

La Fin de l'art dans les « paysages de la mort » ? Les artistes des camps de concentration



Anna Paola Bellini
Sorbonne Université, Paris

THE END OF ART IN THE “DEATH LANDSCAPES”? ARTISTS IN THE CONCENTRATION CAMPS

In the concentration camp, many artists drew at the risk of their lives. These productions can tell us a lot about the condition of life in the camps, but they also raise several questions that are related to the philosophy of art. Why draw? Does the artist respond to an inner urge to reproduce? Is this idea of beauty a response of the mind to the horrible? Could atrocity push us to see beauty where we have never seen it? In this article we propose to present some clandestine productions made in the camps and to question their status which seems to defy the concept of decorative art and pushes us to rethink the notion of beauty.

KEYWORDS:

Concentration Camps; Holocaust Art; Camp Artists

MOTS-CLÉS :

Camps de concentration ; art de l'Holocauste ; les artistes des camps

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2022.3.8>

*Si je vais en enfer, j'y ferai des croquis.
D'ailleurs j'ai l'expérience, j'y suis allé, et j'y ai dessiné¹.*

Entre 1933 et 1945, dans toute l'Europe, on assiste à la création de centres de détention de masse, mise en pratique de la politique d'exclusion nazie. Pendant cette longue période, dans les camps de concentration sont emprisonnés des individus considérés comme objecteurs de conscience, asociaux, homosexuels, opposants politiques, et ceux qui étaient considérés comme étant « de race inférieure² ». Pendant leur

-
- 1 Cognet, Christophe. « Les yeux ouverts sur la réalité », in *Boris Taslitzky. Dessins faits à Buchenwald*. Paris : Biro, 2009, p. 238.
 - 2 Il s'agit des Juifs, mais aussi des Sinti et des Roms. Cf. Baumel, Judith Tydor (éd.). « Racism ». *The Holocaust Encyclopedia*. New Haven : Yale University Press, 2001, p. 507. Au sujet des camps en général, voir aussi Rousset, David. *L'Univers concentrationnaire*. Paris : Les



détention, de nombreux déportés ont eu la possibilité d'écrire en cachette, de faire de la musique, d'autres de dessiner clandestinement. C'est sur ces productions que nous nous attarderons dans cet écrit pour essayer de montrer quel signifié assume l'expression « la Fin de l'art » dans un contexte de violence et de déshumanisation concentrationnaires. En particulier, après avoir présenté certaines productions déjà connues, nous nous attarderons sur les caricatures des camps.

Avant de rentrer dans le vif de notre sujet, il faut préciser de quels types de productions il s'agit. Pour ce faire, nous trouvons notre point de départ dans la différence établie par Sybil Milton dans son article « Art » dans *The Holocaust Encyclopedia* entre *Holocaust art* et *art about the Holocaust*³. Le terme *Holocaust art* désigne les œuvres créées par des artistes qui ont été victimes directes des persécutions nazies. *Art about the Holocaust* renvoie aux œuvres dont le sujet concerne l'Holocauste. Il comprend des œuvres créées pendant et après la guerre par des survivants, des réfugiés et des artistes qui n'ont pas été directement impliqués dans les événements de 1933-1945. Nous nous attarderons sur une partie très spécifique de la première catégorie.

L'*Holocaust art* inclut les œuvres produites dans les ghettos, les prisons, les camps de transit, les camps de concentration et dans tout lieu où les victimes de persécutions étaient cachées. Ces créations ont été produites principalement par des professionnels, mais aussi par des amateurs et parfois par des enfants. Dans ce cas, l'artiste, la victime et le témoin coïncident. Les artistes concernés ne pouvaient pas travailler sur leurs créations ouvertement, même si, dans certains camps, il y avait en fait une « production officielle », des œuvres réalisées sur commande des gardes par les détenus⁴. Mais cet « art officiel » n'a pas la même valeur que les créations clandestines, ré-

Éditions de Minuit, 1965 ; Wachsmann, Nikolaus. *KL. Une histoire des camps de concentration nazis*. Trad. de J.-F. Sené. Paris : Gallimard, 2017 ; Wiewiorka, Annette. « L'expression "camp de concentration" au 20^e siècle », *Vingtième Siècle*, n° 54, avril-juin 1997. Dossier : *Sur les camps de concentration du 20^e siècle*, p. 4-12 ; Wormser-Migot, Olga. *L'Ère concentrationnaire*. Paris : Culture et Loisir, 1970 ; Kotek, Joël. « Camps et centres d'extermination au XX^e siècle : essai de classification », *Les Cahiers de la Shoah* 1/2003 (n° 7), p. 45-85 ; Poliakov, Léon. « Olga Wormser-Migot. Le système concentrationnaire nazi (1933-1945) », *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 27^e année, n° 2, 1972, p. 513-519.

³ Cf. Baumel, Judith Tydor (éd.). *The Holocaust Encyclopedia*. New Haven : Yale University Press, 2001. Il faut rappeler également que Sybil Milton avec Janet Blatter ont été des pionnières dans la publication d'un catalogue sur les productions de camps, ghettos et prisons nazis. À ce sujet voir Blatter, Janet — Milton, Sybil. *Art of Holocaust*. New York : Routledge, 1981.

