

Musée des Beaux-Arts de Caen – salle 22
Étude d'une œuvre...

MUSIC ZORAN (Gorizia, Italie-Slovénie, 1909 – Venise, 2005)

Nous ne sommes pas les derniers

1970

Fiche technique

Huile sur toile

H. 0,65 x L. 0,81 m

Dépôt du Fonds national d'art contemporain, 1996

ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES

- 1909** Naissance à Gorizia, à la frontière entre l'Italie et la Slovénie (à l'époque, appartenant à l'empire austro-hongrois).
- 1915** Sa famille est évacuée loin du front en Styrie.
- 1930** Élève à l'Académie des Beaux-Arts de Zagreb (actuelle Croatie).
- 1932-36** Voyage en Europe centrale (Vienne, Prague) et en Espagne.
- 1935** Service militaire en tant que citoyen yougoslave.
- 1942** Peintures murales pour des églises de son pays natal.
- 1943** Découvre Venise : révélation esthétique. Y expose ses visions de la ville et ses *Motifs dalmates*.
- 1944** Arrêté par la Gestapo puis déporté au camp de concentration de Dachau, réalise en cachette environ 200 dessins, dont seule une trentaine a survécu.
- 1945** Libéré, il rejoint Venise après un court retour en Slovénie.
- 1948** Voyage en Toscane : paysages siennois.
- 1949** Mariage avec Ida Cadorin-Barbarigo, elle-même peintre. Premières gravures et lithographies.
- 1950-60** Motifs dalmates où apparaissent de nombreuses silhouettes de chevaux, paysages d'Ombrie et de Toscane. Première exposition à la Galerie de France à Paris. S'installe dans un atelier parisien et expérimente l'abstraction.
- 1956** Grand prix de la gravure à la Biennale de Venise.
- 1961-1969** Série de paysages très colorés et peinture rougeoyante.
- 1970-76** Cycle *Nous ne sommes pas les derniers*, en référence à son expérience à Dachau.
- 1972** Première rétrospective au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, consécration de la critique.
- 1976-1980** Cycle des *Paysages rocheux*.
- Années 1980** Rétrospective à l'Accademia de Venise, qui ouvre un cycle de nouvelles *Visions vénitiennes*.
- 1983-95** *Autoportraits, Nus et Anachorètes*.
- 1991** Décoré de la légion d'honneur par François Mitterrand.
- 1995** Grande exposition rétrospective aux galeries nationales du Grand Palais à Paris, commissariat de Jean Clair. Expositions parallèles à Caen, Bordeaux, Antibes.
- 2003** Rétrospective au musée Jenisch de Vevey, Suisse.
- 2005** Music s'éteint à Venise.
- 2008** Rétrospective à Barcelone, Espagne.

Présentation

Sujet

La toile de Zoran Music n'est pas une peinture narrative. Son titre, *Nous ne sommes pas les derniers*, apparaît *a priori* énigmatique. Aucun indice ne permet d'identifier ces trois figures maigres et grimaçantes qui ressemblent à des fantômes et dont les gestes semblent s'être figés en une absurde conversation.

Dessin, couleurs et composition

Le dessin comme la palette et la couche picturale sont réduits au minimum. Les formes sont rapidement esquissées et les couleurs se limitent à une déclinaison d'ocres et de noirs évoquant la gamme des peintures pariétales. Comme le support est conservé brut, sans couche préparatoire, il absorbe la peinture, donnant aux couleurs un aspect mat et aux contours, un léger flou.

La répartition des couleurs renforce l'organisation de la composition et divise horizontalement la toile en deux :

- dans la partie inférieure, Music joue avec la couleur naturelle du support, une toile beige-écru, pour figurer la masse indistincte des trois corps. Bien que l'impression de vide domine ce premier plan, un semis de taches blanches, de légères traces noires, grises et rouges, et même quelques touches de couleurs vives (jaune, bleu) viennent animer cette surface. On distingue également, rapidement dessinés, les contours de deux avant-bras.
- contrastant fortement avec la partie basse, le haut du tableau est occupé par un ciel noir rougeoyant qui enserme les figures. Très menaçant, il est peint en larges touches saccadées dont la couleur se dégrade progressivement vers le bord supérieur de la toile.

À la jointure de ces deux zones, trois têtes se détachent, esquissées et laissées en réserve. Seuls les orbites et les orifices (narines, bouches), démesurés et béants, sont sombrement brossés.

Avec une remarquable économie de moyens, Zoran Music confère à sa toile une très grande force.

Espace

L'espace du tableau est dénué de perspective et de décor. La frontalité des figures et le plan serré forcent l'implication du spectateur. Nulle échappatoire, impossible de garder ses distances, la confrontation inévitable et violente met le spectateur mal à l'aise. Le cadrage à mi-corps des personnages et le point de vue en contre-plongée sur les mâchoires renversées donnent par ailleurs l'impression d'être à la hauteur des yeux d'un enfant, renforçant l'horreur de la vision.

Peindre après le Génocide

Obsédants souvenirs

Accusé d'appartenir à la Résistance, Music est arrêté à Venise et déporté à Dachau de 1944 à 1945. Il commence alors à dessiner la vie au camp : « J'essaye d'abord en cachette (...) des choses vues chemin faisant en me rendant à l'usine : l'arrivée d'un convoi, le wagon à bestiaux entrouvert et les cadavres qui débordent (...). Quelques survivants devenus fous hurlent, les yeux exorbités. » Mais aussi « une vie de tous les jours comme dans un brouillard, ombres et fantômes bougent ». Il se dit « saisi par une incroyable frénésie de dessiner (...) peut-être une raison de s'en sortir, peut-être, une raison de résister », « je dessine comme en transes, m'accrochant morbidement à mes bouts de papier. J'étais comme aveuglé par la grandeur hallucinante de ces champs de cadavres. » (...) « De loin, ils m'apparaissaient comme des plaques de neige blanche, des reflets d'argent sur les montagnes, ou encore pareils à tout vol de mouettes blanches posées sur la lagune, face au fond noir de la tempête au large ». Dans l'urgence et au risque de sa vie - « chaque jour, je n'étais en vie que pour la journée, demain il sera trop tard » - il réalise ainsi près de deux cents dessins décrivant ce qu'il voit (morts, torturés, pendus, amoncellements de cadavres pétrifiés par le froid...) pour témoigner sans connaître l'issue, « mais ces dessins, les verra-t-on jamais ? Pourrais-je les montrer ? Sortirai-je vivant d'ici ? »¹.

Revenu des camps, il enfouit, comme de nombreux déportés, ces terribles souvenirs pendant 25 ans (« Je savais que cela devait sortir, je ne savais pas comment ») et peint des paysages paisibles. C'est seulement en 1970, à l'âge de 71 ans, que Music franchit un pas décisif et regarde à nouveau la trentaine de dessins qu'il a conservés. Il commence alors une longue série intitulée *Nous ne sommes pas les derniers*. Fidèle à son habitude de travailler par cycles thématiques, il se consacre pendant plusieurs années à ce sujet et exécute une longue série de dessins, peintures et gravures qui permettent d'apprécier la capacité de l'artiste à transformer une image par de subtils changements. On y voit des monceaux de cadavres, des morts et des mourants étendus ou debouts, tantôt solitaires, tantôt par deux ou trois, le crâne rasé, le visage déformé par la douleur, les orbites creuses, le cartilage du nez étrangement saillant, les bouches noires, édentées, béantes vers le ciel, les bras recroquevillés, les doigts crispés.

Peindre l'irreprésentable

Comme le rappelle Zoran Music « Un peintre peut dessiner n'importe quoi. Plus ou moins, plus ou moins bien. Mais quand il voit un paysage de morts, c'est quand même différent du dessin d'une jambe, à l'institut de médecine. Là, c'est comme une nature morte. Mais au camp, c'était comme un paysage, une forêt de cadavres. Une forêt vierge, si l'on peut dire. On ne peut pas décrire, on ne peut pas imaginer. Ce sont des choses hallucinantes, irréelles. »² Devant l'immense difficulté à peindre l'indescriptible, peu d'artistes revenus des camps tenteront l'exercice. Zoran Music est une des rares exceptions mais un quart de siècle lui est nécessaire pour trouver la forme juste. En effet, l'horreur perpétrée dépassant notre force de représentation visuelle, les sujets peuvent difficilement être réduits à leur stricte reproduction figurative, il est donc nécessaire de trouver une forme qui exprime toute l'atrocité de la Shoah sans l'illustrer. Le propos n'est pas de faire œuvre de documentaliste ou d'illustrateur.

