



HAL
open science

**La représentation des traumatismes de la Seconde
Guerre mondiale à travers le cycle Nous ne sommes pas
les derniers de Zoran Music et la série Otages de Jean
Fautrier**

Etienne David

► **To cite this version:**

Etienne David. La représentation des traumatismes de la Seconde Guerre mondiale à travers le cycle Nous ne sommes pas les derniers de Zoran Music et la série Otages de Jean Fautrier. Art et histoire de l'art. Université paris 8, 2018. Français. NNT : . tel-04398130

HAL Id: tel-04398130

<https://hal.science/tel-04398130>

Submitted on 19 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Etienne DAVID

UNIVERSITÉ PARIS VIII – Vincennes-Saint-Denis
ÉCOLE DOCTORALE ESTHÉTIQUE, SCIENCES ET TECHNOLOGIES DES ARTS

THÈSE

pour l'obtention du grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS VIII

**La représentation des traumatismes de la Seconde Guerre mondiale à
travers le cycle *Nous ne sommes pas les derniers* de Zoran Music
et la série *Otages* de Jean Fautrier**

Thèse dirigée par

M. Pascal BONAFoux

Professeur émérite d'esthétique et d'histoire de l'art,
Université Paris VIII, Vincennes-Saint-Denis

Thèse soutenue le 19 juin 2018 au Mémorial de la Shoah à Paris

Jury

Mme Anikó ÁDÁM

Maître de conférences HDR, Université catholique Pázmány Péter, Budapest

M. Jacinto LAGEIRA

Professeur des Universités, Université Paris I, Panthéon-Sorbonne

M. Castor SEIBEL

Auteur, collectionneur et expert

Mme Silvia SOLAS

Professeur des Universités, Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires

M. François SOULAGES

Professeur des Universités, Université Paris VIII, Vincennes-Saint-Denis

Etienne DAVID

La représentation des traumatismes de la Seconde Guerre mondiale à
travers le cycle *Nous ne sommes pas les derniers* de Zoran Music
et la série *Otages* de Jean Fautrier

REMERCIEMENTS

Je tiens à adresser mes plus sincères remerciements à Monsieur Pascal Bonafoux pour sa direction empreinte de bienveillance, d'exigence et de confiance.

Je remercie les membres de jury qui ont accepté de participer à la soutenance et qui ont pris de leur temps pour l'examen de cette thèse.

En particulier, je tiens à remercier Monsieur Castor Seibel pour sa si précieuse amitié et pour sa générosité intellectuelle de tout instant.

Mes remerciements vont aussi aux personnes et organismes que j'ai contactés, rencontrés et avec lesquels j'ai travaillé à l'élaboration de cette recherche :

Mme Ida Barbarigo-Cadorin, M. Hervé Bordas et M. Domenico Brancale de Venise
M. Dominique Fautrier
M. Michel Fillion d'Antibes.

Mme Andreja Borin (Conservatrice générale) à la Umetnostna Galerija de Maribor
M. Francois Ditesheim et Patrick Maffei de la Galerie Ditesheim&Maffei Fine Art à Neuchâtel
M. Jean-Paul Ameline (Conservateur général honoraire du Patrimoine) au Centre Georges Pompidou, Paris

M. Bertrand de Sainte-Marie (Conservateur du patrimoine) au Musée du Domaine départemental de *Sceaux*

Mme. Gisèle Caumont (Chef du service de la conservation de la Maison de *Chateaubriand*)

M. Denis Briand (Professeur des Universités à l'Université de Rennes II)
La Galerie Claude Bernard, Paris
La Fondation Gandur de Genève

M. Marko Jenko, Conservateur au Moderna galerija de Ljubljana

Mme. Laura Carlini Fanfogna, Directrice du Civico Museo Revoltella, Trieste.

Je suis reconnaissant envers ma famille, mes parents et mes frères, pour avoir cru en ce travail et pour m'avoir toujours encouragé dans mes projets.

Mes pensées vont enfin à ma compagne, Carole, pour sa présence, sa patience et son soutien indéfectible au quotidien.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS

SOMMAIRE

INTRODUCTION

I] LA DOULEUR

1. Le choc : la confrontation à la mort
2. La douleur infligée
3. Affronter le traumatisme

II] LE REGARD

1. « Yo lo vi » (« *J'ai vu cela* »)
2. Le regard à l'œuvre
3. « No se puede mirar » (« On ne peut voir cela »)

III] L'ARTIFICE DE L'ART

1. L'horreur et la technique
2. Une figuration extériorisée
3. Peindre l'essentiel

IV] LE VISAGE

1. La tête, élément primordial de l'œuvre
2. L'anéantissement du visage
3. L'anonymat de l'homme

V] LE SILENCE

1. Le silence de l'art
2. Le règne du silence
3. « On ne peut faire taire un peintre »

CONCLUSION

INDEX

BIBLIOGRAPHIE

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

Des rencontres esthétiques, émotionnelles, spirituelles, humaines : ainsi pourrait-on qualifier la matrice, le ferment du présent travail de recherche.

Après avoir terminé et soutenu un mémoire de Master II consacré à la représentation picturale du visage, nous avons souhaité poursuivre ce questionnement à travers la recherche doctorale. De manière instinctive, nous nous sommes attachés à l'une des périodes les plus traumatisantes de l'Histoire qui est celle de la Seconde Guerre mondiale. Il nous est en effet apparu que la déportation des Juifs d'Europe et leur extermination suscitait des questionnements concernant l'influence de ces événements sur la représentation picturale du visage.

De nombreuses semaines ont été employées à travailler sur les faits historiques, ce qui a notamment impliqué la fréquentation assidue du Mémorial de la Shoah. Ce travail de recherches a été également l'occasion de rencontrer d'anciens déportés des camps de la mort, dont les témoignages ont été profondément riches en émotions.

Au regard du sujet terrible, de sa thématique extrêmement « pesante », ces recherches ont parfois été difficiles à mener d'un point de vue personnel mais également scientifique. Aussi, l'invitation de Monsieur Bonafoux à se reporter en permanence aux œuvres de Zoran Music et de Jean Fautrier s'est révélée particulièrement précieuse. Chercher les réponses dans les œuvres fut ainsi d'une aide des plus décisives.

La littérature des camps a en outre permis de conférer une nouvelle orientation à ce travail de recherches. L'apport de la littérature a donné un éclairage nouveau aux œuvres étudiées, que ce soit le cycle *Nous ne sommes pas les derniers* ou la série des *Otages* de Fautrier. Cet apport littéraire s'est concrétisé dans ce travail par l'introduction d'extraits littéraires qui sont en lien direct avec les œuvres, que ce soit d'un point de vue textuel ou iconographique.

Le sujet de recherche s'est ainsi précisé : la représentation des traumatismes de la Seconde Guerre mondiale à travers l'œuvre de Jean Fautrier et de Zoran Music.

Le choix a également été fait d'approfondir au maximum les recherches en collectant auprès de toutes les sources possibles les œuvres appartenant à ces deux cycles. Ce travail est aujourd'hui réuni dans les deux recueils qui accompagnent l'écrit de la thèse.

L'une de nos rencontres les plus marquantes est celle avec quelques-unes des œuvres du cycle *Nous ne sommes pas les derniers* de Zoran Music, il y a de cela près de dix ans. Nous ignorions encore à cet instant que ces œuvres, et avec elles toute l'émotion véhiculée, venaient alors de rentrer dans notre vie pour ne, sans doute, plus en sortir. Lesdites toiles furent exposées par la galerie Ditesheim & Maffei à l'occasion d'une FIAC à Paris et c'est face à l'une des œuvres de ce merveilleux cycle que la magie de la rencontre opéra.

Cette rencontre artistique n'était néanmoins pas fortuite : elle trouve en effet directement sa source dans une autre rencontre, cette fois-ci humaine, spirituelle : celle avec M. Bonafoux, qui dès les premiers mots échangés, nous prêta une oreille attentive, confiante et disponible, et nous orienta de manière très habile et avec bienveillance vers cette même œuvre de Zoran Music.

La troisième rencontre découla des deux premières : à l'occasion d'une exposition à Lyon¹, les œuvres de la série des *Otages* de Jean Fautrier semblèrent s'inscrire en si parfait écho avec le cycle *Nous ne sommes pas les derniers* que cette nouvelle rencontre scella définitivement la volonté d'aborder les deux œuvres à l'occasion d'un travail de thèse.

Jorge Semprún dans la préface à l'ouvrage de M. Bonafoux, illustre avec une grande justesse le sentiment puissant ressenti à l'instant de ces rencontres avec l'œuvre : « Soudain, nous butons sur du silence² ». Bien loin d'être synonyme de vide, de futilité, l'absence de paroles est comblée par la richesse des émotions ressenties au contact de l'œuvre. Face à ces œuvres, le même silence régnait : silence productif, émotif, intime.

Passé le premier trouble de cette rencontre avec les œuvres de Music et de Fautrier à l'aura si sensible et émotive, s'engagea dès lors le véritable travail de recherches : combien de toiles, dessins, gravures existait-il ainsi ? Quelle était l'ampleur du cycle *Nous ne sommes pas les derniers* et de la série des *Otages* ? Les investigations, menées sur de longs mois, permirent de mettre à jour un ensemble que l'on osera qualifier de fabuleux et extrêmement puissant.

Et pourtant, le spectre du doute, de l'incertitude et de l'abattement ne flottait jamais loin. La particularité du sujet historique abordé, à savoir le résultat des exactions commises par les partisans nazis au cours de la Seconde Guerre mondiale, a rendu à certains moments l'analyse des œuvres pesante, oppressante. L'étude des faits historiques – la déportation, les

¹ Il s'agit de l'exposition intitulée *1945-1949. Repartir à zéro, comme si la peinture n'avait jamais existé* qui se déroula du 24 octobre 2008 au 2 février 2009 au Musée des Beaux-arts de Lyon.

² SEMPRÚN Jorge, « Un silence sonore », in : BONAFOUX Pascal, *L'Autoportrait au XX^e siècle. Moi, je par soi-même*, Paris, Editions Diane de Selliers, 2004.

camps, les exécutions - était nécessaire afin de mettre les œuvres étudiées en perspective avec l'Histoire, d'appréhender leur dimension historique, mais elle impliquait en contrepartie de s'immerger dans l'enfer et l'horreur représentés dans ces œuvres. En outre, le travail de répertoriage des œuvres associées à *Nous ne sommes pas les derniers* et aux *Otages* s'est révélé quelque peu ambitieux face à la multiplicité, non escomptée et parfois décourageante, de ces œuvres et à leur dispersion géographique.

Loin de constituer un simple sujet d'étude universitaire, les têtes, ces faces humaines qui composent la plupart des deux séries d'œuvres étudiées, devinrent des compagnons de route pendant près d'une décennie. Le face-à-face avec ces œuvres est désormais apaisé, mûri, intellectualisé et décrypté, grâce aux différentes recherches et analyses effectuées. Un lien intime et serein s'est créé au fil des années d'études avec ces œuvres désormais familières. Il reste cependant toujours émouvant de songer qu'à travers l'observation de ces œuvres, c'est l'Histoire même que l'on contemple.

En découvrant les œuvres si poignantes et sensibles de Zoran Music et de Jean Fautrier, et respectivement le cycle *Nous ne sommes pas les derniers* et la série des *Otages* qui révèlent chacun le drame humain et les atrocités engendrés par la Seconde Guerre mondiale, le désir d'en faire l'objet de la présente thèse s'est, nous l'avons vu, rapidement fait ressentir. Mais paradoxalement, l'idée d'explicitier des œuvres d'une telle force dramatique, d'y adjoindre un discours analytique et explicatif, est apparue quelque peu déplacée et impudique. La réflexion initialement portée sur la représentation de l'évènement historique par l'artiste s'est ainsi retrouvée dépassée par un sentiment intime de malaise et d'appréhension. Comment en effet étudier, analyser, commenter ces victimes dessinées, gravées, peintes, sans les défaire par là même de leur puissance expressive, et sans se laisser soi-même engloutir, submerger par le drame humain ainsi représenté ?

Le soutien et les précieux conseils de Monsieur Bonafoux ont été autant de ressources pour surmonter cette difficulté. Ainsi, le recours suggéré à une démarche méthodique d'analyse du cycle *Nous ne sommes pas les derniers* et de la série des *Otages* a permis de se départir d'une approche strictement émotionnelle. Cette analyse s'est concrétisée par la collecte minutieuse des reproductions de dessins, gravures, peintures, etc. de ces œuvres. La quête patiente de reproductions d'œuvres situées en France comme à l'étranger a ainsi constitué l'une des grandes étapes du travail de recherches engagé. De ce rassemblement de reproductions d'œuvres attachées au cycle *Nous ne sommes par les*

derniers ont progressivement émergé des « familles » que nous avons nommées : « Dachau », « Pendus », « Cri », « Tête », « Mains », « Seul », « Cadavres », « Ensemble », « Collines » et « Paysages ». Une identification plastique a pu être opérée en ce qui concerne les peintures, gravures, sculptures constituant les *Otages*. La recherche et la classification de ces œuvres a constitué la base, le soutènement des analyses et développements exposés dans la présente thèse. L'importance centrale de ce travail de collecte a ainsi naturellement conduit à présenter les résultats des recherches menées dans ce cadre doctoral au moyen d'un volume rédigé, accompagné de deux volumes complémentaires (Recueil des *Otages* ainsi que le recueil des dessins de Dachau et du cycle *Nous ne sommes pas les derniers*) exposant les recherches iconographiques effectuées sur les œuvres.

Loin de vouloir enfermer les *Otages* et le cycle *Nous ne sommes pas les derniers* dans un discours partant d'observations générales ou déjà construites, la réflexion développée ci-après prend pour point d'appui notre expérience et notre relation personnelle créée, développée et entretenue avec ces œuvres. Mais encore fallait-il réussir à cerner, à comprendre, à appréhender ces œuvres, à les remettre en perspective avec les événements historiques dont elles se faisaient l'écho. La lecture des ouvrages de Jorge Semprún a permis de conférer une sensibilité, une émotion, sensations accrues par l'évocation avec Monsieur Bonafoux des souvenirs personnels de l'homme écrivain³. Une conviction intime s'est ainsi forgée de ce qu'il n'était pas envisageable, dans le cadre de ces travaux de recherches, de rester sur le seuil de la porte littéraire laissée entrouverte par ces écrivains qui ont courageusement relaté l'expérience dramatique des camps et témoigné des supplices et assassinats perpétrés pendant la guerre. C'est ainsi que l'analyse des œuvres, objet des présents travaux, se réalise également par le franchissement de cette porte littéraire et par la mise en perspective historique et émotionnelle de ces dernières avec la littérature relative aux événements tragiques survenus pendant la Seconde Guerre mondiale. Explorer le témoignage écrit et prendre comme point d'ancrage la littérature ont permis par la suite d'aborder plus intensément les œuvres plastiques de Jean Fautrier et de Zoran Music. La captation de l'émotion et de la sensibilité qui sont au cœur de la création des *Otages* et du cycle *Nous ne sommes pas les derniers* a ainsi considérablement été favorisée par l'approche littéraire qui a été faite de ces œuvres. Celle-ci s'est révélée d'autant plus émouvante que les écrivains, à l'instar des artistes peintres, graveurs, sculpteurs, se sont retrouvés confrontés à la même difficulté de raconter le drame vécu. Aussi, la réflexion proposée tout au long de

³ Monsieur Bonafoux nous confia quelques souvenirs de Jorge Semprún lorsque l'auteur lui écrivit une préface intitulée « Un silence sonore » pour son ouvrage *L'Autoportrait au XX^e siècle*. *Ibidem*.

cette étude sera-t-elle régulièrement nourrie par les écrits de différents auteurs, tels Jorge Semprún, Primo Levi, Elie Wiesel, Robert Antelme, Charlotte Delbo, David Rousset, Imre Kertész...

Zoran Music et Jean Fautrier ont été exposés au drame humain, certes dans des conditions et des mesures très différentes, mais ces artistes ont tous deux choisi, à partir des expériences vécues, de développer une pratique artistique singulière. S'attachant à leurs pratiques plastiques, ils se sont pour ainsi dire réfugiés dans l'art afin de survivre au drame subi et, point d'orgue de la réflexion proposée, ils se sont concentrés pour cela sur la représentation de la figure humaine. Le drame humain se trouve ainsi placé au centre de l'œuvre, et le visage défiguré de l'homme représenté en apparaît comme le témoin.

L'objet du présent travail de recherches est l'appréhension de la représentation du traumatisme issu d'un événement historique vécu par l'artiste au travers du cycle *Nous ne sommes pas les derniers* de Zoran Music et de la série *Les Otages* de Jean Fautrier. L'intention est de questionner, d'interroger et d'explorer ces deux œuvres parfois mal connues du grand public, et ce grâce à cinq grandes entrées qui constituent autant de parties de cet écrit. En effet, ces deux œuvres, extrêmement différentes par certains côtés, se rejoignent, dialoguent et se répondent sur de nombreux autres. Très loin de vouloir imaginer des rapprochements fantasques et infondés, la réflexion proposée ici s'appuie sur ces deux œuvres pour explorer, pénétrer et comprendre deux pratiques artistiques qui se sont attachées à la représentation du visage à la lumière des traumatismes vécus pendant la période de la Seconde Guerre mondiale. L'étude de ces deux œuvres impliquera donc de soulever des points communs, des résonances, mais également de mettre à jour les spécificités de chacune d'elles.

Jorge Semprún exprime à cet égard admirablement d'une part la difficulté à laquelle les deux artistes se sont retrouvés confrontés d'exprimer, de témoigner, de raconter les faits marquants vécus, et d'autre part la nécessité de déployer des artifices pour y parvenir et se faire entendre :

« Il y aura des survivants, certes. Moi, par exemple. Me voici survivant de service, opportunément apparu devant ces trois officiers d'une mission alliée pour leur raconter la fumée du crématoire, l'odeur de chair brûlée par l'Ettersberg, les appels sous la neige, les corvées meurtrières, l'épuisement de la vie, l'espoir inépuisable, la sauvagerie de

l'animal humain, la grandeur de l'homme, la nudité fraternelle et dévastée du regard des copains.

Mais peut-on raconter ? Le pourra-t-on ?

Le doute me vient dès ce premier instant.

Nous sommes le 12 avril 1945, le lendemain de la libération de Buchenwald. L'histoire est fraîche, en somme. Nul besoin d'un effort de mémoire particulier. Nul besoin non plus d'une documentation digne de foi, vérifiée. C'est encore au présent, la mort. Ça se passe sous nos yeux, il suffit de regarder. Ils continuent de mourir par centaines, les affamés du Petit Camp, les Juifs rescapés d'Auschwitz.

Il n'y a qu'à se laisser aller. La réalité est là, disponible. La parole aussi.

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 recreation. Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage.⁴ ».

L'étude s'appuiera ainsi en premier lieu sur la place, le rôle de l'artiste à l'égard des massacres et de l'Histoire (Partie I - La douleur). Zoran Music vécut pour sa part de manière directe la déportation. Plus que témoin, il fut victime - et rescapé - des camps de la mort. Pourtant, jamais dans ses dessins, dans ses gravures comme dans ses peintures, il ne représente les bourreaux. Néanmoins la mort est là, cette mort industrielle et implacable symbolisée par les suppliciés du cycle *Nous ne sommes pas les derniers*. L'œuvre se constitue dans un espace pictural clos où les figures émergent entre surgissement et enfouissement. Si Music fut victime, Fautrier est quant à lui un témoin indirect d'évènements tragiques. Dans l'œuvre des deux artistes, la mort collective et inéluctable frappe de manière quasi aveugle, qu'il s'agisse de rafle ou de déportation, d'exécution ou d'extermination. Fautrier et Music ont vécu et/ou vu de manière directe et indirecte la guerre et ses drames humains. De là est né le besoin de représenter ces traumatismes grâce aux *Otages* ou au cycle *Nous ne sommes pas les derniers*. La découverte de la faculté de l'homme – et de sa propension – à donner la mort à un autre homme, n'est-ce pas le constat qui a ébranlé et bouleversé la vie des deux artistes ? Les deux œuvres font face à l'Histoire sans pour autant se placer dans une peinture, dite d'Histoire. Comme l'interroge Jorge Semprún, les évènements terribles doivent-ils se raconter ? Le peuvent-ils et si oui, par quelle manière ? Il ne s'agit dès lors plus d'une simple peinture de narration mais bien d'œuvres de l'émotion et de la douleur. De

⁴ Semprun, Jorge, *L'écriture ou la vie*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio, 2007, pp. 25-26.

l'horreur ainsi vécue, de la douleur ressentie, va surgir pour ces artistes une nécessité extrême et absolue de créer, pour se confronter au traumatisme, et de positionner le drame humain au centre de l'œuvre.

Le regard de l'artiste est également central dans l'œuvre. L'expérience vue et vécue va nourrir le travail de Fautrier, qui éprouva la mort d'autrui de manière plus ou moins médiate, et de Music qui vécut directement dans les camps la mort de son semblable. La deuxième partie de la présente étude sera ainsi consacrée au regard de l'artiste sur l'évènement historique (Partie II – Le regard), avec une distinction opérée entre le témoin sonore et la victime déportée. La place du regard interroge celle de l'homme vis-à-vis de la mort, de l'artiste à l'égard du supplice mais aussi questionne sur le rôle de l'œuvre comme moyen d'exposer la mort aux yeux de celui qui ne l'a pas vue. Si Fautrier, confronté aux évènements dramatiques, fait le choix de représenter les yeux comme de simples orifices ou de multiplier les paires d'yeux, le regard qu'offre à voir l'œuvre de Music est apeuré, exorbité et fixé sur une mort imminente. De ce regard porté sur l'horreur surgit bientôt un paradoxe : Music expliquera ainsi avoir tiré une certaine esthétique de son observation des charniers, une beauté dont il s'excusera lui-même de l'avoir ressentie. Comment une telle impression de beauté peut-elle surgir des atrocités commises ? Peut-on mettre en lumière une propension de l'artiste à voir de la beauté dans l'horreur ? La question de l'œil, du regard de l'artiste est ici centrale puisque le prisme de leur expérience d'artistes va permettre à ces deux hommes confrontés à l'évènement historique de projeter un regard esthétisant et émotionnel sur la réalité vécue.

Outre le regard que l'artiste porte sur l'évènement tragique vécu ou ressenti, se pose la question de la transmission des émotions, de la retranscription des faits. Le recours à un « artifice de l'art », sorte de transfiguration, d'esthétisation d'une réalité terrible et difficile, constitue une voie permettant à l'artiste de rendre cette même réalité visible et soutenable par le regard d'autrui. Les développements de la troisième partie seront ainsi consacrés à cette thématique (Partie III – L'artifice de l'art). L'art et ses moyens plastiques deviennent nécessaires afin de pouvoir regarder l'insoutenable, de représenter l'inimaginable. Le prisme artistique, et notamment la création et l'utilisation de formes et moyens plastiques inédits, permet à l'artiste de répondre au besoin ressenti de retranscrire l'évènement historique vécu, besoin auquel les moyens traditionnels de l'art ne suffisaient plus à répondre. Le traumatisme de l'évènement historique est ici restitué au moyen d'un artifice afin que celui-

ci devienne transmissible à ceux qui n'ont pas vécu l'horreur. L'artiste explore de nouveaux territoires pour exprimer de manière juste son émotion et son sentiment face à l'horreur vue et vécue. Nous verrons ainsi que Fautrier se tourne vers l'art informel et crée sa technique des Hautes Pâtes en enfouissant son sujet dans la matière. Music apporte une véritable beauté intime aux cadavres de son œuvre et utilise la couleur comme une véritable matrice des formes afin de représenter les visages et les corps. L'utilisation de ces nouvelles techniques par Music et Fautrier confère une beauté esthétique à leur œuvre, alors même que le sujet, terrible, semblait initialement fort peu s'y prêter.

Nombre des œuvres composant la série des *Otages* de Jean Fautrier portent le nom de *Têtes*. Zoran Music représente également des têtes, pesant lourdement sur des corps squelettiques. La tête devient un élément primordial de l'œuvre alors que le corps semble se perdre et s'effacer. Il sera ainsi mis en avant, à l'occasion d'une quatrième partie (Partie IV - Le visage), l'attention particulière que portent Fautrier et Music au traitement de la tête dans leurs œuvres, tout empruntant des chemins différents dans la représentation de celle-ci. L'artiste italien traite ainsi la tête comme un appendice en ce sens où elle est creusée, trouée par des excavations qui deviennent les bouches, les orbites des yeux ainsi que les narines. Fautrier quant à lui donne une contenance picturale et un poids aux têtes représentées, comme pour mieux renforcer et appuyer l'horreur des exécutions des résistants. La tête perd de façon singulière son visage, défigurée par les stigmates de la violence infligée. Les *Têtes d'Otages* sont lacérées, griffées et les plaies sont sanglantes afin de témoigner de la violence de l'acte assassin. La tête devient chez Zoran Music le point central de la composition, se métamorphosant dans les gravures en un nœud où le trait incisé dans la plaque de cuivre est concentré pour former des figures de douleur. Les têtes sont placées par les deux artistes au centre de leurs œuvres alors que dans le même temps, le visage perd de ses éléments constitutifs, jusqu'à laisser douter de sa subsistance, de la préservation de son identité. Les œuvres de Fautrier et de Music n'ont pas de nom spécifique, ce qui pose la question de l'identité et de l'anonymat, et de l'artifice déployé pour que le spectateur puisse s'identifier à ces têtes tragiques et ainsi mieux appréhender la réalité qui lui est présentée.

Si Zoran Music a pu éprouver le besoin de respecter une période d'ascèse post-traumatique avant de revenir un quart de siècle plus tard sur les événements la déportation dans sa pratique artistique, Fautrier quant à lui exposera les *Otages* immédiatement à l'issue

de la Seconde Guerre mondiale. De ce constat émerge la question du temps dans l'œuvre de Music et de Fautrier, et de la solitude face au témoignage. La dernière partie de nos réflexions sera ainsi consacrée au silence (Partie V – Le silence). Music et Fautrier, artistes parfois considérés comme hors des courants artistiques traditionnels, placent la pratique de l'atelier au centre même de leur art. L'atelier devient ce havre de paix où l'œuvre peut apparaître et se constituer dans une relation sensible et silencieuse de l'artiste à sa création. La figuration picturale dépasse le cadre du naturalisme pour se projeter dans l'incarnation plastique d'une parole contre le péril de l'oubli. Nous verrons dans quelle mesure la question du silence est intimement liée à la notion de courage. Si les actes de parler, écrire, dessiner, constituent tout autant de dangers immédiats et mortels à l'intérieur même du camp de concentration, certains artistes ou auteurs, ayant survécu à l'horreur ressentiront le besoin absolu, dès leur libération du camp de dire, de révéler, de raconter et de témoigner afin que la mémoire soit transmise et conservée. D'autres garderont le silence pendant plusieurs années sur ces événements. La notion de mémoire universelle, portée par l'impossibilité pour l'artiste de se taire sur les événements traumatisants vécus, sera également explicitée. L'œuvre est en effet ici un moyen pour l'artiste de survivre à son propre traumatisme, de vivre avec, tout en témoignant de l'évènement afin de le transmettre et ne jamais laisser sombrer dans l'oubli le drame vécu.

(Au-dessus de l'entrée du camp de concentration de Dachau,
il y avait une inscription : « Le travail rend libre »)

Des barbelés chargés de mort
Entourent notre univers.
Au-dessus, un ciel sans pitié
Dispense gel et soleil brûlant.
Toutes les joies sont loin de nous,
Et le pays et les femmes,
Quand nous partons travailler, sans un mot,
Par milliers dans l'aube grise.
Mais nous avons appris la devise de Dachau,
Elle nous a durcis comme l'acier.
Demeure un homme camarade,
Sois un homme camarade,
Fais bien ton boulot, vas-y, camarade :
Car le travail, le travail rend libre,
Car le travail, le travail rend libre !

Sous la bouche des fusils,
Nous vivons le jour et la nuit.
La vie nous devient un apprentissage,
Bien plus dur que nous n'avions cru.
Plus personne ne compte les jours,
Ni les semaines, ni même les années souvent.
Et tant d'entre nous sont brisés
Et ont perdu leur visage.
Mais nous avons appris la devise de Dachau,
Elle nous a durcis comme l'acier.
Demeure un homme, camarade,
Sois un homme, camarade,
Fais bien ton boulot, vas-y, camarade :
Car le travail, le travail rend libre,
Car le travail, le travail rend libre !

Lève la pierre et tire la charrette,
Aucune charge ne doit te résister.
Il y a bien longtemps que tu n'es plus
Celui que tu étais aux jours lointains.
Enfonce ta bêche dans la terre,
Enfouis-y profond ta pitié.
Et dans ta propre sueur deviens
Toi-même caillou et acier.
Mais nous avons appris la devise de Dachau,

⁵ SOYFER Jura, *Das Dachaulied (Le Chant de Dachau)*, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre, publié in : ANTHOLOGIE BILINGUE DE LA POÉSIE ALLEMANDE, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010, pp. 1162-1165.

Elle nous a durcis comme l'acier.
Demeure un homme, camarade,
Sois un homme, camarade,
Fais bien ton boulot, vas-y, camarade :
Car le travail, le travail rend libre,
Car le travail, le travail rend libre !

Un jour la sirène sonnera :
Debout pour le dernier appel !
Alors tu seras, camarade, dehors,
Avec nous présent, au rassemblement.
La liberté nous fera un clair sourire,
Il faudra bosser avec bien du courage.
Et le travail que nous ferons,
Ce travail-là deviendra bon.
Car nous avons appris la devise de Dachau,
Elle nous a durcis comme l'acier.
Demeure un homme, camarade,
Sois un homme, camarade,
Fais bien ton boulot, vas-y, camarade :
Car le travail, le travail rend libre,
Car le travail, le travail rend libre !

I] LA DOULEUR

« SAUVE QUI PEUT

C'était un homme sans ressource
tout feu tout flamme
le visage penché sur la terre
et ses bras comme deux branches incandescentes
sa poitrine dégageait une intolérable fumée
il ne pouvait vivre dans les maisons
son visage était noir de suie et sur son lit
traînaient des étincelles qui s'échappaient de son sommeil
dans la nuit s'élevait de son corps une lueur d'incendie
comme on voit d'avion quand on passe
sur une ville bombardée
il ne pouvait vivre dehors
il mettait le feu aux arbres
on étouffait près de lui
on avait froid loin de son corps

les enfants l'aimaient et sautaient
au-dessus de sa flamme comme pour la Saint-Jean

il revient de si loin il brûle encore
dans quelques temps il s'éteindra
son cœur sec flambe bien

comme un fagot presque en cendre
son visage ne rappelle rien

aucune main ne peut s'en approcher
quand il sera calciné ce ne sera pas encore la mort⁶ ».

⁶ CAYROL Jean, *Poèmes de la nuit et du brouillard* suivis de *Larmes publiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, pp. 13-14. Ces poèmes ont été réunis la première fois en 1946 dans un recueil paru aux Éditions Pierre Seghers. Ils trouvent un prolongement dans le récit écrit par Jean Cayrol et prononcé par Michel Bouquet pour le film d'Alain Resnais, *Nuit et brouillard*.

1. Le choc : la confrontation à la mort

1.1. L'artiste-victime

Sans frontière géographique, sans patrie, Zoran Music fut baigné dans un mélange des peuples et des cultures dès le début de sa vie ⁷. À Gorizia, on pouvait parler le slovène, l'italien, le français notamment pour la bourgeoisie, parfois le russe, mais également l'allemand qui était utilisé dans les documents administratifs. Dès sa plus tendre enfance, Music se retrouve déjà plongé à la croisée des cultures et des langues.

Les influences de Zoran Music sont à chercher dans ses années d'apprentissages pendant lesquelles il visite l'Autriche, Zagreb, Vienne, Cracovie, Madrid et Tolède. À l'évocation de ces noms, nous imaginons bien les œuvres d'art qu'il a pu admirer et en premier lieu, Zoran Music le dit, El Greco et Goya. Si l'étude de Goya a été décisive dans sa jeunesse, Zoran Music dit que la compréhension du peintre espagnol ne s'est faite que grâce à Dachau : « En Espagne, j'ai été très impressionné par Goya - mais je ne l'ai compris profondément qu'après Dachau, après avoir vu les mêmes choses que lui ⁸ ».

De 1935 jusqu'au début de la guerre civile, Zoran Music se trouve en Espagne, à Madrid mais aussi à Tolède. Les souvenirs de ce séjour espagnol, l'artiste les confie à Michael Peppiatt en révélant déjà une certaine appétence pour les choses qui ne doivent pas être vues :

« J'ai beaucoup copié les Goya et les Greco dans les musées, et j'aimais beaucoup les cathédrales, surtout la cathédrale de Tolède, où je m'asseyais dans le noir en attendant de voir peu à peu des lumières douces. C'est très beau de trouver de la lumière même dans le noir. À l'époque l'Espagne était extraordinaire. Pas simplement les musées, qui étaient formidables, mais la vie dans la rue. Il y avait des gens estropiés et des mendiants partout. J'étais impressionné surtout par les lépreux, qui étaient complètement enveloppés dans des linges. On ne voyait que leur bouche ⁹ ».

⁷ Zoran Music naît à Gorizia. Sa mère est institutrice et son père directeur de l'école de Boukovizza. La famille Music est évacuée en 1915 dans une charrette de paille vers la Styrie. Réfugié à l'âge de six ans, Music vit avec sa mère et son frère Ljuban. Dès 1920, Music suit son père qui est muté en Carinthie, à Völkermarkt et termine son lycée à Moribor avant de partir pour l'Académie des Beaux-Arts de Zagreb.

⁸ PEPPIATT Michael, *Zoran Music. Entretiens 1988-1998*, Paris, Éditions de L'Échoppe, 2000, p. 21.

⁹ *Ibid.*, p. 34.

Chercher de la lumière dans le noir, affectionner la pauvreté et la maladie : les souvenirs de jeunesse de Zoran Music sont déjà d'une étonnante projection avec ce qui sera son quotidien dans le camp de concentration. Concernant ses œuvres de jeunesse, l'artiste les juge au crépuscule de sa vie comme étant trop illustratives. Il affirme que la terrible expérience de Dachau lui permit d' « aller plus profondément dans les choses ¹⁰ ».

