

# L'autopoiesis dans l'expérience limite : le cas de dessins de la déportation

13

**Anna Paola Bellini**

apaola.bellini@gmail.com

Doctorante à Sorbonne Université Lettres

avec le soutien de la Fondation pour la Mémoire de la Shoah

**RÉSUMÉ.** Pour résister à la déshumanisation pendant l'emprisonnement dans les camps de concentration nazis, certains déportés ont figé leur quotidien par le dessin. Dans cet article nous nous intéressons principalement à la création de soi dans ce type d'expérience, définie de manière préliminaire comme étant « limite ». Après un aperçu du quotidien concentrationnaire, nous analysons comment la création clandestine d'œuvres graphiques dans les camps se configure comme étant une forme de résistance et de construction de *soi*.

**MOTS CLÉS :** camps de concentration nazis, art dans les camps, auto-poiesis, création et recréation de soi, expérience limite.

**ABSTRACT.** During their imprisonment in the Nazi concentration camps, some deportees froze their daily lives by drawing. This article is mainly interested in the creation of the self in this type of experience, defined in a preliminary way as « limit ». After an introduction about the daily life in the camps, we analyse how the clandestine creation of graphic works is configured as a form of resistance and self-construction.

**KEYWORDS:** Nazi concentration camps, Holocaust art, autopoiesis, self-creation, limite-experience

Qu'on imagine maintenant un homme privé non seulement des êtres qu'il aime, mais de sa maison, de ses habitudes, de ses vêtements, de tout enfin, littéralement de tout ce qu'il possède : ce sera un homme vide, réduit à la souffrance et au besoin, dénué de tout discernement, oublieux de toute dignité : car il n'est pas rare, quand on a tout perdu, de se perdre soi-même ; ce sera un homme dont on pourra décider de la vie ou de la mort le cœur léger, sans aucune considération d'ordre humain, si ce n'est, tout au plus, le critère d'utilité. On comprendra alors le double sens du « terme camps d'extermination » [...]

Primo Levi, *Si c'est un homme* (1987 : 35)

La destruction dans les camps nazis n'était pas seulement physique, mais passait aussi par la déshumanisation de l'individu. L'extermination de l'humanité du déporté, précédait celle matérielle de l'individu. Comment ne pas se laisser détruire ? Comment ne pas devenir cet « homme vide », dont Primo Levi parle ? Est-il possible de ne pas perdre soi-même, lorsque l'on a tout perdu ? Comment ?

En 1972, les biologistes Humberto Maturana et Francisco Varela (1980 : XVII) utilisent le « terme sans histoire » d'*autopoiesis* pour identifier un système qui se redéfinit en permanence, se maintient et se reproduit de l'intérieur. L'organisation d'un tel système se reproduit sous une forme inchangée et d'une manière essentiellement indépendante des modifications de l'espace physique dans lequel il fonctionne. Au fil du temps, ce terme a été utilisé dans plusieurs domaines tels que la sociologie et l'art. En suivant ce dernier chemin, cet article veut l'arracher au seul domaine de la biologie et s'interroger sur la notion d'*autopoiesis* en relation à la production artistique faite dans une situation que nous définirons, de manière préliminaire, comme « expérience limite ». Nous analyserons, en particulier, les créations artistiques faites pendant la déportation dans les camps de concentration nazis.

Dans ces lieux, un certain nombre de prisonniers ont eu l'occasion de produire aussi bien des œuvres « officielles » que des œuvres graphiques clandestines au péril de leur vie. Dans la première catégorie, nous rassemblons toutes les productions qui ont été réalisées sur commande. Ainsi, certains artistes se sont vus confier la tâche de réaliser des peintures et / ou des dessins pour les exposer ou les envoyer aux familles de leurs geôliers. Un exemple concret nous vient du camp d'Auschwitz — à une cinquantaine de kilomètres de Cracovie, dans l'actuelle Pologne — où, en 1941, grâce à l'un des prisonniers<sup>1</sup>, des objets d'art confisqués aux déportés ainsi que des œuvres (céramiques, peintures,

<sup>1</sup> Il s'agit de Franciszek Targosz, artiste polonais déporté en 1940 à Auschwitz, qui a été surpris par le commandant du camp, Rudolf Höß, en train de dessiner des chevaux. Les pratiques artistiques étant considérées comme des crimes, Targosz essaya de persuader Höß d'ouvrir un musée dans le périmètre du camp afin d'éviter d'être puni, en convainquant le commandant du camp qu'il mettrait ainsi en valeur la culture allemande. Le résultat fut l'ouverture dans le bloc 6 (plus tard déplacé au bloc 24) d'un musée dans lequel des œuvres d'art ont été exposées, naturellement après l'approbation des nazis. À ce sujet, voir Mickenberg, Granof et Hayes (2003 : 62-67).

sculptures en métal, etc.) produites par les prisonniers ont été exposés dans un musée construit à cet effet. Parmi les œuvres clandestines nous incluons, au contraire, toutes les productions graphiques qui ont été réalisées secrètement : pour ce faire, des artistes — mais pas seulement — ont mis leur propre vie en danger pour récupérer du papier et du crayon afin de créer. Quelles sont les raisons de cette prise de risque ? Certains survivants ont déclaré l'avoir fait afin de laisser une trace matérielle, des preuves pour montrer au monde entier la cruauté des bourreaux, d'autres ont tenu des propos frappants qui mettent en avant la nécessité artistique qui les a poussés à dessiner. C'est ce point que nous allons maintenant analyser.