⁴ Dans certains camps, une « production officielle » était possible. À Auschwitz, par exemple, il avait un véritable musée où les artistes internés pouvaient exposer. Franciszek Targosz, artiste polonais déporté en 1940, avait été découvert 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 a été 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, David — Granof, Corinne — Hayes, Peter. *The Last Expression Art and Auschwitz*. Evanston : North Western University Press, 2003, p. 62-67.

alisées avec des outils obtenus souvent au hasard — les outils utilisés provenaient du charbon de bois, de la rouille, de l'encre, de la nourriture et des teintures végétales — et au péril de la vie du créateur. Ce dont nous allons traiter est donc l'*Holocaust art*, mais dans sa version clandestine.



LES CAMPS ET LES ARTISTES

Dans cette partie de notre écrit, nous nous concentrerons sur trois des artistes qui ont produit dans les camps. Il s'agit de différents endroits, dont la présentation est nécessaire⁵. Les artistes en question sont Boris Taslitzky, Zoran Antonio Mušič et Denis Guillon, déportés respectivement à Buchenwald, Dachau et Dora. La nécessité de connaître et de pouvoir se rendre sur les lieux est un concept dont Boris Taslitzky a également parlé. Peintre déporté à Buchenwald et qui a intégré la résistance interne du camp, il a répondu à la question de Christophe Cognet, lors d'un de leurs entretiens, « est-il opportun se rendre sur le site de l'ancien camp de Buchenwald ? », en disant qu'« 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 comprendre⁶. » Il s'agissait de saisir l'espace, explique Christophe Cognet, d'en sentir l'organisation, d'avoir une connaissance qui ne soit pas seulement intellectuelle du lieu, mais sensible⁷. « Tous les aspects spatiaux de ces images clandestines ne peuvent être appréhendés que de cette façon — en arpentant les sites des anciens camps⁸ », écrit le réalisateur. Grâce à une compréhension de l'espace, il est possible de donner une dimension plus concrète à la vie quotidienne d'un déporté et d'en comprendre les mouvements, les gestes, les regards et les réflexions.

Le camp de Buchenwald se trouvait non loin de la ville de Weimar. Pendant l'été 1937, les camps de concentration de Bad Sulza, Sachsenburg et Lichtenburg, sont fermés et leurs 2000 prisonniers (politiques, Témoins de Jéhovah et de droit commun) transférés sur l'Ettersberg. À la fin de la première année, leur nombre est multiplié par trois, à cause des déportations des « asociaux » — parmi lesquels Juifs, Sinte et Roms⁹. Après le début de la guerre, des personnes sont déportées à Buchenwald depuis toute l'Europe. Au total, près de 280 000 personnes sont finalement emprisonnées dans le camp de concentration de l'Ettersberg et ses 139 sous-camps. Les SS les obligent à travailler pour l'industrie allemande de l'armement. À la fin de la

5 Parler des lieux de production est essentiel pour arriver à comprendre le message de l'artiste et le risque pris pour mettre en acte le geste de dessiner.

6 Cognet, Christophe. *Éclats — Prises de vue clandestines des camps nazis*. Paris : Seuil, 2019, p. 64.

7 On lit : « Tant que l'on ne s'est pas déplacé soi-même dans un espace, il y a quelque chose des événements qui s'y sont déroulés que l'on ne comprend pas — c'est une connaissance non pas intellectuelle, ni même visuelle, mais physiologique et sensible », C. Cognet, *Éclats, op. cit.*, p. 65.

8 *Ibid.*, p. 65.

9 Cf. Knigge, Volkhard. *Buchenwald. Ostracisme et violence de 1937 à 1945*. Göttingen : Wallstein Verlag, 2018.



guerre, Buchenwald est le plus grand camp de concentration du Reich allemand. Plus d'entre 45.000 personnes y meurent des suites de tortures, d'expériences médicales et de consommation¹⁰. Les prisonniers étaient utilisés dans des expériences pseudo-scientifiques dans lesquelles on leur injectait des maladies infectieuses ou des vaccins tout aussi mortels. Les détenus affaiblis continuaient à mourir par milliers jusqu'à la libération du camp¹¹. À la fin de 1942, l'intégralité du camp était divisée en deux parties : la zone de quarantaine (connue comme le « petit camp »), séparée du reste du camp avec des barbelées. Selon la Fondation des Mémoriaux de Buchenwald et de Mittlebau-Dora, le petit camp devient entre 1944 et 1945 « un lieu où mouraient et végétaient les détenus malades, et dans lequel étaient hébergés en particulier des milliers des prisonniers juifs¹² ».

En ce qui concerne le lieu de détention de Zoran Mušič, premier camp de concentration ouvert le 21 mars 1933¹³, dans les environs de Munich, Dachau devint rapidement un modèle dans toute l'Allemagne. Lorsque quelqu'un était déporté dans un camp de concentration, les gens disaient simplement : « Il est à Dachau », même s'il s'agissait d'un autre camp¹⁴. Dans *The Holocaust Encyclopedia* on peut lire que :

10 Bien que les Allemands n'aient pas installé d'outils d'extermination à Buchenwald, la maladie, la malnutrition, l'épuisement, le mauvais traitement et les abus physiques tuaient les détenus.