Zoran Music est arrêté par la Gestapo en 1944 dans les rues de Venise. Accusé de collaborer avec des groupes antinazis, il est transféré à Trieste puis déporté à Dachau.

L'itinéraire de Zoran Music est celui d'un déraciné, d'un voyageur griffé par l'Histoire. À l'ordre d'un officier S.S. de devenir l'un des serviteurs du Troisième Reich pour éviter la déportation, Zoran Music est vrai, authentique et se moque, face aux S.S. de cette proposition. Son arrestation, puis sa déportation, Zoran Music l'exprime ainsi :

« D'abord, pendant vingt-six jours, ils m'ont enfermé dans un cachot de deux mètres et un mètre cinquante au deuxième sous-sol d'un immeuble à Trieste ; j'étais dans le noir, complètement isolé, avec de l'eau jusqu'aux chevilles. Ils m'ont interrogé, puis ils m'ont torturé à plusieurs reprises. Ensuite, puisqu'ils n'avaient rien tiré de moi, ils m'ont donné le choix : devenir officier S.S. régional ou partir comme « travailleur libre » à Dachau. L'idée de devenir brusquement officier S.S. m'a paru tellement comique que, malgré l'état dans lequel je me trouvais, j'ai éclaté de rire. Alors ils m'ont envoyé à Dachau... ¹¹ »

Music est un homme entier, sans fard et sans détour. Il est un homme vrai emmené par une émotion et une sensibilité à fleur de peau.

Il raconte lui-même en quelques mots ces jours qui le plongeront dans l'enfer concentrationnaire :

« Il est quatre heures du matin. Il fait encore nuit. Sous la neige légère, nous avançons en colonne, tel un long serpent, vers la gare. Ombres courbées d'une centaine d'hommes tenus en respect par les fusils S.S. Les wagons à bétail nous attendent derrière les vieux dépôts. Enfermés de l'extérieur, nous commençons notre long voyage avec une lenteur désespérée et des secousses inattendues. Nous arrivons à Dachau au bout de deux jours et de deux nuits.

¹⁰ *Ibid.*, p. 35.

¹¹ *Ibid.*, pp. 22-23.

Arrêt interminable à Gorizia. Je réussis à attirer l'attention d'une femme qui traverse les rails. Je lui remets un billet avec l'adresse de ma tante en ville, que je prie d'avertir les miens de mon passage et de ma destination.

Le soir, nous nous trouvons à proximité d'Udine. Le chef des SS nous promet de fusiller deux de nous pour chaque évadé au cours de la nuit.

Villach. Le matin. Sur les mêmes rails d'il y a trente ans, je me revois enfant échappé à la surveillance de ma mère. Rien n'a changé. À cela près que cette fois-ci je traverse les rails en colonne. Et en prisonnier.

Cuisine en plein air pour ce genre de voyageur. Au bout de quarante-huit heures, la première soupe. Je m'adresse en slovène à la fille qui nous sert le potage avec une grande louche. Elle me répond, en complice, et me verse une double ration. Nous arrivons à Salzbourg dans la soirée. Immobiles sur un rail mort, nous nous trouvons sous les bombes alliées. Les hurlements, les coups désespérés sur la paroi des wagons, les explosions des bombes et les coups de canon de l'artillerie anti-aérienne font un bruit infernal. Tard dans la nuit, nous arrivons à Dachau. À notre arrivée nous attend une grille au centre de laquelle nous lisons les lettres en fer : *Arbeit macht frei* ».

Lorsque le jeune Elie Wiesel découvre le nom d'Auschwitz à travers la fenêtre du wagon qui l'emmène à l'intérieur du camp, ce lieu ne porte pas, dans l'esprit du déporté, toute l'horreur qu'il a aujourd'hui. La voix de Michel Bouquet énonce dès les premiers plans du film *Nuit et Brouillard*¹² que ces noms n'étaient, avant la déportation, que des indications de lieux sur une carte : Le Struthof, Oranienburg, Auschwitz, Neuengamme, Belsen, Ravensbrück, Dachau. Mais, l'horreur les attendait :

« Trains clos, verrouillés, entassement des déportés à cent par wagon, ni jour ni nuit, la faim la soif, l'asphyxie, la folie¹³ ».

Cet enfermement forcé à plusieurs dizaines et même centaines dans des wagons à bétail fait entrer avant même l'arrivée au camp les déportés dans la folie et l'inimaginable. Les corps des déportés sont déjà entassés, imbriqués les uns dans les autres, chacun devant penser à sa propre survie. Exténués, hébétés et parfois décédés, ce voyage vers les camps de la mort s'achevait pour de nombreux déportés le long du quai de la gare du camp. Music saisit cet instant dans l'un de ses dessins qui montre l'intérieur d'un wagon entrouvert rempli de cadavres¹⁴. La relation entre le vécu à Dachau et les dessins réalisés dans le camp par Zoran Music est très étroite. Ce dessin représentant une scène d'ouverture des portes de wagons avec ses dizaines de cadavres morts, l'artiste l'exprime avec ces mots :

¹² RESNAIS Alain, *Nuit et Brouillard*, Janus Films, Argos-Films, Como-films, Cocinor (coprod.), France, 1955 (32min), Texte de Jean Cayrol dit par Michel Bouquet.

¹³ Jean Cayrol dit par Michel Bouquet pour le film d'Alain Resnais, *Nuit et Brouillard*, Janus Films, Argos-Films, Como-films, Cocinor (coprod.), France, 1955 (32min).

¹⁴ Cette œuvre est reproduite dans le recueil (Volume III) page 27 (n°34).

« Il y avait des scènes incroyables tous les jours. Par exemple, les nouveaux prisonniers qui arrivaient par train avaient souvent manqué d'eau et de nourriture pendant deux ou trois semaines. Quand on ouvrait les portières, les dizaines cadavres tombaient sur les rails. D'autres prisonniers étaient déjà complètement fous à l'arrivée ¹⁵ ».

Ce dessin décrivant avec la minutie nécessaire cet instant de l'ouverture des portes des wagons est extrêmement poignant à la lumière des mots prononcés par Zoran Music à Michael Peppiatt. Dans cette œuvre, l'intensité dramatique est à son comble. On reconnaît au centre de la composition un déporté agenouillé, ses yeux sont exorbités et traduisent une impuissance totale face à l'horreur qu'il découvre. Ce personnage semble déjà avoir perdu toute particularité physique, ce qui le place déjà dans l'absurdité du camp. Le déporté est dessiné la bouche ouverte, exprimant la soif et la faim, mais aussi la consternation totale face à l'horreur qu'il découvre. Il est en partie mort puisqu'il est dessiné accroupi sur un lit formé par ses compagnons de transport qui sont déjà des cadavres. Le regard de ce personnage montre déjà qu'il sera prochainement broyé par la machinerie concentrationnaire.

Et pourtant, Imre Kertész écrit que l'arrivée à la gare du camp lui apparaît comme une délivrance après des jours enfermés dans le wagon traversant l'Europe.

« Dehors, l'aube était fraîche et odorante, au-dessus des champs qui s'étendaient au loin planait une brume grise, et soudain, comme un coup de trompette, un rayon rouge, fin et aigu, surgit quelque part derrière nous, et j'ai compris : j'assistais au lever du soleil. [...] J'ai également aperçu un bâtiment, une station de patelin perdu ou bien l'avant-poste d'une grande gare, tout près devant moi, à gauche. Il était minuscule, gris et encore complètement désert, avec de petites fenêtres fermées et un de ces toits ridiculement pentus que j'avais vus hier dans les parages: sous mes yeux, ses contours se sont stabilisés dans la lueur brumeuse, puis il est passé du gris au violet, et en même temps les fenêtres se sont illuminées d'un scintillement rouge quand les premiers rayons de soleil les ont frappées. [...] Je distinguais même deux mots dans le jour naissant, en haut du mur, sur le côté étroit du bâtiment qui faisait face au sens de la marche du train : « Auschwitz-Birkenau » - c'est ce que j'ai lu, c'était écrit avec les lettres pointues et sinueuses des Allemands, avec un double trait d'union ondulé ¹⁶ ».

L'arrivée au camp s'effectue pour le jeune Kertész dans un sentiment mêlant les couleurs et les formes. Il distingue, scrute les bâtiments qui défilent devant lui tout en

¹⁵ PEPPIATT Michael, *Zoran Music. Entretiens 1988-1998*, op. cit., pp. 36-37.

¹⁶ KERTÉSZ Imre, *Être sans destin*, Paris, Éditions Actes Sud, Collection Babel, 1998, pp. 104-105.

s'attachant aux impressions chromatiques. À la lumière matinale du premier jour de sa détention à Auschwitz-Birkenau, le soleil vient frapper le wagon de sa lumière éclatante et incisive. Le soleil fend de sa lumière rouge le wagon et ses occupants. Les déportés baignent dans cette lumière sanglante qui les entaille déjà face à ces mots acérés : Auschwitz-Birkenau.

« À l'extérieur, j'entendais des coups secs se rapprocher, le fracas des portières [...] il fallait bien se rendre à l'évidence, [...] nous étions effectivement arrivés à destination. J'étais tout naturellement content [...]. Ensuite, un outil a heurté notre wagon, et puis un homme, ou plutôt plusieurs, ont fait rouler la lourde portière. [...] j'ai enfin vu les gens d'ici. J'étais vraiment très surpris, car en fin de compte c'était la première fois de ma vie que je voyais - du moins d'aussi près - de véritables détenus, avec la tenue à rayures, la tête rasée et la casquette ronde des malfaiteurs. [...] Leur visage non plus n'inspirait pas vraiment confiance : oreilles décollées, nez proéminent, petits yeux enfoncés brillants de ruse¹⁷ ».

Si le porche d'Auschwitz sous lequel les trains arrivent est érigé pour n'être franchi qu'une seule fois, le déporté plonge, à l'ouverture des portes du wagon dans « une autre planète¹⁸ ». La nuit venue, moment dramatique privilégié par les nazis pour l'arrivée des convois au camp, les déportés sont éblouis par les projecteurs des miradors et découvrent l'hallucinante horreur. Les déportés n'appartiennent désormais plus qu'à cet univers fermé et fini. Tous les processus d'humiliation de l'homme sont enclenchés dès l'ouverture des parois coulissantes des wagons : la mise à nu, le rasage du crâne, le tatouage, la numérotation ou l'extermination instantanée. L'homme déporté est revêtu de la tenue bleue rayée et classé selon son origine ou sa possibilité à travailler. Il prend place dans la hiérarchie interne à l'organisation du camp.

Les entretiens menés par Michael Peppiatt en 1997 et 1998 révèlent la mémoire très précise que Zoran Music conserve des événements de Dachau. Il évoque les scènes du quotidien au camp et son étroite relation avec le dessin. Les deux dessins numérotés 20 et 21 dans le recueil semblent entrer directement en résonance avec les propos de l'artiste :

« Par la suite il y avait quelqu'un pour leur raser les cheveux, quelqu'un pour leur arracher les dents en or, et encore quelqu'un pour marquer le nombre de dents en or sur l'étiquette numérotée que chaque

¹⁷ *Ibid.*, pp. 106-107.

¹⁸ Jean Cayrol dit par Michel Bouquet pour le film d'Alain Resnais, *Nuit et Brouillard*, op. cit.

mort portait au pied. J'ai fait un dessin d'un mort comme ça, avec son étiquette au pied, qui se trouve maintenant au musée de Bâle...¹⁹ ».

Ses dessins et les traits qui les constituent sont des cris, des hurlements dans le silence assourdissant du camp. Le tracé graphique que Zoran Music réalise sur la blancheur du papier est également une trace, une marque de ce qu'il sait s'être déroulé à Dachau. Cette question de la trace, cette volonté pour le déporté et le condamné de vouloir laisser derrière eux une inscription, est formidablement relatée par Victor Hugo au chapitre XI de son roman *Le Dernier jour d'un condamné* :

« Puisque le jour ne paraît pas encore, que faire la nuit ? Il m'est venu une idée. Je me suis levé et j'ai promené ma lampe sur les quatre murs de ma cellule. Ils sont couverts d'écritures, de dessins, de figures bizarres, de noms qui se mêlent et s'effacent les uns les autres. Il semble que chaque condamné ait voulu nous laisser trace, ici du moins. C'est du crayon, de la craie, du charbon, des lettres noires, blanches, grises, souvent de profondes entailles dans la pierre, çà et là des caractères rouillés qu'on dirait écrits avec du sang. Certes, si j'avais l'esprit plus libre, je prendrais intérêt à ce livre étrange qui se développe page à page à mes yeux sur chaque pierre de ce cachot. J'aimerais à recomposer un tout de ces fragments de pensée, épars sur la dalle ; à retrouver chaque homme sous chaque nom ; à rendre le sens et la vie à ces inscriptions mutilées, à ces phrases démembrées, à ces mots tronqués, corps sans tête comme ceux qui les ont écrits. [...]

Je n'irai pas plus loin dans ma recherche. – Je viens de voir, crayonnée en blanc au coin du mur, une image épouvantable, la figure de cet échafaud qui, à l'heure qu'il est, se dresse peut-être pour moi. – La lampe a failli me tomber des mains²⁰ ».

Les inscriptions murales découvertes par le condamné à mort du roman de Victor Hugo appartiennent à deux mouvements que l'on pourrait définir comme la révélation et l'enfouissement. Le narrateur décrit les gravures murales laissées par les précédents condamnés pendant leur dernière nuit d'êtres vivants. Ils se sont saisis de ce qu'ils pouvaient trouver (charbon, craie, sang) pour inscrire et inciser dans la pierre une trace qui perdurera après leur mise à mort. Laisser une trace dans le temps de son passage sur terre permet de déposer quelque chose de soi qui témoignera de son existence passée. Le cycle *Nous ne sommes pas les derniers* se constitue des tableaux, dessins et gravures qui sont aussi là pour redonner aux exécutés de Dachau une trace, une existence posthume. Comme le dit également le narrateur du roman d'Hugo, ces traces se recouvrent les unes les autres, ce qui

¹⁹ PEPPIATT Michael, *Zoran Music. Entretiens 1988-1998*, op. cit., p. 37.

²⁰ HUGO Victor, *Le dernier jour d'un condamné*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio Classique, 2010, pp. 58-59.

laisse imaginer un grand nombre d'exécutions et qui conduit ainsi, par l'accumulation d'inscriptions, à l'effacement des précédentes. Les traces laissées par les condamnés sur les murs du cachot finissent par s'effacer tout comme le corps de l'exécuté finit lui aussi par disparaître, enfoui dans la terre ou s'élever par l'incinération au crématoire du camp.

L'œuvre de Zoran Music fait face à l'Histoire sans faire de la peinture d'Histoire. Il faut faire la différence entre l'événement historique et cette banalisation de la mort industrielle, cette mort implacable, répétée et aveugle qui emporta des millions d'êtres humains. Il ne s'agit pas d'un meurtre ou d'un crime particulier mais véritablement d'une tuerie de masse. Dans l'œuvre de Zoran Music, il n'est pas question d'un champ de bataille ni d'un lieu où se serait déroulé un massacre circonscrit dans le temps et dans l'espace, daté et précis. Il n'y a aucune mise en scène car l'artiste a voulu concentrer notre regard sur les victimes et non pas sur les bourreaux. Nous retrouvons les victimes, pas les tueurs. *Guernica* de Picasso montrait les ravages du bombardement sur le village. *Le charnier*²¹, daté de 1944-1945, représente ainsi ces victimes anonymes et cette extermination massive perpétrée par le régime nazi. Music comme Picasso veut rendre visible quelque chose d'affreux. Les cadavres sont là, devant nos yeux et notre regard. Picasso ôte toute couleur à son tableau ; il plonge le regard du spectateur dans un monde monochrome qui est celui de l'horreur. L'essentiel est là et il n'est plus besoin de l'enjoliver avec de la couleur. Nous sommes ici dans un monde monochrome où règne la mort massive et indistincte. La mort implacable peut s'abattre sur la personne du quotidien, uniquement par son appartenance à une religion ou un parti politique. L'artiste place devant notre regard la terreur de cette mort devenue aveugle.

Il n'y a aucune esthétique objective dans la réalité du camp. La mort, les pendants, les souffrances, les exécutions sont insoutenables pour le regard d'un homme qui n'a jamais vu pareilles scènes.

« J'ai entendu dans mon demi-sommeil que quelques-uns se pendaient. Nous n'avons pas réagi. C'était presque normal. De même qu'il était normal que derrière chacun de ceux sur qui se refermait la porte de Treblinka il y ait la Mort, il doit y avoir la Mort, car personne ne devait, jamais,

²¹ Cette œuvre est reproduite page 27.

pouvoir porter témoignage. Et cela, après les trois premières heures à Treblinka, je le savais déjà²² ».

Nous savons que les nazis obligeaient les détenus à regarder les exécutions et autres mises à mort perpétrées, le plus souvent, sur la place d'appel du camp. Cette obligation de regarder la mort en face fut un choc absolu pour les détenus. Voir son semblable souffrir, mourir pendu, alors que celui-ci vous ressemble physiquement, c'est se voir mourir dans ses propres yeux²³. Ici aucune esthétique n'est possible. Le quotidien du camp n'est pas esthétique. L'esthétique se trouve dans le regard du peintre qui, par le prisme de son métier, de sa personnalité d'artiste résistant, va filtrer l'horreur pour la rendre regardable par le dessin, la gravure et la peinture. Il est extrêmement poignant d'examiner et d'admirer les gravures que Zoran Music réalise de ces scènes de pendaison. Le pendu est représenté par une ligne extrêmement précise gravée dans le métal. Vivace, presque nerveuse, cette ligne gravée nous fait ressentir toute la puissance que l'artiste engage dans son geste et dans son outil, la pointe sèche²⁴. Zoran Music incise la plaque de cuivre, concentrant le trait gravé sur les deux extrémités du corps pendant : la tête et les pieds. Le corps est déjà transparent. La blancheur du papier accentue cette pesanteur du corps tandis que l'artiste s'attache de manière beaucoup plus intense à multiplier les traits gravés au niveau des deux extrémités du pendu. La tête devient lourde et les pieds semblent être constitués de plomb ou de fonte. La ligne gravée dans le métal de la plaque est effilée, exprimant plastiquement l'allongement du corps mort déjà déformé par la gravité. Le noir produit par la densité de l'encre utilisée, imprimée ensuite par la pression de la presse sur le papier, souligne puissamment cette image universelle de l'homme exécuté.

²² Richard Glazar confie ces mots à Claude Lanzmann pour le film *Shoah*, Les Films Aleph, Historia Films, Ministère de la Culture (coprod.), 1985, France, (570min). Richard Glazar fut déporté à Theresienstadt en septembre 1942 puis à Treblinka le 10 octobre de la même année. Il participa à la révolte de Treblinka lors de l'été 1943.

« Les détenus juifs créèrent un mouvement de résistance à Treblinka au début de l'année 1943. [...] Aussi, à la fin du printemps et de l'été 1943, les responsables de la résistance choisirent la révolte. Le 12 août, les prisonniers s'emparèrent discrètement d'armes dans l'armurerie, mais furent découverts avant de pouvoir prendre le contrôle du camp. Des centaines d'entre eux se précipitèrent vers la porte principale pour tenter de fuir. Nombre d'entre eux furent abattus à la mitrailleuse. Plus de 300 parvinrent à s'échapper, mais deux tiers d'entre eux furent repris et fusillés par les SS, la police allemande et les unités militaires », in : UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM, *Encyclopédie multimédia de la Shoah, TREBLINKA*, [en ligne]. [Consulté le 25.11.2017]. Disponible à l'adresse : < <https://www.ushmm.org/wlc/fr/article.php?ModuleId=122> >. Entre juillet 1942 et novembre 1943, 870 000 à 925 000 juifs furent exterminés à Treblinka.

²³ Une partie du recueil est intitulée *Pendus*. Un seul des dessins réalisés par Zoran Music représente un enfant exécuté. Cette œuvre est reproduite dans le recueil (Volume III) page 85 (n°13).

²⁴ Trois planches de cuivre gravées par Zoran Music sont conservées à la Chalcographie du Louvre à Paris. Ces planches de cuivre montrent l'incision extrêmement ferme et vigoureuse que l'artiste a employée pour graver la plaque de sa future estampe. Ces plaques sont reproduites dans le recueil (Volume III) pages 77 et 83 (n°2, 3, 11).

De nombreux dessins, faisant partie de ce cycle *Nous ne sommes pas les derniers*, transmettent de façon extrêmement bouleversante la mise à mort de l'homme grâce notamment à l'utilisation du crayon gras et du pastel gras. Gilles Plazy note :

« C'est que ces morts n'ont pas besoin de la couleur. Le noir (ou le brun) et le blanc donnent plus de densité à leur cri, ils n'ont que faire des douceurs du pinceau. Dans une récente série au pastel gras *Music a meurtri le papier*, gratté, arraché par endroits pour les besoins de l'effacement. Le dessin s'invente une matière et y gagne en expression : le papier lui aussi crie²⁵ ».

²⁵ PLAZY Gilles, « Zoran Music. Le temps d'une mémoire », *Cimaise*, n°135, Paris, 1978, p. 8.



Pablo Picasso
Le charnier
1944-1945
Huile et fusain sur toile
H. 199,80 x l. 250,10 cm
Museum of Modern Art, New York

1.2. L'artiste-témoin

Le 26 octobre 1945, la galerie René Drouin inaugure l'exposition *Les Otages Peintures et Sculptures de Fautrier*. Sur les murs de la galerie du 17, place Vendôme, le public, averti ou non, découvre un ensemble de 46 peintures et de trois sculptures exécutées par Jean Fautrier et répertorié dans le catalogue préfacé par André Malraux accompagnant l'exposition.

Alignées les unes à côté des autres sur les cimaises, les toiles encadrées sont, pour la plupart, de format réduit. Le visiteur de l'exposition se rapprochant de la toile découvre une peinture constituée d'un mystérieux mélange. Faite d'une matière épaisse, de couleurs chatoyantes et d'étranges tracés à l'encre, l'œuvre conduit le regard de spectateur sur une surface accidentée et ravinée. L'œil se déplace pour distinguer, au détour d'une courbe ou d'un arrondi, le contour d'une tête. Le contact est établi. Quarante-neuf têtes sont là, exposées sur les murs et dans la galerie. Comme attrapé au vol, un indice plastique révèle une tête se constituant entre présence et effacement. Le visiteur se retrouve face-à-face avec des têtes meurtries, qui ne manquèrent pas de surprendre les critiques et les historiens de l'art. De taille quasiment humaine, ces têtes, ces œuvres exposées, provoquent le regard avec le spectateur. Leurs noms : *Oradour*, *Massacre*, *Cadavre*, *Torse de fusillé*, *Femme suppliciée*, et surtout, trente-trois œuvres portant cet unique titre *Tête d'Otage*, accompagné d'un numéro respectif. À la manière d'une identification judiciaire, ces têtes ont une immatriculation chiffrée. L'artiste les place dès lors les unes par rapport aux autres et les lie à jamais dans une série : *Les Otages*.

Mais qui sont-ils ? Qui sont ces otages, ces cadavres et ces fusillés ? Pourquoi l'artiste instaure-t-il ce face-à-face terrible au sortir d'une période historique des plus inhumaines et terrifiantes de l'Histoire ? Quelle relation peut-on comprendre entre la technique employée par Jean Fautrier et le tragique du sujet représenté ?

Les années de la Seconde Guerre mondiale constituent pour Jean Fautrier une période de profonds changements dans sa vie et dans son œuvre. Quand la guerre éclate, Fautrier part à Marseille, Aix, Bordeaux, pour revenir en 1940 à Paris chez la galeriste Jeanne Castel. Il déménage dans un atelier au 216, boulevard Raspail, reprend immédiatement et intensément son activité de peintre, de sculpteur, de dessinateur et de graveur. Il travaille à

l'illustration des écrits de ses amis : Jean Paulhan, Georges Bataille, Robert Ganzo, André Frénaud et Paul Eluard. L'année 1943 est charnière ; elle est marquée par l'ouverture, le 18 novembre, de sa première rétrospective chez René Drouin. Quatre-vingt-une œuvres sont exposées et Jean Fautrier présente nouvelle technique qui sera sublimée dans *Les Otages* nommée : *Les Hautes Pâtes*.

Inquiété et arrêté en janvier 1943 par la Gestapo, Jean Fautrier part près de Chamonix pour revenir s'installer quelques semaines plus tard à Châtenay-Malabry grâce son ami Jean Paulhan, dans une clinique tenue par le docteur Henri Le Savoureux²⁶.

Désormais hébergé, caché et isolé, Jean Fautrier va pouvoir poursuivre la création de sa future série qu'il intitulera lui-même *Otages*. L'artiste avait probablement débuté certains otages dans son atelier parisien, comme en témoigne ce propos de Daniel Wallard :

« Avec des moyens d'expression, éprouvés sur des objets, des animaux dans leur élément, il se tourne, presque malgré lui vers les images éternelles des martyrs de l'invasion allemande : les *otages*. Je l'ai vu commencer en 1943 par un visage banal, informe, puis il s'est enfoncé dans une impasse, il s'est jeté dans le difficile, l'inexprimable²⁷ ».

Mais c'est au cœur de la Vallée-aux-Loups que Jean Fautrier va donner à son œuvre sa véritable signification, son ampleur et sa portée par la tragédie des événements historiques vécus. À l'abri d'une clairière attenante à la clinique, les Allemands ont fusillé à plusieurs reprises les Résistants-otages tirés des prisons voisines, notamment celle de Fresnes.

Il n'existe aujourd'hui qu'un seul catalogue raisonné de l'œuvre de Fautrier. Celui-ci fut écrit par Palma Bucarelli et préfacé par le poète Giuseppe Ungaretti²⁸. Daté de 1960, l'auteure a réalisé son ouvrage avec la collaboration même de Jean Fautrier. Aussi, dans le texte qui accompagne le catalogue, Palma Bucarelli revient de manière très précise sur de nombreux événements de la vie de l'artiste. Plusieurs pages sont ainsi consacrées à l'arrivée de Jean Fautrier à Châtenay-Malabry et à sa relation avec les exécutions qui ont été

²⁶ Jean Fautrier dédicacera un exemplaire de *Dignes de vivre* de Paul Éluard. L'artiste écrit : *Pour le docteur et madame / Le Savoureux en / souvenir des derniers / moments pénibles / Fautrier / 1944*. Cette édition est accompagnée de trois dessins originaux représentant des *Têtes d'Otages*. Cet ouvrage et ces dessins sont reproduits dans le recueil (Volume II) en page 133 (n° 230-234)

²⁷ WALLARD Daniel, « Les Arts : Les otages de Fautrier », *Poésie* 46, n°30, Paris, janvier 1946, p. 90.

²⁸ JEAN FAUTRIER PITTURA E MATERIA, catalogue raisonné, sous la direction de Palma Bucarelli, Milan, Éditions Il Saggiatore, 1960.

perpétrées par les nazis à la Vallée-aux-Loups. Cet épisode demeure, aujourd'hui encore, assez flou sur ce dernier point, à savoir si Jean Fautrier a réellement vu ou entendu les fusillades ; le choix a donc été fait de reproduire ci-dessous la traduction française ce passage essentiel.

« Son atelier était devenu un lieu de rendez-vous où se tenaient des conférences d'écrivains et de poètes engagés à fond dans la Résistance, comme Malraux, Sartre, René Char, Ganzo, Paulhan (avec lequel il se noua à l'époque l'amitié qui dure toujours), Ponge, Éluard : il avait l'intention d'illustrer les textes politiques que le poète était en train d'écrire dans la clandestinité.

C'est ainsi qu'un jour, en janvier 1943, les allemands se présentèrent à son atelier. Ils lui posèrent tout d'abord des questions un peu évasives, courtoises, que faisait-il, comment vivait-il, ils montrèrent de l'intérêt pour sa peinture, puis les questions devinrent plus serrées : qui voyait-il, s'il sortait, s'il rencontrait quelqu'un. Il répondit qu'il peignait toute la journée, qu'il ne s'occupait pas d'autre chose, qu'il ne voyait personne. Ils commencèrent à donner des signes d'impatience, et enfin se mirent à fouiller ici et là, parmi les papiers, à ouvrir quelques boîtes. Jean réussit à faire un signe à sa domestique : la jeune fille compris, alla où il fallait, et parvint à faire disparaître le carnet d'adresses. Il n'y avait rien d'autre de très important. À cette occasion, l'habitude de Jean de tout jeter, lettres, manuscrits, journaux (il n'avait jamais conservé même les articles qui parlaient de lui) une grande chance. Les S.S. peu convaincus, l'emmenèrent et lui firent subir pendant quatre jours de vains interrogatoires, puis le renvoyèrent chez lui. Ils n'avaient pas regardé certains livres dangereux parmi lesquels « les Editions de Minuit », le poème d'Éluard « Liberté » qui venaient juste d'être imprimés en cachette à peu d'exemplaires, des fascicules de « Fontaine », et toutes sortes de publications clandestines ; et on les fit disparaître le soir même de son arrestation. [...]

Son arrestation, sa torture, lui apparurent comme des réalités plus vivantes que jamais. [...] Il partit à la montagne, se réfugia au Col du Prarion [...] Au bout de deux mois le froid et la faim le chassèrent. Et puis désormais il ne pouvait plus rester loin de Paris, il avait l'impression de s'être enfui, de s'être mis à l'écart d'une tragédie qui frappait tous les hommes ; et il voulait avoir des nouvelles de ses amis. Il revint au boulevard Raspail. La concierge l'avertit tout de suite que les allemands étaient venus trois ou quatre fois le chercher. Il est impossible de rester là. Paulhan le secourut, lui indiqua comme un endroit sûr une certaine maison de soins pour malades mentaux à Châtenay, petite ville de la banlieue de Paris ; il en connaissait le directeur, le docteur Lesavoureux, anti nazi éprouvé, qui allait sûrement le recueillir. Et il l'accompagna à cette maison de fous. [...]

On lui donna une chambre à l'étage supérieur, suffisamment grande pour qu'il puisse aussi y travailler. [...]

Jean, pour ne pas céder au vertige du délire qui couvait sous l'ordre apparent de la vie quotidienne, se fit donner un petit pavillon un peu à l'écart, du côté de la maison de Chateaubriand. [...] C'est là qu'il peignit les otages ²⁹.

Il avait commencé d'en peindre quelques-uns à Paris, les derniers mois de 1942 et en janvier 1943, mais maintenant son inspiration trouve un essor dans une terrible expérience. Un mur longeait les limites du parc, depuis la partie située vers la colline, en l'entourant sur une grande longueur. Dans la nuit, dès les premières lueurs de l'aube, des voitures allemandes arrivaient, des gens étaient plaqués au mur, une décharge retentissait, on entendait quelques cris étouffés, mais rarement, les victimes étaient silencieuses, résignées. Jean, avançant à tâtons parmi les troncs des arbres du parc, attiré par la force irrésistible de l'horreur, allait en rasant le mur, entendait le froissement des corps distendus qui glissaient le long du mur, de l'autre côté, ou le plouf sourd de ceux qui tombaient en avant, le visage dans la boue. C'était devenu un vice : il était un « voyeur » de la mort. Et dans l'atelier, les tempes brûlantes, la nausée qui lui tordait l'estomac, il déchargeait sur la peinture sa rage impuissante ; il peignait ces morts qu'il n'avait pas vus mais écoutés, il rendait son témoignage humain ³⁰ ».

Que Fautrier ait vu, vécu et entendu ces événements tragiques ou non, la question est toute autre. En effet, l'artiste, cherchant un refuge, s'installe sur ces lieux qui sont empreints dès lors, et à jamais, de ces exécutions sommaires et de l'émotion qui en est née. Car voici le cœur des *Otages* : l'émotion. Le sujet de cette fabuleuse série est l'homme désenchanté, victime et meurtri par les événements de son temps. L'artiste montre sa volonté de prendre le réel, l'actualité historique, comme « poussée initiale ³¹ » à son œuvre. Face à ces événements, Jean Fautrier va inscrire sa pratique de l'art dans l'Histoire immédiate.

Si Jean Fautrier ne montre aucun bourreau à la surface des toiles constituant la série des *Otages*, Goya, lui, expose cette Espagne qui hurle face aux exécutions de l'armée napoléonienne. Les deux artistes se retrouvent pris dans une Histoire des plus horribles dans laquelle l'homme du peuple est torturé et exécuté. Francis Ponge fera ce lien entre l'artiste espagnol et Fautrier. La guerre devient le sujet commun des deux artistes. Il écrit :

²⁹ Ce pavillon à l'écart est la Tour Velléda. Une photographie personnelle de cette tour est reproduite in : JEAN FAUTRIER, catalogue de la rétrospective, Tokyo, Tokyo Station Gallery, 24 mai au 13 juillet 2014, Toyota, Toyota Municipal Museum of Art, 20 juillet au 15 septembre 2014, Osaka, The National Museum of Art, 27 septembre au 7 décembre 2014, commissariat de l'exposition : Jean-Paul Ameline, Etienne David, Éditions Tokyo Station Gallery/The Tokyo Shimbun, Tokyo, 2014, p. 82.

³⁰ BUCARELLI Palma, JEAN FAUTRIER PITTURA E MATERIA, catalogue raisonné, sous la direction de Palma Bucarelli, op. cit., pp. 75-76.

³¹ « Le réel est la poussée initiale ; il donne le branle à tout ce qui s'ensuivre », in : VOLBOUDT Pierre, « À chacun sa réalité », *XX^e Siècle*, Nouvelle Série, n°9 (double), Paris, juin 1957, p. 30.

« [...] c'est la guerre, les horreurs de la guerre (voyez Goya, etc...) Ici les cadavres, ici une fatalité dont nous avons bien le sentiment, une espèce de fatalité d'espèce (de l'espèce), et la misérable condition humaine. Voilà qui est tout à fait digne du pinceau de l'artiste à une époque donnée ³²».

L'œuvre peinte par Francisco de Goya et intitulée *El tres de mayo de 1808*, dit aussi *Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío*, place le spectateur directement comme protagoniste de la scène ³³. Réalisée en 1814, l'œuvre capte notre regard pour nous intégrer immédiatement à la scène peinte. L'artiste espagnol ose la proximité avec le sujet et c'est bien ici que le bouleversement se produit. Les horizontales constituant les fusils de l'armée napoléonienne coupent la surface de la toile pour mieux se diriger vers les massacrés. Les radiographies conservées au Musée National du Prado montrent que Goya a utilisé un objet pointu pour réaliser les fusils des soldats. L'artiste a incisé dans la matière picturale elle-même pour traduire et amplifier la linéarité mortelle qui va percer et transpercer les corps des victimes.