Dans les pages qui suivront nous nous attarderons donc sur le processus créateur pour essayer de montrer au lecteur comment la création artistique se révèle nécessaire pour une recreation de soi-même et comment la *poïesis*, telle que Paul Valéry l'entend, devient *auto-poïesis* dans le contexte déshumanisant du quotidien nazi.

## L'expérience limite de la déportation

Entre 1933 et 1945, dans toute l'Europe, on assiste à la création de centres de détention de masse. D'abord instrument de la terreur idéologique, ensuite machine de l'épuration sociale, ces camps voient emprisonnés des individus considérés comme étant asociaux, opposants politiques, objecteurs de conscience, homosexuels et tous ceux qui étaient considérés comme étant « de race inférieure »<sup>2</sup>. De nombreux essais ont été écrits à ce sujet<sup>3</sup> et de nombreux témoignages recueillis lors des procès de guerre et ont été publiés après la libération. Nous nous occuperons, en particulier, des camps de concentration sans aborder ceux d'internement et d'extermination<sup>4</sup>.

Selon les mots de l'historien des camps Nickolaus Wachsmann, les camps de concentrations « étaient des lieux de terreur sans loi où naquirent et furent raffinés certains des traits les plus extrêmes du régime nazi » (2017 : 13). Il s'agit d'endroits où, selon la classification de Joël Kotek, une quadruple logique opère : d'avilissement, de rééducation, de travail et d'anéantissement<sup>5</sup>. Thomas Fontaine ajoute que le terme « déportation », dans le contexte du système concentrationnaire, « implique les tortures, les convois démentiels, les chambres à gaz et les fours crématoires ; la déshumanisation et l'extermination de millions d'êtres humains » (Fontaine, 2013 : 9). Comment vivait, donc, un prisonnier dans le camp ? Répondre à cette question n'est pas facile, car on risque de tomber dans

2 Il s'agit des Juifs, mais aussi des Sinti et des Roms. (Baumel, 2001 : 507).

3 Voir Rousset (1965) ; Wachsmann (2017) ; Wieviorka (1997) ; Wormser-Migot (1970) ; Kotek (2003) ; Poliakov (1972).

4 Nous mentionnerons les camps de Buchenwald, Dachau et Dora considérés comme étant des camps de concentration. Nous parlerons aussi d'Auschwitz, considéré comme étant un « centre mixte » car camp de concentration et centre de mise à mort immédiate (Kotek, 2003).

5 Dans son essai consacré à la classification des camps, Joël Kotek (2003) après avoir énoncé les fonctions d'un camp et ses caractéristiques en distingue trois types : d'internement, de concentration et les centres de mise à mort immédiate.

la généralisation. Au-delà du phénomène concentrationnaire existent les expériences individuelles des déportés. Il faudrait éviter de penser aux camps nazis comme un tout organique et prêter attention à la singularité des expériences de celles et ceux qui ont été déportés<sup>6</sup>. De plus, il serait nécessaire de préciser le lieu et la période d'emprisonnement<sup>7</sup> car, nous rappelle Christophe Cognet (Cognet et Richard, 2009 : 10) :

16

chaque camp de concentration, chaque complexe concentrationnaire a une histoire singulière, irréductible à celle des autres. De la même façon, chaque destinée, chaque histoire individuelle dans ces lieux fut unique et incomparable tant les règles qui régissaient ces univers étaient en constante évolution.

L'expérience de déportation ne peut pas être comprise sans la situer là où elle a eu lieu, surtout lorsque l'on parle des œuvres — littéraires, graphiques et musicales — réalisées à l'insu de tous dans les camps. L'idéal serait même de nous y rendre pour comprendre l'espace qui nous entoure. Il est important d'inscrire ces créations dans leur lieu de production car — comme le dit Christophe Cognet au sujet des photos clandestines — il faut « [...] ancrer les images clandestines dans les lieux où elles ont éclos et dont elles portent la trace » (2019 : 62). La nécessité d'apparier œuvre artistique et lieu de création est un concept qui nous vient de Boris Taslitzky, peintre déporté à Buchenwald qui a intégré la résistance interne du camp. À la question « Est-il opportun de se rendre sur le site de l'ancien camp de Buchenwald ? », il répond lors d'un entretien : « Il n'y a plus rien à voir là-bas, tout a pratiquement été détruit. Mais tant que vous n'y serez pas allés, vous ne pourrez pas comprendre » (Cognet, 2019 : 64). Il s'agirait de saisir l'espace, d'en sentir l'organisation, de pouvoir imaginer comment un homme est autorisé à se mouvoir dans ce type d'espace. Il s'agit d'activer un type de connaissance esthétique — sensible, dans le sens grec du terme — afin de l'ajouter à celle qui nous vient des essais historiques et des documents d'archives.

Si nous avons introduit brièvement les descriptions des camps faites par Nikolaus Wachsmann et Joël Kotek, il nous semble par ailleurs nécessaire de rapporter quelques témoignages de ce que fut la vie dans certains camps. Il s'agit principalement des déclarations de certains artistes parmi beaucoup d'autres impliqués dans ce vécu.