Pour cela, l'artiste fouille dans sa mémoire et s'appuie sur les dessins réalisés à Dachau. Cependant, il transforme ses souvenirs pour les doter d'une plus grande portée. D'une part, il leur donne une dimension universelle en gommant tout élément de contexte et de narration. Il n'y a aucun indice de lieu, aucun repère temporel. Sans connaître la biographie de Music, impossible de savoir que ces figures trouvent leur source dans les camps de concentration. L'anonymat de ces corps rappelle certes la barbarie du projet nazi qui cherchait à nier l'humanité de ses victimes mais aussi que, devant la mort, quelle qu'en soit la cause, tous les hommes sont égaux comme le précise Music : « on se rendait compte en de tels moments qu'une fois qu'un homme est privé des insignes de sa fonction et de son rang et aussi de ses décorations, une fois que sa tête et même sa moustache ont été rasées et qu'il est dépouillé de tous les signes extérieurs de son importance, ce qui reste, c'est ce que vous êtes vraiment. Et c'est alors qu'on se met à se demander : que suis-je vraiment ? Et tous les hommes deviennent semblables – il n'y a plus aucune distance entre un évêque, un ministre ou un clochard »³. Ainsi, ces figures incarnent autant les victimes des nazis que celles d'autres massacres, passés et à venir.

¹ Toutes les citations de ce paragraphe sont issues d'un texte de Zoran Music, daté 1948 [1980], publié dans *Nous ne sommes pas les derniers, cycle gravé de 1970 à 1975 par Zoran Music*, catalogue d'exposition, RMN, 1995, pp.72-73

² Collectif, *Zoran Music, Nous ne sommes pas les derniers*, éditions Alors hors du temps, musées de Marseille, 2002, p.26

³ Michael Gibson, Extrait du catalogue *Nous ne sommes pas les derniers*, 1981, p.23

D'autre part, la technique picturale employée exprime en elle-même que ces tragédies restent indescriptibles et irréprésentables : il y a peu de peinture, la palette est réduite, les formes sont esquissées et les contours flous. À la différence des dessins réalisés à Dachau, très descriptifs et précis, la peinture du tableau *Nous ne sommes pas les derniers* semble avoir de la peine à émerger et déjà, être sur le point de disparaître. Image fragile et éphémère qui signifie bien la difficulté de représenter ces horreurs. L'esthétique de la série rappelle la notion d'indicible qui s'est précisément développée à propos de la Shoah. D'ailleurs pour certains tableaux de la série *Nous ne sommes pas les derniers*, Music frôle l'abstraction, manière de signifier que le sujet ne peut être dit ou représenté avec les moyens habituels.

Peindre la douleur muette

Les bouches ouvertes hurlent en silence, les corps ne se débattent pas. Ces figures peintes évoquent un fait observé par Music à Dachau : « Il n'y a plus, dans ces travaux, ni gestes, ni violence. On parvient à une sorte de silence qui est peut-être un aspect caractéristique de mon travail. Il n'y avait jamais, voyez-vous, dans la mort de tous ces gens à Dachau, la moindre rhétorique. Chez les milliers de morts que j'ai vus, je n'ai jamais entendu un cri, je n'ai jamais vu un geste. Et bien entendu, la protestation elle-même était tout à fait impensable dans de telles circonstances. Tout cela ressort dans mes tableaux. (...) J'ai vécu dans un monde qui était absolument tragique, et j'ai appris que c'était un endroit où règne le silence. C'était le contraire de tout ce qu'on pouvait attendre. Et la tragédie devenait bien plus grande et intense à cause de cela, précisément. »⁴

Peindre l'horrible beauté

« Dans cette énorme somme de tragédies, dans tous ces faits qui étaient si totalement tragiques, il y avait aussi une extrême beauté qui résidait [...] dans tous les petits détails, tels les mains des morts avec leurs doigts si fins. » À Dachau, quand il dessine, Music a « la hantise de ne pas trahir ces formes amoindries, de parvenir à les restituer aussi précieuses que je les voyais, réduites à l'essentiel. »⁵ La grande économie de moyens mise en œuvre dans la série *Nous ne sommes pas les derniers* est une manière de rester fidèle à cette perception.

Ils n'étaient malheureusement pas des derniers

« Camarades, je suis le dernier ! » avait crié un compagnon de détention de Primo Levi⁶, pendu juste avant la libération du camp d'Auschwitz. Comme lui, Zoran Music rappelle que « Lorsque nous étions dans le camp, nous nous disions souvent que ce genre de chose ne pourrait plus jamais se produire : « nous étions les derniers » à qui cela arriverait. (...) Et je croyais vraiment que tout ce que nous avons vécu là était une chose du passé. Mais ensuite, le temps passant, je vis que le même genre de chose commençait à se produire partout dans le monde : au Viêt-Nam, dans le Goulag, en Amérique latine, partout. Et je me rendis compte que ce que nous nous étions dit alors que nous serions les derniers n'était pas vrai. Ce qui est vrai, c'est que nous ne sommes pas les derniers. » « Tous les jours, à toute heure, sur toute la planète, la barbarie ne cesse de grandir. L'homme, pour une idéologie, pour de l'argent, pour un peu plus de puissance, saccage ce qui pourrait être un paradis, abandonne sa liberté, sa dignité et rêve de bruit de bottes, de cadavres soumis, d'invasions barbares et de viols par le fer et le feu. » « C'est donc un reflet venu de l'extérieur qui a suscité ces souvenirs en moi, le souvenir de ces choses qui avaient fait sur moi une si forte impression, et qui les fit émerger à nouveau. ». La série *Nous ne sommes pas les derniers* est donc là pour témoigner et participer au devoir de mémoire mais elle dépasse l'évocation de la Shoah pour symboliser toutes les victimes de la folie des hommes. Il s'agit d'interpeller le spectateur, de provoquer une réaction chez celui qui regarde, de le faire s'interroger sur la profonde inhumanité de la Shoah et, plus largement, sur le mal dont l'homme est capable.

⁴ *Connaissance des arts*, n° spécial monographique Zoran Music, 1995, extrait de l'article de Michael Gibson, pp.33-39

⁵ *Écrits et propos de Zoran Music*, biographie, 1981

⁶ Primo Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard Presse Pocket, 1990, p.160

Génocide / Shoah / Holocauste : quelques précisions de vocabulaire

« **Génocide** » est un mot créé en 1944 et repris à l'échelle internationale par l'ONU pour désigner la volonté d'extermination systématique d'un groupe humain. Le terme est employé pour la première fois le 18 octobre 1945 dans l'acte d'accusation contre les grands criminels de guerre nazis traduits devant le tribunal de Nuremberg. Depuis il désigne les massacres reconnus par le Tribunal Pénal International comme entrant dans le cadre fixé par la loi internationale. Ce terme est celui utilisé le plus fréquemment par les historiens français. L'usage veut que de plus en plus souvent ce terme soit écrit avec une majuscule lorsqu'il évoque le Génocide perpétré par les nazis durant la seconde guerre mondiale montrant ainsi que ce qui s'est passé dans l'Allemagne nazie est incomparable et marque l'apogée des massacres génocidaires commis au XX^e siècle.

Le mot « **Shoah** » s'est imposé avec le film de Claude Lanzmann. Ce terme signifiant la « catastrophe » en hébreu est également employé pour désigner l'extermination des Juifs par le régime nazi durant la seconde guerre mondiale. Ce terme ne s'applique qu'au Génocide organisé contre le Juifs dans le cadre de la solution finale. Il résulte d'une volonté de donner un mot à l'indicible, de dégager la spécificité de l'extermination des Juifs.

L'**Holocauste** est un mot qui a été retenu par les américains (*Holocaust*) et utilisé par les historiens anglo-saxons. Il s'agit d'un terme religieux qui évoque les sacrifices dans la Bible. Pour cette raison, il est refusé par les victimes et les historiens occidentaux. Toutefois, par convention, il désigne l'ensemble des génocides et crimes contre l'humanité commis par les nazis et leurs alliés et dont furent victimes les Juifs, les Tziganes, les homosexuels, les handicapés, etc.

La solution finale de la question juive

Fidèles aux principes énoncés dans *Mein Kampf*, Hitler et les nazis mettent en œuvre une politique raciale et antisémite en valorisant la supériorité de la race aryenne et en marginalisant la communauté juive. Les vexations, le boycott des magasins juifs qui se multiplient dès 1933, les lois antisémites contre les Juifs allemands du 15 septembre 1935 (dites lois de Nuremberg), puis la Nuit de Cristal du 9 au 10 novembre 1938 lors de laquelle les Juifs sont assassinés, annoncent le Génocide.