Le regard de l'homme au centre de la composition porte tout le drame de la scène et devient une image si forte par son émotion qu'elle reste inoubliable pour le spectateur. Cet homme qui va être tué cherche par son regard le contact avec ses bourreaux. La tête baissée, les soldats vont exécuter cet homme sans même le regarder, sans même lui faire face. L'homme, lui, voit les fusils, tente d'établir le contact avec ces soldats qui lui refusent. Les soldats forment une véritable machine implacable. Raides et fixes, ils sont tels des piliers, des mannequins sans visage et donc sans humanité possible. Pour se livrer à de telles atrocités, l'homme ne peut qu'avoir perdu son humanité. L'artiste nous transmet ce message : l'homme, devenant soldat, se transforme en machine au service d'un système totalitaire qui l'emploie et le rend aveugle aux horreurs qu'il perpète. Un grand nombre des civils peints par Goya et sur le point d'être massacrés cachent leurs visages dans leurs mains. Visages dissimulés, yeux cachés, les suppliciés sont peints avec leurs propres particularités. C'est en les individualisant sous les traits d'un religieux, d'une femme, d'un paysan, que Goya déplace ces victimes anonymes vers l'universalité. Les massacrés expriment une sensation de grande fragilité et d'impuissance grâce au talent du peintre. Certaines victimes ont les mains jointes, traduisant ainsi un ultime symbole de rédemption dans l'attente du couperet qui va s'abattre. L'homme central est transpercé par les horizontales des armes et ses yeux traduisent son innocence et sa vulnérabilité.

³² PONGE Francis, *Note sur les Otages Peintures de Fautrier par Francis Ponge*, Paris, Pierre Seghers, 1946, p. 19.

³³ Cette œuvre est reproduite en page 40.

Cette relation entre Goya et Fautrier se situe sur cette position centrale de l'otage-résistant exécuté. C'est le drame humain de l'homme de tous les jours qui se déroule devant nos yeux. Les deux artistes montrent que n'importe qui sortant de chez lui, partant acheter quelque chose ou se promenant peut, dans le contexte des répressions napoléoniennes comme celles du gouvernement de Vichy, devenir un otage, se retrouver contre le mur et être fusillé. Les deux artistes sont engagés dans une protestation contre les méfaits de la barbarie mais également de la stupidité guerrière. Ils deviennent engagés et, pourrions-nous dire, « enrégés » face à la tuerie de masse. La condition d'otage, tout comme celle d'esclave, devient une négation même de la liberté universelle et par là même de l'individualité. Le destin d'un otage ne dépend plus de lui-même mais des actes d'autrui. L'otage n'est pas forcément un ennemi, il devient la représentation d'une humanité qu'on assassine et que l'on écrase. Privé de nom, de responsabilité mais aussi de dignité, il devient anonyme puis martyr. Palma Bucarelli écrit ces mots :

« Dans le massacre de la guerre, l'otage est « viande », non « chair ». Fautrier le représente comme un corps mutilé, sans tête et sans tronc, chair anonyme qui a subi la plus grande des violences. Il a la couleur ridiculement rosée de la chair, d'une nudité entrevue ; il porte les plaies de la chair offensée, les écorchures, les meurtrissures, les pâleurs vertes et bleuâtres, les callosités, les éruptions répugnantes. Du visage il garde seulement, et pas toujours des traces vagues. Ces visages sans figure se ressemblent tous : calmes, sans révolte, ce qui les distingue est un mouvement désordonné de la matière qui conserve l'empreinte de leur dernier spasme³⁴ ».

Les radiographies du *Tres de Mayo*, réalisées et conservées au Musée National du Prado, indiquent que Goya a peint la chemise du personnage principal de manière très rapide grâce à de grandes et larges touches de pinceau. La composition de l'œuvre converge vers le buste de cet homme qui va mourir. Ce supplicé christique est anonyme. Les bras en croix, la mort le touche en plein cœur. Symbole chrétien ultime, Goya le place au centre de son tableau comme une cible visée en son centre et en son cœur par les soldats. Ce travail rapide dans son exécution témoigne de la passion et de l'énergie que Goya a mises dans l'œuvre. Ce personnage central crucifié et à genoux devant l'ennemi possède une dimension surnaturelle car mis debout, il serait d'une taille anormalement supérieure à ses bourreaux. Cette transfiguration à l'instant de la mort appelle une dimension christique et religieuse

³⁴ BUCARELLI Palma, JEAN FAUTRIER PITTURA E MATERIA, catalogue raisonné, sous la direction de Palma Bucarelli, op. cit., p. 84.

que Goya insuffle à son œuvre. Le martyr va devenir un symbole supérieur par lequel la vie triomphera au-delà de sa mort. L'artiste accentue l'effet dramatique de la scène représentée grâce à la présence d'une lumière posée à terre, dirigeant ainsi le regard du spectateur vers cet homme. Goya compose son œuvre grâce à de larges plages de couleurs qu'il pose les unes à côté des autres. Les couleurs, ces « tâches » de lumière et d'ombre enveloppantes accentuent le caractère tragique de la scène représentée. Goya emploie une technique rapide pour la réalisation du *Tres de mayo* nommée : technique de « l'humide sur l'humide ». L'artiste applique la nouvelle couche de peinture directement sur la couche précédente restée encore fraîche. Les mélanges sont réalisés directement sur la toile, conférant ainsi une rapidité d'exécution pour le peintre et favorisant la spontanéité créative. Goya, par les choix techniques qu'il opère, veut saisir au mieux l'émotion de la scène.

L'horreur est en action dans ce tableau. La beauté de la peinture capte notre regard pour le retenir et lui livrer toute la puissance émotionnelle de l'œuvre. Il est très intéressant d'observer la manière dont l'artiste espagnol développe sa vision et nous la fait partager. Goya construit ses motifs et sa composition grâce aux zones d'ombre et de lumière. Le tableau est un véritable assemblage chromatique. Les figures humaines se détachent vivement d'un fond obscur, ténébreux, permettant ainsi à l'artiste de nous faire ressentir une grande proximité avec les massacrés. L'homme supplicié est placé au plus près de nous comme au centre d'une scène qui est éclairée par l'immense lanterne centrale comparable à un projecteur. Notre regard est capté par la peinture. L'horreur du massacre est devant nous, mise en lumière et il devient dès lors impossible d'en détourner le regard. Le spectateur est plongé au centre du massacre et devient témoin de la scène. Goya nous prend à partie et parvient à créer une sensation puissante mêlant la tragédie historique avec une grande beauté esthétique. Dans le *Tres de Mayo*, la victime et l'assassin se font face. Le cadavre de l'homme assassiné qui gît les bras en croix au premier plan de la toile nous fait entrer visuellement au cœur du massacre.

L'une des estampes composant les *Desastres de la guerra*³⁵ possède une composition similaire. La perspective du *Tres de Mayo* comme celle l'estampe intitulée *Y no hay remedio* est rehaussée au premier plan par le cadavre représenté dans toute sa longueur. Sortant presque du cadre de l'œuvre, pour entrer, tête la première, dans l'espace réel du spectateur, ce cadavre devient le point de communication entre l'espace réel et l'espace représenté. Goya nous associe, avec lui, au drame et nous place comme témoin

³⁵ Cette estampe est reproduite page 39.

direct de cette scène d'exécution. En le représentant exécuté ou à l'instant de la mort, Goya peint l'homme-martyr dans sa réalité la plus dure et la plus sauvage. L'artiste place la victime au centre de son œuvre. Ce n'est pas la guerre, l'armée ou l'État, qui est ainsi glorifié, mais l'homme ordinaire, l'homme de la vie quotidienne et du peuple.

L'arrière-plan du tableau de Goya représente probablement le couvent de Dona Maria de Aragon qui fut occupé au début du XIX^e siècle par les Français et servit de prison pour les otages espagnols. Goya laisse énormément de place, d'espace, dans sa composition. Le ciel noir, sombre, fonctionne comme une chape de plomb qui recouvre la ville de Madrid. Cet horizon funeste instaure une atmosphère morbide qui va écraser les corps, et que l'on peut également retrouver dans les arrière-plans peints de nombreuses compositions de Zoran Music. Goya regarde la vérité en face tout comme Zoran Music dessine, grave et peint les événements de la déportation sans fioritures ni concession.

Dans *Guernica*, Picasso place la source lumineuse, tout comme Goya dans le *Tres de Mayo*, au centre même de la composition. Picasso insère lui aussi un personnage aux bras levés pour accentuer le caractère dynamique et terrifiant de la scène. Les deux artistes espagnols transforment la destruction en création et subliment l'horreur en beauté pour donner à voir leurs époques dans la réalité la plus crue.

Les *pinturas negras* que Goya peint à soixante-dix ans passés, entre 1820 et 1823, témoignent de cette noirceur qui emplit l'esprit du peintre alors que son œuvre et lui-même sont mis au ban de la société espagnole par le Roi Ferdinand VII. Rejeté par la société et devenu physiquement sourd, Goya se reclut dans sa maison des faubourgs de Madrid, la *Quinta del Sordo*, où il orne les murs de deux pièces de ses peintures noires. L'artiste s'enfonce dans un pessimisme profond. Les scènes hallucinées des *pinturas negras* dépeignent un monde barbare, primitif et fantastique. Les monstres que Goya gravait déjà dans les *Caprichos* sont rêvés, mais les eaux-fortes des *Desastres de la guerra* et les toiles montrent que les monstres sont aussi bien réels. Tel *Saturne dévorant ses enfants*³⁶, l'homme peut détruire son semblable par la folie meurtrière de la guerre.

³⁶ *Saturno*, 1820-1823, Technique mixte sur mur transféré sur toile, H. 143,50 x l. 81,40 cm, Musée du Prado, Madrid. Cette œuvre est considérée comme l'une des plus expressives des *pinturas negras*.

Goya fixe sur la toile les victimes et les scènes d'exécution pour frapper les esprits, mais l'œuvre d'art devient elle aussi une survivante et un témoin de ces exécutions. L'œuvre d'art en tant qu'objet à son propre historique. Le vécu du *Dos de Mayo*³⁷ et du *Tres de Mayo* fait de ces œuvres de véritables toiles-témoins. Ces deux toiles historiques ne furent, semblerait-il, jamais exposées de leur temps. Elles furent rejetées, dissimulées, alors que Goya les avait créés pour être soumises au regard du public. Dénonçant les conflits armés, la guerre, les exécutions, l'art de Goya ne pouvait convenir au Roi Ferdinand VII qui instaura en Espagne un régime de monarchie absolue. Aussi, l'existence de ces deux œuvres s'avéra problématique et elles furent entreposées dans une réserve pendant plusieurs décennies ; le pouvoir monarchique refusant que soient exposées des toiles plaçant l'homme ordinaire au premier plan et dénonçant la guerre. Plus qu'une peinture d'Histoire, Goya a ainsi réalisé deux œuvres où c'est l'Histoire même du peuple qui est représentée. Ce n'est qu'en 1874 que le Musée du Prado les inscrira à son inventaire. Les œuvres resurgiront alors aux yeux du public qui fera enfin face à son passé jusqu'alors dissimulé et censuré.

En 1937, les bombes de Franco tombent sur le Musée du Prado et les deux toiles de Goya subissent de graves dommages lors de leurs transferts pour être mises à l'abri³⁸. Les œuvres elles-mêmes doivent fuir, s'exiler pour survivre. Les radiographies du *Dos de Mayo*, conservées au Prado, montrent des zones manquantes sur la gauche de l'œuvre. Les deux tableaux de Goya deviennent plus d'un siècle après les témoins d'un autre conflit. Le corps même de l'œuvre est mutilé. L'œuvre est amputée dans sa matérialité d'une partie de son être, devenant elle aussi victime et témoin de la puissance dévastatrice et destructrice de la guerre.

Un des témoignages les plus direct de l'horreur et des massacres de la guerre est la suite de dix-huit estampes réalisées par Jacques Callot et intitulée *Les misères et les malheurs de la guerre*. Appelée aussi *Les grandes misères de la guerre*, cet ensemble d'estampes fut édité à Paris en 1633 et décrit la guerre de trente ans. Jacques Callot est l'un des maîtres de la technique de l'eau-forte et avec la série des *Grandes misères de la guerre*, il offre une imagerie terrible de la violence au quotidien. Ainsi, ces estampes montrent des scènes de ravages, de pillages, des bûchers et des pendaisons. Le format des estampes est

³⁷ Cette œuvre est reproduite page 40.

³⁸ Le *Tres de Mayo* et le *Dos de Mayo* ont subi de graves dommages alors qu'elles furent transportées en camion pour être mis à l'abri en 1937. La partie gauche du *Dos de Mayo* fut particulièrement endommagée. La reproduction de l'œuvre présentée dans ce volume montre les lacunes dues à cet accident. Les deux toiles de Goya furent restaurées pour être exposées lors des manifestations marquant le bicentenaire de l'insurrection contre les troupes napoléoniennes en 2008.

assez réduit et horizontal, ce qui donne un aspect panoramique et de paysage aux scènes représentées. Le trait est extrêmement précis, comme pour mieux décrire la violence de l'action à travers une multitude impressionnante de personnages.

Une des plus célèbres gravures de cette série est la scène de *La pendaison*, appelée également *L'arbre aux pendus*³⁹. La scène représente et condamne de manière directe les bourreaux qui sont en train d'exécuter un grand nombre de prisonniers. Une douzaine de hallebardiers et de mousquetaires entourent un grand chêne aux branches duquel pendent deux dizaines de corps sans vie. On observe cinq condamnés qui attendent leur exécution au pied de cet arbre. Un premier condamné prie au pied de l'arbre et reçoit les derniers sacrements. Aucune fuite n'est possible. La scène est entourée par les soldats, fusils au point, ce qui ressert le regard du spectateur vers cet arbre funèbre. Le clair-obscur est ici à son apogée puisque le condamné est déjà assombri et est envahi par la noirceur de la mort qui émane du grand chêne. Deux condamnés regardent les pendus tandis que les deux autres jettent sur un tambour des dés qui décideront de leur sort.

Le regard du spectateur découvrant l'estampe est tout de suite attiré par le « lustre effroyable⁴⁰ » où les cadavres quasi nus sont pantelants. Les cadavres sont en mouvement par le travail de la ligne que Jacques Callot emploie. On ressent une montée dramatique grâce à la pureté de l'arrière-plan qui nous plonge dans une clarté aveuglante. Notre regard est attiré par la mort. Aucune fuite n'est possible. La rigidité des soldats, de leurs mousquetons, de leurs piques et de leurs lances contraste avec le modelé que Jacques Callot emploie pour tracer les cadavres. Le ciel est nuageux et tracé grâce à quelques traits gravés. Nous percevons de manière terrible le vent qui fait se balancer les corps aux branches de l'arbre. Les pendus sont en chemise, la corde au cou, et comme dans les représentations réalisées des suppliciés par Zoran Music, leur nuque est rompue et la tête est pendante. Les poignets sont liés et certains sont même mutilés puisque nous pouvons observer leurs jambes de bois. *Les misères de la guerre* apparaissent aujourd'hui comme un cri d'horreur et d'accusation. L'intensité est incroyable et le témoignage de ce cycle est violent et manifeste. Callot, tout comme plus tard Goya et Fautrier, montre l'horreur de son temps.

³⁹ Cette estampe est reproduite page 41.

⁴⁰ SADOUL Georges, *Jacques Callot Miroir de son temps*, Paris, Éditions Gallimard, 1990, p. 280.



Francisco de Goya y Lucientes
Y no hay remedio, Desastres de la guerra 15
1814-1815
Eau-forte sur papier vélin
H. 142 x l. 168 mm
Musée National du Prado, Madrid



Francisco de Goya y Lucientes
El dos de mayo de 1808 en Madrid o La lucha con los mamelucos
1814
Huile sur toile
H. 268,50 x l. 347,50 cm
Musée National du Prado, Madrid
Reproduction de l'œuvre avant sa restauration de 2008

Francisco de Goya y Lucientes
El tres de mayo en Madrid o los fusilamientos de patriotas madrileños
1814
Huile sur toile
H. 268,00 x l. 347,00 cm
Musée National du Prado, Madrid



Spécial 29. Con. Drou. 209.
A la fin ces Delours infames et perdus,
Comme fruits malheureux a cet arbre pendus
Montrent bien que le crime horrible et noir
Est le même instrument de honte et de gloire.
Et que cest le Destin des hommes vicieux
De s'offrir en tard la justice des Cieux. 3)

Jacques Callot
La pendaison
Les Grandes Misères de la Guerre (suite de 18 estampes)
1633
Taille douce, eau-forte sur papier
Deuxième État
101 x 206 mm (81 x 184 mm-cuvette)
Bibliothèque municipale de Lyon

2. La douleur infligée

2.1. Abolition des repères

Pour Zoran Music comme pour ses compagnons détenus à Dachau, mais aussi pour tous les déportés des camps nazis nommés par David Rousset : « les concentrationnaires ⁴¹ », l'avenir est une notion inconnue et sans épaisseur. L'avenir se joue à chaque seconde ; le camp de concentration et a fortiori celui d'extermination, s'emploient à chaque instant à la destruction même de l'idée de futur. Chaque jour, chaque instant est unique et, si on souhaite le réitérer, ceci représente un combat qu'il faut mener inlassablement. La machinerie du camp oblige à l'immédiateté, exige du détenu des réactions rapides. Le temps et l'espace étant abolis, tout se joue brusquement et sans espace de pensée.

Les mauvais traitements, les coups, la torture, la faim sont autant de douleurs charnelles qui constituent le quotidien du déporté. Mais la douleur va bien au-delà de la question physique : « j'avais cessé de sentir la douleur des coups ⁴² ». Les sens, le toucher, la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût ne sont plus ceux de l'homme libre. Ils sont annihilés, interdits, l'homme-déporté est vidé de toute la substance qui fait de lui un homme : « En quelques secondes, nous avons cessé d'être des hommes ⁴³ » écrit Elie Wiesel. Les hommes, les femmes, les enfants dans leurs individualités et leurs spécificités s'« étaient consumés dans les flammes ⁴⁴ ».

Plus de repères, plus de temps, plus de signes physiques distinctifs, aucun repère habituel n'existe dans l'enfer concentrationnaire. Zoran Music peint ces grands arbres desséchés, ces végétaux calcinés qui constituent la métaphore corporelle du déporté. Music ne pouvait se projeter dans un futur possible puisque même l'idée qu'un lendemain puisse exister était impossible à Dachau. Aussi, parler d'une volonté de témoigner pour expliquer l'origine de ses dessins de Dachau apparaît inapproprié puisqu'aucun avenir ne paraissait possible pour les déportés. L'artiste a formulé ces questions sur le statut de ses dessins de manière très sincère plusieurs années après les événements :

⁴¹ ROUSSET David, *L'Univers concentrationnaire*, Paris, Les Éditions de Minuit, Collection Documents, 2015, p. 19.

⁴² WIESEL Elie, *La nuit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2010, p. 82.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 83.

« Mais ces dessins seront-ils jamais vus ? Pourrai-je les faire voir ? Sortirai-je vivant d'ici ? Nous savions que la décision avait été prise de détruire le camp, nous compris, avec les munitions incendiaires au moment de la retraite des SS ⁴⁵ ».

Nous comprenons ici cette relation extrême entre l'homme et son œuvre, entre l'homme et ses dessins. Music évoque et relie sa destinée à celle de ses dessins qui deviennent « un autre lui ». Ces dessins seront-ils regardables ? De la même manière, le monde pourra-t-il regarder ce qui s'est passé dans les camps ? L'artiste lui-même pourra-t-il revoir ses propres dessins de Dachau et ont-ils, tout comme lui, un avenir possible ? Un « après » est-il possible ?

La mort est habituellement, dans la vie commune et encore aujourd'hui, cachée et se déroule dans la sphère privée. À Dachau, la mort est quotidienne et s'offre à tous les yeux des détenus, sans aucun filtre ni retenue. Les détenus vivent avec cette mort et tentent de la repousser à chaque instant. Se retrouver devant un mort et devant la mort, d'autant plus si celle-ci est industrialisée, renverse tous les repères que l'homme a pu se construire avant Dachau. Tous les jours à Dachau, le peintre se retrouve plongé directement devant des milliers de morts, des amoncellements de corps sans vie, des centaines de cadavres qui constituent des vues auxquelles personne ne peut se préparer. Le dessin d'abord, puis la peinture et la gravure, vont devenir cette « solution », cette « échappatoire » que Zoran Music emploie pour survivre, pour appréhender puis pour se libérer des cruautés vues et vécues à Dachau.

La solitude devient le tout premier danger lors de l'arrivée au camp. Débarqué sur les quais de Birkenau, Elie Wiesel est séparé de sa mère et de sa sœur Tzipora qui partent immédiatement pour les chambres à gaz. L'horreur est à son comble et le jeune homme empoigne la main de son père. Wiesel atterrit dans la fleur de l'âge dans un enfer qui dépasse l'entendement et apparaît inconcevable : « Je me pinçai le visage : vivais-je encore ? Étais-je éveillé ? Je n'arrivais pas à le croire ⁴⁶ ». Son visage, lieu et recueil de son individualité, l'adolescent se le pince comme pour se réveiller. Son visage est insoutenable. Son regard devient, dès l'arrivée au camp, intenable. La noirceur infernale de Birkenau a jeté

⁴⁵ MUSIC Zoran, Propos de l'artiste repris dans la « Biographie », in : ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 4 avril au 3 juillet 1995, Réunion des musées nationaux, Paris, 1995, p. 234.

⁴⁶ WIESEL Elie, *La nuit*, op. cit., p. 76.

son ombre indélébile sur le visage des déportés. Voir la tragédie, regarder la souffrance est une lutte de tous les instants. Le regard père-fils est lui aussi devenu obscur.

Le père lui-même ne peut plus regarder son fils. L'horreur a supplanté et remplacé tous les rapports, mêmes les plus intimes. Les ténèbres ont envahi le regard et recouvert les visages des déportés. Le regard lui-même ne peut plus percer l'opacité de l'horreur concentrationnaire. Les ciels noirs, les horizons bouchés que Zoran Music peint dans les compositions du cycle *Nous ne sommes pas les derniers* incarnent la noyade des déportés dans la nuit concentrationnaire. Les cadavres peints par Music ne se regardent pas les uns les autres : seuls, groupés, allongés ou à genoux, aucune communication visuelle n'existe entre eux. Le regard appartient au passé et n'a aucune place dans le camp. Elie Wiesel écrit :

« La voix de mon père m'arracha à mes pensées :
- Dommage... Dommage que tu ne sois pas allé avec ta mère... J'ai vu beaucoup d'enfants de ton âge s'en aller avec leur mère...
Sa voix était terriblement triste. Je compris qu'il ne voulait pas voir ce qu'on allait me faire. Il ne voulait pas voir brûler son fils unique ⁴⁷ ».

Le visage est véritablement déposé à l'arrivée au camp. Les cartes d'identité, les pièces d'identité et les passeports où figurent les portraits photographiques sont retirés à l'entrée, plongeant immédiatement l'homme dans l'anonymat. Les papiers officiels, garantissant l'identité sociale, sont soustraits et avec eux l'est également le nom et le visage de l'homme devenu dès lors un concentrationnaire. Les immatriculations gravées dans la chair sont consignées dans des registres et classées par nation, alimentant ainsi des centaines de registres qui sont à la base d'une « comptabilité délirante ⁴⁸ » mise en place par l'administration concentrationnaire.

La seule identité qui est acceptée dans le monde concentrationnaire est le matricule qui est tatoué sur l'avant-bras gauche du déporté dès son arrivée au camp.

L'art de Zoran Music est celui d'un déraciné. Il est né le 12 février 1909 dans une ville dont le nom a pu déjà prendre plusieurs formes au cours de l'histoire : Goritz en français, Görz en allemand, Gorica en slovène puis Gorizia en italien. Cette ville fut le théâtre de nombreuses batailles qui la firent passer de l'Autriche-Hongrie à la Vénétie après la Grande Guerre.

⁴⁷ WIESEL Elie, *La nuit*, op. cit., p. 76.

⁴⁸ Jean Cayrol dit par Michel Bouquet pour le film d'Alain Resnais, *Nuit et Brouillard*, op. cit.

Dès sa plus tendre enfance, le jeune Zoran Music est déjà confronté à l'effondrement de son pays natal et au déchirement que va produire la Première Guerre mondiale. Son enfance est marquée par la fuite devant la guerre, par le déchirement et l'effondrement de l'unité européenne. À ce stade de l'enfance où les impressions et les sensations s'impriment de manière profonde, ce premier conflit mondial et industrialisé engendre chez le jeune Zoran une confrontation directe avec certaines conséquences de la guerre telles que l'exode et la mort.

La guerre de 1914-1918 avait déjà obligé la famille Music à fuir en Autriche pour revenir quelques années après à Gorizia, pour repartir en 1922 en Autriche, puis en Yougoslavie, la destinée du jeune Zoran Music est celle d'un déraciné, d'un réfugié sans patrie précise. L'initiation du jeune Music à l'École des Beaux-arts de Zagreb dès 1930, à 21 ans, ainsi que ses voyages, confirmèrent son destin d'homme européen.

Humaniste sans patrie, Zoran Music s'attachera toute sa vie non pas à une identité nationale qui lui fait défaut, mais plutôt à un lieu précis, à une aire géographique nommée le Karst. Toute sa vie, il relatera ses visions de paysannes et d'ânes chargés de fagots de bois qui l'accompagnèrent pendant son enfance et qu'il chercha à retrouver plus tard. Ce paysage karstique est balayé par un vent aride nommé la bora. Le paysage est sec, pauvre, parsemé uniquement de quelques petits buissons de ronces. Les touffes de ronces couplées aux formes arrondies des dos des paysannes accompagnées de leurs ânes façonnent déjà l'œil de Music. Minéral, végétal et organique : les composantes essentielles de son futur langage esthétique sont ainsi réunies. Ce paysage désertique extrêmement hostile à toute vie humaine ou végétale, le jeune Zoran Music en fut déraciné dès son plus jeune âge et malgré ceci, l'artiste ne cessera de vouloir y retourner comme pour combler une blessure d'enfance. Le déracinement est opéré de nouveau par la guerre civile qui éclate en Espagne. Music doit interrompre son séjour espagnol pour prendre le chemin de la Dalmatie entre 1936 et 1941, puis regagne Goritz en 1942. Il rallie Venise l'année d'après, mais est immédiatement arrêté puis emprisonné à Trieste pour être déporté à Dachau.

S'il n'y avait pas de chambres à gaz à l'intérieur du petit camp de Buchenwald⁴⁹, Jorge Semprún énonce que l'arrivée dans ce camp des survivants juifs d'Auschwitz lui avait

⁴⁹ Il y avait deux camps à l'intérieur de Buchenwald : le grand camp et le camp de quarantaine, appelé aussi : petit camp. Celui-ci a existé jusqu'à l'automne 1944.

fait comprendre qu'il existait ce qu'il nomme : « un autre cercle plus profond, plus terrible que l'enfer ⁵⁰ ». Elie Wiesel partage ce sentiment d'avoir vécu les derniers mois de captivité à Buchenwald de manière quasi automatique, comme « un objet ⁵¹ ». Ne pouvant plus réfléchir ou penser, Elie Wiesel va jusqu'à prononcer ces mots terribles : « Je n'étais plus là ⁵² ».

Jan Karski : « Maintenant...je retourne...35 ans en arrière...

Entre ces deux leaders juifs, et cela tient aux affinités, je me sentais plus proche du bundiste ⁵³. À cause de son allure, sans doute. Il ressemblait à un aristocrate polonais, un seigneur. Droiture, noblesse des gestes, dignité. Il m'aimait bien aussi, je crois. Soudain, à un certain moment, c'est lui qui eut l'idée :

« M. Vitold, je connais l'Ouest. Vous allez négocier avec les Anglais, leur faire un rapport oral. Je suis certain que vous serez plus convaincant si vous êtes à même de dire : « Je l'ai vu de mes yeux ». Nous pouvons vous organiser pour vous une visite au ghetto. [...] Si vous acceptez, je vous accompagnerai ».

Quelques jours plus tard, nous reprîmes contact.

À cette époque, le ghetto de Varsovie n'avait plus les limites qui étaient les siennes jusqu'en juillet 42. Sur approximativement 400 000 Juifs, 300 000 environ avaient déjà été déportés. [...]

Sous le bâtiment, un tunnel : nous passâmes sans la moindre difficulté. [...] Nous allâmes par les rues. Il était à ma gauche. Nous ne parlions pas beaucoup. [...] Des corps nus dans la rue ! [...] Ces bébés aux yeux fous, qui vous regardent.

Claude Lanzmann : C'était un autre monde absolu ? Un autre monde ?

Jan Karski : Ce n'était pas un monde. Ce n'était pas l'Humanité ! [...] Ce n'était pas l'Humanité. C'était une sorte...une sorte...d'enfer. [...]

Alors, les Allemands en uniforme : ils s'avancent... Silence ! Tous, figés de peur à leur passage. Plus un mouvement, plus un mot. Rien. [...] Nous bondissons dans une maison. [...] Ruée vers les fenêtres qui donnent sur la rue ! [...] Il me pousse vers la fenêtre : « Regardez, regardez ! » [...]

Coups de feu ! Bruit de verre brisé. Hurllements. [...]

J'étais pétrifié. Alors la femme juive - sans doute avait-elle compris que je ne suis pas juif - m'étreignit : « Partez, ce n'est pas pour vous. Partez. »

Nous quittâmes la maison. Nous quittâmes le ghetto.

Il me dit : « Vous n'avez pas tout vu...Voulez-vous revenir ? J'irai avec vous. Je veux que vous voyiez tout ».

« Je le ferais ».

Le jour suivant, nous revînmes. [...]

Rues crasseuses. Agitation. Tension. Folie. [...]

⁵⁰ SEMPRÚN Jorge, WIESEL Elie, *Se taire est impossible*, Paris, Arte Éditions, Éditions Mille et une nuits, Arte Éditions, 1995, p. 10.

⁵¹ *Ibid.*, p. 12.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Le Bund est l'Union des ouvriers juifs de Pologne, de Lituanie et de Russie. Celui-ci a pour but d'unifier tout les ouvriers juifs au sein d'un parti socialiste en conférant aux Juifs une reconnaissance en tant que nation.

De temps en temps, il m'arrêtait : « Regardez ce Juif ! » Un Juif debout, immobile. Je demandai : « Est-il mort ? » Lui : « Non, il est vivant. » « M. Vitold, rappelez-vous ! Il est en train de mourir. Il est mourant. Regardez-le ! Dites-leur là-bas ! Vous avez vu. N'oubliez pas ! »

Nous marchons. Macabre.

De temps en temps, il murmurait : « Rappelez-vous cela, rappelez-vous cela » Ou alors, il me disait : « Regardez là ! » De nombreuses fois, je lui demandai : « Que leur arrive-t-il ? » Sa réponse : « Ils meurent. » Et toujours : « Souvenez-vous, souvenez-vous. »

Nous sommes restés 1 h peut-être. Et nous sommes repartis. Je n'en pouvais plus. « Sortez-moi d'ici. » Je ne l'ai jamais revu. [...]

Mais j'ai fait mon rapport : j'ai dit ce que j'avais vu !

Ce n'était pas un monde. Ce n'était pas l'Humanité. [...] je n'avais jamais rien vu de tel. Personne n'avait écrit sur une pareille réalité. Je n'avais vu aucune pièce, aucun film ! Ce n'était pas le monde⁵⁴ ».

2.2. Souffrir ensemble

La douleur habite aussi les proches des hommes, des femmes et des enfants déportés. Est-il disparu ? Est-il vivant ? Reviendra-t-il ? L'attente est une douleur qui sera d'autant plus extrême que la grande majorité des déportés ne reviendront jamais. La narratrice du roman de Marguerite Duras *La Douleur* l'exprime ainsi :

« Ils étaient arrêtés, enlevés, emportés loin de France. Et jamais plus on n'avait la moindre nouvelle d'eux, jamais le moindre signe de vie, jamais. Même pas parvenir que ce n'était plus la peine d'attendre, qu'ils étaient morts. Même pas arrêter l'espoir, laisser la douleur s'installer pendant des années⁵⁵ ».

Marguerite Duras relate l'attente et le retour de Robert L. pendant le mois d'avril 1945. La douleur est immense, mort ou pas mort, l'attente de l'être cher est une souffrance qui passe là aussi par une véritable manifestation physique :

« Sur le coup de dix heures, tout à coup, chez moi, la peur était rentrée. La peur de tout. [...] Tout à coup j'avais relevé la tête et l'appartement avait changé, la clarté de la lampe aussi, jaune tout à coup. Et tout à coup la certitude, la certitude en rafale : il est mort. Mort. Mort. Le

⁵⁴ Dialogue entre Claude Lanzmann et Jan Karski. Jan Karski fut l'ancien courrier du gouvernement polonais en exil. Il assurait la mission de liaison entre la Résistance polonaise et le gouvernement polonais en exil, à Londres.

⁵⁵ DURAS Marguerite, *La Douleur*, Paris, Éditions Gallimard, 2007, p. 105.

vingt et un avril, mort le vingt et un avril. Je m'étais levée j'étais allée au milieu de la chambre. C'était arrivé en une seconde. Plus de battement aux tempes. Ce n'est plus ça. Mon visage se défait, il change. Je me défais, je me déplie, je change. Il n'y a personne dans la chambre où je suis. Je ne sens plus mon cœur. L'horreur monte lentement dans une inondation. Je me noie⁵⁶ ».

La souffrance se loge également dans le regard du proche qui voit revenir l'être attendu dans un état physique et mental découlant des mois de détention dans le camp nazi. La douleur est visible et se manifeste physiquement. Le visage bouge, se déplace, se transforme par l'infamie. La souffrance et la mort coupent le souffle, emplissent l'intériorité de la narratrice jusqu'à ce qu'elle ne se sente plus vivante. Si l'horreur de l'attente et de l'hypothétique disparition de Robert L. aux camps de Buchenwald et de Dachau transfigure Marguerite Duras, celle-ci trouve son apogée lors de leurs retrouvailles.