En parlant du dessin, le peintre Boris Taslitzky disait : « Si je vais en enfer, j'y ferai des croquis. D'ailleurs j'ai l'expérience, j'y suis allé, et j'y ai dessiné » (Cognet et Richard, 2009 : 238). Résistant et communiste, il est déporté à Buchenwald

6 « À mesure que les années passent et nous en éloignent, et bien que les décennies qui ont suivi ne nous aient épargné ni violence, ni horreurs, l'histoire des *lager* hitlériens apparaît de plus en plus comme un *unicum*, un épisode exemplaire à l'envers », écrit Primo Levi dans sa préface au catalogue de Benvenuti (2016 : 1).

7 Il ne faut pas oublier que le premier camp date de 1933. Dès la montée au pouvoir d'Adolf Hitler les camps ont subi des modifications dues en partie aussi aux changements historiques comme le début de la guerre. « La constante majeure des KL fut le changement » (Wachsmann, 2017 : 34).

où il produit près de 200 croquis et aquarelles grâce à la solidarité et à l'organisation d'une résistance clandestine<sup>8</sup>. Primo Levi, déporté à Auschwitz, nous l'avons vu plus haut, en souligne le macabre mécanisme de déshumanisation : un homme dans le camp est privé de tout, il est vidé et privé de sa dignité, obligé aux rythmes de travail les plus éprouvants, par tous les temps il supporte des conditions d'hygiène inacceptables, il est systématiquement affamé et assoiffé, victime de violence physique et psychologique. Le processus de dépersonnalisation passe aussi par des changements physiques : on coupe les cheveux aux hommes et aux femmes et tout le monde est contraint au port de l'uniforme<sup>9</sup>, chacun est le reflet de l'autre. De plus, les uniformes sont trop fins pour les protéger du froid, le linge ne peut pas être lavé par les prisonniers et il n'est changé qu'une fois par mois. Ce manque d'hygiène entraînait la propagation de maladies telles que le typhus et la gale. Alfred Oppenheimer raconte pendant le procès Eichmann qu'il avait été pendu par les bras pendant deux heures pour avoir volé une unique pomme de terre. Ses camarades qui en avaient volées cinq ou six avaient été tués (Oppenheimer, 1961). Tout être humain se retrouve, donc, victime de la violence et de l'insalubrité, mais aussi de ses besoins primaires : la faim, la soif et la fatigue.

Un autre témoignage du quotidien concentrationnaire nous vient de Denis Guillon. Dans l'avant-propos à *Matricule 51186* on lit : « Je ne crois pas qu'aucun mot puisse traduire exactement l'horreur des instants que nous avons vécus dans les camps de concentration [...] »<sup>10</sup>. Parmi les nombreux artistes qui ont pu produire dans les camps, Denis Guillon est de ceux dont les productions sont les plus singulières : déporté pour faits de résistance à Buchenwald, puis dans les *kommandos* d'Ellrich, Nordhausen et Günzerode — sous-commandos de Dora — il témoigne de son expérience en caricaturant la vie au camp. Grâce à son talent de caricaturiste, nous pouvons connaître aujourd'hui des scènes inédites de la vie quotidienne dans des *kommandos* sur lesquels nous n'avons que peu d'informations<sup>11</sup>.

La représentation de la déportation à travers la caricature soulève plusieurs questions. Cet art, longtemps considéré comme mineur et souvent relégué à son rôle documentaire a été une aide précieuse pour l'histoire des représentations collectives grâce à son but de dénonciation<sup>12</sup>. Dans ces caricatures nous retrou-

8 Dans la Préface au catalogue *Boris Taslitzky. Dessins faits à Buchenwald* — contenant la totalité de son œuvre clandestine — on lit : « Grâce à la solidarité clandestine antifasciste il avait obtenu du papier, quelques moyens de travail. Il transcrivit sur de grandes feuilles blanches des scènes ébauchées sur des bouts de papier d'emballage, des morceaux de carton récupérés ici ou là ; des scènes, des personnages croqués sur le vif — sur le vif de la mort, bien entendu ». (Semprun, 2009 : 7).

9 Le témoignage de Yehiel Dinur, qui pendant le procès Eichmann reconnaît l'uniforme que les déportés étaient obligés à porter au camp d'Auschwitz, est significatif à cet égard (Dinur, 1961).

10 Le texte a été publié par l'auteur lui-même après sa détention dans plusieurs camps de concentration (Guillon, 1946 : 7).

11 Aujourd'hui les caricatures de Denis Guillon — 14 feuilles pour un total de 22 scènes et 8 portraits — sont conservées au musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon. Au sujet de l'œuvre graphique de Denis Guillon voir : Anna Paola Bellini, Vincent Briand, « De la survie par le rire, les caricatures de Denis Guillon », *Acta Fabula*, <https://www.fabula.org/colloques/document6889.php>

12 Nous pensons à la fonction satirique des caricatures de *Charivari*.

vons la volonté de leurs auteurs de faire rire mais aussi celle de prendre de la distance de leur vie quotidienne. Il s'agit d'un moyen de résister à la déshumanisation à travers l'art et le rire.