Au printemps 1941 sont constitués les *Einsatzgruppen*. Ces derniers sont chargés de la *Shoah par balles*. Les massacres débutent dès juin 1941 lors de l'invasion de l'URSS. Ces massacres coûteux en munitions et provoquant des dégâts d'ordre psychologique parmi les bourreaux sont remplacés, fin 1941, par un mode de tuerie plus impersonnel, le camion à gaz. En juillet 1941, Goering demande à Heydrich de préparer la « solution finale » du problème juif. Le 20 janvier 1942 lors de la conférence de Wannsee, les nazis planifient à l'échelle de toute l'Europe la systématisation de la « solution finale de la question juive ». Le génocide entre alors dans une phase industrielle. Dans ce cadre, six camps d'extermination sont construits (Chelmno-Kulmho, Lublin-Majdanek, Auschwitz-Birkenau, Belzec, Sobibor, Treblinka). Ils fonctionnent de novembre 1941 à janvier 1945 et tuent près de 3,5 millions de personnes. Au total, la Shoah a fait 6 millions de victimes juives soit les deux tiers de la population juive européenne.

Le camp de concentration de Dachau

Situé à une quinzaine de kilomètres de Munich, Dachau est le premier camp de concentration officiel créé par les Nazis en mars 1933, seulement sept semaines après l'arrivée d'Hitler au pouvoir, pour enfermer les opposants (communistes, sociaux-démocrates, syndicalistes puis résistants, Tsiganes, homosexuels, Juifs...). Même si la mortalité y est très forte (plus d'un million de morts en camps de concentration) en raison des mauvaises conditions de vie, de travail, d'alimentation, ces camps n'ont pas pour objectif de tuer en masse les détenus à la différence des camps d'extermination qui sont équipés dans cet objectif de chambres à gaz.

Centre d'entraînement pour les gardes SS, l'organisation de Dachau a servi de modèle à tous les autres camps de concentration. Les prisonniers ont subi des expériences médicales et le travail forcé dans l'enceinte du camp (tâches pour assurer son fonctionnement quotidien, chantiers d'agrandissement, petites industries artisanales) et dans les *kommandos* extérieurs (construction de routes, creusement de carrières, drainage de marécages...). Quelques jours avant la libération du camp par les Américains, le 29 avril 1945, étaient enregistrés 67 665 prisonniers dont environ 22 000 Juifs. Au total, environ 200 000 déportés, venus de plus de 30 pays différents, sont passés par Dachau, 30 000 y ont perdu la vie.

Étude du poème d'Eugène Guillevic, *Les Charniers*

Eugène Guillevic (1907-1997) « les Charniers », *Exécutoire*, 1947

Passez entre les fleurs et regardez
Au bout du pré c'est le charnier.

Pas plus de cent, mais bien en tas,
Ventre d'insecte un peu géant
Avec des pieds à travers tout.

Le sexe est dit par les souliers,
Les regards ont coulé sans doute.

— Eux aussi
Préféraient des fleurs.

*

À l'un des bords du charnier,
Légèrement en l'air et hardie,

Une jambe — de femme
Bien sûr —

Une jambe jeune
Avec un bas noir

Et une cuisse,
Une vraie,

Jeune — et rien,
Rien.

*

Le linge n'est pas
Ce qui pourrit le plus vite.

On en voit par là,
Durci de matières.

Il donne apparence
De chairs à cacher qui tiendraient
encore.

*

Combien ont su pourquoi,
Combien sont morts sachant,
Combien n'ont pas su quoi ?

Ceux qui auront pleuré,
Leurs yeux sont tout pareils,

C'est des trous dans des os
Ou c'est du plomb qui fond.

*

Ils ont dit oui
À la pourriture.

Ils ont accepté,
Ils nous ont quittés.

Nous n'avons rien à voir
Avec leur pourriture.

*

On va, autant qu'on peut,
Les séparer,

Mettre chacun d'eux
Dans un trou à lui,

Parce qu'ensemble
Ils font trop de silence contre le bruit.

*

Si ce n'était pas impossible,
Absolument,

On dirait une femme
Comblée par l'amour
Et qui va dormir.

*

Quand la bouche est ouverte
Ou bien ce qui en reste,

C'est qu'ils ont dû chanter,
Qu'ils ont crié victoire,

Ou c'est le maxillaire
Qui leur tombait de peur.

— Peut-être par hasard
Et la terre est entrée.

*

Il y a des endroits où l'on ne sait plus
Si c'est la terre glaise ou si c'est la
chair.

Et l'on est peureux que la terre,
partout,
Soit pareille et colle.

*

Encore s'ils devenaient aussitôt
Des squelettes,

Aussi nets et durs
Que de vrais squelettes

Et pas cette masse
Avec la boue.

*

Lequel de nous voudrait
Se coucher parmi eux

Une heure, une heure ou deux,
Simplement pour l'hommage.

*

Où est la plaie
Qui fait réponse ?

Où est la plaie
Des corps vivants ?

Où est la plaie —
Pour qu'on la voie,

Qu'on la guérisse.

*

Ici
Ne repose pas,

Ici ou là, jamais
Ne reposera

Ce qui reste,
Ce qui restera
De ces corps-là.

Commentaire

Eugène Guillevic ne publia son premier recueil, *Terraqué*, qu'en 1942. Une grande date dans l'histoire de la poésie moderne, puisqu'elle est aussi celle de la parution du *Parti pris des choses* de Francis Ponge. Les deux œuvres ont pour point commun de faire entrer l'objet dans la littérature. La poésie de Guillevic est une poésie tournée vers les choses, la terre, le paysage. Des poèmes engagés aussi, sur la guerre, les inégalités sociales. Il s'agit toujours d'une poésie sans lyrisme, sans métaphores, dépouillée, recherchant le mot juste et la concision, utilisant la forme interrogative.

« Les Charniers » est le dernier poème du recueil *Exécutoire*. Le poète l'a écrit après avoir vu des photos d'un charnier dans *France-Soir* en 1945.

> Particularités

- un titre bref, précis, explicite, repris v.2 et v.10 ;
- un début frappant fondé sur le contraste entre la nature « entre les fleurs », « au bout du pré » et la mort « charnier » ;
- des vers libres : longueur irrégulière, absence de rimes ;
- des vers courts : maximum 11 syllabes mais parfois 1, souvent entre 4 et 6 ;
- la brièveté et la concision : phrases souvent courtes, simples ; construites sur la juxtaposition, jamais de subordination ; aucune phrase complexe ; ponctuation très présente (points, virgules, tirets, étoiles séparant le texte en parties, en fragments descriptifs) qui implique de nombreuses pauses, renforcées par la mise en page : les mots sont cernés par les blancs, les silences, forme de dramatisation ;
- l'importance accordée au rythme : assez régulier par moments avec suites de vers de 6 ou 4 syllabes et plus cadencé au moment des questions (v.26-32, v.72-76) qui résonnent comme un martèlement obsessionnel et donnent de la solennité à la fin du poème.

> Un poème pour tenter de décrire l'horreur indicible d'un charnier et marquer les esprits

• Un poème descriptif et fragmentaire

- Fragments descriptifs : vue d'ensemble puis une jambe de femme, les restes de linge sur les corps, les yeux, une femme qui semble dormir comblée d'amour, la bouche, la fusion de la chair et de la terre.
- Champ lexical du corps : pieds v.5, regard v.8, jambe v.12, cuisse v.16, chairs v.26 et v.59, yeux v.30, os v.31, bouche v.50, maxillaire v.54, corps v.84.
- Cette dimension fragmentaire est soulignée par la mise en page : morceaux de texte séparés par l'astérisque.

• Une description sans détour, simple, frappante et dure

- Lexique de la pourriture : « pourrit » v.21, « pourriture » v.34 et v.38
- Des corps que la décomposition a transformés, qui ont perdu leur forme humaine :
 - « ventre d'insecte un peu géant » v.4 : il s'agit de l'unique métaphore du poème, elle évoque la déshumanisation, l'animalisation des corps ;
 - « le sexe est dit par les souliers » v.6 : les corps ne peuvent pas être reconnus autrement ;
 - fusion des corps et de la terre : « et la terre est entrée » v.57, « Il y a des endroits où l'on ne sait plus / Si c'est la terre glaise ou si c'est la chair » v.58-59, « et pas cette masse / Avec la boue » v.66-67 : le charnier est innommable, il n'est plus qu'une « masse », comment nommer ce qui n'a plus de forme ?
 - fusion des corps entre eux, perte de toute individualité : « bien en tas » v.3, « Avec des pieds à travers tout » v.5, « On va, autant qu'on peut / Les séparer » v.39-40.
- Des corps morcelés, fragmentés ; utilisation du lexique du néant, de l'absence, de la disparition : « les regards ont coulé sans doute » v.7, « et rien, / Rien » v.18-19 : l'adverbe « rien » est mis en valeur en fin de vers après un tiret et répété au vers suivant, formant un vers à lui tout seul : « rien » est ainsi cerné par le silence, « rien » entouré par le néant ; « c'est des trous dans des os » v.31, « ou bien ce qui en reste » v.51.