Cet épisode est relaté grâce à une écriture directe, objective et, comme les œuvres de Zoran Music, sans fioriture. La narratrice témoigne de ce retour et de l'état physique du survivant sans aucun détour. Les phrases étant assez courtes, Marguerite Duras se place dans une urgente nécessité de dire et décrire l'instant du retour de Robert L. des camps.

« Dans mon souvenir, à un moment donné, les bruits s'éteignent et je le vois. Immense. Devant moi. Je ne le reconnais pas. Il me regarde. Il sourit. Il se laisse regarder. Une fatigue surnaturelle se montre dans son sourire, celle d'être arrivé à vivre jusqu'à ce moment-ci. C'est à ce sourire que tout à coup je le reconnais, mais de très loin, comme si je le voyais au fond d'un tunnel. C'est un sourire de confusion. Il s'excuse d'en être là, réduit à ce déchet. Et puis le sourire s'évanouit. Et il redevient un inconnu. Mais la connaissance est là, que cet inconnu c'est lui, Robert L., dans sa totalité⁵⁷ ».

Ce moment puissant et poignant se constitue entre l'effacement et la subsistance. Marguerite Duras relate les retrouvailles sous le joug du souvenir faisant intervenir sa mémoire comme si celui-ci avait été hors du temps. Comme suspendu, n'appartenant à aucun moment ni aucun lieu, Robert L. lui-même est une ombre prête à s'évanouir ou à disparaître. Méconnaissable, broyé par la déportation, l'homme si désiré et attendu est devenu, dit-elle, « ce déchet⁵⁸ ». Parole terrible, Robert L. sait lui aussi qu'il n'est plus ce qu'il était et, parole effroyable, s'excuse de son état. La culpabilité du déporté est tragique car Robert L. sait que son absence, l'ignorance de son sort, et son état physique au retour

⁵⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 69.

produisent de la souffrance et du malheur. Au bord de la disparition voire même, on le ressent, du rejet, l'amour se loge dans la reconnaissance d'un sourire qui ramène, quelques secondes, Robert L., du côté des vivants. Sa substance est vivante, il est là, n'a pas sombré totalement et le regard de l'autre va devenir le lien avec la vie et pour sa survie.

« Il avait cessé de poser des questions sur ce qui s'était passé pendant son absence. Il avait cessé de nous voir. Son visage s'était recouvert d'une douleur intense et muette parce que la nourriture lui était encore refusée, que ça continuait comme au camp de concentration. Et comme au camp, il avait accepté en silence. Il n'avait pas vu qu'on pleurait. Il n'avait pas vu non plus qu'on pouvait à peine le regarder, à peine lui répondre.

Le docteur est arrivé. Il s'est arrêté net, la main sur la poignée, très pâle. Il nous a regardés puis il a regardé la forme sur le divan. Il ne comprenait pas. Et puis il a compris : cette forme n'était pas encore morte, elle flottait entre la vie et la mort et on l'avait appelé, lui, le docteur, pour qu'il essaye de la faire vivre encore. Le docteur est entré. Il est allé jusqu'à la forme et la forme lui a souri ⁵⁹ ».

Les mots employés par l'auteur mènent à concevoir l'homme déporté comme revenu d'un univers hors de l'Humanité. La narratrice parle à plusieurs reprises de Robert L. en tant que « forme ⁶⁰ ». Le corps a été vidé, raboté et écrasé par la machinerie nazie. La souffrance et la douleur se situent dans cette relation entre ces deux êtres aimés qui n'appartiennent plus aux deux mêmes univers. Quelque chose les sépare et l'échange des regards entre eux porte toute l'horreur des événements passés. Qu'est-il arrivé ? Que s'est-il passé ? Robert L., la narratrice et le médecin lui-même se posent ces questions. L'indicible se situe à cet instant où l'horreur ne peut être dite et racontée immédiatement. Le silence domine et le regard devient lui aussi terriblement difficile à soutenir.

« On ne pouvait pas s'y habituer. Ce qui était incroyable, c'était qu'il vivait encore. Lorsque les gens entraient dans la chambre et qu'ils voyaient cette forme sous les draps, ils ne pouvaient pas en supporter la vue, ils détournaient les yeux. Beaucoup sortaient et ne revenaient plus. Il ne s'est jamais aperçu de notre épouvante, jamais une seule fois ⁶¹ ».

Marguerite Duras définit Robert L. comme une forme, cette forme qui reste accrochée à la vie mais qui elle-même crée l'épouvante. Cette précédente citation entre de

⁵⁹ *Ibid.*, p. 70.

⁶⁰ *Ibidem.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 75.

manière très poignante avec ces quelques mots que David Rousset consacre à Robert Antelme à la fin de son ouvrage *L'Univers concentrationnaire* :

« Peu de concentrationnaires sont revenus, et encore moins sains. Combien sont des cadavres vivants qui ne peuvent plus que le repos et le sommeil ! Cependant, dans toutes les cités de cet étrange univers, des hommes ont résisté. Je songe à Hewitt. Je songe à mes camarades : Marcel Hic, mort à Dora ; Roland Filiatre et Philippe, revenus le corps ravagé, [...] à Robert Antelme mon compagnon de travail dans le Paris occupé, et qui revint comme un fantôme, mais passionné d'être ⁶² ».

Imre Kertész évoque ce souvenir d'une rencontre où ces interlocuteurs voient en la libération des souvenirs d'Auschwitz la seule manière possible de vivre. Pourtant, lui, l'écrivain, ne conçoit pas un seul instant un quelconque oubli possible. La détention est là et elle le demeurera.

« Avant tout, dit-il, tu dois oublier ces atrocités. » Je demande : « Pourquoi ? », de plus en plus surpris. « Pour que, répond-il, tu puisses vivre », et M. Fleischmann hoche la tête et ajoute : « Vivre libre », sur quoi l'autre vieux hoche la tête et ajoute à son tour « Avec un tel fardeau, on ne peut pas commencer une nouvelle vie », et il y avait là du vrai, j'en convenais. Sauf que je ne comprenais pas bien pourquoi il voulait une chose impossible, et je leur ai signalé que ce qui s'était passé - s'était passé et que, finalement, je ne pouvais pas commander à ma mémoire. Je ne pourrais commencer une nouvelle vie, considérais-je, que si je naissais à nouveau, ou si un accident, une maladie ou quelque chose affectait ma conscience, et j'espérais que ce n'était pas ce qu'ils me souhaitaient ⁶³ ».

[...]

Néanmoins, je leur ai fait comprendre qu'on ne pouvait jamais commencer une nouvelle vie, on ne peut que poursuivre l'ancienne ⁶⁴ ».

Nous verrons que Zoran Music conserva les souvenirs de sa détention comme une expérience essentielle à son art. L'artiste lui-même ira jusqu'à évoquer le terme de leçon pour qualifier sa déportation à Dachau.

⁶² ROUSSET David, *L'Univers concentrationnaire*, op. cit., pp. 154-155.

⁶³ KERTÉSZ Imre, *Être sans destin*, op. cit., pp. 350-351.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 355.

3. Affronter le traumatisme

3.1. L'œuvre ou la vie ?

Les années qui suivirent la libération de Music du camp de Dachau sont faites de lumière, d'harmonie et de sérénité. Il retourne auprès de sa femme Ida Barbarigo au sein de la Sérénissime Venise. L'artiste le dit :

« Enfin une grande lumière, enfin le soleil, ce ciel infini jusqu'à l'horizon bas de la lagune, tout à moi, où je peux respirer librement. Avec quelle force aurais-je dû aspirer profondément cet air pour récupérer tout l'air qui me manquait ? Est-il vrai que personne ne me surveille ? Est-il vrai que je suis libre de peindre ces aquarelles sur les *Zattere*⁶⁵ ? Est-il vrai que je n'ai pas besoin de les cacher, de les plier en quatre, voire de les découper en morceaux ? Dans cette immense lumière, je découvre tout d'un coup l'or de Saint-Marc. J'ai l'impression que quelque chose se révèle à moi, quelque chose de profondément enseveli dans ma mémoire lointaine. Des réminiscences de mon enfance oubliée, des icônes, des images dorées recouvertes de perles... Quelque chose de familier s'éveillait en moi et m'attirait tous les jours à Saint-Marc. J'avais l'impression d'avoir déjà vécu une autre vie parmi les arabesques de l'Orient. Aux *Zattere*, je vis des jours particulièrement heureux. Si seulement ces aquarelles pouvaient être les premières gouttes d'une source !⁶⁶ ».

Revenir à la lumière de Venise après l'obscurité du camp fut pour l'artiste une véritable redécouverte de ce qui était enfoui en lui. L'artiste confiera à Michael Peppiatt :

« Je sortais du noir, du cauchemar, et quand j'entrais à San Marco, j'avais l'impression de retrouver quelque chose de profondément enseveli en moi, de mon enfance - des icônes, des images dorées... J'éprouvais une sensation de liberté et de bonheur incroyables⁶⁷ ».

Si Venise est cette Cité où le passé et le présent dialoguent en permanence, où la terre et la mer se mêlent chaque jour, où la lumière fait se confondre les façades des palais et la surface de l'eau, Zoran Music trouva auprès de la Sérénissime une source de lumière permettant d'éclairer son passé.

⁶⁵ Les *Zattere* sont les quais qui longent le canal de la *Guidecca*. Autrefois, ces quais étaient destinés au flottage du bois venu de la région natale de Zoran Music, le *Carso*. Ce passé a énormément marqué l'artiste qui en parlera lors d'un échange avec Gilles Charbonnier reproduit dans cet écrit page 185.

⁶⁶ MUSIC Zoran, Propos de l'artiste repris dans la « Biographie », in : ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, op. cit., p. 234.

⁶⁷ PEPIATT Michael, *Zoran Music. Entretiens 1988-1998*, op. cit., pp. 23-24.

Il se déroule chez Zoran Music un double mouvement qui consiste, d'une part, à devoir expier ces visions affreuses issues de sa détention concentrationnaire afin de s'en libérer et, d'autre part, à tenter de se souvenir au plus près de chaque détail afin de ne pas trahir cette expérience tragique. Seul le détenu pouvait comprendre, voir et être conscient qu'en face de lui souffraient et mouraient des êtres humains. Voir un être humain souffrir jusqu'au dernier instant, jusqu'à son dernier souffle et l'accompagner jusqu'à la dernière seconde de sa vie ancre dans l'esprit du déporté-artiste cette exigence absolue de ne pas trahir ce moment ultime lors de son extériorisation sur la toile et le papier. Music confiera à Michael Peppiatt un souvenir : « Je commençais à dessiner un homme qui en était à un point tel qu'il était mort avant même que je termine mon esquisse ⁶⁸ ». Les dessins réalisés dans l'enfer de Dachau sont d'une précision extrême. Les traits sont fins, nets et sans détour. Zoran Music exprime déjà cette exigence absolue de ne rien trahir dans la représentation graphique qu'il fait du quotidien du camp. Son trait graphique est assuré, rigoureux et tranche avec le blanc du papier récupéré. La rigueur du trait, l'assurance avec laquelle Zoran Music trace les corps sur ces feuilles récupérées dans l'enfer de Dachau produit une relation extraordinaire entre la souffrance du corps des détenus et la précision graphique du geste de l'artiste. Le corps mourant du détenu est si fragile, si altérable et si précaire dans le camp, qu'il émane de la finesse et la fragilité du trait graphique de Zoran Music un sentiment d'évanouissement, d'éphémère voire même de périssable. Précarité des corps dans le camp, finesse du trait sur la feuille, Zoran Music transmet ici, grâce à son geste de dessinateur, une sensation de disparition programmée de l'homme et de sa chair. Il y a une véritable relation affective entre la précision que souhaite donner Zoran Music à son trait à travers les dessins réalisés à Dachau et la souffrance ultime du corps et de l'esprit des détenus de Dachau. Cette souffrance qu'il inscrit pour toujours sur ces feuilles de récupération c'est aussi la sienne. Son trait graphique mord le papier de la même manière que la faim, les traitements, les humiliations, le travail forcé, la mort, mordent le corps et l'esprit du déporté Music. Il y a chez l'artiste cette volonté profonde et intime de ne pas trahir l'expérience et son vécu du camp. Bernd Krimmel écrit à propos de cette précision ultime: « Dans un dévouement absolu et sans hésitation, la ligne calligraphie la mort humaine ⁶⁹ ». Fausser son trait, c'est pour l'artiste inévitablement tromper ses compagnons et les semaines passées au camp de

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 13-14.

⁶⁹ KRIMMEL Bernd, « Icônes de la mémoire. Nous ne sommes pas les derniers », in : ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, op. cit., p. 64.

concentration. Cette expérience fut tellement inimaginable que ne pas en donner une vision exacte par le dessin puis par la peinture reviendrait à abandonner ceux qui l'ont vécue. Music exprime sa vision de peintre et sa grande préoccupation : la précision du trait afin de ne pas trahir la mort et la souffrance que le détenu et lui-même ont pu vivre et subir. La justesse du trait rend justice aux disparus.

L'homme qui a vu, vécu et survécu à cette horreur quotidienne du camp doit apprendre à vivre avec. Il n'est pas possible d'oublier. Les amas de cadavres ne sont plus visibles aujourd'hui mais ils le sont encore et pour toujours dans l'esprit de celui qui les a vus de ses yeux. Cette persistance de la vision, du souvenir oculaire des scènes constituant le quotidien du camp, ne peut être effacée. Le déporté survivant doit désormais apprendre à vivre et à survivre avec. Les amoncellements des corps ne sont plus aujourd'hui présents, mais les tas de chaussures, de lunettes, de cheveux sont toujours visibles.

Le cadavre deviendrait alors fondation, serait le fondement d'un renouveau possible. Music parlera souvent de Dachau comme d'une « École » dans laquelle il aurait, de façon terrible, appris une « leçon » lui permettant d'édifier son œuvre post-Dachau.

Le jeune Music, vivant sur l'autre rive de l'Adriatique rêvait de Venise et de sa lumière. Extrait de la nuit concentrationnaire, Zoran Music reprit naturellement vie grâce à cette lumière désirée depuis son plus jeune âge.

Le 11 avril 1945, Jorge Semprún est libéré du camp de Buchenwald par les troupes du Général Patton. De cette expérience terrible, inimaginable, Jorge Semprún en réchappe vivant et va écrire, bien des années après, son chef-d'œuvre : *L'écriture ou la vie*. Ce livre est un témoignage qui est publié pour la première fois en 1994 et relate les seize mois passés par Jorge Semprún dans l'horreur concentrationnaire. Ce n'est donc que cinquante années après que l'auteur choisit d'écrire, décide de parler et de nous livrer sa vision personnelle : celle de l'expérience du Mal et de la Mort. Dès son retour du camp, Jorge Semprún a ressenti ce fort besoin de retranscrire ce qu'il venait de vivre et de traverser. Néanmoins, l'écriture lui faisait défaut, elle était, à ce stade encore, impossible. À l'image d'un artiste multipliant croquis et esquisses pour une œuvre future, il récrivit et détruisit des centaines de pages, n'arrivant pas à obtenir le « recul » et la « mise à distance » nécessaires pour lui permettre de produire une écriture juste. L'écriture était devenue difficile, voire impossible.

Imre Kertész ira même jusqu'à écrire ces mots extrêmes : « je vais continuer à vivre ma vie invivable ⁷⁰ ».

Dans une lettre datée de février 1943, Claude-Edmonde Magny fait part à Jorge Semprún de sa foi « en la valeur du Livre ⁷¹ ». Pourtant, confronté à l'impossibilité ressentie à écrire, l'écrivain fait le choix d'arrêter l'écriture pour se consacrer à sa vie, à la vie. Choix terrible, décision extrême mais qui apparaît dès lors nécessaire pour subsister avec la mémoire des mois passés dans le camp de Buchenwald. Ainsi, Jorge Semprún écrit comme une réponse, en septembre 1993, la préface de l'ouvrage de Claude-Edmonde Magny dans laquelle il exprime le choix issu de ce dilemme :

« Depuis mon retour de Buchenwald, j'étais pris dans l'immobile vertige de deux besoins ou désirs contraignants mais contradictoires. Le désir de vivre ou de revivre, donc d'oublier. Le désir d'écrire, d'élaborer et de transcender l'expérience du camp par l'écriture, donc de me souvenir, de revivre sans cesse par la mémoire, l'expérience de la mort. Dans cette situation, il m'arrivait de connaître des moments de bonheur : le goût violent de la vie retrouvée ne semblait pas m'interdire l'exercice de mémoire pour les besoins de l'écriture. D'autres moments étaient d'abominable détresse : l'écriture m'enfermait dans l'univers de la mort, m'y étouffait irrémédiablement. [...] Dès 1946, à Ascona, dans le Tessin, j'avais abandonné le livre que je tentais d'écrire sur mon expérience de Buchenwald. Il m'avait fallu m'y décider pour survivre, littéralement. Il me fallait choisir entre l'écriture et la vie, j'ai choisi cette dernière ⁷² ».

L'écrivain choisit donc la vie. Il se tourne du côté des vivants mais l'expérience des camps restera profondément ancrée en lui et ceci jusqu'à sa propre disparition. Néanmoins, la déportation étant inscrite en lui, Jorge Semprún semble se résoudre à composer avec elle d'une manière ou d'une autre. Sa manière à lui est l'écriture. Jorge Semprún est écrivain, et c'est ainsi qu'il parvient par retranscrire en mots et en phrases cette expérience si terrible et inimaginable qu'il a vécue dans le camp allemand. Cependant le doute persiste : est-il possible de raconter l'irracontable ? Est-il possible de mettre en mots ce qui justement était au-delà de tout ce qui pouvait être formulé ? L'auteur écrit ainsi :

⁷⁰ KERTÉSZ Imre, *Être sans destin*, op. cit., p. 359.

⁷¹ MAGNY Claude-Edmonde, *Lettre sur le pouvoir d'écrire*, Paris, Éditions Flammarion, Collection Climats, 2012, p. 15.

⁷² Préface de Jorge Semprún à l'ouvrage de Claude-Edmonde Magny, septembre 1993, in : MAGNY Claude-Edmonde, *Lettre sur le pouvoir d'écrire*, op. cit., pp. 10-12.

« 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 recreation ⁷³ ».

Jorge Semprún introduit ces propos dès les premières pages de son récit. Ainsi, l'expérience de Buchenwald peut être racontée, mais pas de n'importe quelle manière. Le camp aura constitué une expérience invivable, poussant l'humain aux limites de son existence. Des traitements infligés aux détenus, aux conditions de survie dans les baraquements, aux exécutions et autres travaux forcés, la vie au camp est, pour Jorge Semprún, décrite comme insoutenable et impossible. Cependant un doute étreint l'auteur. Son écriture ne doit pas dévier de ce qu'il a vu et vécu à Buchenwald. Raconter, oui, mais l'écriture ne doit pas trahir, ne doit pas s'écarter de l'expérience concentrationnaire.

Zoran Music place entre son œil et l'horreur objective le filtre esthétisant de l'artiste qui transfigure l'horreur en beauté. Le degré de beauté que Music ressent est à l'image du niveau d'horreur observé à Dachau. À la libération du camp, Music est retourné à la sérénité et au silence. S'installant à Venise, il commence à peindre et à graver dès 1949 les collines de la campagne de Sienne. Pendant près de vingt-cinq années, il va s'attacher à la représentation exclusive de la nature, de Venise et de sa femme Ida. La traversée que Zoran Music effectue du XX^e siècle, par sa vie et avec son œuvre, est à mettre en lien aussi avec sa relation sentimentale et maritale avec Ida Barbarigo. Si Ida Barbarigo devint sa femme après la libération de Dachau, Zoran Music connaît déjà sa future épouse avant d'être déporté. Dès les années 1930, il assiste Guido Cadorin, père d'Ida, dans la réalisation de fresques.

Cette période, d'une apparente tranquillité et d'une quiétude vénitienne et évanescence, couve la résurgence des visions qu'il a eues à Dachau. Music confie à Michael Peppiatt :

« Une fois libéré, je suis revenu à Venise et je me suis mis tout doucement à peindre les choses que je peignais auparavant : des chevaux, des paysages dalmates, des femmes dalmates - les thèmes que j'aimais. Mais ce n'était pas, comme les gens le croient, une réaction à l'horreur du camp ⁷⁴ ».

⁷³ SEMPRÚN Jorge, *L'écriture ou la vie*, op. cit., pp. 25-26.

⁷⁴ PEPIATT Michael, *Zoran Music. Entretiens 1988-1998*, op. cit., p. 14.

L'artiste exprime ainsi sa volonté, à la sortie du camp, de reprendre sa vie là où il l'avait laissée. Si son corps physique a pu se relever de ces mois passés dans le camp tout en restant marqué au fer rouge, son esprit, lui, n'a pas pu se libérer de l'horreur vue à Dachau. Dès 1970, les cadavres vont réapparaître à la surface de la toile. S'ils avaient été engloutis, absorbés pendant un quart de siècle grâce à la représentation picturale, graphique et gravée de sujets appelant à la sérénité, les cadavres vont émerger et ressurgir avec force. Zoran Music l'exprimera en une phrase :

« Je crois que les expériences importantes réveillent quelque chose qui est déjà profondément en soi ⁷⁵ ».

Les expériences que Music a pu vivre, les sensations qu'il a pu ressentir, les rencontres et les voyages qu'il a pu entreprendre ont forgé l'homme de l'art. L'événement présent peut être le déclencheur de souvenirs, de sensations enfouis en lui et d'une œuvre qui se constituera ainsi entre passé et présent. Inconsciemment, l'homme-artiste emmagasine des visions, des sensations, des douleurs qu'un événement particulier futur fera remonter à la surface et à partir duquel pourront naître une peinture, un dessin ou une gravure. Le cours de la vie de Zoran Music témoigne d'une liberté et d'une vivacité d'esprit que l'artiste conservera et défendra jusqu'à sa mort. Les mois passés au camp et l'expérience visuelle que Music a vécue à Dachau ont transformé son œil. Le regard de l'artiste après la Libération devient sélectif, à la recherche de ce qu'il nomme « le cœur même des choses ⁷⁶ ». Son regard est un véritable tamis dans lequel il fait passer la réalité pour retirer le superflu et semer l'essentiel à la surface de la toile. Zoran Music dit :

« Si je suis attiré par les paysages de montagnes secs et pierreux, c'est parce que tout y a été épuisé. En termes de forme, les collines autour de Sienne, par exemple, sont comme des cadavres. Elles ont été réduites à l'essentiel ⁷⁷ ».

Ces cadavres, qu'il représente seuls, en couple, en groupe ou en amas, sont peints avec la plus vive émotion, ce qui leur procure une réalité charnelle et puissante. Les souvenirs des camps vont se multiplier et prendre forme grâce à la réalisation de plusieurs centaines de peintures, dessins et gravures. L'artiste confiera pour cela un souvenir intime :

⁷⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁷ *Ibidem.*

« Quand j'ai vu pour la première fois, au cours d'un voyage en train, les collines des alentours de Sienna, j'ai éprouvé une émotion profonde, comme si j'avais retrouvé quelque chose de très important. Ces collines sont dépourvues de végétation ; elles sont recouvertes d'une terre presque blanche, comme une peau avec des striures, des ravines creusées par la pluie, qui font penser à des côtes, à des corps humains. C'est un paysage qui ne change pas, qui n'est pas modifié par les saisons. Et plus tard au moment de les peindre, je me suis rendu compte que ces collines blanchâtres me rappelaient les monceaux de cadavres parmi lesquels j'avais vécu à Dachau⁷⁸ ».

Les cadavres reviennent près de vingt-cinq années plus tard avec une vitalité à la fois macabre et puissante dans l'esprit du peintre qui doit, dès lors, s'en libérer par le travail de la série et du cycle. Les centaines d'œuvres regroupées sous le titre *Nous ne sommes pas les derniers* deviennent véritablement la manifestation extérieure de la conjonction entre l'art et la vie.

Imre Kertész place la remémoration, la résurgence de l'expérience au centre de l'activité créatrice. La vie quotidienne qui succède à la détention, les événements, les rencontres de tous les jours, peuvent être le point de départ d'un souvenir de la détention. Il écrit :

« Oui : qu'était-il arrivé à mon « expérience vécue », comment avait-elle pu s'estomper sur mon papier et en moi-même ? Pourtant, je l'avais : je l'avais vécue deux fois, une première fois - de façon invraisemblable - dans la réalité, une seconde fois - d'une façon beaucoup plus réelle - plus tard, quand je m'en suis souvenu. Entre ces deux moments, elle a hiberné. Lorsque j'ai su que je devais écrire un roman, elle ne m'est même pas venue à l'idée. J'ai peiné avec différents romans avant de les jeter les uns après les autres : aucun ne me semblait être un roman que je pourrais écrire. Puis soudain, elle a surgi de l'ombre, comme une idée. Je me suis retrouvé en possession d'un matériau qui a enfin donné une réalité définie à mes visions enfiévrées mais jusqu'alors dispersées et qui a commencé à mûrir et à gonfler en moi comme une pâte épaisse, molle et informe. J'étais pris d'une ivresse particulière ; je vivais une double vie : mon présent - au ralenti, à contrecœur - et mon passé au camp de concentration - avec la réalité aiguë du présent. L'empressement avec lequel je m'y étais plongé était presque effrayant [...].

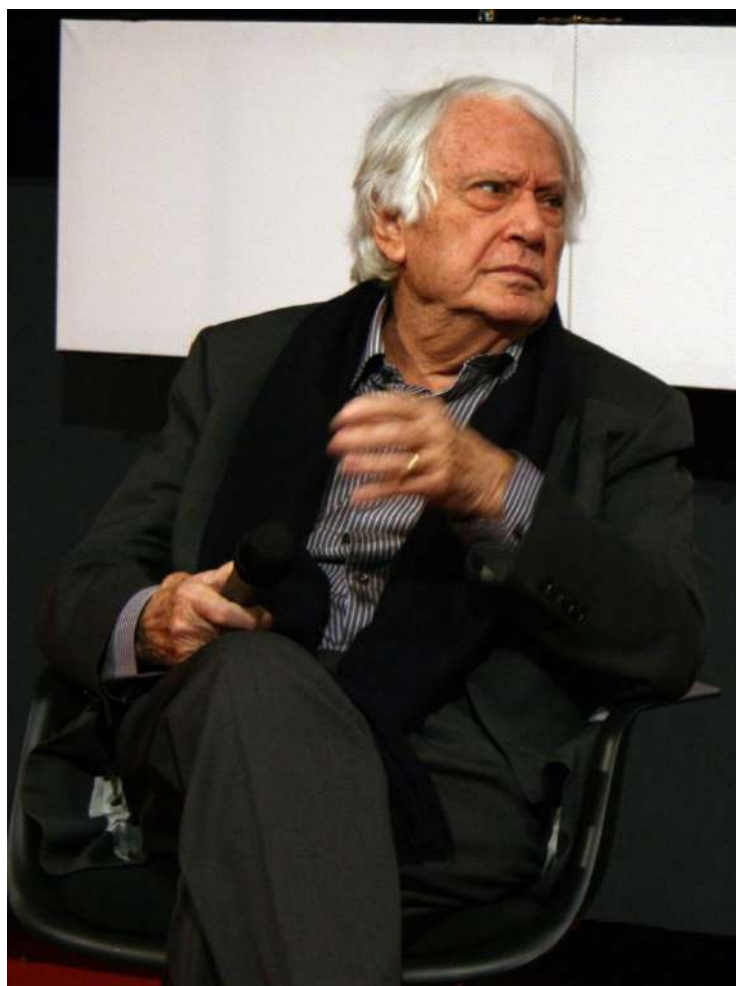
Auschwitz était en moi, dans mon estomac, comme une boulette non digérée : ses épices me remontaient aux moments les plus inattendus. Il me suffisait de voir un paysage désolé, une friche industrielle, une route brûlée de soleil, des piliers de béton sur un chantier de construction, de sentir

⁷⁸ *Ibid.*, p. 24.

l'odeur âpre du goudron et des échafaudages, pour que de nouveaux détails, données et ambiances s'éveillent en moi avec la force de l'immédiateté. [...] j'ai mené mon combat contre le temps et je lui ai extorqué mon butin [...] ⁷⁹ ».

Une odeur, une vision, une émotion deviennent des leviers pour retrouver des souvenirs et des sensations de la détention au camp. Auschwitz est là, ancré dans les profondeurs de son être et l'écrivain en fait la matière, le matériau premier de son écriture.

⁷⁹ KERTÉSZ Imre, *Le refus*, Paris, Éditions Actes Sud, Collection Babel, 2001, pp. 72-73.



Jorge Semprún
à l'occasion de la conférence intitulée : *Un état du Monde...et du cinéma*
le 1^{er} février 2011, Forum des Images, Paris
Photographie personnelle (E.D.)

3.2. Une nécessité absolue d'œuvrer

Zoran Music ne souhaite pas se libérer littéralement de son expérience concentrationnaire. Il se situe dans la conservation et le traitement de sa déportation. L'abomination devient trésor car source de création. Créer à partir du désastre et de la destruction devient l'enjeu de l'œuvre et de la vie de l'artiste comme de celle de l'écrivain. Le lien doit être à tout prix préservé entre le présent et le passé pour mieux envisager l'avenir.

« Je ne dis rien et alors, se tournant vers moi, il dit soudain : « Ne voudrais-tu pas, mon garçon, raconter ce que tu as vécu ? » J'étais un peu étonné et j'ai répondu que je n'aurais pas grand-chose d'intéressant à lui dire. Alors il a souri un peu et a dit : « Pas à moi : au monde entier. » Sur quoi, encore plus étonné, je lui demande : « Mais raconter quoi, » « L'enfer des camps », répond-il, sur quoi je dis que je ne pourrais absolument rien en dire, puisque je ne connais pas l'enfer et serais même incapable de me l'imaginer. Il a déclaré que ce n'était qu'une comparaison : « Ne faut-il pas, a-t-il demandé, nous imaginer un camp de concentration comme un enfer, » et j'ai répondu, en traçant du talon quelques ronds dans la poussière, que chacun pouvait se le représenter selon son humeur et sa manière, et qu'en revanche pour ma part je pouvais en tout cas m'imaginer un camp de concentration, puisque j'en avais une certaine connaissance, mais l'enfer, non. Il insistait : « Et si tu essayais quand même, », et après quelques nouveaux ronds, j'ai répondu : « Alors je me l'imaginerais comme un endroit où on ne peut pas s'ennuyer » ; cependant, ai-je ajouté, on pouvait s'ennuyer dans un camp de concentration, même à Auschwitz, sous certaines conditions, bien sûr. Il s'est tu un moment, puis il a demandé, mais déjà presque à contrecœur, me semblait-il : « Et comment expliques-tu cela ? », et après une brève réflexion, j'ai trouvé la réponse : « Le temps. » « Comment ça, le temps ? » « Je veux dire que le temps, ça aide. » « Ça aide... ? A quoi ? » « A tout » [...] ⁸⁰ ».

Le suicide de Primo Levi provoqua chez Jorge Semprún un déclic. L'annonce de la mort de l'ancien déporté d'Auschwitz le conduisit à prendre, du propre aveu de l'écrivain espagnol, du temps qui lui restait pour écrire son récit sur l'horreur concentrationnaire. Semprún se mit au travail, comme pressé par l'urgence du temps qui passe et la disparition de la mémoire collective des camps qui s'accélère. Écrire pour dire, pour témoigner. Il se mit à la tâche, mais son écriture ne trouvait pas sa place, son récit ne prenait pas sa forme. Aussi, ultime et radicale décision, Jorge Semprún décida de retourner sur les lieux mêmes de la tragédie à Buchenwald. Cinquante années après la libération des camps, l'auteur trouva

⁸⁰ KERTÉSZ Imre, *Être sans destin*, op. cit., pp. 339-340.

sur ces lieux les témoins de la destruction industrielle nazie et une issue à l'écriture de son livre. Par cette démarche courageuse, difficile et intimement éprouvante, Jorge Semprún mit au jour une mémoire enfouie dans son esprit pour les besoins nécessaires de l'écriture.

Se confronter au drame sans détour, sans échappatoire, Music ne représente aucun décor ni aucun point de fuite à la surface de la toile. C'est une peinture directe par sa composition puisqu'elle est totalement plate et frontale. Héritées de la tradition de la peinture et de la mosaïque byzantine, les œuvres constituant le cycle *Nous ne sommes pas les derniers* sont de véritables fresques de la douleur, des variations de la souffrance. Zoran Music dit :

« J'ai peut-être appris quelque chose de tous ces voyages dans l'arrière-pays, dans les endroits les plus sauvages, où il y a des monastères anciens pleins de mosaïques fantastiques. Et sans doute, ces mosaïques ont laissé des traces en moi, puisque ma peinture est toujours restée plate, sans perspective et sans volume ⁸¹ ».

Homme né dans un empire disparu, Music revendiquera tout au long de sa vie son appartenance ou plutôt sa culture mêlée d'Orient et d'Occident. André Chastel le notera de manière très poétique dans un article de 1952 :

« [...] le panorama gris, mauve, couleur de colchique et de rose éteinte, qu'ouvre, comme une fissure mélancolique l'imagination monodique et douce d'Antonio Musich ; [...] l'art du Fayoum et des panneaux romains ⁸² ».

Zoran Music se confiera lui-même en ces termes :

« Je n'y avais jamais pensé de cette façon, mais c'est vrai que j'ai été marqué par la culture mitteleuropéenne, byzantine, vénitienne, espagnole et française ⁸³ ».

Ces portraits des condamnés de Dachau sont autant ceux du déporté au seuil de la disparition que ceux de l'expression de la souffrance. Zoran Music condense la douleur ultime du supplice dans la représentation qu'il fait des mains. La représentation de la main

⁸¹ PEPIATT Michael, *Zoran Music. Entretiens 1988-1998*, op. cit., p. 21.

⁸² CHASTEL André, « Deux jeunes peintres italiens : deux horizons modernes », *Le Monde*, n°2176, Paris, jeudi 24 janvier 1952, p. 6.

⁸³ PEPIATT Michael, *Zoran Music. Entretiens 1988-1998*, op. cit., p. 21.

dessinée devient le lieu de la douleur traduisant le désespoir ultime du déporté. Ces mains dessinées expriment cet entre-deux dans lequel se trouve le supplicié. D'une part, la mort va l'emporter et cette tension dramatique s'exprime par la torsion des articulations des mains ; mais, en même temps, le condamné s'accroche, il s'agrippe à un reste de vie pour tenter d'échapper à sa disparition. L'homme de Dachau est représenté entre la perte et l'espérance de la vie.