Pour revenir à la vie concentrationnaire, le cadre tracé par les témoignages précédemment cités, malgré leurs différences singulières, est assez homogène : souffrance, violence et horreur caractérisent le quotidien des déportés. Le point ultime dans ce processus de dépersonnalisation et déshumanisation<sup>13</sup> est appelé, dans l'argot du camp, *der Muselmann*, « le musulman »<sup>14</sup>. L'explication la plus probable de l'étymologie de ce terme, selon Giorgio Agamben (2003 : 46), serait à rechercher dans le terme arabe *muslim* car il est en lien avec la soumission à la volonté divine. *L'Encyclopedia Judaica*, par contre, semble renvoyer le terme à la posture de ces détenus ; Marsalek le lie aux mouvements des musulmans pendant la prière : « ces allées et venues du buste du haut vers le bas » (Agamben, 2003 : 47 ; Sofsky, 1995 : 400 ; Kłodziński et Ryn, 1987). Il s'agit du détenu qui cessait de lutter et que les autres déportés laissaient tomber. Il est décrit ainsi : « ce n'était plus qu'un cadavre ambulante, un assemblage de fonctions physiques dans leur derniers soubresauts » (Améry, 1995 : 32 ; Agamben, 2003 : 43).

À la lumière de ces récits dramatiques, dans quel sens pouvons-nous entendre la déportation comme étant une « expérience limite » ? Nous empruntons cette expression à Michel Foucault. Le philosophe français, pour qui la littérature est le « véritable lieu d'expérience limite », la définit comme étant une porte vers l'extérieur, à travers laquelle on se dépersonnalise complètement<sup>15</sup>. À travers l'expérience limite, le sujet attend son annulation, sa perte totale d'élan vital. Il s'agit d'une négation de soi, et d'une expérience littéralement *extra-ordinaire*. On s'approche de la limite, une limite à comprendre de façon absolue car il n'y a rien de reconnaissable au-delà. Cette expérience est au-delà de l'ordinaire, mais cet ordinaire change la perception de soi-même.

La déportation modifie l'ordinaire de celles et ceux qui l'ont vécue. En réalité il ne s'agit pas seulement d'une expérience limite, mais il serait plus opportun de parler d'expériences limites. Pourquoi ce pluriel ? Les camps sont un lieu d'expérience(s) limite(s) car, d'un point de vue global, la déportation et l'extermination systématiques d'êtres humains ont changé notre propre perception de l'humanité. À partir de la découverte de la déportation et l'extermination systématiques d'êtres humains telles qu'elles ont été conçues par l'idéologie nazie, la culture occidentale a subi un tournant — d'où le lien avec la définition foucauldienne.

L'expérience concentrationnaire est une réalité hors de toute imagination. Comment peut-on s'adapter à une situation de ce genre ? Au premier regard, la

13 « Tandis que nous descendions les marches qui conduisent aux toilettes, ils ont fait descendre avec nous une gourde de *Muselmann*, comme on les appellerait plus tard : des hommes-moines, des morts vivants. Et ils les ont fait descendre avec nous seulement pour nous le faire voir, comme pour nous dire : "Voilà ce que vous deviendrez" ». (Carpi, 1993 : 17). Cet extrait est cité dans Agamben (2003 : 43).

14 Ce terme était en usage à Auschwitz, mais il s'est propagé à d'autres camps (Agamben, 2003 : 46 ; Sofsky, 1995).

15 « L'expérience limite est identifiée, écrit Foucault, avec le concept d'arracher le sujet à lui-même, de faire en sorte qu'il ne soit plus tel, ou qu'il soit complètement différent de lui-même, qu'il atteigne son annulation, sa dissociation. C'est cette entreprise de desubjectivation, l'idée d'une "expérience limite" qui s'arrache le sujet à lui-même » (Trombadori, 1999 : 18-19).



réaction est soit un état dépressif, soit une forme de rébellion, de résistance au système dans lequel le déporté se trouve. Les artistes, à l'abri des gardiens, ont pu manifester cette forme de résistance à travers leurs productions clandestines.

## La (re)construction du soi dans les camps

En temps de guerre ou d'emprisonnement, on peut penser que la résistance n'est qu'un acte de révolte armée, mais, bien souvent, elle se présente dans une dimension culturelle. C'est le cas dans les camps de concentration nazis. Pendant cette expérience limite, les dessins, la musique et la poésie ont continué à fleurir ; un témoignage d'une humanité douloureuse et pourtant jamais complètement abandonnée.

Dans le contexte abominable de la dépersonnalisation de l'individu, certains artistes<sup>16</sup> ont dessiné des croquis. Ces images deviennent une sorte de photographie des visages et des conditions de vie des prisonniers. Une ressource artistique importante, mais aussi un témoignage de l'horreur, une source précieuse pour mémoire de ce que ces images ont figé. L'art est alors au service du *moi* pour transférer des productions à une dimension spatio-temporelle future et pour aller au-delà de la réalité.

Dans le seul geste de dessiner — banal, en apparence — on retrouve plusieurs mises en action. Tout d'abord, il y a le danger lors des repérages des outils : certains artistes<sup>17</sup> ont risqué leur vie simplement pour récupérer les matériaux afin de créer. Il faut trouver également le bon moment et le bon endroit pour produire loin des regards des *Kapos* et autres figures d'autorité et de complicité<sup>18</sup>. Le processus créatif englobe tous ces gestes et il ne s'agit pas uniquement du seul moment où le crayon touche le papier. La temporalité est aussi à considérer : chaque dessin a été réalisé à un moment précis et pendant une période de temps probablement limitée<sup>19</sup>. Le geste artistique devient alors pluriel : la production

16 Il y a des artistes professionnels et des amateurs. Parmi ces derniers, il y en a qui ont eu une formation artistique, mais qui ne sont pas reconnus par la critique comme étant des artistes. Si le produit final peut, dans certains cas, différer par sa qualité, ici nous voulons nous attarder sur le processus créatif.