11 Au sujet du camp de Buchenwald, voir Rousset, David. *L'Univers concentrationnaire*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1965 ; Herbert, Ulrich — Orth, Karin — Dieckmann, Christoph (éds.). *Die nationalsozialistischen Konzentrationslager. Entwicklung und Struktur*, vol. I and II. Göttingen : Wallstein-Verlag, 1998 ; Kogon, Eugen. *The Theory and Practice of Hell. The German Concentration Camps and the System Behind Them*. Munich : Heyne, 1993 ; Baumel, Judith Tydor (éd.). « Racism ». *The Holocaust Encyclopedia*. New Haven : Yale University Press, 2001.

12 Ces informations sont tirées du site de la Fondation du Mémorial de Buchenwald, URL : <https://www.buchenwald.de/fr/547/>. Dernier accès le 17 octobre 2021. Au sujet du grand et du petit camp, voir aussi l'Avant-Propos de Christophe Cagnet au catalogue, réalisé avec Lionel Richard, Boris Taslitzky. *Dessins faits à Buchenwald*. Paris : Biro, 2009, p. 10–11.

13 Kotek, Joël. « Camps et centres d'extermination au XX^e siècle », *Les Cahiers de la Shoah* 2003/1, n° 7, p. 45–85, p. 50. Dernier accès le 17 octobre 2021. À ce sujet, Giorgio Agamben écrit : « Lorsque, en mars 1933, juste au moment des célébrations pour l'élection de Hitler à la chancellerie du Reich, Himmler décida de créer à Dachau un “camp de concentration pour prisonniers politiques”, celui-ci fut immédiatement confié aux SS et, grâce à la *Schutzhaft*, placé en dehors des règles du droit pénal et du droit carcéral, avec lesquels, ni alors ni par la suite, il n'eut jamais rien à voir. Dachau, tout comme les autres camps qui vinrent aussitôt s'y ajouter (Sachsenhausen, Buchenwald, Lichtenberg), resta virtuellement en fonction : ce qui changeait, c'était l'importance de leur population (qui, à certaines périodes, en particulier entre 1935 et 1937, avant le début de la déportation des Juifs, fut limitée à 7 500 personnes). Mais le camp en tant que tel était devenu une réalité permanente en Allemagne. » Agamben, Giorgio. *Moyens sans fins. Notes sur la politique*. Paris : Payot, 1995, « Qu'est-ce qu'un camp ? », p. 37, dans la traduction allemande de chez éd. Diaphanes, Zurich. URL : <http://lemagazine.jeudepaume.org/2018/12/giorgio-agamben-quest-ce-quin-camp/>.

14 « Outstanding among those that remained were the camps at Oranienburg and Dachau, where the SS had quartered its “protective custody” prisoners in a few barracks on abandoned



Les prisonniers servaient d'esclaves dans les usines d'armement. Sur les quelque 200.000 prisonniers internés pendant les 12 années de vie du camp, au moins 32.000 sont morts de faim et de maladie, dont l'épidémie de typhus de 1945. D'autres ont été tués lors d'expériences ou transportés vers des camps d'extermination¹⁵.

Ces lieux de détention furent un théâtre de mort et de désolations. Malgré les épouvantables conditions de vie et un quotidien très dur, des artistes ont pu créer au risque de leur vie. Voyons quelques exemples.

Les deux premiers dessins sont de Boris Taslitzky. Résistant et communiste, il est déporté à Buchenwald où il a produit près de 200 croquis et quelques aquarelles grâce à la solidarité et à l'organisation d'une résistance clandestine interne au camp. C'est Jorge Semprun qui le précise dans la « Préface » au catalogue *Boris Taslitzky. Dessins faits à Buchenwald*, où il est recueillie la totalité de son œuvre concentrationnaire :

Grâce à la solidarité clandestine antifasciste, il avait obtenu du papier, quelques moyens de travail. Il transcrivait 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 entendu¹⁶.

Pierre Mania fut le premier à l'aider à se procurer du papier et du crayon¹⁷. À partir de ce moment, Boris Taslitzky dessine, affecté dans le « grand camp » au block 34 où il partage son quotidien avec des Français, pour la plupart communistes.

Il avait à sa disposition des outils et il a mis son art au service du témoignage, mais le témoignage n'était pas son but premier. Il a d'ailleurs déclaré : « Il ne peut pas venir à l'esprit d'un artiste normalement constitué de se dire "aujourd'hui je fais un dessin de témoignage", et puis une autre fois "je fais un dessin plus artistique"¹⁸ ». Boris Taslitzky est conscient de son être artiste et du fait que son art peut être mis au service de la cause

factory or gravel-pit sites. Heydrich called them concentration camps from the very start. No sooner had he taken over the Berlin Gestapo as Himmler's deputy in March 1934, then he began to admit to these camps police prisoners he had singled out for "special treatment". After June 30, 1934, he began to organize both camps systematically, especially Dachau, which soon became a byword throughout Germany. When anyone was put in a concentration camp, the people said simply: "He's in Dachau", even if it happened to be another camp. » Kogon, Eugene. *The Theory and Practice of Hell*. New York : Barkley Books, 1998, p. 24.