Il y a cette volonté chez Zoran Music de montrer par le dessin puis, en 1970, par la gravure et la peinture, l'expression à travers les mains et à travers les yeux d'une souffrance intérieure extrême. L'exigence qu'éprouve en premier lieu Music est d'exprimer par son art la souffrance intérieure. L'artiste se confie à Jean Clair en ces termes :

« Je n'ose pas dire, je ne devrais pas le dire, mais pour un peintre, c'était d'une beauté incroyable. [...] Beau parce qu'on a senti toute cette douleur en dedans. Tout ce que ces gens ont souffert. C'était terrible et pourtant... [...] J'avais envie de faire quelque chose de précis. De précis. Celui qui est mort comme ça a souffert jusqu'à la dernière seconde. Ça se voyait à la forme des doigts pourquoi il est mort, la souffrance qu'il a portée jusqu'à la mort. Ça se voyait dans le cadavre. [...] Il était mort dans une souffrance extrême et ça se voyait dans tous les gestes, dans toutes les positions du corps. [...] Il faut *voir* pourquoi les yeux sont comme ça. Comment il est mort. Et puis toutes ces couleurs, blanc, bleuâtre... Je dessinais tout ça parce que j'étais peintre. C'était une nécessité intérieure. De toute façon, je n'aurais pas pu faire moins. J'étais peintre. Je suis un peintre. Ce n'est pas que je voulais témoigner. Mais la chose était tellement énorme. Je n'ose pas employer le mot d'énorme. Monumental, d'une beauté atroce, terrible. Quelque chose d'incroyablement, d'énormément tragique, d'incompréhensible, pouvoir assister à un paysage de mort, un paysage de ce genre-là. Alors, un peintre, qu'est-ce qu'il peut faire ? Il y a les détails, de toutes ces mains, de toutes ces têtes, toutes ces bouches ouvertes, tous ces milliers de squelettes, ces milliers de corps, jetés à gauche, à droite, je ne trouve pas les mots... [...] c'était une nécessité absolue, une nécessité de...Je ne sais pas comment dire...De reproduire, de représenter, de montrer ça, de garder ça pour la suite ⁸⁴ ».

L'état de souffrance physique et l'épuisement total dans lequel se trouve Music et ses compagnons de déportation dans le camp vont pousser l'artiste à réagir puis à agir. Dachau a provoqué un choc chez Zoran Music, et la vision esthétique qu'il produira pendant et après sa détention retentit comme une réaction, comme un acte d'action, mais aussi de résistance face à l'horreur.

⁸⁴ Zoran Music, in : CLAIR Jean, *La barbarie ordinaire. Music à Dachau*, Paris, Éditions Gallimard, 2001, pp. 159-160. Cet extrait d'entretien est lu par Christophe Cagnet en guise d'introduction au film : *Parce que j'étais peintre L'art rescapé des camps nazis*, La Huit, Augenschein Filmproduktion (coprod. franco-allemande), 2013, (100min).

Krystyna Zaorska fut déportée avec sa mère à Ravensbrück alors qu'elle était encore enfant. Très faible et épuisée, elle fut sauvée des travaux forcés par une infirmière qui la dissimula à l'infirmerie. Alors exemptée de travaux forcés, Krystyna Zaorska se retrouvait enfermée la journée entière dans le Block avec les autres enfants déportés. Elle se confia sur sa détention en ces termes :

« Je dessinais et je racontais [...] Et elles me disaient [ses camarades de détention] quoi dessiner. [...] Je ne dessinais pas sur le thème du camp, Dieu m'en garde, mais sur des thèmes... beaucoup plus gais⁸⁵ ».

Papillons, sirènes, danseuses, animaux, Krystyna Zaorska a réalisé des dessins pour illustrer des histoires, des contes qu'elle raconte aux autres enfants. Les dessins agissent dès lors comme un voile, un rideau imaginaire derrière lequel ceux-ci se réfugient. Produisant une superposition, une substitution temporaire à la réalité vécue, le dessin permet alors de s'échapper mentalement de l'horreur quotidienne. Le dessin, grâce à l'imagination et à la capacité d'invention de l'enfant, devient ainsi un outil d'évasion.

Music a ressenti en son être le plus profond et le plus sensible une véritable exaltation. Face aux corps et aux cadavres de Dachau, l'artiste a éprouvé un état de transe créé par la peur, la douleur et l'angoisse. Cet état le poussa en dehors de lui-même lui permettant de s'évader, de s'arracher mentalement à l'enfer concentrationnaire. La manifestation matérielle de cet état dans lequel se trouve Zoran Music, celui-ci l'exprimera lui-même en ces termes :

« Les jours passent... Rapidement, je suis pris par la frénésie de dessiner. [...] Je dessine comme si j'étais en transe. Je m'attaque morbidement à ces feuilles de papier. Je suis comme aveuglé par le grandiose hallucinant de ces champs de cadavres⁸⁶ ».

Il explique qu'il ressent une nécessité intérieure d'œuvrer par son statut de peintre, grâce à son engagement et sa vocation d'artiste. Être peintre, avant même sa déportation, lui a permis d'appréhender la tragédie comme une source de création. Son œil ne s'est pas

⁸⁵ Propos de Krystyna Zaorska auprès de Monika Herzog, responsable des collections du Mémorial de Ravensbrück. Cet entretien est présent dans le film de Christophe Cognet, *Parce que j'étais peintre L'art rescapé des camps nazis*, op. cit.

⁸⁶ MUSIC Zoran, Propos de l'artiste repris dans la « Biographie », in : ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, op. cit., 1995, p. 233.

arrêté à la réalité objective de Dachau. Il a percé de son regard de peintre l'horreur du camp pour aller chercher une autre réalité possible, une réalité esthétique.

Cette nécessité, Zoran Music l'a ressentie dans son propre corps, avec ses sensations personnelles et dans son âme. Dessiner dans l'enfer du camp n'avait pas, à cet instant, un but de témoignage, mais répondait bien à une poussée intime guidée par son métier d'artiste. Être artiste ce n'est pas uniquement peindre et dessiner, c'est aussi ressentir, s'imprégner, percevoir et éprouver les données de la réalité pour mieux les retranscrire dans son art. Zoran Music l'affirme à Georges Charbonnier : « Franchement, je ne puis pas vous dire quand j'ai choisi d'être peintre, mais je peux affirmer que je n'ai jamais pensé pouvoir devenir autre chose ⁸⁷ ». Son destin est de créer, dessiner, peindre, graver la réalité pour mieux la connaître et la vivre. Le camp fut pour Music une source de sensations extrêmes et quotidiennes engageant son être d'artiste et ainsi sa création.

Zoran Music a dessiné devant les limites de l'entendement. Son œuvre est empreinte de cette tragédie. Contre l'horreur vécue dans le camp de Dachau, Music a dessiné, lui opposant ses morceaux de papier volés et cachés.

« Je commence timidement à dessiner. Le moyen peut-être de m'en sortir. Dans ces dangers, j'aurais peut-être ainsi une raison de résister. J'essaie d'abord en cachette, dans le tiroir de mon tour, des choses vues chemin faisant en me rendant à l'usine : l'arrivée du convoi, le wagon à bestiaux entrouvert et les cadavres qui débordent. [...] Plus tard, je dessine au camp même. Les jours passent... Et me voilà bientôt saisi par une frénésie incroyable de dessin. [...] Je dessine comme en transe, m'accrochant morbidement à mes bouts de papier ⁸⁸ ».

Face à l'expérience vécue, Zoran Music se dresse contre elle en se réfugiant dans le dessin. Comme un besoin, une dépendance vitale, le dessin devient cette possibilité de vivre et de survivre. Zoran Music travaillait très rapidement. Cette manière d'œuvrer s'est poursuivie ainsi jusqu'à son décès. Débutées par Zoran Music en 1970, puis reprises en 1987, ces œuvres appartenant au cycle *Nous ne sommes pas les derniers* présentent des formes humaines aux contours estompés par l'utilisation de l'huile sur la toile. La couleur se fait médium dans un espace pictural clos où les figures émergent entre surgissement et enfouissement. Les moyens mis en œuvre sont réduits au maximum. À plusieurs reprises et

⁸⁷ CHARBONNIER Georges, *Le Monologue du peintre*, Paris, Éditions La Villette, 2002, p. 245.

⁸⁸ *Ibidem*.

de manière très directe, la toile apparaît telle quelle et sans la moindre modification. Cette réduction à l'essentiel, Zoran Music l'explique :

« J'ai appris à voir les choses d'une autre façon. Dans ma peinture même, plus tard, ce n'est pas que tout ait changé radicalement. Ce n'est nullement par réaction contre l'horreur que j'ai redécouvert la félicité de l'enfance. Petits chevaux, paysages de Dalmatie, femmes de Dalmatie, ils étaient là bien avant. Seulement, après, il m'a été donné de les voir autrement. Après la vision de ces cadavres dépouillés de toute marque extérieure, de tout superflu, débarrassés du masque de l'hypocrisie et de ses distinctions dont s'agrémentent les hommes et la société, je crois avoir découvert la vérité, la vérité terrible et tragique qu'il m'a été donné d'atteindre.[...] Mais, ne serait-ce que pour ma peinture, il me fallait cette grande leçon⁸⁹ ».

⁸⁹ *Ibidem*, repris dans le catalogue d'exposition *Paris-Paris Créations en France 1937-1957*, Paris, Musée national d'art moderne, 28 mai au 2 novembre 1981, commissaires de l'exposition : Pontus Hulten, Germain Viatte, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1981, p. 185.

II] LE REGARD

STRETTE

*Körnig,
körnig und faserig. Stengelig,
dicht ;
traubig und strahlig ; nierig
plattig und
klumpig ; locker, ver-
ästelt - : er, es
fiel nicht ins Wort, es
sprach,
Sprach gerne zu trockenen Augen,
eh es sie schloß.*

Granuleux,
granuleux et fibreux. Tigés,
compacts ;
racémeux et radiaux ; rénaux,
lamellés et
grumeleux ; poreux, ru-
mifiés - : elle, il
ne coupa point la parole, il
parla,
parla, avant de les clore,
aux yeux secs⁹⁰.

⁹⁰ Poème STRETTE, in : CELAN Paul, *Strette Poèmes suivis du Méridien et d'Entretien dans la montagne*, Paris, Éditions du Mercure de France, 2004, pp. 110-111.

1. « Yo lo vi » (« J'ai vu cela »)

1.1. Le regard de l'artiste

Prenons comme point d'ancrage à la réflexion l'œuvre saisissante, puissante, poignante et directe qui révolutionne la représentation de la guerre intitulée : *Les désastres de la guerre*⁹¹ de Francisco de Goya. L'artiste inscrit au bas de l'une des gravures de cette série : « Yo lo vi⁹² » - « J'ai vu cela ». Plus qu'une affirmation ou une information, cette inscription dépasse la simple volonté de la part de l'artiste de décrire une scène de guerre. Grâce à ces trois mots, Goya se place dans le rôle d'un témoin qui ressent la nécessité de dire et de représenter ce qu'il voit. L'artiste espagnol a vu et il veut le dire.

Les désastres de la guerre bouleversent la vision connue de la guerre par la focalisation de l'artiste sur ses ravages et ses conséquences catastrophiques. Cette série de dessins et de gravures réalisée entre 1810 et 1820 constitue le socle fondamental à notre réflexion. L'œuvre d'art apparaît pour la première fois comme un témoignage. L'artiste veut rendre compte, veut parler grâce à son œuvre de ce qu'il a vécu et vu. Il ressent cette nécessité d'expression. Goya fait connaître, grâce à son œuvre, le degré d'ignominie dont l'homme est capable ainsi que sa réalité tragique et guerrière.

Cette planche numérotée 44, portant cette indication « Yo lo vi », est basée sur la présence du danger meurtrier. Certains civils voient la tragédie arriver alors que d'autres sont encore aveuglés, mais entraînés par la foule affolée. Le décor banal et figuratif de l'arrière-plan porte au plus haut point la terreur de la scène. Légèrement travaillé et juste tracé, le paysage environnant semble ne pouvoir d'être d'aucun secours à ces innocents de tout âge face au danger qui les menace. Esquissé, le décor ne peut offrir aucun refuge ou cachette possible. La position en avant et élancée des deux hommes de gauche, ainsi que celle de la femme agrippant son enfant, confère une vitesse désespérée à la fuite. Comme un vent ravageur qui va souffler et entrer par la droite de la scène, l'horreur est là et il ne semble pas y avoir de moyen humain d'y survivre. Elle va tout emporter avec elle. Les

⁹¹ *Desastros de la guerra* (Désastres de la guerre), série de 82 eaux-fortes, 1^{ière} édition, Madrid, 1863. L'édition choisie comme référence est celle publiée en 1937 et préfacée par Élie Faure.

⁹² *Yo lo vi* est inscrit en dessous de la gravure portant le numéro 44. Goya réalisa une esquisse préparatoire à cette gravure à la sanguine et au crayon. Les deux œuvres sont reproduites page 75.

visages, les yeux et le regard horrifié des personnages représentés nous traduisent sans aucun détour l'imminence du massacre.

Zoran Music ira passer une année à Madrid sur le conseil de son maître de l'Académie des Beaux-arts de Zagreb, Ljubo Babić, avec lequel il échange énormément au sujet de l'œuvre de Goya. En 1935, la révélation se passe sous les yeux du jeune peintre quand il découvre El Greco, Vélasquez et Goya au Musée du Prado. Le jeune Music copiera pendant des semaines les œuvres du Prado et exprimera son sentiment face à la peinture espagnole dans son premier texte publié dans la revue *Umetnost*. Dans cet article, il qualifie Goya d'« accusateur terrible » qui « a ouvert le chemin à la peinture moderne⁹³ ».

Prado, 5 avril 1935.

Don Carlos su Maestad el Rey, tu es un bouffon. Don Francisco de Goya y Lucientes, ton peintre, se moque de l'épouvantail qu'il a majestueusement mis sur toile. Mon bon Carlos Quarto, avec ta panse rebondie, ton corps balourd et ton nez ridicule, tu étais un modèle obéissant et bonasse ; à tes côtés, Dona Maria Luisa telle un oiseau au long cou, aux yeux acérés de rapace, à la bouche mesquine et méchante de sorcière, au menton saillant tel un bec de poule. Goya sarcastique, moqueur et provocateur, réunit toute la famille royale dans un somptueux encadrement-cage.

18 avril 1935.

Avec le Dos de Mayo, Goya, l'accusateur terrible, a ouvert le chemin à la peinture moderne.

25 avril 1935.

La Maison du Sourd – toiles noires : danse macabre, rire sarcastique de visages déformés et de bouches édentées. On aurait dit que Goya crût aux sorcières. Le vieux Pintor del Rey s'est retiré dans la Quinta del Sordo. Je le vois en train de se battre, souriant diaboliquement avec cette masse de bossus, de mendiants, de furies. De tous côtés, dans une mêlée grotesque, il est assailli par des spectres aux yeux blancs et étincelants. Le grand Vieux s'amuse dans cet élément qui est finalement le sien. Aujourd'hui ce cercle dantesque se poursuit dans les cadres dorés du Prado.

Escurial, 2 mai 1935.

Ici, sur les pentes de la Sierra Guadarrama, une caserne-couvent : immense nid des Rois. C'est la forteresse de la foi catholique aux couloirs si étroits que deux personnes ne pourraient passer côte à côte. Dans ses murs froids règne un silence qui fait peur. Et si, soudain à l'angle, apparaissait ce vieux Philippe II, appuyé sur son bâton ? Non, non ! ce petit bruit dans la pénombre n'est que le crissement du vieux lit pourri sous son baldaquin. Ici

⁹³ MUSIC Zoran, « Po Sparniji », *Umetnost*, été I, n°1, Ljubljana, 1935. Un extrait de cet article est repris et traduit dans le catalogue d'exposition, MUSIC ŒUVRE GRAVÉ, Rennes, Le Grand Huit, 6 novembre au 13 décembre 1987, Éditions Le Grand Huit, Rennes, 1987, p. 26.

gisait Philippe mourant, le corps couvert de plaies, l'âme chargée de péchés, et qui se consolait, en pensant au Greco en train de peindre *El sueño de Felipe II* dans l'Église contiguë à sa chambre. Par le petit judas près de son lit, il pouvait assister à la Messe que les moines chantaient pour lui.

Tolède, 12 mai 1935.

L'Alcazar semble s'appuyer sur Tolède et donne l'impression d'étouffer la ville enserrée par les gorges du Tage qui l'encercle presque de tous côtés. De l'époque d'El Greco, il reste à Tolède les cloches de quatre-vingt-dix églises et de dix-neuf couvents : les cloches sonnent au soleil couchant comme jadis quand Lope de Vega, Cervantes, Gongora, Padre Rivandeneira, fra Parravicino se réunissaient au Carrigal de Buena Vista. Aujourd'hui le vrai Greco n'est plus à Tolède. Tu le retrouves au Prado et à l'Escorial, sauf El Expolio qui, lui, est dans la Cathédrale : El Expolio avec ses masses de blancs, de bleus, d'ocres et ses groupes d'hommes qui avec leurs lances dessinent une grille sur le ciel⁹⁴ ».

Goya nous apprend à regarder la tragédie vue et vécue, mais nous enseigne aussi les moyens qu'il faut employer pour la traduire. L'homme est au cœur de l'œuvre de l'artiste espagnol. Son œuvre, connue sous le nom *Caprices* ou *Disparates*, développe des scènes où la folie de l'homme est dépeinte dans son humanité ordinaire. Dans une intensité tragique et comique, Goya donne un visage à l'homme qui va du rire à la monstruosité, de la honte au sentiment de bêtise. Goya assoit son œuvre entier, que ce soit sur toile ou sur papier, sur la condition humaine et son exploration. L'homme et son visage sont au centre. Tantôt défiguré par un ricanement quasi animal dans ses *Caprices*, parfois exorbité par la peur ou l'horreur dans *Les désastres de la guerre*, le visage de l'homme est le point d'orgue de la tension dramatique de l'œuvre. Témoin en est le visage de l'homme massacré de l'œuvre *El tres de mayo de 1808*. Yeux pleurants traduisant l'incompréhension, bouche fermée, les sourcils sont bas accentuant le sentiment inexplicable et inintelligible de son sort tragique.

Goya s'engage vis-vis de l'Histoire. Il inaugure une voie qui sera portée par de nombreux artistes. Goya ouvre cette nouvelle possibilité et cette responsabilité inédite de l'artiste face à son temps. Il est engagé et présente l'homme dans sa fragilité la plus extrême, au bord de la mort, mais aussi dans son inhumanité la plus assassine. Se plaçant, en conséquence en dehors de toute École précise, Goya ne raconte pas une histoire et ne cherche aucun détour. Son œuvre n'est pas ici pour narrer, mais pour témoigner et nous y place, avec lui, pour que nous puissions en prendre acte.

⁹⁴ *Ibidem*.

Le cadavre est là et nous avec. Le regard se déplie et nous voici face à l'homme mort et à son corps sans vie. La planche numérotée 69 porte cette inscription « Nada. Ello dirá », « Néant, elle-même le dira⁹⁵ ». Dans cette estampe, l'homme-cadavre, au premier plan, est à vif. Sans peau, il est une chair humaine réduite à l'état de viande. Son humanité, sa dignité et ses attributs d'homme lui ont été enlevés. Comme brûlé au dernier degré, il ne possède plus aucun cheveu. Il est totalement désarticulé et des organes lui manquent. Est-il vivant ou non ? Comme un dernier message ou un présage d'avenir, en somme un message d'outre-tombe, il tient dans sa main droite un stylet grâce auquel il a inscrit dans un ultime effort ce mot : *Nada*. L'arrière-plan est constitué de formes imprécises, de saillies blanches découpées dans une pénombre enveloppante. Des orifices apparaissent. Bouches, yeux, trous, blessures, des visages sans personnalité se détachent et semblent pousser un dernier cri d'effroi comme souffle ultime. Les corps sont en désordre car plus rien ne les habite. Comme par fureur, ou par rage, Goya traduit cette scène dans un ensemble de hachures gravées. Par une imbrication d'innombrables traits, Goya incise et inscrit dans sa plaque de métal ces corps et ces éléments humains dans une vision sans âme et sans remède. Il n'y a aucun ménagement pour les morts de la part de Goya. Ceux-ci sont montrés démembrés, écrasés sur le sol, tordus et s'enchevêtrant les uns avec les autres.

Publiées pour la première fois en 1863 à Madrid, les 82 eaux-fortes composant *Les désastres de la guerre* ont été réalisées dans le confinement de l'atelier. Comme pour mieux se protéger grâce au contexte personnel et intime de l'atelier, l'artiste crée son œuvre caché des autres. Nous ne pouvons affirmer si Goya souhaitait les montrer ou non, mais il ouvre la voie de l'artiste-témoin. Il nous expose des scènes de guerre, mais aussi ses conséquences, formant ainsi un ensemble ancré dans la réalité la plus crue et la plus directe de la guerre et de ses conséquences. La guerre est ici sans nom et sans règles. L'homme tue l'homme, car il est aliéné par un système surpuissant. L'horreur et l'atrocité touchent l'homme commun, banal, comme vous et moi, et sans possibilité de trouver un quelconque ou ultime salut. La guerre est ici gravée dans la plaque de métal aussi durement que sa réalité est guerrière et dramatique.

Le parcours de jeunesse, d'apprentissage de Zoran Music, l'amène à côtoyer les artistes qui placent la figure humaine au centre de leurs œuvres. Si son premier Maître

⁹⁵ Cette estampe est reproduite page 76. La traduction française ici proposée est celle présente dans l'ouvrage *Desastros de la guerra* (Désastres de la guerre) préfacée par Élie Faure et publiée en 1937.

appelé Ljubo Babić⁹⁶ à Zagreb lui avait fait aimer George Grosz et Otto Dix, son voyage à Vienne lui fait découvrir Gustav Klimt et Egon Schiele. Sa sensibilité artistique se porte déjà vers un art centré sur la déformation, l'altération et même la distorsion du corps humain. Son séjour à Madrid lui fait copier Goya⁹⁷ qui marque pour lui les débuts d'une véritable fascination pour la représentation de la mort et du corps souffrant. Ces années à étudier l'œuvre des Maîtres initient le jeune Music à l'anatomie, à l'art de peindre l'homme et le corps. Son apprentissage dans les grands musées européens va lui permettre d'étudier l'homme dans son apparence, dans sa chair comme dans sa sensibilité. Le sujet récurrent de la vie d'artiste de Music est l'homme dans ses plus extrêmes représentations, allant d'une joliesse et bienveillance quand il peint sa femme à l'horreur et à la dureté la plus crue et directe des cadavres débordant des convois nazis.

Cette éducation artistique forge chez lui un regard sur les œuvres du passé. Il se constitue tout une galerie, pourrait-on dire, une famille iconographique, qui va le soutenir tout au long de sa vie et le préparer à la plus terrible des périodes de sa vie au moment de sa déportation.

La manière de voir, cet œil qu'a éduqué Zoran Music et cette façon de regarder qu'il s'est forgée pendant ses années d'apprentissages au métier de peintre à Zagreb et en Europe deviennent ses meilleurs alliés face à l'horreur quotidienne du camp.

Il s'agit d'un œil transformateur ou plutôt transfigurateur. L'œil de Music transfigure la réalité du camp en une vision esthétique et ainsi tolérable. L'insupportable du quotidien devient une esthétique supportable. René Char écrit : « Dans nos ténèbres, il n'y a pas une place pour la Beauté. Toute la place est pour la Beauté⁹⁸ ».

Plus tard à Dachau, cet apprentissage solide, authentique, sincère et empli d'un dévouement total à l'art permettra à Zoran Music de survivre à l'enfer. Les corps de Goya, de Schiele ou d'El Greco l'ont déjà préparé à l'horreur dont sont capables les hommes. De cette expérience au camp au-delà de toute limite, Music survivra car son œil fut déjà ouvert, quelques années auparavant, sur ces corps amaigris, décharnés, torturés. L'étude des grands

⁹⁶ L'enseignement de Ljubo Babić permet à Zoran Music la rencontre avec, notamment, les œuvres des peintres slovènes Ivan Grohar, Matija Jama et Rihard Jakopič.

⁹⁷ Music copie, à l'âge de 26 ans, notamment *La Résurrection du Christ* d'El Greco conservée aujourd'hui au Musée National du Prado. Madame Andreja Borin, conservatrice générale à la Umetnostna Galerija de Maribor m'a transmis la reproduction de l'œuvre de Music d'après El Greco. Cette œuvre est reproduite page 77.

⁹⁸ CHAR René, *Feuillets d'Hypnos*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio plus classiques, 2009, p. 70.

Maîtres du passé va ressurgir dans son dessin à Dachau puis plus tard dans sa gravure et sa peinture :

« Ces corps mobiles, élastiques, nouveaux, allégés parce qu'ils obéissent à l'ordre de l'esprit et non aux désordres du désir, ces torsos étrécis aux côtes saillantes, ces membres élongés, qui ne respectent plus les règles d'un *nômos* car ils tendent vers ce qui n'est pas de ce monde, ces attaches fines qui semblent près de se rompre comme des brindilles et ces mains enfin aux doigts très longs et qui voltigent (je ne vois guère que l'admirable portrait *Hans Tietze et Erika Tietze-Conrat*⁹⁹, de Kokoschka, pour offrir ce ballet de mains sans pesanteur, ses doigts devenus des ailes et qui s'appuient sur l'air) convoque derrière une inoubliable théorie d'effigies semblables qui, du Greco à Schiele, de Klimt à Böeckl, de Goya à Kokoschka, se déroule comme une danse macabre, sans rien pourtant en eux d'effrayant ni de sordide. Cette chair précaire, dont aucune loi de construction ne garantit la survie ni aucune règle d'harmonie, ou la perfection, ou la perpétuation, est toujours là saisie comme seuil de la *rigor mortis*¹⁰⁰ ».

À l'Académie des Beaux-arts de Zagreb, l'enseignement pour les futurs artistes comportait la dissection de cadavres humains afin d'apprendre l'anatomie. Cette pratique ancienne et si rapidement oubliée de nos jours a amené le jeune Music à concevoir l'homme dans sa chair, avec ses organes, ses muscles, tous ces éléments biologiques et organiques qui le constituent. Si la Seconde Guerre mondiale a été ce moment où la figuration de l'homme ne pouvait plus être la même, un véritable mouvement de recul s'étendit dès 1945 quant à la représentation de l'homme par l'homme. Si comme le note Jean Clair : « l'homme éprouvât un certain dégoût de l'humain après les charniers¹⁰¹ », l'art, et notamment la peinture se retrouve face à la difficulté de représenter l'homme après l'élaboration des théories raciales et la mise en place de la solution finale par le régime nazi. L'art américain se tourna vers un art démocratique, de masse et dépouillé de figures humaines. En Europe, certains artistes européens, eux, ne pouvaient occulter et passer sous silence ces événements tragiques de la Shoah. Zoran Music, au-delà d'être un témoin oculaire des massacres perpétrés par les nazis dans les camps de concentration, a été une des victimes de cette horreur. L'artiste fut détenu à Dachau du printemps 1944 jusqu'au 29 avril 1945, date de libération du camp par les troupes américaines. Au delà de sa demeure pendant ces mois, le camp de la mort failli être sa sépulture. L'apprentissage de l'art qu'il fit à l'Académie des Beaux-arts de Zagreb avec notamment la dissection et la représentation de membres et

⁹⁹ Cette œuvre d'Oskar Kokoschka est reproduite page 78.

¹⁰⁰ CLAIR Jean, « L'Ange à Dachau », in : ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, op. cit., p. 17.

¹⁰¹ *Ibidem*.

d'organes humains, lui ont sans doute permis de développer et d'appréhender l'horreur des camps avec un œil esthétisant. De nos jours, la société cache les morts, dissimule les malades, les mourants, l'homme au seuil de la mort face aux yeux des vivants. Le jeune Zoran Music avait déjà pour sa part appréhendé un corps-mort dans sa nudité et dans son intimité la plus viscérale. Rien ne peut préparer aux atrocités qu'il a vues et vécues à Dachau puisqu'elles étaient inconcevables avant d'être mises en place par le Troisième Reich. Inimaginable et impensable, la tragédie des camps fut franchie par Music grâce à sa croyance en son art. On peut faire la supposition que Music a traversé sa détention au camp grâce à la totale conviction d'artiste qu'il s'est forgée pendant les années précédant l'horreur. Voir la Mort est quelque chose que personne ne peut appréhender. Music raconte très rarement sa détention à Dachau. Ses dessins sont pour lui cette manière de l'exprimer et les scènes qu'il a dessinées sur le papier dans l'urgence de la détention sont d'une éloquence effroyable. Si l'académie des Beaux-arts de Zagreb a été pour Music le lieu de la naissance de sa vie d'artiste, Dachau a été, reconnaît-il, une véritable école. Si Dachau avait été au milieu du XIX^e siècle une école d'artiste au même titre que Barbizon en France nommée : *Dachauschule*, le nazisme a annihilé toutes ces significations et ruiné ces lieux pour y placer l'enfer. Primo Levi raconte dans son ouvrage le souvenir de certains passages de *La Divine Comédie* qui lui permet de ne pas sombrer dans l'enfer ; Music, lui, se remémore les leçons d'anatomie du maître Babic à Zagreb pour voir dans la mort une beauté tragique. Le souvenir des peintures de Goya, du Greco, mais aussi des grands peintres autrichiens qu'il admira pendant ses années de formation, lui permettent d'appréhender la mort quotidienne et d'en accepter la probable imminence. Le rêve et le cauchemar des *Caprices* de Goya se sont évanouis pour laisser la place à la monstruosité et à l'horreur chez Music. Regarder en face la maladie, la souffrance, la douleur, la mort c'est déjà les appréhender et Music le fait tout comme Jorge Semprún, Robert Antelme, Imre Kertész, Elie Wiesel et David Rousset le firent avec leurs yeux d'écrivains.

La vue quotidienne du transport des cadavres sur des charrettes, Zoran Music l'a représentée sur six dessins rescapés de Dachau¹⁰². On y voit dessinés certains détenus soulevant des corps afin de les hisser sur une charrette, mais aussi d'innombrables bras morts qui pendent de ce transport funeste. Les dessins réalisés par Zoran Music à Dachau doivent être considérés comme autonomes, car ils décrivent et rendent compte d'un instant précis de la détention. Bien qu'ils soient indépendants et témoignent d'un moment défini de

¹⁰² Ces dessins sont reproduits dans le recueil (Volume III) pages 9, 20, 35, 55, 68, 70 (n°4, 23, 45, 75, 97, 100).

Dachau, ils n'en constituent pas moins un ensemble qui retrace graphiquement la détention de l'artiste au camp.

Les événements liés à l'extermination du peuple juif sont inédits dans l'Histoire et nécessitent, imposent à l'artiste de construire un nouveau langage formel et graphique afin de pouvoir les retranscrire sur la feuille de papier. En ce sens, nous remarquons, dans les dessins de Zoran Music réalisés au camp, cette ligne claire, continue par moments et discontinuée à d'autres. L'artiste s'attarde notamment sur les contours, les sexes et les têtes. Les cadavres sont presque vidés de leur contenu et deviennent d'une transparence terrifiante grâce au blanc du papier. Les mamelons, le nombril et les côtes saillantes sont les uniques indices présents sur le torse. Les genoux sont à peine esquissés tandis que la volumétrie des corps est représentée grâce aux seules courbures des côtes et de la colonne vertébrale. La mince volumétrie des corps est également perceptible grâce à la représentation des tissus qui recouvrent les corps morts, devenant ainsi de véritables linceuls. Zoran Music ne s'attarde pas à rendre compte de zones d'ombre et de lumière dans son dessin. Ceci est notamment explicable par l'urgence vitale qui le presse à réaliser son dessin étant donné que dessiner était, bien entendu, défendu au Lager.

Music a dessiné, gravé et peint les cadavres pour mieux y survivre et pour nous les faire connaître. Il nous livre grâce au cycle *Nous ne sommes pas les derniers* une meilleure connaissance de l'homme dans sa réalité la plus dure et crue. Le médium graphique, gravé et pictural, marque cette volonté d'appréhender une réalité concentrationnaire qui s'est déroulée devant les yeux, dans le corps et dans l'esprit de l'artiste.



Francisco de Goya y Lucientes
Yo lo vi, Desastres de la guerra, 44
1810-1815
Crayon et sanguine sur papier
H. 17,70 x l. 23,40 cm
Musée National du Prado, Madrid

Francisco de Goya y Lucientes
Yo lo vi, Desastres de la guerra, 44
1810-1814
Eau-forte sur papier ivoire
161 x 239 mm
Musée National du Prado, Madrid



Francisco de Goya y Lucientes
Nada. Ello dirá, Desastres de la guerra 69
1814-1815
Eau-forte et aquatinte sur papier vélin
H. 155 x l. 201 mm
Musée National du Prado, Madrid

Francisco de Goya y Lucientes
Nada. Ello dirá, Desastres de la guerra
1814-1815
Lavis gris-marron, gouache et touches de craie blanche sur papier
H. 20,00 x l. 25,70 cm
Musée National du Prado, Madrid



El Greco
La Résurrection du Christ
1597-1600
Huile sur toile
H. 275,00 x l. 127,00 cm
Musée National du Prado, Madrid

Zoran Music
L'Ascension (copie d'après El Greco)
1935
Huile sur toile
H. 145,00 x l. 74,00 cm
Non signée
Umetnostna galerija Maribor / Maribor Art Gallery
Photographe : Damjan Švarc



Oskar Kokoschka
Hans Tietze et Erika Tietze-Conrat
1909
Huile sur toile
H. 76,05 x l. 136,20 cm
Signée en bas à droite : OK, non datée
Museum of Modern Art, New York

1.2. La multiplicité du regard

Elie Wiesel ouvre le premier chapitre de son ouvrage avec un personnage nommé Moshé-le-Bedeau. Déporté depuis Sighet (Sighetu Marmației), ville natale de l'auteur, ce personnage disparaît aux yeux des autres protagonistes expulsés dans un wagon à bestiaux. Oublié au fil des semaines, Moshé-le-Bedeau réapparaît, un jour, sur un banc près de la synagogue de Sighet. C'est alors, que ce personnage déploie l'énergie qui lui reste à vouloir avertir, à tenter de prévenir les autres habitants de la petite ville roumaine du danger menaçant et de ce qu'il a vécu.