→ L'absence de métaphores (une seule), d'euphémismes ou d'amplifications, le lexique de la pourriture, l'expression de la disparition, du néant, sont renforcés par la syntaxe (phrases courtes, forte ponctuation), la

versification (vers courts) et la mise en page (les blancs) qui dramatisent le texte et permettent d'exprimer la transformation des corps (qui d'individus sont devenus une masse) et l'innommable.

- **L'horreur, la peur et la gêne des vivants face aux morts**

- Le charnier, l'état des corps en décomposition provoquent l'horreur et le dégoût : « *et l'on est peureux que la terre, ...* » v.60, dégoût, répulsion v.60-71 « *et pas cette masse / Avec la boue* », « *Encore s'ils devenaient aussitôt / des squelettes, [...]* ». La mort n'est pas propre : « *lequel de nous voudrait / Se coucher parmi eux* », cette horreur empêche l'identification.
- Opposition des pronoms : les morts sont désignés par « *ils* », « *eux* » / les vivants par « *nous* », « *on* ». La séparation des deux mondes est irrémédiable. Elle révèle la dimension tragique de notre impuissance à faire quoi que ce soit pour eux, le fossé entre vivants et morts est infranchissable : « *ils ont accepté, / Ils nous ont quittés* » v.35-36, « *nous n'avons rien à voir avec leur pourriture* » v.37-38.
- Évocation d'une forme de gêne, de culpabilité ? L'auteur exprime en tous cas l'envie de faire taire cette vision horrible v.39-44 « *autant qu'on peut, / Les séparer* ». « *Ils font trop de silence contre le bruit* » : image étonnante, paradoxale que le poème, par sa concision, sa mise en page privilégiant les blancs et sa syntaxe privilégiant les silences, essaie de retranscrire.

> **La volonté et l'impossibilité de rendre hommage à ces morts**

- **Volonté de rendre leur humanité à ces morts malgré leur état**

- Le poète exprime la volonté de rendre leur humanité à ces cadavres innommables en imaginant leurs derniers moments : « *eux aussi / préféraient les fleurs* » v.8-9, « *ceux qui auront pleuré* » v.29, « *c'est qu'ils ont dû chanter, / Qu'ils ont crié victoire, / Ou c'est le maxillaire / Qui leur tombait de peur* » ou en reconnaissant des formes humaines dans ce charnier : « *Une jambe jeune / Avec un bas noir* » v.12-17, « *on dirait une femme* » v.47 : ils étaient des êtres humains, des jeunes femmes, ils ont pleuré, eu peur, ou chanté face à la mort.
- Expression de l'incompréhension, de l'indicible à travers la série de questions renforcées par l'anaphore « *combien* » v.27-29 et par le rythme régulier de ces trois hexasyllabes : ces trois vers expriment l'incompréhension des morts face à ce qui leur arrivait, leur état de victimes innocentes, assassinées pour ce qu'ils étaient, pas pour ce qu'ils avaient fait.

Le lecteur est pris à parti, interpellé. Il s'agit de lui faire voir l'horreur, de l'obliger à ne pas oublier. Tout en évitant le pathétique et le lyrisme, « Les Charniers » est clairement un poème pour la mémoire : « *prenez entre les fleurs et regardez* » v.1, comme le montrent les procédés suivants : pronoms « *nous* », « *on* » « *lequel de nous voudrait* » v.68, successions de questions avec anaphore « *Combien* » v.26-28 puis « *Où est la plaie* » v.72-75.

- **Un hommage impossible, une plaie inguérissable, un repos impossible**

- Le seul hommage sincère à rendre à ces morts serait de « *se coucher parmi eux* » mais nous n'en sommes pas capables comme l'indique ce qui est une question rhétorique « *lequel de nous voudrait* » dont la réponse implicite est « *personne* » parce que c'est au-dessus de nos forces, parce qu'ils nous répugnent trop.
- Les questions v.72-77 avec anaphore « *où est la plaie* » et le rythme régulier, entêtant des 4 syllabes à chaque vers. Il n'y a pas de plaie visible et donc pas de guérison possible. La succession des questions montre le caractère inconcevable de leur sort.
- Dernier fragment qui reprend la formule habituelle de certaines stèles : « *Ici repose* » mais dans le poème, figure un double rejet, une double négation de cette épitaphe. La répétition avec une variation renforce la négation : « *ici* » devient « *Ici ou là* », « *pas* » devient « *jamais* », le présent « *repose* » devient futur « *reposera* ». Jamais et nulle part ces morts ne reposeront, nul « *requiescat in pace* » quand on est mort dans de telles conditions. Le repos n'est pas pour ces suppliciés dont le silence hurle.

> **Comparaison avec le tableau de Zoran Music, *Nous ne sommes pas les derniers*, 1970**

Nombreux points communs :

- Absence d'individualisation des corps, un tas informe, une masse. Les individus fusionnent entre eux et, comme le suggèrent les couleurs, fusionnent en partie avec la terre.

- Les fragments de membres émergeant de la masse.
- Les bouches ouvertes, les yeux qui sont des trous.
- L'atemporalité : pas de référence explicite au contexte historique.
- L'importance du silence : Music laisse une large part de la toile nue tandis que Guillevic donne beaucoup d'importance aux blancs et à la forte ponctuation. Ces vides signifient dans les deux cas l'indicible et l'irreprésentable.
- L'économie de moyens, la simplicité : très peu de couleurs, de matières et de formes pour Music ; phrases simples, lexique courant, quasiment pas de figures de style, pas de recherche d'effets pour Guillevic.

Dire les camps nazis (groupement de textes)

Robert Antelme, avant-propos à l'édition de *L'Espèce humaine*, 1947

Résistant, Robert Antelme a été déporté à Buchenwald puis dans un camp de travail extérieur.

Il y a deux ans, durant les premiers jours qui ont suivi notre retour, nous avons été, tous je pense, en proie à un véritable délire. Nous voulions parler, être entendus enfin. On nous dit que notre apparence physique était assez éloquente à elle seule. Mais nous revenions juste, nous ramenions avec nous notre mémoire, notre expérience toute vivante et nous éprouvions un désir frénétique de la dire telle quelle. Et dès les premiers jours cependant, il nous paraissait impossible de combler la distance que nous découvrions entre le langage dont nous disposions et cette expérience que, pour la plupart, nous étions encore en train de poursuivre dans notre corps. Comment nous résigner à ne pas tenter d'expliquer comment nous en étions venus là ? Nous y étions encore. Et cependant c'était impossible. À peine commencions-nous à raconter, que nous suffoquions. À nous-mêmes, ce que nous avions à dire commençait alors à nous paraître inimaginable.

Cette disproportion entre l'expérience que nous avons vécue et le récit qu'il était possible d'en faire ne fit que se confirmer par la suite. Nous avons donc bien affaire à l'une de ces réalités qui font dire qu'elles dépassent l'imagination. Il était clair désormais que c'était seulement par le choix, c'est-à-dire encore par l'imagination, que nous pouvions essayer d'en dire quelque chose.

J'ai essayé de retracer ici la vie d'un kommando (Gandersheim) d'un camp de concentration allemand (Buchenwald).

On sait aujourd'hui que, dans les camps de concentration d'Allemagne, tous les degrés possibles de l'oppression ont existé. Sans tenir compte des différents types d'organisation qui existaient entre certains camps, les différentes applications d'une même règle pouvaient augmenter ou réduire sans proportion les chances de survie.

Les dimensions seules de notre kommando entraînaient le contact étroit et permanent entre les détenus et l'appareil directeur SS. Le rôle des intermédiaires était d'avance réduit au minimum. Il se trouve qu'à Gandersheim l'appareil intermédiaire était entièrement constitué par des détenus allemands de droit commun. Nous étions donc cinq cents hommes environ, qui ne pouvions éviter d'être en contact avec les SS, et encadrés non par des politiques, mais par des assassins, des voleurs, des escrocs, des sadiques ou des trafiquants de marché noir. Ceux-ci, sous les ordres des SS, ont été nos maîtres directs et absolus.

Il importe de marquer que la lutte pour le pouvoir entre les détenus politiques et les détenus de droit commun n'a jamais pris le sens d'une lutte entre deux factions qui auraient brigué le pouvoir. C'était la lutte entre des hommes dont le but était d'instaurer une légalité, dans la mesure où une légalité était encore possible dans une société conçue comme infernale, et des hommes dont le but était d'éviter à tout prix l'instaurer de cette légalité, parce qu'ils pouvaient seulement fructifier dans une société sans lois. Sous eux ne pouvait régner que la loi SS toute nue. Pour vivre, et même bien vivre, ils ne pouvaient être amenés qu'à aggraver la loi SS. Ils ont joué en ce sens un rôle de provocateurs. Ils ont provoqué et maintenu parmi nous avec un acharnement et une logique remarquables l'état d'anarchie qui leur était nécessaire. Ils jouaient parfaitement le jeu. Non seulement ils s'affirmaient ainsi aux yeux des SS comme différents de nous par nature, ils apparaissaient aussi à leurs yeux comme des auxiliaires indispensables et méritaient effectivement de bien vivre. Affamer un homme pour avoir à le punir ensuite parce qu'il vole des épilateurs et, de ce fait, mériter la récompense du SS et, par exemple, obtenir en récompense la soupe supplémentaire qui affamera davantage l'homme, tel était le schéma de leur tactique.