15 « Prisoners functioned as slave laborers at armament factories. Of the approximately 200000 prisoners interned throughout Dachau's 12 years at least 32000 died of starvation and disease, including the 1945 typhus epidemic. Others were killed in experiments or transported to extermination camps. », Baumel, Judith Tydor (éd.). « Dachau ». *The Holocaust Encyclopedia*. New Haven : Yale University Press, 2001, p. 137. Traduction de l'auteure.

16 Semprun, Jorge. « Préface ». In : Cognet, Christophe — Richard, Lionel. *Boris Taslitzky. Dessins faits à Buchenwald*. Paris : Biro, 2009, p. 7.

17 Cognet, Christophe. « Les yeux ouverts sur la réalité ». *Boris Taslitzky. Dessins faits à Buchenwald*. Paris : Biro, 2009, p. 239.

18 *Ibid.*, p. 242.

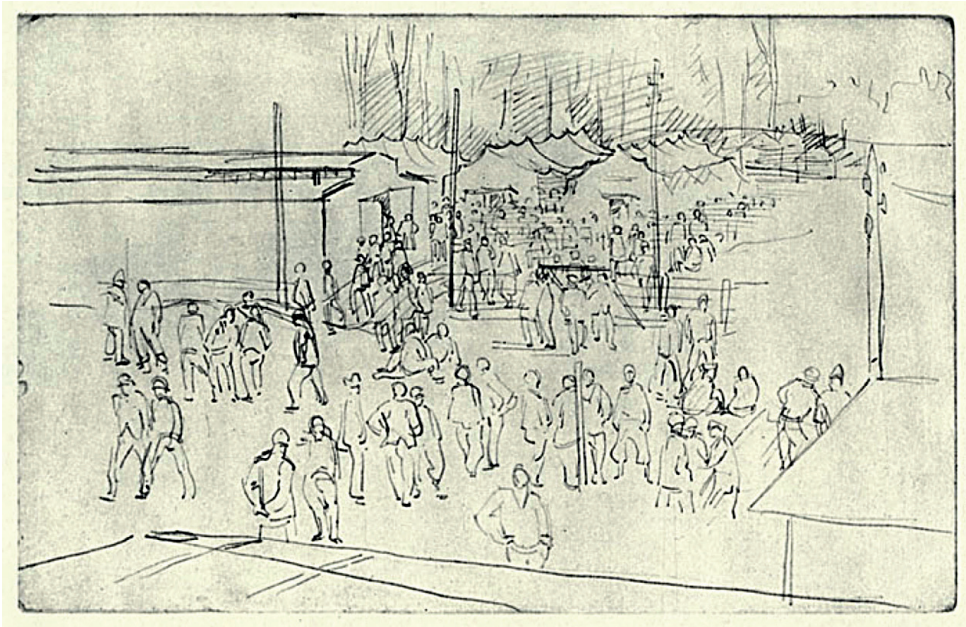


FIGURE 1. Boris Taslitzky, *Vue du petit camp*, Buchenwald, 1944, crayon sur papier. Image tirée du catalogue Cogniet, Christophe — Richard, Lionel. *Boris Taslitzky. Dessins faits à Buchenwald*. Paris : Biro, 2009, p. 23.

mémorielle, mais pas seulement. Dessiner devient une nécessité vitale pour résister et pour aider les autres. Une sorte d'impératif que l'on peut, peut-être, retrouver sous des formes très différentes chez les deux autres artistes dont nous parlerons. Selon Boris, cet impératif moral est ainsi explicité : « Mais qu'est-ce que cette envie irréprouvable de tout le temps dessiner ? C'est qu'en toute circonstance, j'ai toujours voulu rester un artiste, et que, en ce qui concerne ma résistance morale, c'était une chose absolument in-dis-pen-sa-ble¹⁹ ». Il est clair que la nécessité de rester l'artiste qu'il était avant la déportation devient une nécessité indispensable à sa survie. C'est sa propre dimension intime et personnelle qui demande la création, mais, en continuant à lire la citation, on se rend compte que ce besoin particulier devient ensuite une nécessité de cohésion avec les autres. La citation continue ainsi : « Nous étions tous responsables du moral des autres. Je m'y suis astreint plus spécialement parce que je suis portraitiste et que je sais interroger le regard des gens, et j'ai aussi su voir, sur les visages, celui qui allait partir [...]»²⁰. Cette dimension double, de singularité et de multitude, on la retrouve également dans la production concentrationnaire de Boris, divisée en représentations de groupes — auxquelles nous nous intéressons — et portraits.

Les deux exemples que nous allons montrer par la suite appartiennent au premier cas. Le premier dessin est intitulé *Vue du petit camp* (figure 1). Il s'agit d'une reproduction de la vie du camp de quarantaine, situé en bas par rapport au grand camp.

¹⁹ *Ibid.*, p. 242.

²⁰ *Ibidem*.



FIGURE 2. Boris Taslitzky, *Juifs polonais et hongrois*, Buchenwald, 1944, crayon su papier. Image tirée du catalogue Cogniet, Christophe — Richard, Lionel. *Boris Taslitzky. Dessins faits à Buchenwald*. Paris : Biro, 2009, p. 28.