Évoquant les convois, la Gestapo en Pologne, les fosses communes, les assassinats d'enfants juifs, Moshé-le-Bedeau portait sur lui et dans ses paroles toutes les horreurs de la déportation menaçant ses semblables.

« Il avait changé, Moshé. Ses yeux ne reflétaient plus la joie. Il ne chantait plus. [...] Les gens refusaient non seulement de croire à ses histoires mais encore de les écouter.

- Il essaie de nous apitoyer sur son sort. Quelle imagination...

Ou bien :

- Le pauvre, il est devenu fou.

Et lui, il pleurait :

- Juifs, écoutez-moi. C'est tout ce que je vous demande. Pas d'argent, pas de pitié. [...]

Moi-même, je ne le croyais pas [...]

- J'ai voulu revenir à Sighet pour vous raconter ma mort. Pour que vous puissiez vous préparer pendant qu'il est encore temps. Vivre ? Je ne tiens plus à la vie. Je suis seul. Mais j'ai voulu revenir, et vous avertir. Et voilà : personne ne m'écoute...

C'était vers la fin de 1942 ¹⁰³ »

Elie Wiesel le dit, « les déportés furent vite oubliés ¹⁰⁴ ». Ce personnage de Moshé-le-Bedeau incarne véritablement ce qu'Elie Wiesel a ressenti après sa libération du camp : le silence. Un silence absolu, une chape de plomb sur ce qui venait de se dérouler dans les camps, en pleine Europe et pendant des années. La société victorieuse des nazis, tournée vers la joie de la Victoire Alliée, détourna son regard de la tragédie de la déportation. Le regard, dit Elie Wiesel, est d'une puissance effroyable quand il s'agit d'évincer ou d'ignorer

¹⁰³ WIESEL Elie, *La nuit*, op. cit., pp 37-38.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 35.

son semblable. La victime elle-même ne peut soutenir, seule, un regard qu'on lui refuse, une attention qu'on lui rejette :

« Même Moshé-le-Bedeau s'était tu. Il était las de parler. Il errait dans la synagogue ou dans les rues, les yeux baissés, le dos voûté, évitant de regarder les gens¹⁰⁵ ».

La question du regard est ici centrale et terriblement sensible. Le personnage de Moshé-le-Bedeau veut ouvrir les yeux aux habitants de Sighet sur ce qu'il a vu et vécu comme drame mortel. Lucide sur l'avenir de la communauté juive de Sighet, il porte son regard comme une alarme, comme un danger inexprimable puisque les autres l'accusent d'imagination ou de folie. Le regard accusateur de ses semblables crée une rupture totale et symbolique entre la victime et le reste de la communauté. Son vécu, sa vision des événements tragiques l'isole, le sépare de la société qui le rejette définitivement. Le regard est impossible.

En 1945, Elie Wiesel et Jorge Semprún ont été détenus au camp de Buchenwald. S'ils ne se connaissaient pas pendant leurs détentions, l'expérience concentrationnaire, puis le recours à la littérature pour exprimer cette tragédie, les unirent à jamais. Si l'expérience concentrationnaire se déroula dans le même lieu, les deux auteurs soulignèrent aussi les différences qu'ils ressentirent et leur propre vécu à Buchenwald.

Dès le début du livre qui les rassemble, *Se taire est impossible*, Jorge Semprún évoque la diversité de ce qu'il nomme « l'archipel concentrationnaire nazi¹⁰⁶ ». Il souligne ainsi les très grandes disparités qui pouvaient exister au sein du système concentrationnaire. Ce terme d'« archipel¹⁰⁷ », employé par l'écrivain, évoque aussi ce naufrage de l'homme sur le récif nazi. Multiple dans sa forme, diverse dans son organisation, la machinerie destructive nazie poursuivait cet unique but d'éliminer et d'exterminer.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 39.

¹⁰⁶ SEMPRÚN Jorge, WIESEL Elie, *Se taire est impossible*, op. cit., p. 7. Cet ouvrage est la publication de la rencontre de Jorge Semprún et d'Elie Wiesel au moment de la célébration du cinquantième de la libération des camps en 1995. Cette rencontre fut filmée et diffusée sur Arte, le 1^{er} mars 1995 avec le titre : Entretien entre Elie Wiesel et Jorge Semprún.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

Jorge Semprún souligne que dans l'univers concentrationnaire, il y avait des spécificités bureaucratiques pour chaque camp. Les camps étaient classés entre eux en fonction « de la possibilité de rééduquer le détenu ¹⁰⁸ ».

Le regard est multiple et devient la porte d'entrée par laquelle les deux auteurs voient la réalité insupportable du camp. Elie Wiesel pose cette réflexion à Semprún : « À chaque fois que nous nous voyions, je me demandais, mais qu'est-ce que toi tu as vu, qu'est-ce que moi j'ai vu ? Et ce n'était pas la même chose, bien sûr ¹⁰⁹ ». Tous les deux ont été détenus à Buchenwald, mais leurs expériences personnelles, leurs regards sur la réalité concentrationnaire furent différents.

Le regard est également celui qui éclaira la vie et la personnalité de Zoran Music lorsqu'il exposa pour la première fois le cycle *Nous ne sommes pas les derniers* en 1970. Rares étaient ceux qui connaissaient l'histoire du peintre et de sa déportation avant qu'il expose ses cadavres en 1970. Son œuvre, ses tableaux et gravures présentés au grand jour ont dévoilé l'artiste.

Raymond Cogniat exprime cette relation entre le regard porté sur l'œuvre et le regard porté sur l'homme :

« Grand, calme, silencieux, Music semble glisser dans la vie, avec son visage immobile, un vague sourire sur les lèvres, un regard attentif, mais qui ne laisse passer que l'écho du rêve intérieur. Pendant longtemps on a cru que ce rêve était une nostalgie de nomade...

Et puis nous avons vu que le rêve de Music n'était pas cette pénombre tendre, mais une lumière qui perce à travers les brumes ou les poussières, et la campagne recevait cette lumière comme un corps couché. Nous savons maintenant que ces régions silencieuses étaient des souvenirs, des jonchées de cadavres décharnés. Nous savons que le silence cachait des cris de mourants, que le secret de Music avait voulu se fermer sur l'horreur des agonies dans les camps de concentration ¹¹⁰ ».

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 8.

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 8-9.

¹¹⁰ Raymond Cogniat cité par André Berne Joffroy, « Notes sur Music », in : MUSIC 1946-1972, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 16 novembre 1972 au 10 janvier 1973, Éditions Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris et Weber, Paris, 1972, p. 60.

Exposé aux regards de son époque et de ses acteurs, Zoran Music a porté un regard nouveau sur lui-même et sur son œuvre. Il n'est plus « seulement », le peintre des petits chevaux, comme certains se plaisaient à l'énoncer.

Poussé par la nécessité de peindre, de dire, ressentie plusieurs années après l'horreur vécue, l'artiste Zoran Music expose à la Galerie de France le cycle : *Nous ne sommes pas les derniers*. Entre le 18 décembre 1970 et le 30 janvier 1971, Zoran Music montre une œuvre qui se place entre apparition et disparition. Equilibre entre présence et enfouissement, l'œuvre crée une structure temporelle en dehors de tout moment identifiable. Aucune fonction descriptive n'est présente sur la surface de la toile. Mais voici que des trous, des saillies, des orifices et des délimitations constitués d'ocre, de terre de sienne, de noir et de blanc, font émerger devant nos yeux des figures, des têtes et des visages. Visages déformés, acculés à la surface de la toile comme sur un mur, ces êtres sont souffrants et tragiques. Ils sont les stigmates des temps passés. Il n'est plus question ici de ressemblance. Ce stade est dépassé ou plutôt n'est plus. Sur la surface de la toile à nue, les rares touches de peintures sont régies par une économie chromatique drastique. Les visages ne sont pas enterrés dans l'ammoncement fantomatique qui les entoure. Leurs regards émergent d'un abîme se situant derrière le tableau. Ils reviennent d'un au-delà que nous ne pouvons pas connaître.

« On vivait dans un monde au-delà de tout ce que l'on peut imaginer. Un monde absurde, hallucinant, irréel. Sur une autre planète peut-être. Avec des règles étranges, un ordre précis, cruel, à la limite du crédible¹¹¹ » dit Zoran Music.

Ces visages sont anonymes, dépersonnalisés car ils ne possèdent plus que de très rares attributs les rattachant à l'ordre humain. Ils nous sont familiers, proches et semblables. Cette humanité à nu et cet anonymat absolu nous lient à eux et à leur sort. Entassés, empilés, accumulés et mêlés, ils sont fragiles. Nous avons envie de les tenir et de les retenir, mais aussi délicats qu'ils soient, ils nous échappent. Ces visages n'appartiennent pas à une quelconque dimension méconnue ou fantasmée. Ils reviennent de loin, de la terre même, pour exprimer sans aucun pathos la réalité tragique des camps.

¹¹¹MUSIC Zoran, *Music*, Milan, Éditions Electa, 1980, pp. 23-27, repris dans le catalogue d'exposition *Paris-Paris Créations en France 1937-1957*, Paris, Musée national d'art moderne, op. cit., p. 184.

Le regard incarne l'enfer de la ségrégation et de la déportation. Elie Wiesel relate la création des deux ghettos à Sighet ¹¹². Ceux-ci séparent la ville et ses habitants et imposent ainsi une rupture physique, mais aussi visuelle, entre les habitants de la ville. Cette ghettoïsation forcée apparaît d'abord rassurante pour le jeune Wiesel car il se retrouve séparé visuellement de l'ennemi : « Chacun en était émerveillé. Nous n'allions plus avoir devant nos yeux ces visages hostiles, ces regards chargés de haine. C'en était fini de la crainte, des angoisses. Nous vivions entre Juifs, entre frères... ¹¹³ ». Le regard est vital mais représente aussi un lieu de tous les dangers. Le regard est impossible entre les autorités allemandes et les habitants de Sighet. Le regard est coupé et devenu intenable. L'établissement des ghettos apparaît dans les propos d'Elie Wiesel comme la manifestation concrète, matérielle de l'impossibilité du regard. Et pour cause, le regard de l'envahisseur est dominant, asservissant, et humilie celui des habitants de la ville roumaine.

La prise de conscience de l'imminente déportation par le jeune Elie Wiesel passe par le visage de son père : « Mais il suffisait de regarder le visage défait de mon père pour se rendre à l'évidence ¹¹⁴ ». Le visage et le regard deviennent centraux et traduisent, dans le récit de Wiesel, l'avenir sombre et terrifiant qui attend les habitants du ghetto de Sighet. Le narrateur l'exprime : « Ils se mirent en marche, sans un regard vers les rues abandonnées, vers les maisons vidées et éteintes, vers les jardins, vers les pierres tombales ¹¹⁵ ». La terreur est là et le regard se charge de crainte et de douleur : « Dans les yeux de chacun, une souffrance, noyée de larmes [...] Je ne voulais pas regarder le visage de mes parents ¹¹⁶ ». La souffrance intime devient douleur visible sur le visage. Le regard se transforme et traduit l'horreur de la déportation jusqu'à ne plus être soutenable. Le jeune Wiesel détourne les yeux par peur de voir ses proches dans la douleur. Le regard sur ses propres parents est devenu impossible.

¹¹² En 1940, La Hongrie annexe le nord de la Roumanie suite à un accord décidé par l'Allemagne nazie et l'Italie fasciste. Pendant l'été 1941, 20 000 Juifs furent déportés à Kamenets-Podolsk car ils n'avaient pu acquérir la nationalité hongroise. Le personnage de Moshé-le-Bedeau incarne cette première déportation. À la fin de l'été 1941, 23 600 Juifs furent massacrés à Kamenets-Podolsk hormis 2000 Juifs qui se sont échappés dont Moshé-le-Bedeau.

Les ghettos furent établis entre le 18 et le 20 octobre 1944 par les troupes allemandes. Il y avait le « petit » et le « grand » ghetto où vivaient, respectivement 3000 et 11 000 personnes. Environ 14 000 Juifs y étaient entassés avant leurs déportations vers le camp d'Auschwitz entre le 17 et le 21 mai 1944.

Entre le 15 mai et le 9 juillet 1944, 440 000 Juifs, en dehors de la population de Budapest, ont été déportés vers Birkenau pour y être exterminés.

Wiesel relate ces faits dans le chapitre I de *La nuit*.

¹¹³ WIESEL Elie, *La nuit*, op. cit., p. 45.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 47.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 52.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 53 et p. 55.

Le visage du parent, aussi rassurant qu'il puisse être d'ordinaire, devient terrifiant et lieu d'angoisse. La douceur du visage de la mère est devenue douleur et détresse. Le visage qui s'impose désormais est celui de la tragédie :

« - Plus vite ! Plus vite ! Avancez, fainéants ! hurlaient les gendarmes hongrois.

C'est en cet instant que j'ai commencé à les haïr, et ma haine est la seule chose qui nous lie encore aujourd'hui. Ils étaient le premier visage de l'enfer et de la mort ¹¹⁷ ».

Le regard est totalement vidé de son sens. Porter son regard et regarder deviennent des actions vaines et désespérées. Le fils ne réagit plus quand il voit son père se faire frapper dans l'enceinte du camp : « Que m'était-il donc arrivé ? On venait de frapper mon père, devant mes yeux, et je n'avais même pas sourcillé. J'avais regardé et je m'étais tu ¹¹⁸ ». Le regard des cadavres de Zoran Music n'est plus tourné que vers le ciel. Les cadavres peints, dessinés et gravés ont la tête renversée en arrière quitte à rompre la faible ramure qui fait office de cou. Rejetées en arrière, les orbites du condamné sont devenues des cavités obscures et se tournent vers le ciel comme pour échapper à la noirceur et à la terreur terrestre du camp. Les yeux des cadavres de Music sont assombris, ténébreux signifiant que l'infamie a rongé le regard du déporté. On ne regarde plus, on ne parle plus de ceux qui ont été exécutés ou qui ont disparu au moment de la sélection.

« Avec ceux de mon transport, j'attendais déjà nu. Un homme survint et dit : Vous, vous, vous... Nous sortîmes du rang et ils nous mirent de côté. Certains, parmi les autres, comprenaient ce qui se passait et pressentaient qu'ils ne resteraient pas en vie. Ils refusaient, refusant d'avancer... - ils savaient déjà où ils allaient - vers cette grande porte... Les pleurs, les cris, les hurlements... Ce qui se passait là-bas, c'était impossible... Les appels, les cris vous restaient dans les oreilles, et dans la tête durant des jours et des jours, et la nuit aussi. Vous ne pouviez plus dormir pendant des nuits entières. Soudain, d'un coup, tout s'arrêta, comme sur ordre. Tout était devenu silencieux, là-bas, où les gens avaient disparu, comme si tout était mort ¹¹⁹ ».

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 56-57.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 86.

¹¹⁹ Propos confiés à Claude Lanzmann pour le film *Shoah*, op. cit.. Abraham Bomba grandit en Pologne et devint barbier. Lui et sa famille furent déportés vers Treblinka depuis le ghetto de Czestochowa en 1942. Au camp, Abraham Bomba fut obligé de couper les cheveux des femmes avant qu'elles ne soient envoyées dans les chambres à gaz. Il était aussi affecté au tri des vêtements des prisonniers des convois qui arrivaient.

2. Le regard à l'œuvre

2.1. Le naufrage du regard

Peindre l'homme, le représenter et le regarder dans sa totalité, c'est le voir dans ses retranchements, dans ses possibilités et dans ses extrémités. La fonction de l'œuvre d'art prend un tournant avec le bouleversement qu'apporte l'œuvre de Francisco de Goya. De nombreux artistes vont œuvrer à exprimer la terreur et la peur. Pendant le XX^e siècle, plusieurs artistes ont ressenti le besoin d'exprimer de la manière la plus forte et la plus nécessaire les horreurs de leur temps. Dès le début du siècle dernier, l'inquiétude envers l'avenir pointe et le sentiment de revivre les atrocités passées va réapparaître.

Paul Klee, artiste et personnalité engagée pendant la Première Guerre mondiale, tient un journal puis une correspondance où il révèle ses positions très clairement antimilitaristes. Témoin réactif, Klee brosse une vision désenchantée du monde. Le premier conflit mondial emportant ses deux amis peintres, August Macke et Franz Marc, il entrevoit très tôt la montée du totalitarisme et la résurgence des terreurs guerrières passées. Démissionnant en 1931 du Bauhaus, le ministère de la Culture de Prusse le destitue de sa chaire à l'Académie du Düsseldorf suite à des suspicions relatives à son appartenance à la communauté juive. L'exposition itinérante « Entartete Kunst » (« Art dégénéré ») place sur ses murs dix-sept œuvres de Paul Klee. Chassé de force, il quitte l'Allemagne le 23 décembre 1933 et retourne dans sa ville natale, Bern, qui lui refuse la citoyenneté. Dès 1936, il exprime dans ses dessins et dans plusieurs aquarelles cette montée du Mal et son rejet viscéral de la guerre. La peur le tourmente et lui fait écrire, le 20 septembre 1939, dans une lettre à Nina Kandinsky :

« Les temps sont réellement très durs. Au bout de vingt-cinq ans, nous avons de nouveau la guerre. Une guerre qui, par ses armes impitoyables, sera encore plus mauvaise que la précédente de 1914. C'est Satan qui régit le monde, et nous savons tous qui incarne ce Satan-là¹²⁰ ».

Visant sans détour Adolph Hitler, les propos de Paul Klee sont issus d'un immense sentiment de pessimisme mêlé de peur.

¹²⁰ KLEE Paul, *Lettre à Nina Kandinsky*, citée par Wolfgang Kersten, *Paul Klee, Übermut, Allegorischen der künstlerischen Existenz*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1990, repris in : *Berner Kunstmitteilungen*, n° 234-236, décembre 1984, repris par Lionel Richard, in : *L'art et la guerre. Les artistes confrontés à la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Éditions Flammarion, 1995, p. 229.

L'œuvre datée de 1933 *Rayé de la liste (Von der Liste gestrichen)*¹²¹, nous montre cette humanité sans espoir et sans perspective. La crise économique, la montée en force du nazisme et l'accession au pouvoir de ses dignitaires, enlève à l'homme toute possibilité de certitude ou d'aspiration à un bonheur futur. Dans cette vision autobiographique empreinte d'actualité historique, Paul Klee barre, rature par une croix noire la tête et le visage de l'Homme. Cette œuvre comporte un double sens : il est possible d'interpréter cette croix noire comme le signe selon lequel l'homme ne peut plus rien espérer et ne peut que se résigner, mais aussi comme le symbole d'une désaffection dans son humanité. Cette marque de rature exprime une existence de l'homme réduite à un signe qui l'annule. Frappé par cette marque, l'artiste « accusé » par le Troisième Reich d'être Juif, place l'homme sous le coup d'une noirceur des temps à venir. Souffrant de l'exil et de la maladie, Paul Klee exprime sa souffrance et son désarroi grâce à une œuvre jugée de « caractère non allemand » par le régime nazi. Le 22 février 1939, Goebbels donne son accord sur une proposition de Hofmann qui aboutira le 20 mars de la même année à la destruction par les flammes de 1004 tableaux et de 3825 aquarelles ou dessins dans la cour centrale de la caserne des pompiers de Berlin. Parmi les auteurs de ces œuvres, on retrouve entre autres : Max Beckmann, Otto Dix, George Grosz, Vassily Kandinsky et Paul Klee qui mourra le 29 juin 1940.

Cette croix prémonitoire barrant le visage de l'Homme, place au cœur de l'œuvre la question de sa représentation et de ses emblèmes symboliques : le visage et son regard. Pour l'artiste, l'homme ne peut plus avoir d'humanité et en conséquence de visage. L'œuvre semble prophétique au moment même où Adolf Hitler devient chancelier de l'Allemagne. L'évènement historique doit être regardé en face et il n'y a aucune possibilité de s'en échapper. Si l'on veut rendre justice aux condamnés, aux suppliciés et aux victimes, il faut y opposer le récit et l'œuvre d'art. Jorge Semprún écrit :

« Il y aura des survivants, certes. Moi, par exemple. Me voici survivant de service, opportunément apparu devant ces trois officiers d'une mission alliée pour leur raconter la fumée du crématoire, l'odeur de chair brûlée par l'Ettersberg, les appels sous la neige, les corvées meurtrières, l'épuisement de la vie, l'espoir inépuisable, la sauvagerie de l'animal humain, la grandeur de l'homme, la nudité fraternelle et dévastée du regard des copains.

Mais peut-on raconter ? Le pourra-t-on ?
Le doute me vient dès ce premier instant.

¹²¹ Cette œuvre est reproduite page 90.

Nous sommes le 12 avril 1945, le lendemain de la libération de Buchenwald. L'histoire est fraîche, en somme. Nul besoin d'un effort de mémoire particulier. Nul besoin non plus d'une documentation digne de foi, vérifiée. C'est encore au présent, la mort. Ça se passe sous nos yeux, il suffit de regarder. Ils continuent de mourir par centaines, les affamés du Petit Camp, les Juifs rescapés d'Auschwitz.

Il n'y a qu'à se laisser aller. La réalité est là, disponible. La parole aussi.
[...]

On peut toujours tout dire, en somme. L'ineffable dont on nous rabattra les oreilles n'est qu'alibi. Ou signe de paresse. On peut toujours tout dire, le langage contient tout. On peut dire l'amour le plus fou, la plus terrible cruauté. On peut nommer le mal, son goût de pavot, ses bonheurs délétères. On peut dire Dieu et ce n'est pas peu dire. On peut dire la tendresse, l'océan tutélaire de la bonté. On peut dire l'avenir, les poètes s'y aventurent les yeux fermés, la bouche fertile ¹²² ».

Il n'existe aucune photographie de l'intérieur du camp de Sobibor. La seule photographie existante montre l'extérieur du camp. Il subsiste un unique témoignage de ce qui s'est passé à l'intérieur de ce camp et c'est, en l'occurrence, un dessin de Joseph Richter.

Au verso de ce dessin, l'artiste a pris le soin d'inscrire : « Camp de Sobibor. Un haut mur fait de branches sèches qui cache les chambres à gaz. Les rails passent derrière le mur. La moitié du train est cachée par le mur. Le transport doit être divisé en deux. Vingt minutes pour décharger ¹²³ ». Cette scène du camp, dessinée et décrite, exprime le quotidien des déportés ainsi que l'arrivée des convois au camp par le biais de la représentation des rails de chemin de fer. Joseph Richter choisit de dessiner les rails évoquant la prochaine arrivée d'un convoi en gare de Sobibor et l'extermination finale par la crémation. L'artiste livre un message grâce au dessin : il dessine pour dire ce qu'il voit et ce qu'il vit, mais il le décrit aussi pour ne laisser planer aucun doute. Ce dessin devient donc l'unique témoignage de l'intérieur du camp où 250 000 personnes furent exterminées ¹²⁴. La description est précise et l'artiste s'attache même à nous livrer la durée nécessaire au débarquement des corps : vingt minutes. En écrivant sur son dessin, Joseph Richter ne veut laisser place à aucun doute quant à la scène qu'il représente. Il y a ce souci d'être exact, de ne pas trahir, grâce à une description textuelle et/ou graphique très précise.

¹²² SEMPRÚN Jorge, *L'écriture ou la vie*, op. cit., pp. 25-26.

¹²³ Cette œuvre est reproduite page 91.

¹²⁴ Ce chiffre est donné par l'Encyclopédie multimédia de la Shoah mise en ligne par le Mémorial de la Shoah à cette adresse : *ENCYCLOPÉDIE DE LA SHOAH, Le mémorial de la Shoah*, [en ligne]. [Consulté le 06.03.2018]. Disponible à l'adresse : < <http://www.memorialdelashoah.org/archives-et-documentation/quest-ce-que-la-shoah/encyclopedie-de-la-shoah.html> >.

Dans l'univers concentrationnaire où il faut risquer à chaque instant sa vie pour espérer survivre, les brimades et les coups deviennent des sentences de mort. Le regard devient un danger. Regarder c'est se dévoiler et donc s'exposer. Le regard est aussi sous le joug des lois concentrationnaires. Regarder un S.S. dans les yeux est formellement interdit. Le déporté porte ses yeux comme un danger. Son regard peut lui apporter la mort, transformant ainsi la vue en piège mortel.

« Puis j'entendis quelqu'un crier. Ce devait être le kapo. [...] Sur l'ordre d'Idek, deux détenus me relevèrent et me conduisirent devant lui.
- Regarde-moi dans les yeux !
Je le regardais sans le voir. Je pensais à mon père. Il devait souffrir plus que moi.
- Écoute-moi, fils de cochon ! me dit Idek froidement. Voilà pour ta curiosité. Tu en recevras cinq fois autant si tu oses raconter à quelqu'un ce que tu as vu ! Compris ?
Je secouai la tête affirmativement, une fois, dix fois, je la secouai sans fin. Comme si ma tête avait décidé de dire oui, sans s'arrêter jamais ¹²⁵ ».

Le regard devient un danger à l'intérieur du camp de la mort mais également à ses abords. Les agriculteurs qui travaillaient près du camp de Treblinka cultivaient les yeux baissés et en silence. Il était vital pour eux de ne pas regarder ce qui se passait derrière la barrière de barbelés alors que l'horreur était en face d'eux.

Les premiers plans du film *Nuit et Brouillard* expriment l'enfermement du déporté. Son seul paysage, c'est celui des barbelés. Alain Resnais place sa caméra et emporte le spectateur de son film avec lui, avec les déportés, directement à l'intérieur du camp. Les plans sont larges et accompagnés par des travellings haut-bas et latéraux montrant ainsi l'étendue du paysage de mort à l'intérieur du camp. Le seul horizon possible est barré de lignes de barbelé mortelles.

Le regard est aussi celui de l'homme sur l'homme. Si l'être vivant est capable de créer la vie, le régime nazi a démontré qu'il peut également la détruire, l'éliminer jusqu'à en nier l'existence. David Rousset consacre quelques pages extrêmement précises sur le but recherché par le Troisième Reich. Utilisant le terme de « philosophie ¹²⁶ » pour nommer les principes mis en œuvre par le régime nazi dans l'univers concentrationnaire, l'auteur met au

¹²⁵ WIESEL Elie, *La nuit*, op. cit., p. 115.

¹²⁶ ROUSSET David, *L'Univers concentrationnaire*, op. cit., p. 92.

centre de celle-ci l'idée de la souffrance et de la destruction. La souffrance est celle de la torture, de la faim, du corps et de l'esprit, dont le but atroce est de faire saisir à ceux qui doivent mourir qu'ils sont des : « maudits, des expressions du Mal et non des hommes ¹²⁷ ». L'auteur explique également que la mort, si elle est la destination finale du déporté, n'est pas ce qui est recherché en priorité par les bourreaux. Le camp cherche avant tout à créer la terreur grâce à ce que l'auteur nomme « le génial agencement des tortures ¹²⁸ » permettant de « ruiner les corps ¹²⁹ » et conduisant « à cette désagrégation de l'individu qui est l'expression la plus totale de l'expiation ¹³⁰ ». Si la mort est terrible, la torture et la terreur installent dans l'Humanité ce que David Rousset nomme :

« un cauchemar destructeur, éternellement présent, à portée de la main. La mort s'efface. La torture triomphe, toujours vivante et active, déployée comme une arche sur le monde atterré des hommes ¹³¹ ».

Le regard c'est aussi celui de l'homme ordinaire qui et qui, face à cette révélation extrême des camps, se retrouve devant un « trou noir ¹³² » où il est impossible de s'accrocher à quelque chose de compréhensible. Le regard de l'homme découvrant les images photographiques ou cinématographiques de la libération des camps se trouve plongé dans une incompréhension où toute lueur permettant de s'accrocher à quelque chose d'accessible ou de lisible est infaisable.

¹²⁷ *Ibidem.*

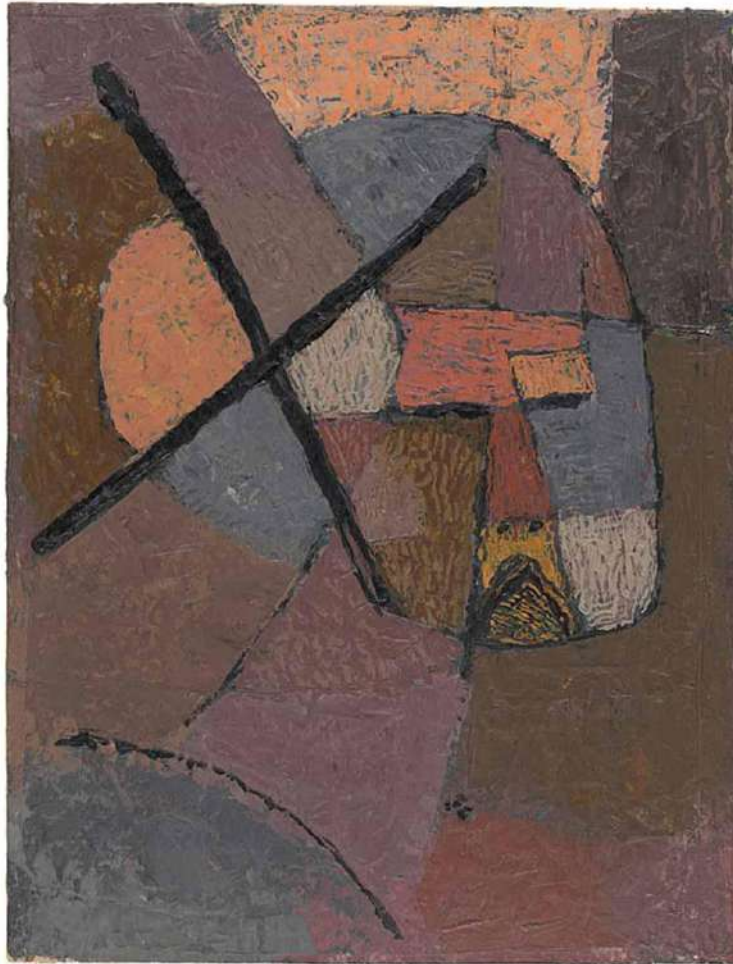
¹²⁸ *Ibidem.*

¹²⁹ *Ibidem.*

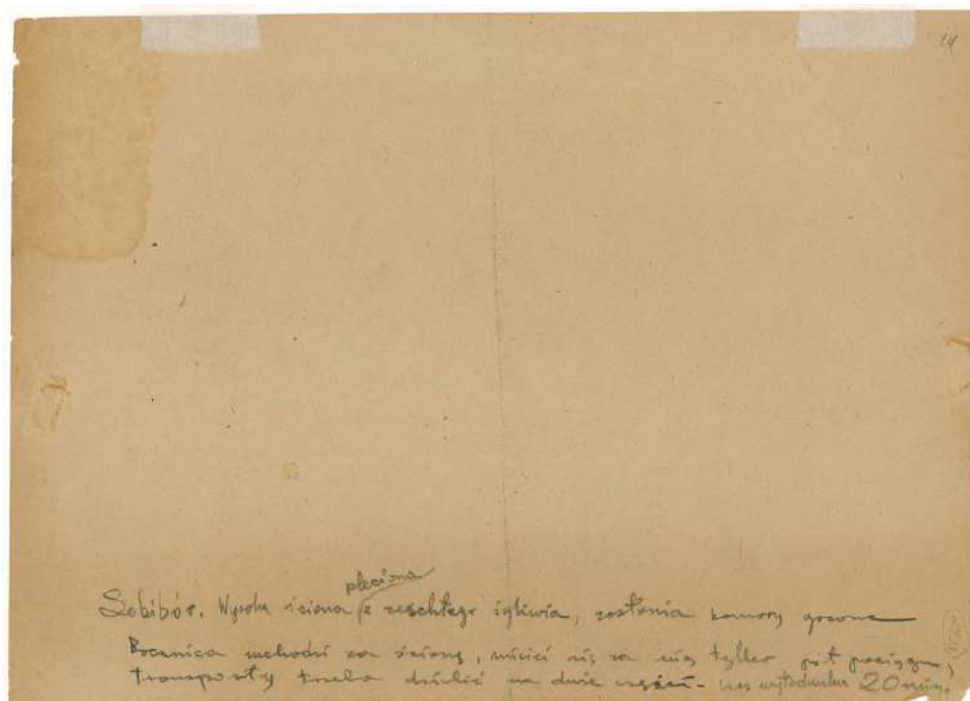
¹³⁰ *Ibid.*, p. 93.

¹³¹ *Ibidem.*

¹³² GIBSON Michael, « Tua res agitur », in : ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 4 avril au 3 juillet 1995, Réunion des musées nationaux, Paris, 1995, p. 31.



Paul Klee
Rayé de la liste (Von der Liste gestrichen)
1933
Huile sur papier contrecollé sur carton
H. 31,50 x l. 24,00 cm
Collection particulière, Suisse



Sobibor. Wyższe ^{placówka} niemieckie przesłuchujące i torturujące, zbudowane kamory, groby
 Braniczna metoda za ścianą, między nią a mur tyłkiem post. pasażerów,
 transporty trzeba dzielić na dwie części - czas wyładunku 20 minut.

Joseph Richter

Sans titre

1943

Crayon sur papier

H. 21,00 x l. 29,40 cm

Signée, titrée et datée en bas à droite : *Sobibor 1943*

The Ghetto Fighter's House, Galilée, Israël

Inscription en polonais au verso :

« Camp de Sobibor. Un haut mur fait de branches sèches qui cache les chambres à gaz. Les rails passent derrière le mur. La moitié du train est cachée par le mur. Le transport doit être divisé en deux. Vingt minutes pour décharger ».

2.2. La résistance à l'œuvre

Zoran Music semble placer les papiers récupérés dans le bureau de l'architecte de Dachau comme de véritables remparts, des murailles contre l'horreur crue, affreuse, effroyable et inhumaine du camp. Il résiste contre l'horreur concentrationnaire en redonnant corps aux camarades disparus dans et par son dessin. Music conservait chacun des dessins réalisés dans le camp en les dissimulant au Revier, et même, semblerait-il, entre certaines pages de l'exemplaire de *Mein Kampf* conservé à la bibliothèque du camp. Chaque dessin pouvait à tout instant devenir le dernier que Music puisse réaliser et ainsi devenir l'ultime trace de l'existence de l'artiste à Dachau. Dans cet univers où la mort était souveraine, Zoran Music ne pouvait donc pas laisser après lui, s'il venait à mourir, un dessin représentant une vision déformée, dénaturée de ce qu'il avait vu et vécu.