Notre situation ne peut donc être assimilée à celle des détenus qui se trouvaient dans des camps ou dans des kommandos ayant pour responsables des politiques. Même lorsque ces responsables politiques, comme il est arrivé, s'étaient laissés corrompre, il était rare qu'ils n'aient pas gardé un certain sens de l'ancienne solidarité et une haine de l'ennemi commun qui les empêchaient d'aller aux extrémités auxquelles se livraient sans retenue les droit commun.

À Gandersheim, nos responsables étaient nos ennemis.

L'appareil administratif étant donc l'instrument, encore aiguisé, de l'oppression SS, la lutte collective était vouée à l'échec. L'échec, c'était le lent assassinat par les SS et les kapos réunis. Toutes les tentatives que certains d'entre nous entreprirent furent vaines.

En face de cette coalition toute-puissante, notre objectif devenait le plus humble. C'était seulement de survivre. Notre combat, les meilleurs d'entre nous n'ont pu le mener que de façon individuelle. La solidarité même était devenue affaire individuelle.

Je rapporte ici ce que j'ai vécu. L'horreur n'y est pas gigantesque. Il n'y avait à Gandersheim ni chambre à gaz, ni crématoire. L'horreur y est obscurité, manque absolu de repère, solitude, oppression incessante, anéantissement lent. Le ressort de notre lutte n'aura été que la revendication forcenée, et presque toujours elle-même solitaire, de rester, jusqu'au bout, des hommes.

Les héros que nous connaissons, de l'histoire ou des littératures, qu'ils aient crié l'amour, la solitude, l'angoisse de l'être ou du non-être, la vengeance, qu'ils se soient dressés contre l'injustice, l'humiliation, nous ne croyons pas qu'ils aient jamais été amenés à exprimer comme seule et dernière revendication un sentiment ultime d'appartenance à l'espèce.

Dire que l'on se sentait alors contesté comme homme, comme membre de l'espèce, peut apparaître comme un sentiment rétrospectif, une explication après coup. C'est cela cependant qui fut le plus immédiatement et constamment sensible et vécu, et c'est cela d'ailleurs, exactement cela, qui fut voulu par les autres. La mise en question de la qualité d'homme provoque une revendication presque biologique d'appartenance à l'espèce humaine. Elle sert ensuite à méditer sur les limites de cette espèce, sur sa distance à la « nature » et sa relation avec elle, sur une certaine solitude de l'espèce donc, et pour finir, surtout à concevoir une vue claire de son unité indivisible.

Primo Levi, préface à *Si c'est un homme*, 1947

J'ai eu la chance de n'être déporté à Auschwitz qu'en 1944, alors que le gouvernement allemand, en raison de la pénurie croissante de main-d'œuvre, avait déjà décidé d'allonger la moyenne de vie des prisonniers à éliminer, améliorant sensiblement leurs conditions de vie et suspendant provisoirement les exécutions arbitraires individuelles.

Aussi, en fait de détails atroces, mon livre n'ajoutera-t-il rien à ce que les lecteurs du monde entier savent déjà sur l'inquiétante question des camps d'extermination. Je ne l'ai pas écrit dans le but d'avancer de nouveaux chefs d'accusation, mais plutôt pour fournir des documents à une étude dépassionnée de certains aspects de l'âme humaine. Beaucoup d'entre nous, individus ou peuples, sont à la merci de cette idée, consciente ou inconsciente, que « l'étranger, c'est l'ennemi ». Le plus souvent, cette conviction sommeille dans les esprits, comme une infection latente ; elle ne se manifeste que par des actes isolés, sans lien entre eux, elle ne fonde pas un système. Mais lorsque cela se produit, lorsque le dogme informulé est promu au rang de prémisse majeure d'un syllogisme, alors, au bout de la chaîne logique, il y a le lager ; c'est-à-dire le produit d'une conception du monde poussée à ses plus extrêmes conséquences avec une cohérence rigoureuse ; tant que la conception a cours, les conséquences nous menacent. Puisse l'histoire des camps d'extermination retentir pour tous comme un sinistre signal d'alarme. Je suis conscient des défauts de structure de ce livre, et j'en demande pardon au lecteur. En fait, celui-ci était déjà écrit, sinon en acte, du moins en intention et en pensée dès l'époque du lager. Le besoin de raconter aux « autres », de faire participer les « autres », avait acquis chez nous, avant comme après notre libération, la violence d'une impulsion immédiate, aussi impérieuse que les autres besoins élémentaires ; c'est pour répondre à un tel besoin que j'ai écrit mon livre ; c'est avant tout en vue d'une libération intérieure. De là son caractère fragmentaire : les chapitres en ont été rédigés non pas selon un déroulement logique, mais par ordre d'urgence. Le travail de liaison, de fusion, selon un plan déterminé, n'est intervenu qu'après.

Il me semble inutile d'ajouter qu'aucun des faits n'y est inventé.

Turin, janvier 1947

Primo Levi, *Si c'est un homme*, 1947, Pocket, p.25-27

Au signal de la cloche, on a entendu la rumeur du camp qui s'éveille dans l'obscurité. D'un seul coup, l'eau a jailli des conduites, bouillantes : cinq minutes de béatitude. Mais aussitôt après quatre hommes (les barbiers de tout à l'heure, peut-être) font irruption et, tout trempés et fumants, nous poussent à grand renfort de coups et de hurlements dans la pièce glacée qui se trouve à côté ; là, d'autres individus vociférants nous jettent à la volée des nippes indéfinissables et nous flanquent entre les mains une paire de godillots à semelle de bois ; en moins de temps qu'il n'en faut pour comprendre, nous nous retrouvons dehors dans la neige bleue et glacée de l'aube, trousseau en main, obligés de courir nus et déchaussés jusqu'à une autre baraque, à cent mètres de là. Et là enfin, on nous permet de nous habiller.

Cette opération terminée, chacun est resté dans son coin, sans oser lever les yeux sur les autres. Il n'y a pas de miroir, mais notre image est devant nous, reflétée par cent visages livides, cent pantins misérables et sordides. Nous voici transformés en ces mêmes fantômes entrevus hier au soir.

Alors, pour la première fois, nous nous apercevons que notre langue manque de mots pour exprimer cette insulte : la démolition d'un homme. En un instant, dans une intuition quasi prophétique, la réalité nous apparaît : nous avons touché le fond. Il est impossible d'aller plus bas : il n'existe pas, il n'est pas possible de concevoir condition humaine plus misérable que la nôtre. Plus rien ne nous appartient : ils nous ont pris nos vêtements, nos chaussures, et même nos cheveux ; si nous parlons, ils ne nous écouteront pas, et même s'ils nous écoutaient, ils ne nous comprendraient pas. Ils nous enlèveront jusqu'à notre nom : et si nous voulons le conserver, nous devons trouver en nous la force nécessaire pour que derrière ce nom, quelque chose de nous, de ce que nous étions, subsiste.

Nous savons, en disant cela, que nous serons difficilement compris, et il est bon qu'il en soit ainsi. Mais que chacun considère en soi-même toute la valeur, toute la signification qui s'attache à la plus anodine de nos habitudes quotidiennes, aux mille petites choses qui nous appartiennent et que même le plus humble des mendiants possède : un mouchoir, une vieille lettre, ta photographie d'un être cher. Ces choses-là font partie de nous presque autant que les membres de notre corps, et il n'est pas concevable en ce monde d'en être privé, qu'aussitôt nous ne trouvions à les remplacer par d'autres objets, d'autres parties de nous-mêmes qui veillent sur nos souvenirs et les font revivre.

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 « camp d'extermination » et ce que nous entendons par l'expression « toucher le fond ».

Elie Wiesel, *La Nuit*, 1958, Éditions de minuit

Récit autobiographique. L'auteur, hongrois, avait 15 ans quand il a été déporté à Auschwitz avec sa famille.

Vers cinq heures du matin, on nous expulsa vers la baraque. Des « kapos » nous frappaient de nouveau, mais j'avais cessé de sentir la douleur des coups. Une brise glacée nous enveloppait. Nous étions nus, les souliers et la ceinture à la main. Un ordre : « Courir ! » Et nous courons. Au bout de quelques minutes de courses, une nouvelle baraque.