Nous remarquons, en premier plan, la présence de nombreuses personnes, mais c'est peut-être l'arrière-plan qui est le plus frappant. Nous y voyons une série de tentes, l'une à côté de l'autre (presque l'une sur l'autre) et une grande quantité de déportés, serrés les uns contre les autres.

La deuxième création s'intitule *Juifs polonais et hongrois* (figure 2) et c'est la désolation qui est représentée par l'artiste. Il s'agit d'un groupe de personnes serrées les unes contre les autres dans un moment de repos (dans la partie gauche du dessin, on remarque une figure allongée par terre avec un bras derrière la tête en position de repos) et de réflexion également (en arrière-plan, à côté de la figure qui se repose, un homme de profil tient sa tête dans la main droite en position de réflexion). On remarque également une figure en premier plan — la mieux définie par les traits du dessin — qui semble en train de coudre. Un seau se trouve à côté de ce groupe, servirait-il pour leurs excréments ?

Le deuxième exemple est celui de Zoran Mušič, probablement un des artistes clandestins les plus connus. Peintre et graveur slovène, déporté à Dachau de 1943 à 1945, enfermé au *Revier*²¹ où il a réalisé en cachette environ 200 dessins, qui représentent ce qu'il pouvait voir depuis une fenêtre, sur des feuilles de papier volées. Seulement 36 productions ont survécu à la déportation²². Il a représenté des déportés agonisants,

²¹ Il s'agit de l'infirmerie du camp où, par crainte de contagion, les SS pénétrèrent rarement.

²² Cf. Milton, Sybil. « Art » in Laqueur, Walter (éd.). *The Holocaust Encyclopedia*. New Haven — London : Yale University Press, 2001, p. 29.



FIGURE 5. Zoran Antonio Mušič, *Dachau*, camp de concentration de Dachau, 1945, encre sur papier. Image tirée du catalogue Benvenuti, Arturo. *Dessins des prisonniers de camps de concentration nazis*. Paris : Steinkis, 2016, p. 138.

des tas de cadavres, des pendus, des crématoires, de très rares portraits sur lesquels il note nom et matricule en restituant un nom à des visages inconnus. Le dessin que nous présentons ici est *Dachau* (figure 5). Nous y voyons des cadavres serrés les uns à côté des autres. Les corps sont couverts, mais il est possible de voir leurs crânes et deux visages qui ne laissent pas de place au doute : ce sont des corps morts que nous voyons. Il est également intéressant de souligner le titre de ce dessin : Dachau est synonyme de mort.

Certains dessins faits à Dachau, intitulés *Nous ne sommes pas les derniers*, deviendront la base pour une série de tableaux éponyme. La série inclut aussi des productions réalisées seulement dans les années 1970, lorsque le peintre est revenu sur le lieu de détention. Le titre de cette série renvoie à une anecdote : « Camarades, je suis le dernier », avait crié un détenu, pendu avant la libération du camp d'Auschwitz. « Nous ne sommes pas les derniers », veut lui répondre Zoran Mušič en 1970.

Dans des entretiens réalisés après la libération, Zoran Mušič, tout comme Boris Taslitzky²³, a tenu des propos très frappants sur la beauté des camps²⁴. Selon l'artiste,

²³ À ce sujet, voir le film réalisé par Cognet, Christophe. *Dans l'atelier de Boris*. Corto Pacific, 24images, TV 10 Angers. France, 2005, vidéo.

²⁴ Nous nous référons à « 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'in-



le besoin de créer naît d'une nécessité de type artistique et non pas testimoniale, afin de figurer la réalité « d'une beauté atroce²⁵ ». La nécessité de produire, pendant sa détention, était liée au besoin de saisir la beauté qu'il voyait dans les couleurs et les formes des corps sans vie. Ce qu'il a vu pendant sa période de détention était « beau », lui faisant ressentir le besoin de dessiner. Le peintre nous parle de la nécessité intérieure de reproduire la situation monumentale qu'il vivait. Il ressent le besoin de reproduire cette « beauté tragique » qui vient du « paysage de la mort ». La question du témoignage est également présente, mais il s'agit d'un moment qui ne vient qu'ultérieurement. Au sujet de sa production clandestine on lit encore, cette fois dans les entretiens réalisés avec Jean Claire :

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 pas²⁶.

Boris Taslitzky a également fait des déclarations qui rejoignent le propos de Zora Mušič et la nécessité de reproduire ce « spectacle » :

Qu'on le prenne comme on pourra, jamais n'eus autant et si fortement la révélation de la beauté qu'à l'instant où je pris contact avec la géhenne du camp de quarantaine et ce qui domina alors sur tous les autres sentiments ce fut l'impérieux besoin de dessiner, d'arracher à la réalité effroyable du spectacle permanent quelques-uns de ses aspects mouvants et sans cesse recréés comme si, ici, le sort qui nous avait rassemblés se complaisait à l'invention complexe d'un grandiose impossible, mal situé dans le temps kaléidoscopé à l'infini²⁷.