Zoran Music réalise un dessin très marquant à Dachau. Il représente un personnage juché sur une caisse de bois qui semble prélever des informations autour de lui¹³³. Tablette en bois et crayon en main, il est entouré de deux cercueils ouverts qui laissent percevoir des cadavres. Cette scène exprime la transformation de l'horreur du camp en un fait ordinaire et quotidien aux yeux des déportés. Scène devenue presque banale, les cadavres sont comptés par ce personnage qui domine de son pupitre ce champ funeste avec une attitude presque détachée.

Dessiner dans le camp est pour l'artiste une manière de se (res)sentir vivant, une façon de se prouver à lui-même qu'il ne s'est pas oublié, perdu et qu'il n'a pas sombré dans l'horreur et le néant. Le dessin, l'art et par extension la création deviennent une disposition essentielle à conserver pour résister à l'horreur nazie. Les armes de défense de Music sont l'encre et le papier. Créer, c'est résister et vivre.

Pour Zoran Music, l'exactitude de la représentation gravée, peinte ou dessinée de la réalité du camp est une exigence absolue même si cette nécessité demande un effort douloureux pour l'artiste afin de se remémorer les scènes horribles vues et vécues. Les dessins de Zoran Music réalisés à Dachau assument le rôle de révéler la réalité du camp.

Face à la barbarie, le regard résiste. S'il peut paraître absurde, au premier abord, de parler de création dans l'univers concentrationnaire organisé justement pour

¹³³ Cette œuvre est reproduite dans le recueil (Volume III) page 18 (n°20).

détruire, de nombreux témoignages expriment la nécessité qui poussa les déportés à garder une attache, même infime, avec leur individualité. Se rappeler et entonner des chants du passé, se réciter des vers de poésie appris auparavant, dessiner et saisir les visions vues et vécues dans l'enfer des camps, chaque déporté se construit un espace de liberté secret pour survivre à l'extermination environnante. Primo Levi, dans son ouvrage *Si c'est un homme*, s'attache de toutes ses forces au souvenir de certains vers de la *Divine Comédie* de Dante pour ne pas sombrer dans le néant. Jorge Semprún évoque lui aussi cette attache à la pensée et à la réflexion quand il parle dans *L'écriture ou la vie* des tentatives de créer des moments de réflexion à Buchenwald autour de concepts issus de la philosophie d'Heidegger. Continuer à réfléchir, poursuivre le travail de la pensée dans le quotidien du camp, c'est vivre et résister. Penser, chanter, réfléchir et dessiner, autant d'actes de résistance que l'homme a pu mettre en œuvre dans l'univers concentrationnaire pour se prouver à lui aussi qu'il est encore vivant.

Les dessins réalisés par Zoran Music dans l'enfer de Dachau sont aussi à comprendre comme une piste, comme la possibilité d'un chemin qui pourrait conduire à une certaine forme de résistance, voire même d'espérance, dans le camp. L'homme n'est plus rien aux yeux des S.S. et le temps ordinaire n'existe plus. Le temps du camp se transforme en éternité pour le détenu, en perpétuité. Tout se passe au jour le jour dans une immédiateté absolue et immuable. Aussi, ces dessins, rescapés de l'enfer, peuvent être également saisis comme un tracé, un cheminement que l'artiste crée dans cet univers de mort et de négation.

Le dessin apparaît pour Music comme le moyen de survivre mais aussi d'agir dans l'enfer concentrationnaire. Réagir en dessinant, en décrivant, en étant fidèle. Il dit lui-même :

« Pouvoir assister à un paysage de mort, à un paysage de ce genre de c'est quelque chose d'incroyablement tragique incompréhensible alors que peut-on faire alors que peut faire un peintre il y a des détails de ces mains, ces têtes, ces bouches ouvertes ces milliers de squelettes ces milliers de corps jetés à droite à gauche reproduire ça représenter ça c'était une nécessité absolue de préserver ça pour la suite ¹³⁴ ».

La manière dont Zoran Music fixe sur le papier les cadavres relève d'une grande vivacité. Nous ressentons à la vue notamment des dessins et des gravures appartenant au cycle *Nous ne sommes pas les derniers* un geste graphique qui est fait d'une précision et

¹³⁴ PEPPIATT Michael, *Zoran Music. Entretiens 1988-1998*, op. cit., p. 13.

d'une vigueur extrême comme pour mieux saisir un moment fugace, un instant qui va disparaître et qu'il faut absolument fixer sur le support papier. Confronté quotidiennement à la mort, au décès et à l'agonie de ses camarades de détention au camp, Music prend le papier et son dessin paraît, dès lors, comme une manière de prolonger la présence, l'existence de l'être grâce à la survivance du tracé sur la feuille. Peut-être, est-ce là l'un des pouvoirs de l'art et que Zoran Music met en application : la capacité de l'œuvre à fixer l'éphémère dans une durée qui devient dès lors éternelle. L'instant, le fugace, une sensation ressentie sur le moment deviennent par la pratique de l'art des images gravées, dessinées et peintes qui s'inscrivent ainsi dans une temporalité potentiellement sans limite.

Kosme de Barañano rapproche la réaction de Zoran Music de celle de Léonard de Vinci lorsque les deux artistes assistent à une scène de pendaison ¹³⁵. Le 29 décembre 1479 eut lieu l'exécution de Bernardo Bandini di Baroncelli par pendaison aux fenêtres du Palazzo del Capitano à Florence. Léonard de Vinci, qui était alors âgé de 27 ans, a saisi sur le vif et grâce au dessin cette exécution ¹³⁶. Ce dessin, véritable témoignage de l'exécution publique, est réalisé avec une précision redoutable du trait sur le papier qui pourrait être rapprochée des représentations des pendus que Zoran Music fera à Dachau. Le trait graphique est acéré, coupant, sans détour, et inscrit, chez Zoran Music comme chez Léonard de Vinci, ce corps qui pend, inerte, suspendu dans le vide et qui présente un visage aux orbites creusées et déjà évidées. Si le pendu chez Music regarde vers le haut comme pour signifier que la mort pourrait être une délivrance afin d'échapper à l'enfer du camp de concentration ¹³⁷, le Maître italien représente quant à lui le supplicié la tête tournée vers le bas comme pour accuser ou faire face à ceux qui assistent avec délectation à sa mise à mort. Grâce à ce croquis, Léonard de Vinci cherche à saisir un instant précis ainsi que l'expression exacte du supplicié au moment fatidique. En bas à gauche de la feuille de papier, le Maître a réalisé l'étude d'une tête fléchie, cherchant ainsi l'expression du visage au moment de la mort. Dans le dessin de Music comme dans celui de Léonard de Vinci, le pendu se retrouve seul sur le vide de la feuille où aucun décor ou élément extérieur n'est représenté qui pourrait venir détourner l'attention du spectateur de l'horreur de la scène.

¹³⁵ DE BARANANO Kosme, « Music dans le silence de l'abîme », in : ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, op. cit., p. 25.

¹³⁶ Léonard de Vinci, *Bernardo di Bandino Baroncelli pendu par le cou*, 1479, Musée Bonnat-Helleu, Musée des Beaux-arts de Bayonne, reproduite page 103.

¹³⁷ Nous pensons notamment à l'estampe reproduite dans le recueil (Volume III) page 78 (n°4).

Le sujet est bien la pendaison et rien d'autre, et comme dans la représentation de Sobibor par Joseph Richter¹³⁸, Léonard de Vinci a souhaité apporter à son dessin des annotations tel un véritable chirurgien anatomiste. Écrits à l'encre brune en italien, en haut à gauche, les mots tracés par l'artiste italien livrent une vision presque scientifique et d'une grande froideur quant à ce qu'il voit devant lui à Florence :

« berrettina di tané / farsetto di raso nero / cioppa nera foderata / giubba turchina foderata / di gole di volpe / é'l collare della giubba / soppannato di velluto appichiet / tato nero e rosse / Beranrdino di Bandino / Baroncigli / calze nere »

« barrette couleur tan / doublet de satin noir / juste au corps doublé noir / manteau bleu garni de renard / le col du manteau en velours noir et rouge / chaussees noires¹³⁹ »

La ligne dessinée de Léonard de Vinci s'apparente au trait qui circonscrit les corps suppliciés sur les feuilles blanches récupérées par Zoran Music à l'atelier de Dachau. Les dessins de Dachau constituent un véritable « cri graphique¹⁴⁰ », terme que Kosme de Barañano emploie pour définir les œuvres graphiques de José de Ribera¹⁴¹. La ligne tranche sur la feuille blanche. On ressent la vitesse de l'exécution, la rapidité du geste sur la feuille. Quand Zoran Music dessine sur ce papier de récupération, il va vite, il est rapide par peur d'être surpris et donc d'être condamné à mort pour avoir dessiné dans l'enfer du camp.

Le futur est une notion qui n'existe tout simplement pas à l'intérieur du camp de concentration et ceci a pour conséquence que l'artiste lui-même ne pouvait concevoir pour ses dessins, au moment de l'exécution, une quelconque fonction future.

Son métier de dessinateur, de peintre, d'artiste le sauve quotidiennement dans l'enfer de Dachau. Primo Levi décrit de manière très précise la sélection qui est faite à

¹³⁸ Nous évoquerons de manière plus précise ce dessin dans les pages à venir. Joseph Richter, *Sans titre*, 1943, Crayon sur papier, H. 21,00 x l. 29,40 cm, Signée, titrée et datée en bas à droite : *Sobibor 1943*, The Ghetto Fighter's House, Galilée, Israël. Ce dessin est reproduit page 91.

¹³⁹ Traduction proposée par le Musée Bonnat-Helleu, Musée des beaux-arts de Bayonne. MUSÉE BONNAT-HELLEU, MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BAYONNE, *Collections, Bernardo di Bandino Baroncelli pendu par le cou (recto), croquis de jambe (verso)*, [en ligne]. [Consulté le 13.01.2018]. Disponible à l'adresse : < <http://webmuseo.com/ws/musee-bonnat-helleu/app/collection/record/268?expo=17&index=1> >.

¹⁴⁰ DE BARANANO Kosme, « Music dans le silence de l'abîme », in : ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, op. cit., p. 25.

¹⁴¹ Kosme de Barañano évoque la série des dessins représentant des scènes de tortures et d'inquisition réalisées par José de Ribera à partir de 1640.

l'arrivée au camp entre les déportés qui sont « capables [...] de travailler utilement pour le Reich ¹⁴² » et ceux qui n'étaient pas reconnus « aptes ¹⁴³ ».

Pour de nombreux déportés, la sélection les envoyait directement aux chambres à gaz et au crématoire. Imre Kertész se souvient :

« À cet instant-là, là-bas, en face, brûlaient nos compagnons de voyage, tous ceux qui avaient voulu monter dans les camions, ceux qui s'étaient avérés inaptes aux yeux du médecin à cause de leur âge ou pour toute autre raison, de même que les petits enfants, leurs mères et les futures mères pour lesquelles ça se voyait déjà, comme ils disaient ¹⁴⁴ ».

Le métier du déporté dans le civil peut le sauver au moment de la sélection, mais peut également lui permettre de survivre tout au long de sa détention au camp. Zoran Music, dessinateur, graveur et peintre, doit sa vie à sa carrure physique synonyme pour les S.S., d'un détenu solide pouvant être affecté à de lourdes tâches. Néanmoins, Music n'oublia jamais son métier, qui lui servit au contraire de refuge. L'art et sa pratique devinrent pour le déporté-artiste une attache vitale, un lieu de vie où toutes les ignominies devenaient intérieurement regardables.

Zoran Music s'est attaché à ces vues de morts et de cadavres et y a décelé une beauté funeste mais sublime. L'artiste s'est résolument tourné vers son métier d'artiste pour pouvoir y trouver la force suffisante de survivre et de ne pas sombrer dans la folie. Représenter ce qu'il voit, retranscrire les détails avec une extrême fidélité et s'accrocher au dessin, c'est ne pas se laisser submerger et engloutir dans le néant. Le dessin est une bouée qui permet à Zoran Music de subsister dans cet océan de mort. L'Art est sa vie, ce que Zoran Music sait déjà avant d'arriver à Dachau. L'unique manière de ne pas se perdre et de ne pas s'oublier est de conserver à tout prix ce qui le constitue en tant qu'artiste. Le dessin devient un moyen de subsistance.

Ces dessins de Dachau prennent aujourd'hui une valeur de témoignage grâce à notre propre regard de spectateur. Nos yeux de contemporains, extérieurs à cette tragédie, donnent ce nouveau statut au dessin de Zoran Music. Le dessin fut pour ce dernier un

¹⁴² LEVI Primo, *Si c'est un homme*, Paris, Éditions Julliard, Collection Pocket, 1990, p. 19.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ KERTÉSZ Imre, *Être sans destin*, op. cit., pp. 150-151.

moyen de s'arracher à l'horreur du camp, au moins lors de sa réalisation, mais aussi de conserver son attachement à son métier et à sa vie. Ida Barbarigo-Cadorin nous confia lors de l'un des deux entretiens qu'elle nous accorda, une phrase qui nous apparut pendant plusieurs années brutale et très énigmatique. Libéré de Dachau, Zoran Music est revenu à Venise chez Ida Barbarigo et lui montra quelques-uns de ses dessins qu'il avait emportés avec lui lors de la libération du camp¹⁴⁵. À la vue de ces dessins, Ida Barbarigo-Cadorin nous confia cette réflexion qu'elle avait eue en cet instant de 1945. Elle se souvient avoir reconnu enfin en Zoran Music un très bon dessinateur nous a exprimé cette sensation en ces termes : « Ah ! Mais c'est qu'il sait dessiner tout de même ! ». Très surpris par ce propos, nous avons saisi la portée profonde et tellement intime de cette phrase que nous avons réalisé être une véritable confidence. Si Ida Barbarigo-Cadorin reconnaît les talents de dessinateur de Music c'est probablement pour lui redonner vie et reconnaître en lui sa vie de peintre et d'artiste. Non, Zoran Music ne se sera jamais laissé broyer par la machine infernale du Troisième Reich. Il était artiste lors de son arrestation en 1943 et il revient en 1945 encore meilleur dessinateur à Venise. C'est en ce sens que nous interprétons aujourd'hui cette confidence d'Ida Barbarigo¹⁴⁶.

Inimaginable, inconcevable, impensable, la réalité vue et vécue du camp ne doit pas être trahie, car c'est par cette relation fidèle et assidue entre le réel et le peintre que l'horreur peut devenir beauté grâce à l'acte de création. Une beauté atroce, terrible où « quelque chose d'incroyablement, d'énormément tragique¹⁴⁷ » devient sublime. Music dit : « la réalité était hallucinante¹⁴⁸ ».

Les hommes de métier n'oublient pas celui-ci et le métier de Zoran Music est d'être artiste. Jorge Semprún expliquera lui-même l'importance absolue de garder, de conserver son métier¹⁴⁹. L'auteur explique lui-même qu'il savait dès quinze ans que sa vie serait d'écrire des livres, d'être écrivain. Ce n'est pas la déportation qui l'a fait devenir écrivain contrairement à Primo Levi qui est devenu écrivain après la libération du camp de

¹⁴⁵ Libéré de Dachau en avril 1945, Zoran Music va s'installer à Venise. Ida Barbarigo lui prête son atelier dès octobre 1945 avant de devenir sa femme en 1949.

¹⁴⁶ Ida Barbarigo nous accorda deux entretiens au mois de novembre 2011 chez elle, à Venise. Ces deux entretiens firent l'objet d'un enregistrement sonore. Les deux photographies prises lors du second entretien sont reproduites dans le recueil (Volume III) page 375 (n°19-20).

¹⁴⁷ Christophe Cognet cite les propos de Zoran Music en introduction à son film *Parce que j'étais peintre L'art rescapé des camps nazis*, op. cit..

¹⁴⁸ PEPPIATT Michael, *Zoran Music. Entretiens 1988-1998*, op. cit., p. 13.

¹⁴⁹ CHRISTIAENS Justine, DAUBAIL Elodie, SIGNORATO Geoffrey, *La Littérature concentrationnaire vue par Jorge Semprún*, CAM Production PAM, Entretien filmé le 10 mai 2006 aux Éditions Gallimard à Paris, (25min).

concentration et d'extermination d'Auschwitz-Monowitz. Son métier d'ingénieur chimiste lui sauva la vie dans le camp et son écriture prit d'ailleurs cette forme quasi scientifique d'un récit précis avec un goût prononcé pour le détail et la concision. C'est peut-être à Dachau que pour la première fois dans l'Histoire, un peintre se retrouve confronté à une densité mortelle aussi profonde et vive. L'artiste voit circuler régulièrement, pendant des mois entiers, cette charrette emplies et débordante de cadavres qu'il représente sur le vif¹⁵⁰. Cette charrette de mort ramasse les cadavres tombés, les détenus décédés dans la journée. L'artiste se saisit de l'instant où le convoi funèbre passe devant son œil. L'artiste et l'homme sont confrontés chaque jour à la mort régnante. Les dessins des charrettes emplies de cadavres ont été réalisés par Music en cachette. Il les réalisait sur l'instant, sur le vif, juste après avoir vu les cadavres entassés dans les chariots. L'acte de dessiner était interdit par les « Seigneurs S.S.¹⁵¹ » ce qui obligeait l'artiste à les dissimuler et à les cacher au prix de sa vie.

« Béances : la bouche, les narines, le sexe, tout ce par quoi le corps s'écoule ou s'exprime tend à gagner sur sa clôture ; l'enveloppe se troue de toute part, s'affaisse. Dans le visage aussi, l'épiderme se laisse manger : ce sont les yeux qui dévorent tout. Le corps semble ainsi se réduire à un regard exorbité et à un sexe proéminent, comme si, à mesure que les traits s'effacent et tirent le visage vers l'anonymat, et à mesure que la vie se retire, les organes de la vue et de la génération, en un ultime effort, recueillaient en eux les dernières gouttes d'énergie. Cette beauté indicible, dit Music, qui voudrait presque s'excuser de l'avoir ressentie telle, c'est ainsi qu'elle se montrait à ses yeux, elle était celle de ces corps blancs et transparents, pareils à des chrysalides, et qui se préparaient à une ultime et indicible métamorphose¹⁵² ».

Le corps rejoint la terre. L'enveloppe charnelle se fissure, se troue pour laisser aller, pour laisser couler et s'échapper la vie. Les organes se décomposent, les orifices s'ouvrent une ultime fois pour laisser s'envoler un dernier cri ou un dernier râle avant de devenir des « bouches de terre¹⁵³ ». Les corps délaissés, pantelants, gisant au sol, représentés dans les dessins réalisés à Dachau mais également dans certaines peintures du cycle *Nous ne sommes pas les derniers* sont rapprochés par Jean Clair du corps christique descendant de la croix et recueilli par la Vierge Marie. La *Pietà* du Titien, datée de 1575, sublime ce corps christique qui est totalement étiré, abandonné dans sa lourdeur cadavérique, pouvant devenir le

¹⁵⁰ Cette œuvre est reproduite dans le recueil (Volume III) page 9 (n°4).

¹⁵¹ ROUSSET David, *L'Univers concentrationnaire*, op. cit., p. 121.

¹⁵² CLAIR Jean, « L'Ange à Dachau », in : ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, op. cit., p. 19.

¹⁵³ Poème intitulé : « Das unhergestossene – Deça et delà la ballottée » in : CELAN Paul, *Strette Poèmes* suivis du *Méridien* et d'*Entretien dans la montagne*, op. cit., pp. 46-47.

symbole de la chute de l'homme et de son effondrement par l'horreur ultime perpétrée dans les camps nazis¹⁵⁴. Cette œuvre se trouve à Venise, peinte pour la chapelle du *Christ aux Frari*, et il est tout à fait pensable que Zoran Music connaissait très bien cette œuvre. Le corps du Christ est peint par Titien dans la réalité même du cadavre : blanc, relâché, et prêt à sombrer. Les cadavres de Music expriment cette vulnérabilité totale du corps humain face à la machinerie, à l'industrialisation mises en place par le Troisième Reich.

Le cycle *Nous ne sommes pas les derniers* se constitue grâce à un équilibre extrêmement ténu. D'un côté, les cadavres nous ressemblent afin de transmettre la terreur qu'ils vivent, mais en même temps, ils appartiennent déjà à un autre monde qui est celui de l'obscurité, de la mort puisque rien ne semble pouvoir les ramener du côté du vivant. Zoran Music évoque à Michael Peppiatt un souvenir extrêmement dur qu'il a vécu au camp et qu'il qualifie lui-même d'« absurde¹⁵⁵ » :

« Un jour, quand je dessinais au milieu des cadavres, un homme aux yeux exorbités s'est soudainement détaché des autres corps en courant. Au bout d'un moment il essayait furieusement de se défaire de quelque chose qui lui collait au pied. J'ai compris que c'était l'étiquette qui portait son numéro. Puis il a disparu. Je me suis souvent demandé ce qu'il est devenu cet homme-là, mort dans l'administration et sans place dans le camp¹⁵⁶ ».

Cette vision que rapporte l'artiste montre à quel point le vivant et le mort peuvent par moments se côtoyer jusqu'à se confondre ; il en va ainsi du déporté qui se conçoit déjà comme un cadavre. Certains dessins réalisés à Dachau montrent des cadavres portant cette étiquette au bout d'un orteil. Ces cadavres morts, dessinés allongés, bouches ouvertes et inertes, incarnent ce souvenir du camp confié par Music à Michael Peppiatt¹⁵⁷. Une scène relatée par l'artiste lui-même est intégrée grâce au dessin. Le dessin devient une manière de vivre, de survivre à l'absurdité, au non-sens, à l'énormité parfois ubuesque du quotidien du camp.

Le rôle de l'atelier revêt une importance fondamentale pour la création du cycle *Nous ne sommes pas les derniers*. Lieu intime, lieu de toutes les créations, de toutes les possibilités, lieu solitaire et sacré, Zoran Music a élaboré une œuvre exclusivement d'atelier.

¹⁵⁴ Cette oeuvre est reproduite page 104.

¹⁵⁵ PEPPIATT Michael, *Zoran Music. Entretiens 1988-1998*, op. cit., p. 38.

¹⁵⁶ PEPPIATT Michael, *Zoran Music. Entretiens 1988-1998*, op. cit., p. 38.

¹⁵⁷ Ce dessin des cadavres avec une étiquette au pied est reproduit dans le recueil (Volume III) page 19 (n°21).

On retrouve ici une pratique de l'art où prévaut avant tout la rencontre de l'artiste avec son médium et la capacité des deux à pouvoir donner une forme à l'intention de départ. Le rôle de la couleur et du choix des matériaux est extrêmement important.

Il y a une tension dans le visage pictural et le poids de l'évènement historique. L'Histoire lui fait perdre son identité, sa ressemblance mais non son identification. Ce qui est primordial est l'analyse et la compréhension chez Jean Fautrier et Zoran Music de la relation entretenue entre la mise en place d'une pratique spécifique et les évènements historiques qui l'on vu naître. Zoran Music « charge » de moins en moins, jusqu'au strict minimum, la toile de peinture pour « aller à l'essentiel ». Jean Fautrier, lui, a la démarche inverse : il enfouit le visage à la limite de la perte dans la matière et la pâte picturale. Le visage devient un champ d'expérimentations où le geste de l'artiste travaille la matière le constituant. Le traitement tactile de la peinture place le visage dans un équilibre entre présence et effacement. Ces deux œuvres sont extrêmement liées à la personnalité du peintre créateur. Elles sont en lien direct avec l'évènement historique vécu et vu par la personnalité du peintre. Il est essentiel d'observer comment les deux artistes ont atteints une plasticité particulière de l'œuvre et une fonction de la peinture pour répondre à leur besoin de dire. Les rôles des médiums et des techniques employées sont centraux. Ceci est d'autant plus intéressant quand on voit que Jean Fautrier et Zoran Music les ont multipliés (gravures, dessins, eaux-fortes, etc...). L'anonymat des figures humaines dans ces deux œuvres les place par ailleurs hors du temps et dans une universalité. *Nous ne sommes pas les derniers* et les *Otages* font ressentir ce besoin vital, cette nécessité que leurs créateurs ont eu de donner une chair à l'Histoire et à leurs histoires personnelles grâce à l'œuvre.

Il existe aujourd'hui quatre photographies qui demeurent les uniques témoignages visuels d'une opération de gazage menée à Birkenau en août 1944. De ces quatre photographies, une seule ne montre pas directement le massacre en train d'être perpétré devant l'objectif du photographe. Cette photographie est occupée par des troncs d'arbres, les bouleaux qui formaient la clairière au sein de laquelle des milliers de déportés furent gazés et brûlés¹⁵⁸. Si cette photographie ne montre pas en premier lieu le massacre, elle exprime de la manière la plus poignante et la plus terrible l'urgence dans laquelle le déporté-

¹⁵⁸ Cette photographie est reproduite page 105.

photographe et membre du *Sonderkommando*¹⁵⁹ a pris ce cliché. Georges Didi-Huberman écrit à propos de cette photographie :

« [...] dans l'impossibilité de cadrer, c'est-à-dire de sortir l'appareil du seau où il le cachait, dans l'impossibilité de porter son œil contre le viseur, le membre du *Sonderkommando* a orienté comme il a pu son objectif vers les arbres, à l'aveugle. [...] Pour nous qui acceptons de la regarder, cette photographie « ratée », « abstraite » ou « désorientée », témoigne de quelque chose qui demeure essentiel : elle témoigne du danger lui-même, le vital *danger de voir* ce qui se passait à Birkenau. Elle témoigne de la situation d'urgence, et de la quasi-impossibilité de témoigner à ce moment précis de l'histoire¹⁶⁰ ».

Cette photographie exprime de manière la plus directe cette attitude vitale dans le camp : il faut se cacher pour voir. La nécessité de voir, le besoin de regarder et l'exigence de garder une trace pour transmettre, voilà ce qui pousse ce membre du *Sonderkommando* à risquer sa vie pour réaliser ce cliché. La nécessité de montrer est au centre de cette photographie comme elle est au cœur de l'engagement de Music par ces dessins à Dachau.

Cette photographie clandestine devient la preuve du massacre organisé par le Troisième Reich. Cette épreuve argentique témoigne de l'horreur ultime. L'épreuve inhumaine des camps de concentration et d'extermination est fixée sur le papier sensible par ce déporté qui veut, au risque de sa vie, montrer l'abominable et l'indicible. Le papier argentique capte l'horreur avec rapidité, se rapprochant de la frénésie graphique de Zoran Music. La rapidité, l'instantanéité dans la production de l'image dans le camp est absolument indispensable. Créer, même une image, est interdit dans cet univers concentrationnaire et donc puni de mort. De plus, les scènes vues et vécues dans le camp sont tellement extrêmes et brutales que l'homme doit les coucher immédiatement sur le papier. La photographie et le dessin deviennent trace, inscription de l'instant vu et vécu, de ce qu'il était impossible, voire insupportable de regarder directement. Le regard devient une véritable épreuve devant l'horreur inimaginable des camps. Le dessin agit donc comme une possibilité, une solution pour supporter l'insupportable réalité.

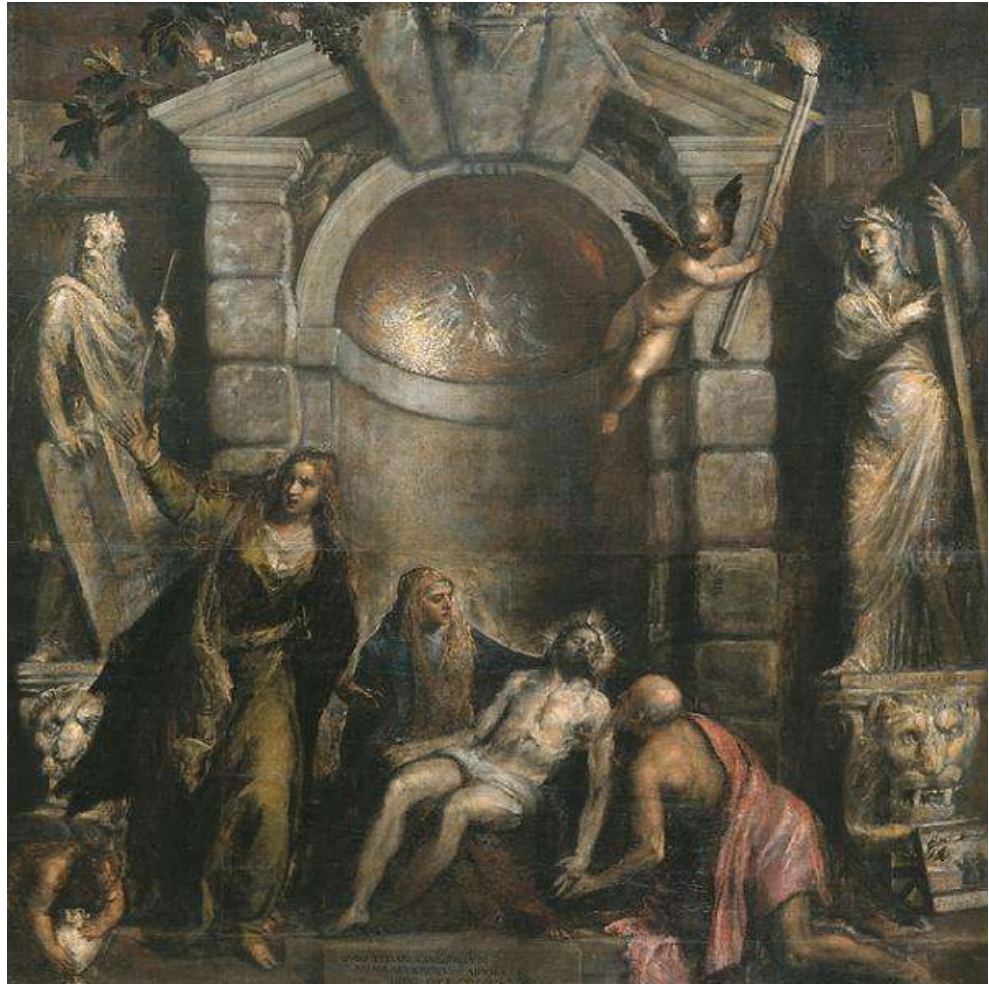
¹⁵⁹ Un *Sonderkommando*, ou *Kommando spécial*, désigne les déportés qui ont la charge de transporter les corps vers les chambres à gaz afin de les incinérer dans les fours crématoires. « Ces *Sonderkommandos* n'échappaient pas au destin commun, loin de là, et les SS mettaient le plus grand soin à ce qu'aucun homme qui en avait fait partie ne pût survivre et raconter. Douze de ces équipes se succédèrent à Auschwitz; chacune restait quelques mois en fonction, puis elle était supprimée, les SS recourant chaque fois à une ruse différente afin de prévenir d'éventuelles résistances, et l'initiation de l'équipe suivante consistait à brûler les cadavres des prédécesseurs », in : LEVI Primo, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Arcades, 1989, p. 50.

¹⁶⁰ DIDI-HUBERMAN Georges, *Écorses*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013, pp. 48-49.

L'homme peint, gravé et dessiné dans le cycle *Nous ne sommes pas les derniers* est représenté nu, totalement dépouillé de ses attributs qu'ils soient vestimentaires ou physiques. Cette nudité totale des cadavres représentés est la retranscription plastique du processus de déshumanisation totale mis en place par le Troisième Reich et mis en place dès l'entrée du déporté dans le camp de concentration. L'objectif du Reich est celui-ci : l'homme déporté doit disparaître et tout ce qui le constitue avec lui. Nous avons en tête les monceaux de chaussures, de lunettes, de valises mais aussi de cheveux qui témoignent aujourd'hui encore de ce processus de dépouillement opéré par les nazis. L'homme peint par Music ne possède plus rien. Le camp et la machinerie nazis lui ont tout pris, jusqu'à ses dents et ses cheveux. Si l'homme déporté est broyé par l'effroyable machinerie nazie et disparaît en quelques instants, l'œuvre d'art constitue un rempart, devient un refuge indestructible. Si l'extermination voulue par les nazis fut une entreprise de destruction totale de la vie, l'œuvre d'art échappe à la disparition en devenant la trace, la preuve et le témoignage de ce que fut le camp. Les nazis ont brûlé les livres, les effets personnels et les corps pour ne laisser aucune trace et aucune preuve de ce qu'il s'est passé. L'œuvre d'art devient une résistante qui a échappé au feu pour nous parvenir. La vie de millions de personnes s'est terminée dans les camps mais leurs mémoires, elles, continuent à vivre en s'incarnant dans l'œuvre d'art.



Léonard de Vinci
Bernardo di Bandino Baroncelli pendu par le cou (recto), *croquis de jambe* (verso)
1479
H. 19,30 cm x l. 7,30 cm
Plume et encre brune sur papier crème (recto), pierre noire (verso)
Musée Bonnat-Helleu, Musée des beaux-arts de Bayonne



Tiziano Vecellio, dit le Titien
Pietà
1576
Huile sur toile
H. 353,00 x l. 347,00 cm
Gallerie dell'Accademia, Venise



Anonyme (membre du *Sonderkommando* d'Auschwitz)
Femmes poussées vers la chambre à gaz du crématoire V d'Auschwitz
août 1944
Musée d'Etat d'Auschwitz-Birkenau, Oswiecim

3. « No se puede mirar » (« On ne peut voir cela »)

3.1. L'élégance des *Otages*

Trouver un plaisir esthétique face à une œuvre ayant pour sujet l'horreur absolue peut conduire à un sentiment ambivalent et même, peut-être, troublant. Le peintre, l'écrivain et le poète s'attachent à l'homme, à son visage pour conserver l'humanité qui s'y réfugie. René Char écrit :

« Le poète, conservateur des infinis visages du vivant ¹⁶¹ ».

Les événements les plus tragiques de l'Histoire, représentés avec talent à la surface de la toile, du papier ou même dans le bloc de marbre deviennent aussi, en prenant corps dans l'objet artistique, les plus puissants et les plus sublimes.