Un baril de pétrole à la porte. Désinfection. On y trempe chacun. Une douche chaude ensuite. À toute vitesse. Sortis de l'eau, on est chassé dehors. Courir encore. Encore une baraque : le magasin. De très longues tables. Des montagnes de tenues de bagnards. Nous courons. Au passage on nous lance pantalon, blouse, chemise et chaussettes.

En quelques secondes, nous avons cessé d'être des hommes. Si la situation n'avait été tragique, nous aurions pu éclater de rire. Quels accoutrements ! Méir Katz, un colosse, avait reçu un pantalon d'enfant et Stern, petit bonhomme maigre, une blouse dans laquelle il se noyait. On procéda aussitôt aux échanges nécessaires.

Je jetai un coup d'œil vers mon père. Comme il avait changé ! Ses yeux s'étaient obscurcis ! J'aurais voulu lui dire quelque chose, mais je ne savais quoi.

La nuit avait complètement passé. L'étoile du matin brillait au ciel. J'étais devenu un tout autre homme, moi aussi. L'étudiant talmudiste, l'enfant que j'étais s'étaient consumés dans les flammes. Il ne restait qu'une forme qui me ressemblait. Une flamme noire s'était introduite dans mon âme et l'avait dévorée.

Tant d'événements étaient arrivés en quelques heures que j'avais complètement perdu la notion du temps. Quand avions-nous quitté nos maisons ? Et le ghetto ? Et le train ? Une semaine seulement ? Une nuit - *une seule* nuit ?

Depuis combien de temps nous tenions-nous ainsi dans le vent glacé ? Une heure ? Une simple heure ? Soixante minutes ? C'était sûrement un rêve.

Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie*, 1994, Folio, p.25

Pourtant, un doute me vient sur la possibilité de raconter. Non pas que l'expérience vécue soit indicible. Elle a été invivable, ce qui est tout autre chose, on le comprendra aisément. Autre chose qui ne concerne pas la forme d'un récit possible, mais sa substance. Non pas son articulation, mais sa densité. Ne parviendront à cette substance, à cette densité transparente que ceux qui sauront faire de leur témoignage un objet artistique, un espace de création. Ou de récréation. Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage. Mais ceci n'a rien d'exceptionnel : il en arrive ainsi de toutes les grandes expériences historiques.

p.215

Je ne possède rien d'autre que ma mort, mon expérience de la mort, pour dire ma vie, l'exprimer, la porter en avant. Il faut que je fabrique de la vie avec toute cette mort. Et la meilleure façon d'y parvenir, c'est l'écriture. Or, celle-ci me ramène à la mort, m'y enferme, m'y asphyxie. Voilà où j'en suis : je ne puis vivre qu'en assumant cette mort par l'écriture, mais l'écriture m'interdit littéralement de vivre.

p.217-218

Il y a des obstacles de toute sorte à l'écriture. Purement littéraires, certains. Car je ne veux pas d'un simple témoignage. D'emblée, je veux éviter, m'éviter, l'énumération des souffrances et des horreurs. D'autres s'y essaieront, de toute façon... D'un autre côté, je suis incapable, aujourd'hui, d'imaginer une structure romanesque, à la troisième personne. Je ne souhaite même pas m'engager dans cette voie. Il me faut donc un « je » de la narration, nourri de mon expérience mais la dépassant, capable d'y insérer de l'imaginaire, de la fiction... Une fiction qui serait aussi éclairante que la vérité, certes. Qui aiderait la réalité à paraître réelle, la vérité à être vraisemblable. Cet obstacle, je parviendrai à le surmonter, un jour ou l'autre. [...]

p.255

Grace à Lorène, qui n'en savait rien, qui n'en a jamais rien su, j'étais revenu dans la vie. C'est-à-dire dans l'oubli : la vie était à ce prix. Oubli délibéré, systématique, de l'expérience du camp. Oubli de l'écriture, également. Il n'était pas question, en effet, d'écrire quoi que ce fut d'autre. Il aurait été dérisoire, peut-être même ignoble, d'écrire n'importe quoi en contournant cette expérience.

Il me fallait choisir entre l'écriture et la vie, j'avais choisi celle-ci. J'avais choisi une longue cure d'aphasie, d'amnésie délibérée, pour survivre.

Extrait du chapitre 8, « Le jour de la mort de Primo Levi », p.318-323

C'est Rossana Rossanda qui m'avait donné à lire le récit de Levi, ainsi que son premier livre, *Se questo è un uomo*. Elle me proposa de faire sa connaissance, elle pouvait organiser cette rencontre.

Mais je n'éprouvais pas le besoin de rencontrer Primo Levi. Je veux dire : de le rencontrer *dehors*, dans la réalité extérieure de ce rêve qu'était la vie, depuis notre retour. Il me semblait qu'entre nous tout était déjà dit. Ou impossible à dire, désormais. Je ne trouvais pas nécessaire, peut-être même pas convenable, que nous eussions une conversation de rescapés, un dialogue de survivants.

D'ailleurs, avions-nous vraiment survécu ?

Le 11 avril 1987, en tout cas, ce samedi où, au détour d'une phrase, à l'improviste, le fantôme du jeune déporté que j'avais été surgissait dans un roman où il n'était pas prévu, pas attendu, pour y porter le trouble, y jeter un regard comblé d'incertitude, Primo Levi choisissait de mourir en se jetant dans la cage d'escalier de sa maison de Turin.

C'est la première nouvelle que j'entendis à la radio, le lendemain dimanche.

Il était sept heures, une voix anonyme égrenait les nouvelles de la matinée. Il a été question de Primo Levi, soudain. La voix a annoncé son suicide la veille, à Turin. Je me suis souvenu d'une longue promenade sous les arcades du centre de cette ville, un jour ensoleillé, avec Italo Calvino, peu après la publication du *Grand voyage*. Nous avions parlé de Primo Levi. La voix anonyme de la radio a rappelé les titres de ses livres, qui avaient été récemment célébrés en France, avec le retard habituel à toute découverte hexagonale.

La voix a dit l'âge de Primo Levi.

Alors, avec un tremblement de toute mon âme, je me suis dit qu'il me restait encore cinq ans à vivre. Primo Levi était, en effet, de cinq ans mon aîné. Je savais que c'était absurde, bien sûr. Je savais que cette certitude qui me foudroyait était déraisonnable : il n'y avait aucune fatalité qui m'obligeât à mourir au même âge que Primo Levi. Je pouvais tout aussi bien mourir plus jeune que lui. Ou plus vieux. Ou à n'importe quel moment. Mais j'ai aussitôt déchiffré le sens de cette prémonition insensée, la signification de cette absurde certitude.

J'ai compris que la mort était de nouveau dans mon avenir, à l'horizon du futur.

Depuis que j'étais revenu de Buchenwald - et plus précisément encore : depuis que j'avais abandonné le projet d'écrire, à Ascona -, j'avais vécu en m'éloignant de la mort. Celle-ci était dans mon passé, plus lointaine chaque jour qui passait : comme l'enfance, les premières amours, les premières lectures. La mort était une expérience vécue dont le souvenir s'estompait.

Je vivais dans l'immortalité désinvolte du revenant.

Ce sentiment s'est modifié plus tard, lorsque j'ai publié *Le Grand voyage*. La mort était dès lors toujours dans le passé, mais celui-ci avait cessé de s'éloigner, de s'évanouir. Il redevenait présent, tout au contraire. Je commençais à remonter le cours de ma vie vers cette source, ce néant originnaire.

Soudain, l'annonce de la mort de Primo Levi, la nouvelle de son suicide, renversait radicalement la Perspective. Je redevenais mortel. Je n'avais peut-être pas seulement cinq ans à vivre, ceux qui me manquaient pour atteindre l'âge de Primo Levi, mais la mort était de nouveau inscrite dans mon avenir. Je me suis demandé si j'allais encore avoir des souvenirs de la mort. Ou bien que des pressentiments, désormais.

Quoi qu'il en soit, le 11 avril 1987 la mort avait rattrapé Primo Levi.

Dès octobre 1945, pourtant, après la longue odyssée de son retour d'Auschwitz qu'il raconte dans *La Trêve*, il avait commencé à écrire son premier livre, *Se questo è un uomo*. Il l'avait fait dans la hâte, la fièvre, une sorte d'allégresse. « Les choses que j'avais vécues, souffertes, me brûlaient de l'intérieur, a-t-il écrit plus tard. Je me sentais plus proche des morts que des vivants, je me sentais coupable

d'être un homme, parce que les hommes avaient construit Auschwitz et qu'Auschwitz avait englouti des millions d'êtres humains, nombre d'amis personnels et une femme qui était près de mon cœur. Il me semblait que je me purifierais en racontant, je me sentais semblable au vieux marin de Coleridge... »

C'est, en effet, une citation du poème de Coleridge qui se trouve en exergue du dernier livre de Levi, *I sommersi e i salvati* dont le titre (*Les Naufragés et les rescapés*) reprend celui d'un chapitre de *Si c'est un homme*.