17 Nous disons « certains artistes », car repérer des outils ne comporte pas la même difficulté pour tout le monde. À Buchenwald, par exemple, l'existence de la résistance clandestine et d'un véritable atelier de création a rendu la tâche moins difficile pour les artistes clandestins. Boris Taslitzky, dont nous avons parlé plus haut, en est un exemple.

18 Walter Spitzer — artiste juif interné à Drancy, puis déporté à Auschwitz et Buchenwald dont les dessins produits dans les camps sont conservés au *Ghetto Fighter's House* en Israël — se définit comme étant un privilégié. Pour plusieurs raisons : le premier privilège a été celui de refuser la déshumanisation et d'avoir le caractère — la force et le courage — de se procurer les outils pour créer et, ensuite, cacher ses productions. Un « dessinateur clandestin » devait aussi savoir faire face au danger et entretenir de bonnes relations avec les figures de responsabilité (Alemany-Dessaint, 2000 : 193).

19 Ainsi nous pouvons nous trouver face à des créations moins travaillées, comme par exemple *Un des fous du « Petit Camp »* de Léon Delarbre réalisé en 1944 dans le camp de Buchenwald en Allemagne (Benvenuti, 2016 : 57) et *Dachau I* de Zoran Antonio Musić réalisé en 1945 dans le camp de Dachau en Allemagne (Benvenuti, 2016 : 137). Ou, au contraire, découvrir les caricatures graphiquement très soignées réalisées par Denis Guillons à Dora. Les dessins de Léon Delarbre et les caricatures de Denis Guillon sont conservés au musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon. Les croquis du premier artiste ont été publiés dans Delarbre (1945).

de l'œuvre contient une multitude de gestes que nous identifierons comme étant de l'ordre du *poiein*, en grec ancien « inventer », « produire », « créer », « fabriquer ». À partir de cette étymologie, Paul Valéry définit la *poétique*, contrairement à son usage courant<sup>20</sup>, comme étant une *poiétique* (Valéry, 1957 : 1341)<sup>21</sup>. Ainsi, en renvoyant à la notion platonicienne de *poiétique*<sup>22</sup>, il met l'accent sur le faire de l'artiste, pour valoriser le côté pratique de la création artistique. Il s'agit d'un processus qui comporte plusieurs gestes auxquels il faut ajouter des phénomènes divers tels le rôle du hasard, de la réflexion, de l'imitation, mais aussi l'étude de la composition et de la représentation, auxquels il ne faut pas oublier d'ajouter la culture, la technique, les procédés, etc.

Dans l'optique valéryenne, le créateur devient, donc, le *poiein* qui produit quelque chose — l'œuvre — et qui, ajoutons-nous, construit en même temps sa propre individualité. L'artiste clandestin qui produit en cachette au péril de sa vie s'approprie le lieu de déportation et éloigne de soi la dépersonnalisation. La *poësis* dévient alors, en même temps, *auto-poiësis*<sup>23</sup> de l'artiste qui est capable de se redéfinir en permanence, en se soutenant et en se recréant soi-même pour faire face à l'expérience limite qu'il vit.

En pensant le créateur comme étant un système complexe, selon la vision des deux biologistes Humberto Maturana et Francisco Varela, nous pouvons avancer l'hypothèse que, dans le cas de la déportation, l'environnement extérieur influence les qualités d'un organisme mais ne détermine pas son état<sup>24</sup>, en ce sens que le système va à l'encontre de cet environnement et se redéfinit à travers la création artistique. Un système autopoïétique est caractérisé par la création de soi-même qui, dans le cas de l'artiste clandestin, produit aussi un objet que l'on appelle œuvre<sup>25</sup>. L'artiste crée un dessin et se recrée soi-même.

Ces artistes rompent les repères spatio-temporels, mettent une distance avec la réalité concentrationnaire, reconstruisent leur identité et, en même temps, laissent quelque chose à ceux qui viendront. Nous pourrions aussi soumettre l'hypothèse que — de manière consciente ou inconsciente — ces artistes font des dessins car ils ont l'espoir de les revoir après quelques temps et se dire que cette situation est terminée. Le fait de dessiner les aide à ne pas tomber dans l'abrutissement, à ne pas devenir *der Muselmann* qui a laissé la vie l'abandonner même avant de mourir.

20 On utilise le terme poétique pour indiquer ordinairement un recueil de règles sur la composition des poèmes lyriques et dramatiques (Valéry, 1957 : 1341).

21 De plus, il propose de construire la notion d'Esthétique en réintroduisant la notion de *poiétique* en complément de celle d'*esthétique*, « tout ce qui se rapporte à l'étude des sensations ».

22 Dans le discours de Diotima sur l'amour on lit : « Bien entendu, tout ce qui est cause du passage du non-être vers l'être pour quoi que ce soit, voilà en quoi consiste la fabrication (*poiësis*) ; aussi les ouvrages réalisés par tous les arts sont-ils des fabrications (*poiëseis*), de même que les artisans qui les réalisent sont tous des fabricants (*poiëtai*) » (Platon, 2007 : 146).