C'est la beauté de la nature qui meurt, capturée dans le geste nécessaire d'un peintre qui voit et vit la souffrance. Encore une fois, on retrouve ici un discours sur le caractère artistique de ces productions : ces hommes n'ont pas créé pour témoigner, mais parce qu'ils ressentaient le besoin puissant de reproduire des lignes, des formes. La « symphonie de gris » que l'on pouvait percevoir en regardant les corps empilés est,

croyablement, d'énormément tragique, d'incompréhensible : pouvoir assister à un paysage de mort, un paysage de ce genre-là ». Cognet, Christophe (réal.). *Parce que j'étais peintre*. La Huit 10 Production. France, Allemagne : 2013. DVD vidéo.

25 Cognet, Christophe (réal.). *Parce que j'étais peintre. L'art rescapé de camps nazis*. La Huit 10 Production. France, Allemagne : 2013. DVD vidéo. Il s'agit d'une partie de la citation de Mušič qui ouvre le film.

26 Clair, Jean. *La Barbarie ordinaire. Mušič à Dachau*. Paris : Gallimard, 2001, p. 140.

27 Richard, Lionel. « Soumission et insoumission au réel ». *Boris Taslitzky. Dessins faits à Buchenwald*. Paris : Biro, 2009, p. 232.



selon José Fosty²⁸, « un spectacle inoubliable, avec lequel on continue à vivre : on n'oublie pas²⁹ ». En outre, Boris Taslitzky disait qu'aucun peintre normalement constitué ne fait un jour un dessin de circonstance et un autre jour une œuvre d'art. Non, tout ce qu'il fait relève d'une recherche continue. Si ce sont des peintres, des artistes, tous les dessins qu'ils réalisent, absolument tous, sont des dessins d'artiste. Le témoignage n'est jamais mentionné. On retrouve la volonté de rechercher la beauté et de reproduire en une image ce que l'on voit. Cela permettrait de pratiquer une forme de résistance à la déshumanisation³⁰. À travers ces dessins, on peut s'éloigner de la définition de l'art décoratif, de l'art comme divertissement, pour regarder de quelle manière l'artiste, à travers le geste de dessiner, analyse le monde et arrive à le comprendre. Il pratique une sorte de mise à distance nécessaire pour arriver à saisir un sens souvent difficile, voire impossible, à comprendre.

RIRE POUR SURVIVRE

Les dessins que nous avons mentionnés offrent une vision du quotidien concentrationnaire extraordinaire. Encore plus au-delà de l'ordinaire est la production de Denis Guillon, qui a dessiné probablement dans le même esprit de résistance personnelle et de responsabilité du moral des autres. D'une manière générale, les caricatures représentent environ 20% de la production artistique des camps³¹. Une partie de ces 20% a été produite par Denis Guillon, caricaturiste déporté à Buchenwald et ensuite dans les *kommandos* d'Ellrich, Nordhausen et Günzerode — sous-commandos de Dora³², qui a figé dans des caricatures son expérience concentrationnaire. Parmi les sous-camps de Buchenwald, dans la région montagneuse du Harz, on trouve initialement celui de Mittelbau-Dora, « paradigme du travail forcé dans les camps³³ ». À partir du mois d'octobre 1944, le complexe devient indépendant avec plus de trente sous-camps³⁴. Dans « l'enfer de Dora³⁵ », tel que l'appelle François Le Lionnais, les déportés étaient contraints de tra-

28 José Fosty a été également un déporté de Buchenwald qui a réalisé des dessins et des poèmes pendant sa période d'internement dans le camp allemand.

29 Citation tirée de Cognet, Christophe (réal.). *Parce que j'étais peintre*, *op.cit.*

30 Au sujet de la résistance à la déshumanisation, voir Bellini, Anna Paola. « L'autopoiesis dans l'expérience limite : le cas de dessins de la déportation », *Savoir en Prisme*, n° 13, 21 septembre 2021. URL : <https://savoirsenprisme.univ-reims.fr/index.php/sep/issue/view/13/14>.

31 Cf. Tydor-Baumel, Judith (éd.). *The Holocaust Encyclopedia*. New Haven — London : Yale University Press, 2001, p. 31.

32 Au sujet des caricatures de Denis Guillon, voir Bellini, Anna Paola — Briand, Vincent. « De la survie par le rire, les caricatures de Denis Guillon », *Acta Fabula*. URL : <https://www.fabula.org/colloques/document6889.php>.

33 Ces informations sont tirées du site de la Fondation du Mémorial de Buchenwald. URL : <https://www.buchenwald.de/fr/547/>. Dernier accès le 17 octobre 2021.

34 United States Holocaust Memorial Museum. « Dora-Mittelbau ». *Holocaust Encyclopedia*. URL : <https://encyclopedia.ushmm.org/content/fr/article/dora-mittelbau-overview>. Dernier accès le 17 octobre 2021.

35 Le Lionnais, François. *La Peinture à Dora*. Paris : L'Échoppe, 1999, p. 7.



FIGURE 3. Denis Guillon, *Kommando IV, Günzerode*, 16 septembre 1944, n° inv. 2019, 1546, 01-08
© Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon

vailler dans des tunnels pour la production et le stockage de fusées V-2. À cause de la vie quotidienne qui se passait essentiellement sous terre, sans air frais et sans lumière, le taux de mortalité y était très élevé. Selon la Fondation des Mémoires de Buchenwald et de Mittlebau-Dora, « environ 12.000 morts furent officiellement notés dans les dossiers de la SS, mais le nombre total des morts ne peut pas être déterminé³⁶ ».