*Sincethenat an uncertainhour
That agonyreturns :
And tilt myghastly tale istold
This heartwithin me burns.*

« J'écrivais, poursuivait Levi, des poèmes concis et sanguinolents, je racontais avec une sorte de vertige, de vive voix ou par écrit, tant et si bien que peu à peu un livre en est né : en écrivant je retrouvais des bribes de paix et je redevais un homme, un parmi les autres, ni martyr ni infâme ni saint, l'un de ces hommes qui fondent une famille et qui regardent vers l'avenir autant que vers le passé.

Primo Levi a parlé à plusieurs reprises de ses sentiments de cette époque, des joies sévères de l'écriture. Il s'est alors senti revenir à la vie, littéralement, grâce à elle.

Le livre terminé - chef-d'œuvre de retenue, de nudité fabuleuse dans le témoignage, de lucidité et de compassion -, le livre incomparable ne trouva cependant pas preneur. Toutes les bonnes maisons le refusèrent. Il fut finalement publié par un petit éditeur et passa totalement inaperçu. Primo Levi abandonna dès lors toute velléité d'écriture et se consacra à son métier d'ingénieur chimiste.

Ainsi semblait s'accomplir un rêve qu'il rapporte, un cauchemar de déporté : on est rentré à la maison, on raconte avec passion et force détails dans le cercle familial l'expérience vécue, les souffrances passées. Mais personne ne vous croit. Vos récits finissent par créer une sorte de gêne, provoquant un silence qui s'épaissit. Votre entourage - la femme aimée, même, dans les variantes les plus angoissées du cauchemar - finit par se lever, vous tournant le dos, quittant la pièce.

L'histoire, donc, semblait lui donner raison : son rêve était devenu réalité. Ce n'est que de longues années plus tard que son livre, *Si c'est un homme*, obtint soudain une audience, conquit un vaste public, commença à être traduit partout dans le monde.

C'est ce succès tardif qui le poussa à écrire un nouveau récit, *La trêve*.

Mon expérience avait été différente.

Si l'écriture arrachait Primo Levi au passé, si elle apaisait sa mémoire (« Paradoxalement, a-t-il écrit, mon bagage de souvenirs atroces devenait une richesse, une semence : il me semblait, en écrivant, croître comme une plante »), elle me replongeait moi-même dans la mort, m'y submergeait. J'étouffais dans l'air irrespirable de mes brouillons, chaque ligne écrite m'enfonçait la tête sous l'eau, comme si j'étais à nouveau dans la baignoire de la villa de la Gestapo, à Auxerre. Je me débattais pour survivre. J'échouais dans ma tentative de dire la mort pour la réduire au silence : si j'avais poursuivi, c'est la mort, vraisemblablement, qui m'aurait rendu muet.

Malgré la radicale différence du parcours biographique, des expériences vécues, une coïncidence n'en demeure pas moins, troublante. L'espace de temps historique, en effet, entre le premier livre de Levi - magistrale réussite sur le plan de l'écriture ; échec complet sur le plan de la lecture, de l'écoute du public - et son deuxième récit, *La trêve*, est le même qui sépare mon incapacité d'écrire en 1945 et *Le grand voyage*. Ces deux derniers livres ont été écrits à la même époque, publiés presque simultanément : en avril 1963 celui de Levi, en mai le mien.

Comme si, au-delà de toute circonstance biographique, une capacité d'écoute avait mûri objectivement, dans l'opacité quasiment indéchiffrable des cheminements historiques. Mûrissement d'autant plus remarquable et passionnant qu'il coïncide avec les premiers témoignages sur le Goulag soviétique qui sont parvenus à surmonter la traditionnelle barrière de méfiance et de méconnaissance occidentale : le récit d'Alexandre Soljenitsyne, *Une journée d'Ivan Denissovitch*, est paru au cours du même printemps de 1963.

Quoi qu'il en soit, le 11 avril 1987 la mort avait rattrapé Primo Levi.

Pourquoi, quarante ans après, ses souvenirs avaient-ils cessé d'être une richesse ? Pourquoi avait-il perdu la paix que l'écriture semblait lui avoir rendue ? Qu'était-il advenu dans sa mémoire, quel cataclysme, ce samedi-là ? Pourquoi lui était-il soudain devenu impossible d'assumer l'atrocité de ses souvenirs ?

Une ultime fois, sans recours ni remède, l'angoisse s'était imposée, tout simplement. Sans esquivance ni espoir possibles. L'angoisse dont il décrivait les symptômes dans les dernières lignes de *La trêve*.

« Nullaeraveroall'infuoridelLager. Il resto erabrevecanza o inganno dei sensisogno... »

Rien n'était vrai en dehors du camp, tout simplement. Le reste n'aura été que brève vacance, illusion des sens, songe incertain : voilà.

Jorge Semprun, *Le Monde des débats*, mai 2000, propos recueillis par Marie-Laure Delorme et Guy Herzlich

En revanche le mélange de témoignage et de fiction ne me pose pas de problème. J'ai moi-même inventé des personnages dans mes livres, comme le gars de Semur ou Hans Freiberg dans *Le Grand Voyage*. Mais ils réunissent des personnages, des traits ou des propos réels. Cette invention répond à un besoin de vraisemblance ou de fluidité du récit. Elle permet d'aller vite, alors que suivre la réalité deviendrait répétitif et inintéressant. Il y a — ce n'est pas spécifique aux camps, cela se retrouve chaque fois que l'on s'appuie sur une réalité historique —, une question de vraisemblance, une façon de « créer » de la vérité. Qu'ils parlent d'Auschwitz ou du Goulag, les grands livres sur les camps sont ceux qui ont été élaborés. On a besoin d'artifice pour que le vrai soit crédible, compréhensible. Primo Levi parle de la nécessité de « filtrer » la mémoire. D'autres diraient de l'organiser littérairement. [...] Mais il y a une limite. Il ne faut jamais inventer, rajouter un crime pour mieux rendre compte de la terreur. Même les témoignages peuvent céder à la tentation de l'exagération homérique [...] C'est la seule limite que je me sois fixée d'avance, inconsciemment, puis explicitement. Parce qu'il ne faut pas donner prise aux négationnistes, qui utilisent les erreurs des témoins pour détruire tous les témoignages, démolir un écrivain ou un témoin qui les gêne.

Du même artiste

- **Au musée des Beaux-Arts de Caen**

- **Double autoportrait, 1989**

Cette œuvre s'insère dans un cycle de portraits et d'autoportraits réalisés à partir de 1983. Toutes les toiles représentent le peintre, assis ou debout, accompagné souvent de sa femme, au bord d'un espace indistinct dont se détache parfois la silhouette d'un chevalet. Cette série, comme le cycle *Nous ne sommes pas les derniers*, se caractérise par une grande économie de moyens. Ici aussi, le noir enserme les personnages qui surgissent telles des figures fantomatiques. Les têtes et les mains se détachent du fond sombre tandis que les corps se confondent avec la toile laissée en réserve. Ici encore, on s'interroge : les figures apparaissent-elles ou disparaissent-elles ? Se matérialisent-elles ou se dématérialisent-elles ?

On perçoit bien dans cette œuvre la quête artistique de Music : « Titien, Rembrandt, Goya : voilà ceux auxquels je pense. Souvenez-vous du dernier autoportrait du Titien. Il l'a peint avec rien, un peu de noir, et il arrive à l'essentiel. (...) C'est cela qu'il faudrait atteindre : faire le tableau avec rien. »⁷

Sur le même thème

- **Au musée des Beaux-Arts de Caen**

- **Miklos Bokor (né en 1927), L'Impossible attente, 2002**

Miklos Bokor est un artiste d'origine hongroise installé en France. Arrêté à 17 ans en 1944 à Budapest, il est déporté à Auschwitz où la plupart des membres de sa famille disparaît. Transféré à Buchenwald puis de camp en camp, il est libéré en 1945 à Theresienstadt.

Située entre abstraction et figuration, son œuvre se prête mal à une classification au sein des courants artistiques actuels. Comme celle de Music, elle porte indéniablement le poids de l'histoire du XX^e siècle mais ne peut se réduire à un simple témoignage. À l'instar de Music, Bokor questionne le pouvoir de destruction inscrit dans l'homme et cherche une manière de représenter l'indicible horreur du Génocide.