23 Le terme *autopoiesis* a été inventé en 1980 par les biologistes chiliens Humberto Maturana et Francisco Varela à partir des mots grecs « αὐτό » (lui-même) et « ποίησις » (création). Un système autopoïétique est un système complexe capable de se redéfinir en permanence, de se maintenir et de se reproduire en lui-même. (Maturana et Varela, 1980).

24 Dans cette métaphore l'artiste est le système complexe plongé dans son environnement (le camp de concentration).

25 Nous parlons ici d'œuvre d'art comme étant la production d'une subjectivité. Il y a œuvre car il y a un processus, une temporalité, une manière de parvenir à réaliser quelque chose et une exécution.



Ainsi, Zoran Mušič ne se perd pas en exprimant son besoin artistique et en repérant dans le camp de Dachau une forme d'esthétique probablement difficile à comprendre. D'après l'artiste slovène, la nécessité de produire pendant sa détention était liée à la nécessité d'arriver à saisir toute la « beauté » qu'il voyait dans les couleurs et les formes de corps sans vie. Ce qu'il a vu pendant sa période de détention était « beau », et lui a fait ressentir le besoin de dessiner. Le peintre nous parle de la nécessité intérieure de reproduire la situation extraordinaire qu'il est en train de vivre.

Il ressent le besoin de reproduire cette « beauté tragique »<sup>26</sup> qui vient du « paysage de la mort ». Dans les entretiens réalisés avec Michael Peppiatt (Peppiatt, 2000), Zoran Mušič ne parle jamais de témoigner. Il donne plutôt l'impression de vouloir lier cette production à une nécessité de type exclusivement artistique qui se nourrit de la « beauté » résultant d'une expérience si tragique.

Au sujet de sa production clandestine on lit encore, cette fois dans les entretiens réalisés avec Jean Claire (Clair, 2001 : 140) :

Tout en dessinant, je m'agrippais à mille détails. Quelle tragique élégance dans ces corps fragiles. Des détails si précis : ces mains, ces doigts minces, les pieds, les bouches entrouvertes dans la tentative extrême de happer encore un peu d'air. Et les os recouverts d'une peau blanche, à peine un peu bleuie. 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.

Le désir de produire pendant l'emprisonnement est donc pour Zoran Mušič lié à un besoin anxieux de saisir la beauté vue et de faire participer les autres à la découverte de cette beauté. C'est l'œil du peintre qui analyse la réalité grâce à ses « filtres artistiques » et non un « impératif moral » qu'il veut mettre en action. Le témoignage n'est jamais mentionné. La nécessité de témoigner n'existe pas, ou plutôt, elle existe sous une certaine forme. Il ne s'agit pas de raconter ou de se raconter — par le dessin — une réalité extrême, mais de se construire tout en créant. Comment expliquer cette nécessité de produire des images ? Dans une intervention au sujet de Jean Cayrol et des rêves dans les camps de concentration, Alain Parrau parle d'une « véritable passion pour les images » qui caractérisait les détenus à cause du rapprochement du terme image avec celui d'*imagination kantienne* (Parrau, 1996 : 89). Il écrit :

26 « Je n'ose pas le dire, je ne devrais pas le dire, mais pour un peintre c'était d'une beauté incroyable. C'était beau parce qu'on a senti toute cette douleur en dedans, tout ce que ces gens ont souffert. Ce n'est pas que je voulais témoigner, mais la chose était tellement énorme, monumentale, d'une beauté atroce, terrible, quelque chose d'incroyablement, d'énormément tragique, d'incompréhensible : pouvoir assister à un paysage de mort, un paysage de ce genre-là ». Cette citation ouvre le film documentaire *Parce que j'étais peintre* réalisé par Christophe Cognet en 2013 (La Huit Production. France-Allemagne).

On comprend, alors, que les détenus soient en proie à une véritable passion pour les images. Pas seulement pour les images mentales mais pour tout ce qui, dans la réalité elle-même, peut être saisi et isolé en tant que « tableau » : Cayrol parle ainsi de « l'émerveillement des nuages au couchant pendant l'odieux appel », ou encore de « la splendeur royale des montagnes autrichiennes ». La force exceptionnelle de cette passion s'empare immédiatement de toute possibilité, de toute promesse de beauté. Toute beauté, parce qu'elle réveille une émotion hétérogène au monde du camp, en conteste la loi, abrite une résistance à la déshumanisation.

Rechercher la beauté et la reproduire à travers une image permettrait alors de pratiquer cette résistance. Et de s'affirmer en résistant. Mais s'affirmer veut dire pouvoir se définir en tant que *moi* qui diffère de l'autre. La reproduction créative limite la réalité invivable et définit le sujet créant.

Au-delà de la valeur testimoniale de ces dessins, donc, il semble nécessaire de souligner combien nous pouvons apprendre sur l'aide que l'art nous apporte dans la construction de l'être humain et sur la capacité de voir celles et ceux qui essayent de s'exprimer à travers la création artistique.

### Sur l'usage des dessins clandestins

En raison de leur nature hybride, productions artistiques et sources historiques, l'usage de ces productions devrait être analysé sur deux axes différents. On lit dans *The Holocaust Encyclopedia* (Baumel, 2001 : 26) :

L'art de l'Holocauste a aussi parfois été utilisé comme preuve dans les procès d'après-guerre. Ainsi, sept esquisses sur les crématoires et les chambres à gaz d'Auschwitz-Birkenau réalisées par le survivant juif tchèque Yehuda Bacon et 19 dessins réalisés entre 1943 et 1945 par le prisonnier juif polonais Zofja Rosenstock ont été parmi les preuves au dossier du procès Eichmann à Jérusalem.