Dans l'Avant-Propos à *Matricule 51186*, où le caricaturiste décrit sa déportation dès la détention dans la prison de Fresnes, 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 [...] ³⁷ ». Pourtant, c'est à travers des mots que Denis Guillon se livre à un témoignage inédit. Mais ce n'est pas seulement son récit qui est intéressant. Ses paroles sont accompagnées par une centaine d'images créées après la Libération. Il s'agit d'images réalisées à l'encre noire sur papier et qui représentent un quotidien de souffrance qui n'a rien d'ironique. Exactement à l'opposé des productions réalisées pendant sa détention à Dora. Parmi les nombreux artistes qui ont pu produire dans les camps, Denis Guillon est de ceux dont les productions *in situ* sont les plus

³⁶ Ces informations sont tirées du site de la Fondation du Mémorial de Buchenwald. URL : <https://www.buchenwald.de/fr/347/>. Dernier accès le 17 octobre 2021.

³⁷ Guillon, Denis. *Matricule 51186, une année dans les bagnes hitlériens*. Paris, 1946, p. 7. Le texte a été publié par l'auteur même après sa détention dans plusieurs camps de concentration.



FIGURE 4. Denis Guillon, *Ellrich, Au rabiote de soupe*, 19 juillet 1944 crayon sur papier, 14,6 × 19,6 cm. © Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon

singulières : il a témoigné de son expérience en caricaturant la vie du camp. En nous montrant, à travers son ironie, des scènes inédites de la vie quotidienne dans des *kommandos* sur lesquels nous n'avons que peu d'informations³⁸.

La première image que nous proposons est *Kommando IV — Günzerode* (figure 3) où nous remarquons plusieurs prisonniers travaillant autour des rails d'un train, sous les yeux des gardes. Il s'agit d'un moment tiré du quotidien des déportés des *kommandos* de Dora, représenté de manière ironique : la fumée du train peut donner au spectateur l'impression de se trouver face à une bande dessinée des années 1930³⁹.

Le deuxième dessin s'intitule *Ellrich, au rabiote de soupe* (figure 4). Probablement, Denis Guillon a voulu caricaturer une scène à laquelle il assistait (où prenait part) tous les jours. Il s'agit du moment de la journée où les prisonniers se retrouvent pour manger de la soupe. L'ironie de la bagarre s'impose et essaie d'effacer la difficulté à devoir lutter pour une cuillère de soupe après une épuisante journée de travail.

Dans ces représentations, l'humour est très présent : tant dans les attitudes des sujets représentés que dans le cadrage, l'artiste a pris pour but la dérision, et non pas

³⁸ 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.

³⁹ Les figures et le style des personnages manifestent l'influence de la bande-dessinée comme *Pieds Nickelés*, *Tintin* ou *Popeye*.

la vocation à dire le vrai. Ainsi, Danis Guillon trouve une manière de prendre du recul par rapport à son quotidien, de rire de soi, en affirmant un espace de liberté que l'on peut faire l'hypothèse qu'il partage avec ses camarades.



CONCLUSION

Les productions clandestines des camps et les mots qui les accompagnent nous rappellent que l'art est le contraire de l'agrément, qu'il peut relever de l'effroi et de la nécessité de ne pas perdre sa propre humanité. Au-delà de la valeur testimoniale de ces dessins — que l'on ne peut pas nier —, 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.

Ces productions sont certainement une source de témoignage précieuse sur 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, mais ils soulèvent également plusieurs questions qui relèvent de la philosophie de l'art. Pourquoi dessiner ? L'artiste répond-il à une urgence intérieure de reproduction ? Cette idée de beauté est-elle une réponse de l'esprit face à l'horrible ? L'atrocité pourrait-elle pousser à voir la beauté là où on ne l'a jamais vue ? Dans ce texte, nous avons présenté certaines productions clandestines réalisées dans les camps pour porter à l'attention du lecteur des créations extraordinaires et montrer comment elles peuvent défier le concept d'art décoratif et nous pousser à repenser la notion de beauté. Là où on aurait pensé se trouver face à l'assèchement de l'humanité, nous avons assisté à la « mort de l'art », à la « Fin de l'art » en tant qu'agrément et divertissement, mais à la naissance de la nécessité artistique qui défie l'horreur, la violence et la déshumanisation aussi à travers l'ironie.