Ces œuvres naissent donc d'une remise en question de la représentation, une disparition des formes et de la matérialité. Ainsi dans la série de dessins *Reprise d'un fragment menaçant*, Bokor peint sur un papier Népal (réputé pour ne pas supporter l'eau) des aquarelles dont le peu de formes est encore mis en péril par la fragilité de la surface qui les recueille. Sans être liée directement à la Shoah, cette série porte sur la folie des hommes (elle fait partie d'un large ensemble d'œuvres regroupées sous le titre général *Le Délire de l'homme* dédié à Bertalan Bokor, le père de Miklos, mort à Auschwitz) et l'antisémitisme toujours présent. *Reprise d'un fragment menaçant* est en effet réalisée en réaction à l'annonce de l'attentat de la synagogue de la rue Copernic à Paris le 3 octobre 1980 : « le soir même, j'ai mis des feuilles par terre dans mon atelier (...) je réagis toujours lorsque j'ai le sentiment qu'il y a une atteinte à l'homme ».

Pour poursuivre sur la représentation du corps défiguré et le rapport à l'histoire

- **Paul Rebeyrolle (1926-2005), Pas de question, 1987**

Naturaliste, expressionniste et matiériste, l'œuvre de Rebeyrolle est marqué par la violence, la rage, la révolte face aux injustices et à l'asservissement de l'homme et de la nature. L'artiste revendique son inscription dans l'histoire et son engagement : « Ce qui se passe dans le monde me paraît plus dramatique, plus fort que le tableau qui pourrait sembler peut-être un peu vain (...) mais c'est là ma façon d'être peintre et c'est la seule (...). Je peins tous les jours et pourtant je me demande si je ne pense pas autant à la vie des individus qu'à la peinture. Je crois que les deux obsessions, obsession de la peinture et obsession de l'histoire contemporaine, se chevauchent chez moi totalement. » (1984). Interrogeant sans compromission la nature, le politique, la société et ses travers, Rebeyrolle se réapproprie les catégories classiques de la peinture (portraits, paysages, natures mortes et peinture d'histoire) par un travail en série.

Pas de question fait partie du cycle *Au Royaume des aveugles*, quinze tableaux qui mettent en scène des êtres torturés et monstrueux, parents à la fois de Goya et de Bacon, qui nous renvoient l'image d'une humanité terrifiante. Elle prend pour cible l'aveuglement des hommes de pouvoir (la figure nous montre ses orbites vides) et l'impuissance des aveugles éclairés qui pourraient nous guider (seul le crâne est doté d'une paire d'yeux mais il figure un être mort). Le message transparaît dans le titre de la série (« *Au Royaume des aveugles*, les borgnes sont rois » sous-entendu « entouré de personnes ignorantes, un médiocre passe pour un savant ») et de l'œuvre (*Pas de question* qui semble couper court à l'interrogation existentielle d'Hamlet dans la pièce de Shakespeare (acte 3, scène 1) : « Être ou ne pas être, telle est la question. ») mais aussi et surtout dans la violence du traitement pictural.

⁷ Zoran Music, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 1995

- **Dans d'autres musées**

- **Félix Nussbaum (1904-1944)**

Autoportrait dans le camp, 1940, New York, Neue Galerie

Autoportrait au passeport juif, 1944, Osnabrück, Félix-Nussbaum Haus

Figure prometteuse de la peinture allemande, Félix Nussbaum est mis brutalement au ban de l'Académie en 1933. Contraint de quitter l'Allemagne, il fuit en Italie, en France puis en Belgique où il est arrêté en mai 1940. Incarcéré au camp de Saint-Cyprien dans le Sud de la France, il réussit à s'enfuir et à revenir à Bruxelles, où il fait l'expérience de la clandestinité, avant d'être à nouveau arrêté, déporté et tué à Auschwitz en 1944.

L'*Autoportrait dans le camp* évoque la détention de l'artiste à Saint-Cyprien tandis que l'*Autoportrait au passeport juif* exprime son angoisse d'homme traqué et le sentiment d'enfermement qui l'opprime pendant son séjour clandestin à Bruxelles.

- **Pablo Picasso (1881-1953), *Le Charnier*, 1945**, New York, Museum of Modern Art

Le Charnier est le second grand tableau d'histoire après *Guernica* (1937). Il est né du choc de la découverte des charniers des camps de concentration. Le traitement des couleurs en nuances de gris renvoie aux photos apparues dans les journaux et incarne la tragédie des morts sans sépulture.

- **Jean Fautrier (1898-1969), *Nu couché Auschwitz-Dachau*, 1941-1945**, collection particulière

**ATTENTION ! Avant toute visite, assurez-vous que les œuvres sont bien exposées dans les salles.
Certaines peuvent être en restauration ou prêtées pour une exposition.**

BIBLIOGRAPHIE / WEBOGRAPHIE

Les œuvres précédées de * sont disponibles à la bibliothèque du musée des Beaux-Arts de Caen.

Sur Zoran Music

- * Jean Clair (ss dir.), *Zoran Music*, catalogue d'exposition, Electa, 1992
- * Alain Tapié (ss dir.), *Le Temps des ténèbres, Zoran Music, Miklos Bokor*, catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts de Caen, 1995
- * *Nous ne sommes pas les derniers, cycle gravé de 1970 à 1975 par Zoran Music*, catalogue d'exposition, RMN, 1995
- * Magali Briat-Philippe (ss dir.), *Zoran Music, apprendre à regarder la mort comme un soleil*, catalogue d'exposition, monastère royal de Brou, Somogy Édition d'art, 2009
- Jean Grenier, *Zoran Music*, Le Musée de Poche, Jacques Goldschmidt, Paris, 1970

Interviews

<http://www.ouvretesyeux.fr/2012/04/23/zoran-music-interview-par-anne-kerne-1995/>

http://d-d.natanson.pagesperso-orange.fr/art_et_camps.htm

Art, littérature et histoire

- TDC n°968, *Art et littérature de la Shoah*, 2009
- *Face à l'histoire, l'artiste moderne devant l'événement historique 1933-1996*, catalogue d'exposition, Centre Georges Pompidou, Flammarion, 1996
- *L'Art en guerre, France 1938-1947*, catalogue d'exposition, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris musées, 2012
- * Nicolas Martin, Eloi Rousseau, *L'Art face à l'histoire, 50 événements racontés par les artistes*, éditions Palette, 2012

Récits autobiographiques de déportés

- Primo Levi, *Si c'est un homme*, 1947, première édition en français en 1987, éditions Julliard Pocket, 1988
- Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Gallimard, 1947
- Elie Wiesel, *La Nuit*, Éditions de minuit, 1958
- Jorge Semprun, *Le Grand voyage*, Gallimard, 1963
- Jorge Semprun, *L'Evanouissement*, Gallimard, 1967
- Imre Kertész, *Être sans destin*, Actes Sud, 1990 (*Sorstalanság*, écrit en hongrois en 1975)
- Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie*, Gallimard, 1994
- Jorge Semprun, Elie Wiesel, *Se taire est impossible*, Éditions mille et une nuits, 1997
- Jorge Semprun, *Le Mort qu'il faut*, Gallimard, 2001

Romans

- Robert Merle, *La Mort est mon métier*, Gallimard, 1952
- George Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Gallimard, 1975
- Boualem Sansal, *Le Village de l'Allemand ou Le journal des frères Schiller*, Gallimard, 2008
- Fabrice Humbert, *L'Origine de la violence*, Le Passage, 2009

Bandes dessinées

- Art Spiegelman, *Maus*, Flammarion, 1994
- Pascal Croci, *Auschwitz*, Emmanuel Proust éditions, collection « atmosphères », 1999
- Jacques Tardi, *Moi, René Tardi, prisonnier de guerre au Stalag II B*, Casterman 2012

Sites web

- Mémorial de la Shoah <http://www.memorialdelashoah.org/>, l'onglet « Archive et documentation » est une mine de ressources (bibliographies, filmographie, sites de référence, documents, ressources audiovisuelles, témoignages...)
- <http://www.enseigner-histoire-shoah.org/home.html>
- La Fondation pour la mémoire de la Shoah <http://www.fondationshoah.org/FMS/index.php> ; bibliographie et filmographie : http://www.fondationshoah.org/FMS/IMG/pdf/FMS_-_Biblio_Filmographie.pdf
- Le Centre d'histoire de la Résistance et de la Déportation : <http://www.chrd.lyon.fr/chrd/sections/fr/> (onglet « espace pédagogique » notamment)
- Bibliographie sur la Shoah dans les livres pour enfants : http://laioieparleslivres.bnf.fr/masc/integration/joye/statique/pages/13_documents/biblio_shoah_essai.pdf

INFORMATIONS PRATIQUES

Musée des Beaux-Arts - Le Château

02 31 30 47 70 - www.mba.caen.fr

Pour organiser votre venue au musée (visite libre, visite-commentée, visite-croquis, projet particulier...), merci de contacter **le service des publics** :

mba-reservation@caen.fr / 02 31 30 40 85 (9h-12h du lundi au vendredi).

À NOTER !

Documents pédagogiques complémentaires disponibles sur le site du musée :

www.mba.caen.fr