Ces dessins ont été utilisés du fait de leur valeur documentaire et, donc, comme source d'informations. Mais qu'en a-t-il été de leur dimension artistique et de leur traitement en tant qu'œuvre ? Dans ce même ouvrage, on lit que « l'immédiat après-guerre n'était pas propice à un accueil plus large et à l'appréciation de l'art produit par les victimes » (Baumel, 2001 : 26), ne permettant de ce fait aucune appréciation artistique ou esthétique des dessins. Par ailleurs, Zoran Mušič a déclaré (Dagen, 2020) :

On m'a demandé parfois si j'avais fait ces dessins pour témoigner. Mais comment aurais-je eu la volonté de témoigner alors que j'ignorais si je serais encore vivant le lendemain ? Du reste, après la guerre, quand je suis rentré à Venise, personne ne voulait voir ces dessins. Les gens étaient saturés d'horreur.

Est-ce encore le cas aujourd'hui ? Si des publications réalisées lors d'expositions existent, elles se limitent à recueillir l'œuvre d'un seul auteur, à une certaine fourchette chronologique ou encore à un seul lieu de détention (Novitch, 1981). De plus, quelques recueils ont été faits — comme c'est le cas pour le catalogue d'Arturo Benvenuti (2016) ou celui réalisé par Janet Blatter et Sybil Milton (1981)<sup>27</sup> — mais les auteurs se passent d'une analyse précise et ponctuelle. À cause de la disparition de la mémoire vivante des déportations nazies — qui tend à se perdre avec la mort de derniers témoins — les images réalisées dans les camps acquièrent une importance croissante en tant que mémoire figée sur un support, notamment concernant les intentions des artistes. Comme nous l'avons vu, la création dans l'expérience limite peut réveiller dans l'artiste une sensibilité esthétique et lui permettre à travers le geste artistique de reconstruire une humanité que l'on essaye de détruire. Probablement pour cette raison nous pouvons affirmer que les créations faites en cachette dans les camps de concentration « n'ont pas toutes un intérêt pour l'Histoire de l'Art mais elles en ont toutes pour l'Histoire de l'Homme » (Alemany-Dessaint, 1996 : 195).

Dans cette étude, nous avons voulu porter à l'attention du lecteur la production des œuvres graphiques clandestines produites dans les camps nazis entre 1933 et 1945. Nous avons identifié l'expérience concentrationnaire comme étant « limite » et montré sa spécificité en nous appuyant sur des témoignages de survivants. Ensuite, une analyse à la lumière de la théorie esthétique de Paul Valéry nous a permis de rapprocher *poésis* et *auto-poïesis* pour montrer comment l'artiste produit une œuvre toute en gardant son humanité.

La production artistique clandestine est une source de témoignage précieuse d'un moment historique représentant un tournant dans l'histoire de la culture occidentale. Ces dessins peuvent nous dire beaucoup sur la vie des camps, sur le quotidien des déportés et aussi sur l'homme en général. La nécessité artistique n'est pas liée à la volonté de décorer, mais est une caractéristique structurelle de l'humanité de l'être humain. Sans art, sans culture, l'humanité n'est pas. Et l'exemple des artistes clandestins des camps peut, peut-être, montrer que « l'art et la révolte ne mourront qu'avec le dernier homme » (Camus, 2008 : 321).

---

27 Celui-ci a été le premier recueil d'œuvres faites par des victimes des nazis. La moitié des artistes recueillis sont juifs, il y a aussi de nombreux dessins de résistants.