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, Giorgio. *Moyens sans fins. Notes sur la politique*. Paris : Payot, 1995.
- Bellini, Anna Paola. « L'autopoiesis dans l'expérience limite : le cas de dessins de la déportation », *Savoir en Prisme*, n° 13, 21 septembre 2021. URL : <https://savoirsenprisme.univ-reims.fr/index.php/sep/issue/view/13/14>.
- Bellini, Anna Paola — Briand, Vincent. « De la survie par le rire, les caricatures de Denis Guillon », *Acta Fabula*. URL : <https://www.fabula.org/colloques/document6889.php>.
- Benvenuti, Arturo. *Dessins des prisonniers de camps de concentration nazis*. Paris : Steinkis, 2016.
- Blatter, Janet — Milton, Sybil. *Art of Holocaust*. New York : Routledge, 1981.
- Burke, Peter. *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*. Roma : Carrocci, 2002.
- Camus, Albert. *Œuvres complètes*, t. III. Paris : Gallimard, 2008.
- Clair, Jean. *La Barbarie ordinaire. Mušič à Dachau*. Paris : Gallimard, 2001.
- Cognet, Christophe. *Éclats — Prises de vue clandestines des camps nazis*. Paris : Seuil, 2019. -réal., *Dans l'atelier de Boris*. Corto Pacific, 24images, TV 10 Angers. France : 2005, vidéo.
- réal., *Parce que j'étais peintre. L'art rescapé de camps nazis*. La Huit 10 Production. France, Allemagne : 2013. DVD vidéo.



OPEN ACCESS

- Cognet, Christophe — Richard, Lionel. Boris Taslitzky. *Dessins faits à Buchenwald*. Paris : Biro, 2009.
- Delarbre, Léon. *Auschwitz, Buchenwald, Bergen, Dora*. Série de croquis clandestins de l'auteur. Paris : Michel de Romilly, 1945.
- Guillon, Denis. *Matricule 51186, une année dans les bagnes hitlériens*. Paris : 1946.
- Herbert, Ulrich — Orth, Karin — Dieckmann, Christoph (éds.). *Die nationalsozialistischen Konzentrationslager. Entwicklung und Struktur*, vol. I and II. Göttingen : Wallstein-Verlag, 1998.
- Laqueur, Walter (éd.). *The Holocaust Encyclopedia*. New Haven and London : Yale University Press, 2001.
- Hlavek, Elizabeth. « A Phenomenological Inquiry Into the Art of the Holocaust », *Art Therapy : Journal of the American Art Therapy Association*, 15 juillet 2020, p. 1-8.
- Le Lionnais, François. *La Peinture à Dora*. Paris : L'Échoppe, 1999.
- Mess, Kathrin — Schroeder Frank. *Arts/camps — L'art dans les camps, par et pour des Luxembourgeois*. Esch-sur-Alzette : Kremer-Muller, 2011.
- Mickenberg, David — Granof, Corinne — Hayes, Peter. *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 Painting from the Collection of Kibbutz Lohamei Hahetaot*. Israel : Union of American Hebrew Congregation, 1981.
- Knigge, Volkhard (éd.). *Buchenwald. Ostracisme et violence de 1937 à 1945*. Göttingen : Wallstein Verlag, 2018.
- Kogon, Eugen. *The Theory and Practice of Hell. The German Concentration Camps and the System Behind Them*. Munich : Heyne, 1993.
- Kotek, Joël. « Camps et centres d'extermination au XX^e siècle : essai de classification », *Les Cahiers de la Shoah* 1, n° 7, 2003, p. 45-85.
- Letourneau, Jeanne. *Clichés Barbares. Mes récits de Ravensbrück*. Angers : Archives départementales de Maine-et-Loire, 2005.
- Peppiatt, Michael. *Zoran Mušič. Entretiens 1988-1998*. Paris : Michael Peppiatt et L'Échoppe, 2000.
- Pirovano, Carlo (dir.). *Barbieri, Belgiojoso, Carpi, Music, Slama. Artisti italiani nei campi di Sterminio nazisti*. Ccatalogue d'exposition. Milan : Electa Editrice, 1985.
- Poliakov, Léon. « Olga Wormser-Migot, Le système concentrationnaire nazi (1933-1945) », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 27^e année, n° 2, 1972, p. 513-519.
- Rousset, David. *L'Univers concentrationnaire*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1965.
- Sieradzka, Agnieszka (Project Coordination). *Forbidden Art: Illegal Works by Concentration Camp Prisoners*. Auschwitz-Birkenau : State Museum in Oswięcim, 2012.
- Rougier-Lecoq, Violette. *Témoignages. 36 dessins à la plume. Ravensbrück*. Châtillon-sur-Indre : V.R.L Éditeur, 1975.
- Taslitzky, Boris. *111 Dessins faits à Buchenwald*. Présenté par Julien Cain. Paris : La Bibliothèque Française, 1946.
- Vincenzi, Massimo. *Drawing the Holocaust — Disegni dall'Olocausto*. Italia : Light History, 2022. Vidéo.
- Wachsmann, Nikolaus. *KL. Une histoire des camps de concentration nazis*. Trad. de J.-F. Sené. Paris : Gallimard, 2017.
- Wagner, Jens-Christian (éd.). *Redécouverts. Documents-témoignages du camp de concentration de Holzen*. Göttingen : Wallstein Verlag, 2013.
- Wiewiorka, Annette. « L'expression "camp de concentration" au 20^e siècle », *Vingtième Siècle*, n° 54, avril-juin 1997. Dossier : *Sur les camps de concentration du 20^e siècle*, p. 4-12.
- Wormser-Migot, Olga. *L'Ère concentrationnaire*. Paris : Culture et Loisirs, 1970.

Anna Paola Bellini

Doctorante à Sorbonne Université, Paris