

Sites d'académies universitaires :

<http://crdp.ac-reims.fr/memoire/enseigner>

<http://appli.etna.ac-nantes.fr:8080/ia53/resistance2007/prodart.html>

Remerciements :

Je tiens à remercier sincèrement mon ami Serge Smulevic pour son aide précieuse, ses informations détaillées, et sa patience.