## Œuvres citées

24

- AGAMBEN, Giorgio, *Auschwitz. L'archive et le témoin*, traduction de Pierre Alferi, Paris, Rivages poche, 2003.
- ALEMANY-DESSAINT, Véronique, « L'expression plastique dans les prisons et les camps de concentration nazis. Problématique », *Créer pour survivre*, Reims / Paris, Université de Reims Champagne-Ardenne / Fédération nationale des déportés et internés, résistants et patriotes, 1996.
- AMERY, Jean, *Par-delà le crime et le châtement*, traduction de Françoise Wuilmart, Arles, Actes Sud, 1995.
- AUDHUY, Claire et L'HERMINIER, Jeannette, *Les robes grises. Dessins et manuscrits clandestins de Jannette L'Herminier et Germaine Tillion réalisés au camp de Ravensbrück*, Strasbourg, BNU, 2011.
- BAUMEL, Judith Tydor (dir.), « Racism », *The Holocaust Encyclopedia*, New Haven, Yale University Press, 2001.
- BELLINI, Anna Paola, Briand, Vincent, « De la survie par le rire, les caricatures de Denis Guillon », *Acta Fabula*, <https://www.fabula.org/colloques/document6889.php>
- BENVENUTI, Arturo, *Dessins des prisonniers de camps de concentration nazis*, Paris, Steinkis, 2016.
- BLATTER, Janet et MILTON, Sybil, *Art of Holocaust*, New York, Routledge, 1981.
- BROWNING, Christopher, DEAN, Martin et MEGARGEE, Geoffrey P. (dir.), *The United States Holocaust Memorial Museum Encyclopedia of Camps and Ghettos, 1933-1945 : Ghettos in German-Occupied Eastern Europe*, Bloomington, Indiana University Press, 2012.
- CAMUS, Albert, *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, 2008.
- CARPI, Aldo, *Diario di Gusen*, Bologne, Einaudi, 2008.
- CLAIR, Jean, *La barbarie ordinaire. Mušič à Dachau*, Paris, Gallimard, 2001.
- COGNET, Christophe et RICHARD, Lionel, *Boris Taslitzky. Dessins faits à Buchenwald*, Paris, Biro, 2009.
- COGNET, Christophe, *Parce que j'étais peintre. L'art rescapé de camps nazis*. La Huit Production. France, Allemagne, 2013. DVD vidéo.
- , *Éclats - Prises de vue clandestines des camps nazis*, Paris, Seuil, 2019.
- DAGEN, Philippe (1<sup>er</sup> octobre 2020) « Zoran Mušič, ou la peinture à l'épreuve de l'horreur ». [https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2005/05/26/zoran-Mušič-le-peintre-des-camps-de-concentration-est-mort\\_654186\\_3382.html](https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2005/05/26/zoran-Mušič-le-peintre-des-camps-de-concentration-est-mort_654186_3382.html)
- DELARBRE, Léon, *Auschwitz, Buchenwald, Bergen, Dora*. Série de croquis clandestins de l'auteur, Paris, Michel de Romilly, 1945.
- DINUR, Yehiel, « Témoignage pour le procès Eichmann à Jérusalem (Session 68), 7 juin 1961 ». <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1001698>
- FONTAINE, Thomas, « Déporter : politiques de déportation et répression en France occupée : 1940-1944 », thèse sous la direction de M. Denis Peschanski, Université Panthéon-Sorbonne – Paris I, 2013. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01325232>
- GUILLOIN, Denis, *Matricule 51186, une année dans les bagnes hitlériens*, Paris, Récit, 1946.
- KOTEK, Joël, « Camps et centres d'extermination au XX<sup>e</sup> siècle : essai de classification », *Les Cahiers de la Shoah* 1, 7, 2003, p. 45-85. [www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-lashoah-2003-1-page-45.htm](http://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-lashoah-2003-1-page-45.htm).

- KŁODZIŃSKI, Stanisław et RYN, Zdzisław, « An der Grenze zwischen Leben und Tod. Eine Studie über die Erscheinung des "Muselmanns" im Konzentrationslager », aus dem Polnischen von Olaf Kühl. *Die Auschwitz-Hefte*. Band 1. *Texte der polnischen Zeitschrift „Pzegląd Lekarski“ über historische, psychische und medizinische Aspekte des Lebens und Sterbens in Auschwitz*, Hamburger Institut für Sozialforschung (Hsg), Weinheim/Basel 1987, p. 89-154.
- LEVI, Primo, *Si c'est un homme*, traduction de M. Schrouffenger, Paris, Juillard, 1987.
- MATURANA, Humberto y VARELA, Francisco, *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*, Londres, Reidel Publishing Company, 1980.
- MICKENBERG, David, GRANOF, Corinne et HAYES, Peter (dir.), *The Last Expression : Art and Auschwitz*, Evanston, North Western University Press, 2003.
- NOVITCH, Miriam, *Spiritual Resistance : Art from Concentration Camps, 1940-1945. A Selection of Drawings and Paintings from the Collection of Kibbutz Lochamei Haghetatot*, Israel, Union of American Hebrew Congregations, 1981.
- OPPENHEIMER, Alfred, « Témoignage pour le procès Eichmann à Jérusalem (Session 68), 7 juin 1961 ». <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1001698>
- PARRAU, Alain, « Puissance de l'image. Jean Cayrol et les "rêves concentrationnaires" », *Créer pour survivre*, Reims / Paris, Université de Reims Champagne-Ardenne / Fédération Nationale des Déportés et Internés, Résistants et Patriotes, 1996.
- PEPPIATT, Michael, *Zoran Mušič. Entretiens 1988-1998*, Paris, Michael Peppiatt et L'Échoppe, 2000.
- PLATON, *Le Banquet*, traduction de Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2007.
- POLIAKOV, Léon, « Olga Wormser-Migot, Le système concentrationnaire nazi (1933-1945) », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, n° 2, 1972, p. 513-519.
- ROUSSET, David, *L'univers concentrationnaire*, Paris, Les éditions de Minuit, 1965.
- SEMPRUN, Jorge, « Préface », in Cagnet, Christophe et Richard, Lionel (dir.), *Boris Taslitzky. Dessins faits à Buchenwald*, Paris, Biro, 2009.
- SOFSKY, Wolfgang, *L'organisation de la terreur*, traduction d'Olivier Mannoni, Paris, Calmann-Lévy, 1995.
- TROMBADORI, Duccio, *Colloqui con Foucault*, Roma, Castelvecchio, 1999.
- VALERY, Paul, *Œuvres*, Tome I, Paris, Gallimard, 1957.
- WACHSMANN, Nikolaus, *KL. Une histoire des camps de concentration nazis*, traduction de J.-F. Sené, Paris, Gallimard, 2017.
- WIEVIORKA, Annette, « L'expression "camp de concentration" au 20<sup>e</sup> siècle », *Vingtième Siècle*, n° 54, 1997, p. 4-12.
- WORMSER-MIGOT, Olga, *L'ère concentrationnaire*, Paris, CAL, 1970.