La toile intitulée *Le Massacre (Otages)* ¹⁶² de Jean Fautrier présente une tuerie de masse perpétrée par le régime collaborateur de Vichy envers les Résistants. Les têtes, au nombre de sept, nous regardent fixement comme pour nous prendre à témoin du drame qui s'est déroulé. Cette communication entre notre regard et les yeux de suppliciés ne se fait pas avec force ou violence. Le drame chez Fautrier est montré avec douceur et bienveillance. Les têtes nous contemplent de manière sensible, émotionnelle pour nous faire partager avec délicatesse la douleur des exécutions perpétrées.

Entre 1921 et 1924, l'œuvre de Jean Fautrier relève d'une palette chromatique plutôt sombre. Ses sujets à cette époque, principalement des têtes, des nus et des natures mortes, sont traités par un jeu de contraste, de clair-obscur. Dès 1924, la couleur se fait de plus en plus rare. La peinture devient moins lisse et la matière est de plus en plus épaisse. Nous sommes en pleine période dite « noire ». C'est en 1927-1928 que la couleur réapparaîtra. D'abord timidement, la couleur perce la couche de noir pour se frayer un nouveau chemin. Apparaissent le jaune, le gris, le vert et un bleu plutôt sombre et très profond que l'on retrouve dans les vues que Fautrier peint de l'île de Port-Cros. En 1928, il réalise une série de paysages et de forêts où il donne à la couleur jaune toute son importance. Comme un réveil

¹⁶¹ CHAR René, *Feuillets d'Hypnos*, op. cit., p. 29.

¹⁶² Cette œuvre est reproduite dans le recueil (Volume II) page 14 (n°8).

après plusieurs années de silence, la couleur s'exprime pleinement et avec une expressivité toute nouvelle et jusque-là inédite. La lumière refait son apparition. Présente encore à la surface de l'œuvre, cette couleur noire s'empâte, mais ne correspond déjà plus aux besoins de Fautrier. Ses recherches techniques menées entre 1929 et 1940 aboutissent à la mise au point des « Hautes Pâtes » le conduisant à l'utilisation de la couleur pure. En effet, l'artiste va favoriser et généraliser dès le début des années quarante l'utilisation du pigment pur comme source chromatique à son œuvre. Nous savons que pendant les années où Jean Fautrier se retira dans les Alpes, à Val d'Isère, il ouvrit un établissement nommé *La Grande Ourse*. Il profitera du temps qui lui est donné pour perfectionner déjà le collage, le marouflage du papier et sa technique d'enduit et de peinture. C'est d'ailleurs pendant cette période de 1935 à 1936 que Fautrier sera le moins productif et détruira, par mécontentement, de nombreux tableaux. En effet, la technique que l'artiste emploie ne répond plus à ses volontés. Il cherche et doit trouver de nouveaux chemins plastiques. Ainsi, cette période correspond à un temps d'expérimentation très fort pour Fautrier.

En 1944, Fautrier alors en pleine période des *Otages* réalise un *Otage*¹⁶³, qui est, nous confia Castor Seibel, « le plus beau et le plus admirable¹⁶⁴ ». Ce jugement personnel et si sensible de l'œuvre de Fautrier nous amène vers cette beauté surprenante et interrogative des *Otages*. Cet *Otage* dont parle Monsieur Seibel, daté de 1944, est dédicacé et signé en bas à gauche « pour Germaine et Jean Paulhan 1944 Fautrier¹⁶⁵ ». Mais de quelle beauté nous parle ici Castor Seibel ? Quel est ce sentiment de beau et d'admiration qui émane de cette *Tête d'Otage* ?

¹⁶³ Cet *Otage* est reproduit dans le recueil (Volume II) page 102 (n°172)

¹⁶⁴ Il s'agit d'une confidence personnelle que M. Seibel nous fit part à plusieurs reprises.

¹⁶⁵ Jean Fautrier écrivit une lettre à Germaine et Jean Paulhan où il évoque de manière directe cette œuvre :
« Hier après votre départ j'ai pris avec moi le précieux manuscrit - ne savait pas (plutôt si vous savez maintenant) tout ce que manuscrit peut représenter d'authentiques et d'émouvant pour moi - [...] - vous aurez vos dessins, votre toile, qui sera celle que vous aimez mieux dans ce que j'aurais fait cette année - madame Paulhan aura sa tête - à échanger contre des places de théâtre lorsque vous en aurez [...] pour ce manuscrit nous verrons ensemble comment l'échanger - si vous n'êtes pas d'ici là tout à fait dégoûté de ma peinture.

[...]

- Non, je n'ai jamais senti comme vous le désir de finir à toute vitesse un beau tableau au premier contact - au contraire - que pour la première fois (et je m'en souviens) j'ai vu un Vinci, un Watteau, un Chardin, un Van Gogh etc. je n'ai qu'une seule envie immédiate, c'était de pouvoir le garder encore en moi a tout jamais - mais peut-être est-ce parce que je suis peintre ?

[...]

À samedi - votre ami

Fautrier »

Cette lettre est non datée et provient du Fond Jean Paulhan, IMEC. Elle est ici reproduite avec l'aimable autorisation de M. Dominique Fautrier.

Cet *Otage* est de format vertical et mesure 34,50 de hauteur sur une largeur de 27,00 centimètres. Au centre de la composition se détache cette désormais connue masse blanche, ce grand empâtement réalisé à l'aide d'une spatule. D'un premier abord, la *Tête d'Otage* nous apparaît comme posée, comme apposée sur un fond qui nous semble monochrome. Il y a une sorte d'opposition entre le blanc de l'enduit au centre et le bleu l'encerclant et constituant le fond de l'œuvre. Le tableau tout entier apparaît comme un jeu d'opposition blanc-bleu, forme-fond. Mais en se rapprochant et en examinant de manière plus attentive l'œuvre, la composition ne s'avère pas aussi élémentaire. L'œuvre se module, prend un tout autre aspect. En effet, voici que le fond bouge, que la forme blanche empâtée devient *Tête d'Otage* entourée par de grands tracés. Le fond de l'œuvre est largement travaillé. Il est comme accidenté et présente une surface inégale. Ceci est d'autant plus flagrant que cette couleur bleue, tirant légèrement vers le vert, se module à son tour. Certaines zones sont d'un bleu plus profond que d'autres, un bleu plus pur, alors que d'autres endroits sont très clairs, glissant même vers un brun comme gratté et mis à nu. Nous ressentons ici une grande pureté de la couleur qui constitue le fond de l'œuvre. Cette couleur est d'autant plus magnifique qu'elle est élaborée à partir de pigment pur. Fautrier était d'une grande exigence dans le choix de ses matériaux et jusque dans le choix de ses pastels. Jean-Paul Ledeur, restaurateur et spécialiste de l'œuvre de l'artiste français, a analysé ces pastels qui donnent aux *Otages* leurs couleurs. Il écrit :

« Nous avons voulu analyser deux blocs de pastels les plus couramment utilisés par l'artiste – analyses réalisées par microchimie et spectrographie infrarouge. Le violet est minéral, mélangé au carbonate de calcium et au kaolin. [...] Le bleu est aussi minéral et sa composition égale au violet. Le rouge – éclatant, lumineux – dont on a longtemps cherché l'origine, est un carmin nacarat, c'est-à-dire le carmin le plus pur¹⁶⁶ ».

À la droite de l'œuvre, la couleur bleue semble mordre sur l'enduit central. Le bleu vient s'attaquer à la masse blanche et la recouvre sur quelques centimètres, formant ainsi comme l'ombre du profil de cette *Tête*. Notre attention est alors happée par la masse blanche centrale. Accidentée elle aussi par l'application brute que Fautrier a fait de son enduit, la surface est un jeu de zones plus ou moins rugueuses. C'est alors que nous remarquons la grande profondeur de cet enduit blanc. En effet, il n'est pas tout à fait blanc

¹⁶⁶ LEDEUR Jean-Paul, « Fautrier, la chair de l'émotion », in : JEAN FAUTRIER 1898-1964, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 25 mai au 24 septembre 1989, Paris, Éditions Paris-Musées/Amis du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, p. 43.

puisqu'il est coloré de manière très légère et très subtile. Rosé à certains endroits, brun à d'autres, gris et même violet en d'autres, nous admirons un grand travail coloré qui se joue à l'intérieur de la *Tête*. Le poudroiment opéré par Fautrier de son pastel broyé prend ici toute son importance. L'enduit est coloré par un jeu de tons complémentaires attribuant à la tête une carnation par l'emploi qui est fait du pigment pur. Jean Fautrier a repris dans cette *Tête d'Otage* le dessin au pinceau conférant à son œuvre une identification. En effet, cette tête est cernée par un tracé plus sombre qui vient déborder à certains endroits sur l'enduit. Nous retrouvons dans cette *Tête* toutes les étapes de création qui caractérisent *Les Hautes Pâtes* et Fautrier l'écrira dans l'une de ses lettres à son grand ami Jean Paulhan :

« 216, Boulevard Raspail
Lundi
21-6-1943

[...]

Je comprends vos craintes et surtout votre défiance devant cette écorce trop séduisante qui bien en effet ne referme rien - mais souvenez-vous qu'aucun grand peintre n'a pu se contenter d'une technique médiocre et que tous ont recherché le maximum de virtuosité - ce petit côté est aussi bien un des multiples problèmes du dégagement de sa personnalité et de son tempérament entier.

Il n'y a croyez-moi aucune recherche à rebuter à étonner, abstraire scientifiquement, ou à produire un effet quelconque calculé - vous avez affaire à une peinture toute sincère qui progressivement a frayé son chemin et a trouvé comme Braque dirait son « climat » je dirais son « équilibre » exact répondant d'une manière bien précise un tempérament et dégager totalement une personnalité. Réalisé sans trop savoir comment (sommés bien loin des théories de Lhote) par un dosage intuitif de la valeur de l'objet, est son abandon ou sa valeur poétique - dosage de la lumière, couleurs, volume, ligne, pâte etc. silences, repos... c'est simple vous voyez...

je dois intervenir pour vous convaincre vous !

Votre ami

Fautrier ¹⁶⁷ »

Francis Ponge, ami et intime de Jean Fautrier, publie en 1946 sa *Note sur les Otages* chez Pierre Seghers. Dans cette note, l'écrivain met en regard l'horreur du sujet, l'homme exécuté, avec le sentiment de beauté qui en résulte et que nous pouvons ressentir. Pour Francis Ponge :

¹⁶⁷ Jean Fautrier à Jean Paulhan, 1943, Fonds Jean Paulhan, IMEC. Cette lettre est retranscrite avec l'aimable autorisation de M. Dominique Fautrier.

« Ce dont on nous fait jouir, c'est d'une harmonie de couleurs [...], c'est d'un accord de couleurs et d'un accord de couleurs et de lignes (de formes) qui correspond à quelque constante du goût¹⁶⁸ ».

En effet, chez Fautrier, il y a cette harmonie, cette symphonie des couleurs qui fait paradoxalement de la scène horrible une délectation pour l'œil. L'Otage daté de 1944 et dédié à Jean Paulhan et à sa femme répond parfaitement à la plume de Francis Ponge. De cette composition émane un sentiment, « une impression de beauté sereine, éternelle, de satisfaction sans fin et qui s'accroît sans cesse¹⁶⁹ ». De ces couleurs, de ces tracés, de ce poudroisement coloré, une grande sensation de beauté ressort. Pourtant, en 1945, les couleurs utilisées par Fautrier semèrent le doute et la retenue parmi les visiteurs et la critique. Le 8 novembre 1945, Marcel Arland, critique d'art, formule ses réserves face aux *Têtes d'Otages* :

« Les meilleurs d'entre elles nous plaisent, nous charment parfois par leur perfection dans un mode très personnel ; elles nous ravissent par la rareté de leurs couleurs et le périlleux équilibre de leur composition. De quelques autres, on peut dire qu'elles sont trop exquises, trop flatteuses avec leurs tons roses ou verdâtres¹⁷⁰ ».

Mais cette couleur verte est celle du cadavre sur l'herbe. Le travail de Jean Fautrier est marqué par une correspondance entre la couleur et le sujet. Les tons rosés sont ceux du corps du supplicié ; c'est sa chair qui se détache du fond de l'œuvre comme une tête se détache sur le sol verdâtre d'une clairière. Cette « joliesse¹⁷¹ » des tons n'est que le fait du sujet lui-même. Fautrier nous appelle, nous, spectateurs, à la mise en correspondance de ces tons avec la tragédie du sujet. L'artiste risque les couleurs. Il n'hésite pas à traiter ses sujets par une sublimation de la couleur pure. De cette couleur, de cette matière, la critique ira jusqu'à dire : « Que l'on fixe par des procédés chimiques et que l'on éternise sous verre une tartine de fromage rehaussée de confiture de groseille, ce sera de la cuisine¹⁷² ». Le critique George Wlademar parlera même de tragédie : « Le drame de Fautrier est celui du héros du *Chef-d'œuvre inconnu*. Si pénible que nous soit cet aveu, nous devons reconnaître qu'il

¹⁶⁸ PONGE Francis, *Note sur les Otages Peintures de Fautrier par Francis Ponge*, op. cit., p. 10.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 9.

¹⁷⁰ ARLAND Marcel, « Les Otages de Fautrier », *XX^e siècle*, n° 5, Paris, dimanche 4 - 8 novembre 1945, p. 4.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² GABRIEL Jacques, « Les Otages de Fautrier », *Le Pays*, 19 novembre 1945, p. 1, repris in : FAUTRIER RÉTROSPECTIVE 1898-1964, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, avril-mai 1964, Paris, Presses artistiques, 1964.

côtoie le néant. Son art, trop elliptique, est le triomphe de l'informe. Il se réduit à un dessin puéril greffé sur une couleur à laquelle il demeure parfaitement étranger. Le cas de Fautrier est celui d'un grand peintre qui commet un suicide¹⁷³ ». Le critique souligne par ce biais sa non-adhésion à l'œuvre présentée par Jean Fautrier à la Galerie Drouin en octobre 1945. Pour lui, l'artiste se « saborde » en exposant des tableaux où le dessin ne trouve pas sa place dans une matière prédominante. Les tons employés par Fautrier surprennent jusqu'à déranger. Comment peut-on employer de telles couleurs pour un tel sujet ? Comment Fautrier a-t-il fait pour oser de manière aussi directe l'emploi de la couleur pure ?

Le visiteur qui admire *Guernica*¹⁷⁴ au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia à Madrid peut également ressentir de la beauté et de l'admiration face à l'œuvre. Passée cette première impression esthétique face à l'œuvre de Picasso, le regard se fait plus attentif ; ce sont alors des cadavres, des mutilations, de la douleur et de la mort qui émergent à la surface de l'œuvre. Le regard devient plus précis et cette beauté initiale laisse place à une scène tragique. Ce qui est devant nos yeux, c'est une scène de guerre où le massacre est à l'œuvre. Les hommes et femmes crient et brûlent, tandis que des corps sont mutilés et des membres gisent à terre. Une femme porte le corps mort de son nouveau-né en hurlant l'horreur absolue par sa bouche devenue une excavation dans laquelle se dresse un pic acéré.

L'œuvre témoigne du bombardement meurtrier de la petite ville espagnole le 26 avril 1937. La beauté ressentie et perçue au premier abord se transfigure en une scène d'horreur d'une profonde esthétique. Sur la toile, la beauté devient tragédie et l'horreur devient sublime. Afin d'apporter de la beauté dans l'horreur, l'artiste doit amener de l'esthétique grâce au processus de la métamorphose. Si dès le départ une œuvre apparaît au spectateur horrible et qu'aucune métamorphose esthétique ne se produit, son regard s'en détourne et le dialogue est alors rompu. Dès lors, plus aucun moyen de transmettre une idée puisque le regard n'agit plus. L'esthétisation de l'horreur par l'acte créateur permet d'instaurer cette voie de communication entre l'œil du spectateur et l'évènement historique.

L'un des premiers éléments primordiaux à noter est que les couleurs employées par l'artiste sont en adéquation parfaite avec la véritable nature des *Otages*. En effet, ces teintes

¹⁷³ WLADEMAR George, *La Voix de Paris*, 8 novembre 1945, repris in : FAUTRIER RÉTROSPECTIVE 1898-1964, catalogue d'exposition, op. cit..

¹⁷⁴ Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, Huile sur toile, H. 349,30 x l. 776,60, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.

rosées emprisonnées dans l'enduit incarnent la chair massacrée des *Têtes d'Otages*. Les zones de couleur noire figurent la trace des impacts de balles mitraillant non seulement le visage de l'otage mais son corps tout entier. Michel Ragon, essayiste et auteur de « Fautrier¹⁷⁵ » en 1957, l'écrit avec justesse :

« Les tons roses et verdâtres des otages incitaient à cette impression de joliesse. Mais, je le répète, c'était de tendresse qu'il s'agissait ; et aussi des roses et des verts de la lingerie et de l'herbe. De ce linge écrasé dans la chair et qui déjà, avec la chair, commençait à être dévoré par la terre, la mousse, le lierre¹⁷⁶ ».

Le visage de l'*Otage*, sa tête tout entière, est emprisonné dans le drame de l'exécution. Les tons, les couleurs, les modulations chromatiques répondent à ce drame collectif de la mort. Déjà transparaît à travers les couches d'enduit la rousseur, la rougeur du sang. Le sang remonte à la surface. L'épiderme en cet instant de mort, d'exécution, se voit gorgé de la couleur chair, de cette couleur pure rosée. Car Fautrier ne triche pas. Aucun mélange n'est présent dans sa technique des Hautes Pâtes. Il appose les couleurs les unes sur les autres créant ainsi une stratification chromatique qui procure une richesse de tons et de nuances d'une profondeur inouïe. Les couleurs ne sont pas mélangées, elles s'interpénètrent. Jean Fautrier pose la tête de son *Otage* sur un fond vert pour traduire, pour visualiser, pour personnifier cette tête qui est tombée à terre à la suite d'un tir de mitrailleuse. Il lacère à grands coups de tracés graphiques sa tête comme pourrait le faire le tracé d'une balle sur et dans la peau. Il saupoudre d'un rose pur sur le blanc de l'enduit, couleur qui pourrait être celle d'une tête à l'instant de la mort. Il y a ce blanc en relief, cette croûte ravinée des Hautes Pâtes qui est la chair même de l'otage exécuté et tombé à terre. Contractée, raidie, entassée, la surface accidentée de la *Tête* est la traduction formelle du visage du supplicé figé à l'instant de son exécution. Francis Ponge écrit :

« Mais pourtant ; que les visages des Otages soient si beaux, peints de couleurs si charmantes, si harmonieuses, si pareilles à la carnation rose, bleue, jaune, orange ou viride des fleurs, n'y pouvons-nous pas voir une sorte d'héroïsme, de mensonge héroïque semblable, - et de divine, d'obstinée résistance, opposition à l'horreur par l'affirmation de la beauté ?¹⁷⁷ »

¹⁷⁵ RAGON Michel, *Fautrier*, Paris, Éditions Georges Fall, Collection Le Musée de Poche, 1957.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 27.

¹⁷⁷ PONGE Francis, *Note sur les Otages Peintures de Fautrier par Francis Ponge*, op. cit., p. 11.

Le poète met l'accent sur la transformation, la métamorphose qu'opère Fautrier : celle de convertir l'horreur en beauté.

L'artifice de l'art ne réside-t-il pas précisément ici ? Cette conversion opérée grâce notamment au traitement de la couleur ne serait-elle pas la manière la plus sensible et la plus agissante pour faire passer un message tragique ? En conséquence, cette mutation ne permettrait-elle pas d'ouvrir un nouvel espace tragique empruntable et regardable par tous ?

Fautrier choisit de peindre ces *Otages* avec les couleurs de la vie, avec nos couleurs à nous, survivants, pour transmettre et incarner l'exécution et la mort de l'homme. Empruntant telles quelles, sans modifications, les couleurs de la nature, il utilise le pigment pur comme directement issu de la nature pour représenter la terrifiante réalité. Ne serait-ce pas le moyen le plus immédiat de nous faire ressentir, partager l'horreur que d'employer les couleurs que nous connaissons, qui nous sont si proches et si familières ? Francis Ponge écrit :

« À l'idée intolérable de la torture de l'homme par l'homme même, du corps et du visage humains défigurés par le fait de l'homme même, il fallait opposer quelque chose. Il fallait, en constatant l'horreur, la stigmatiser, l'éterniser. Il fallait la refaire en reproche, en exécration, il fallait la transformer en beauté. Pas de gestes. Aucune gesticulation. La stupéfaction, le reproche. Aucun mouvement, sinon le mouvement de l'image qui envahit le champ de l'esprit ; du visage torturé qui monte du fond de l'ombre, qui approche en gros plan ; sinon le mouvement giratoire des faces des martyrs dans notre ciel comme des astres, comme des satellites, comme des lunes¹⁷⁸ »

La chair de l'*Otage*, c'est l'épais enduit blanc. Par contre, la couche colorée est très mince, quasiment impalpable et à certains endroits à la limite de la perception. La couleur est appliquée très légèrement, très succinctement, avec parcimonie, ce qui procure à l'œuvre un effet de fragilité ; fragilité qui est aussi celle de l'homme. La couche fine de la couleur symbolise la finesse, la vulnérabilité de l'épiderme face à l'horreur. Le pastel écrasé dans l'enduit le colore suffisamment pour lui attribuer son caractère identifiable mais s'avère être aussi d'une fragilité extrême. violemment appliqué dans la masse,

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 22.

profondément ancré en elle, le pigment utilisé par Jean Fautrier est la pigmentation que prend la peau au moment de la mort. Francis Ponge conclut :

« C'est alors qu'intervient la chauffe et l'application de l'enduit et tout aussitôt l'intégration à cet enduit du pastel écrasé. Enfin les tubes de blanc sont saisis, exprimés, transportés sur la toile, et le dessin au pinceau intervient ensuite en même temps que la coloration superficielle, pelliculaire (plus mince encore qu'épidermique) du blanc par huiles colorées¹⁷⁹ ».

La couleur vient ainsi de l'extérieur. Elle ne vient pas de l'intérieur de la composition. Fautrier la fait intervenir après qu'il ait appliqué son enduit. Contrairement à la peinture à l'huile où la couleur est indissociable du matériau, dans le procédé des Hautes Pâtes, le matériau est l'enduit et ce n'est qu'ensuite qu'il rend sa couleur grâce au pastel broyé par Jean Fautrier lui-même. Ainsi, matériau et couleur se dissocient pour être traités à des moments bien précis du travail du peintre. Robert Droguet, écrivain et ami de Jean Fautrier écrit :

« Il y a bien aussi la couleur, mais il y en a si peu. Le fond et le plâtre se la partagent, inégalement, barbarement. (Il va sans dire que j'appelle plâtre une épaisseur de plâtre blanchâtre qui pourrait être de la crème Bébica, du talc à l'eau, etc.) L'objet représenté, c'est-à-dire le sujet, s'inscrit tout bonnement sur le fond. Ça vous regarde comme un œil. Et pour les otages, le plâtre, c'est le sang. Alors, pas besoin de rouge. Et, pour narguer ce rouge qui ne veut pas venir parce qu'il se sait remplacé par l'épaisseur coagulée affreux relief de boue blanche, les couleurs des otages se mettent à être exquises. Les pastels broyés que fabrique lui-même Fautrier, cette couleur d'avant la couleur, la voilà qui enveloppe comme un linceul quelque membre de l'otage, et le public ne se trompe pas en disant c'est joli, c'est exquis, c'est ravissant¹⁸⁰ ».

L'utilisation du pigment pur donne la puissance expressive à la couleur chez Fautrier. La couleur n'est présente qu'en quantité infime en comparaison à la densité et à la présence de l'enduit. Le pigment coloré, recouvre le plâtre, l'enduit, comme un « linceul¹⁸¹ » nous dit Robert Droguet. La couleur est certes emprisonnée dans l'enduit, mais elle l'est à l'état pigmentaire et c'est de là qu'elle tire sa force.

¹⁷⁹ *Ibid.*, pp. 28-29.

¹⁸⁰ DROGUET Robert, *Fautrier 43*, suivi des lettres de Jean Fautrier à Robert Droguet, Paris, Éditions de l'Échoppe, 1995, pp. 17-18.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 18.

Les *Otages* exercent une emprise sur le spectateur car Fautrier les a rendus puissamment proches et vivaces. L'œuvre parvient à susciter une fascination pour ces corps et ces têtes mortels. La mort n'effraie pas, le cadavre n'est pas rejeté dans l'oubli et notre regard le maintient en vie grâce à ce médium qu'est devenue l'œuvre. Le peintre médiateur fait vivre ces cadavres par son travail, conférant ainsi une pérennité, une postérité aux disparus et au drame, les ancrant dans la mémoire collective. Si le cadavre de *Sarah*¹⁸² est encore identifiable dans la position de la tête et de son buste, Fautrier réalisera également une toile intitulée *La juive, Otage*¹⁸³ dans laquelle le corps de la suppliciée n'est plus qu'une masse, une forme broyée sous les coups et les balles meurtriers. Le bloc étincelant d'un blanc d'Espagne ou de Meudon est fendu par une parenthèse violette ouvrant sur les viscères du corps. Déjà mêlé à la terre, à la mousse et à l'herbe sur lesquels il se décompose, le corps de *La Juive* se constitue entre la violence de l'amputation de ses membres et la volupté de ses formes. Allongé et élongé sur toute la longueur du tableau, le corps devient semblable à un agglomérat, à un bloc, à une pierre sculptée par la torture, l'exécution et la décomposition de la chair. Là encore, Fautrier fait passer la violence de la scène grâce à la sensualité des courbes féminines.

Jean Fautrier réalisa de nombreux dessins pendant les années 40 représentant des nus féminins où la ligne est tracée à l'encre rouge sur le papier. Ces magnifiques dessins se composent d'un trait qui « slalom en descente¹⁸⁴ » évoquant le volume du corps avec tendresse et amour. Nous imaginons de manière sensible la main de Fautrier qui circule à la surface de la toile, créant ainsi ce tracé velouté et voluptueux qui encercle et définit la forme. Sa main se déplace, laissant couler l'encre et traçant par là même le contour d'une tête ou l'angle d'un nez. Palma Bucarelli écrira ainsi :

« Le dessin qui se développe et circule dans la matière comme un réseau de nerfs dans un corps vivant, définit ce rythme, c'est-à-dire qu'il détermine le point d'actualisation de chaque touche et de chaque variation de couleur, ainsi que leur force d'attraction. [...] Le dessin est comme une projection, une hypothèse : une structure qui ne parvient pas se concrétiser et qui ne soutient rien, mais c'est sans laquelle la matière ne pourrait avoir ni profondeur ni durée¹⁸⁵ ».

¹⁸² Cette œuvre est reproduite dans le recueil (Volume II) page 9 (n°1).

¹⁸³ Cette œuvre est reproduite dans le recueil (Volume II) page 17 (n°14).

¹⁸⁴ SEIBEL Castor, *Jean Fautrier Les dessins des années 40*, in : JEAN FAUTRIER, catalogue d'exposition, Paris, Galerie Di Meo, 27 avril au 27 mai 2006, p. 11.

¹⁸⁵ BUCARELLI Palma, JEAN FAUTRIER PITTURA E MATERIA, catalogue raisonné, op. cit., pp. 66-67.

Le dessin de Fautrier est rapide et s'apparente à un trait gravé griffant le papier mais aussi la Haute Pâte précédemment déposée à la surface de la toile. L'artiste incise, inscrit dans la matière la puissance de la scène grâce un stylet ou un couteau à peindre l'huile. Cet ensemble de dessins des années 40 réalisé à l'encre rouge ou noire et rehaussé au fusain a inspiré les plus grands écrivains et poètes comme André Malraux, Jean Paulhan, Francis Ponge, Georges Bataille, André Frénaud et Robert Ganzo. La femme est représentée avec désir par l'artiste dans ces dessins et chacun de ces corps féminins est surmonté par une *Tête d'Otage*. Si ces dessins n'appartiennent pas au cycle des *Otages*, Fautrier habite ces corps érotiques par le drame sous-jacent qui est celui des années pendant lesquelles ils furent créés.

3.2. Une beauté sublime

Chez l'écrivain comme chez le peintre ayant vécu la déportation, il y a cette nécessité impérieuse de ne pas trahir ce qui a été vu et vécu. Cette impulsion interne intime une précision juste et fidèle. L'artiste ne souhaite pas trahir ses compagnons de détention, ni les tromper ou tronquer ce qu'il a vu au camp, afin de traduire au plus près cette expérience terrible. Son œil de peintre effectue cette mutation qui fait passer la vision tragique du cadavre en une beauté esthétique. La souffrance des corps est sublimée en beauté tragique, mais cette transformation doit se faire en conservant de la manière la plus précise possible les détails, les positions des corps, des têtes, des mains vus à Dachau. Zoran Music confie à Michael Peppiatt cette attention toute particulière qu'il porta à ses compagnons déportés et aux milliers de détails que l'artiste décelait en eux. « J'étais fasciné par l'étrange beauté de tous ces cadavres. Il y avait des détails déroutants¹⁸⁶ ». Ces détails corporels, mais aussi comportementaux des déportés portent pour le peintre un caractère, une facture extrêmement précieuse. Comment l'horreur quotidienne de Dachau peut-elle devenir précieuse ?

Zoran Music dévoile à Michael Peppiatt un rêve privé qui exprime cette relation étroite de l'horreur et de sa préciosité :

¹⁸⁶ PEPPIATT Michael, *Zoran Music. Entretiens 1988-1998*, op. cit., p. 38.

« Il y a quelque temps, j'ai rêvé que j'étais dans un grand stade et j'étais fasciné de voir les cadavres installés sur les gradins, les uns sur les autres. J'étais très ému et excité, les formes avaient une élégance tragique qui me donnait envie de les peindre aussitôt. C'était comme un merveilleux paysage. Puis, horreur, ils se mirent à glisser et ils ont descendu jusqu'à disparaître de ma vue. Et j'ai eu comme le sentiment d'avoir perdu un bien précieux !¹⁸⁷ ».

Par quel processus l'horreur peut-elle devenir inestimable au point de ressentir de l'effroi si celle-ci venait à disparaître ?

« Qu'on le prenne comme on pourra, jamais je 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 domine alors sur tous 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'infini¹⁸⁸ ».

Zoran Music montre la souffrance par le trait, mais aussi par la couleur. Si aucun des dessins réalisés à Dachau ne comporte de couleur ni même d'effet graphique comme des ombres ou des dégradés, le médium pictural permet à Music, dès 1970, de traduire la couleur de la mort et, dirons-nous, la couleur du camp de concentration.

Il est essentiel de noter que Zoran Music n'a apporté aucun effet de dégradé, aucune nuance, ou encore aucune zone d'ombre dans les dessins des cadavres de Dachau. Par cette épure graphique, l'artiste veut traduire une vision froide, directe, sans détour et pour cette raison il va à l'essentiel et place les corps dans un statut de quasi-disparition. Les cadavres ne présentent aucun effet graphique de volumétrie, les corps sont blancs, translucides, traduisant ainsi l'enfouissement ou la crémation. Nous savons que ce cadavre représenté par Music est voué à l'effacement voulu par la mécanique implacable du camp et Music le traduit par cette transparence des corps accentuant une vision limpide quant à leur disparition totale et inéluctable.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 16.

¹⁸⁸ TASLITZKY Boris, *Tambour battant*, Paris, Les Éditions Français Réunis, 1962, p. 73. Disparu la même année que Zoran Music, Boris Taslitzky fut déporté à Buchenwald le 31 juillet 1944 où il restera pendant 9 mois sous le matricule 69022. Il réalise plus de 200 dessins dans l'enfer du camp et se lie avec Julien Cain et Jorge Semprún.

Nous pourrions qualifier la ligne graphique de Zoran Music de « structurante ». En effet, devant le désordre total, face à la destruction épouvantable qui se déroule devant les yeux du peintre, l'artiste saisit cette réalité terrible grâce à une ligne organisatrice guidée par la précision du tracé sur la feuille. Les dessins qu'il réalise à Dachau incarnent une manière d'appréhender le réel et de le supporter en le structurant grâce à la ligne graphique. Le dessin devient une force permettant à l'artiste de survivre mais également d'édifier l'horreur en élégance. Les corps de Music, qu'ils soient dessinés en 1945, ou peints et gravés dès 1970, expriment de la manière la plus puissante possible la délicatesse, la fragilité et la beauté sublime d'un corps mourant. Trouver de l'ordre grâce au dessin et à sa composition plastique devient un refuge vital pour Music. Le dessin devient un abri permettant de faire face à l'univers inimaginable et incompréhensible du camp de concentration. La légèreté du dessin de Music, cette finesse du trait, confère au corps-cadavre un allègement, une douceur créant ainsi une proximité tendre et attachante avec notre propre sensibilité. Les cadavres peints du cycle *Nous ne sommes pas les derniers* s'avancent vers nous, nous prennent à témoin, nous regardent même pour certains dans les yeux, comme s'ils qu'émandaient dans un ultime sursaut qu'on les retienne du côté de la vie. Ils nous agrippent et s'attachent à nous pour ne pas sombrer dans l'obscurité. L'absence de décor et d'éléments représentés autres que le corps supplicié à la surface de la toile ou du papier, apporte une grande proximité physique et émotionnelle entre le spectateur et ces suppliciés. Les cadavres sont là et en série. Impossible d'y échapper et le regard que nous portons sur eux devient le lien qui permet à ces cadavres de ne pas être oubliés et de ne pas disparaître dans la nuit.

Music fait part, dans ses rares dialogues, de toute la gamme colorée qu'il a observée dans les cadavres du camp. Les couleurs du camp vont réapparaître dans ses peintures dès 1970 par l'emploi du noir, du blanc, du gris et du bleu. Choisie pour représenter les corps, il convient de saisir toute la gamme chromatique mise en œuvre par l'artiste qui se trouve dans ce que nous nommerons les « couleurs terres ¹⁸⁹ ». Zoran Music évoque ces couleurs au pluriel, nous permettant de saisir tout l'arc coloré, toutes les nuances possibles que peut prendre un corps en souffrance, un corps affamé, mais aussi un corps mort lors des phases successives de sa décomposition. Les couleurs employées permettent d'exprimer toute la

¹⁸⁹ Nous entendons par cette expression éviter de résumer à la simple couleur « marron » ou « brune » tout le spectre coloré mis en place par Zoran Music notamment lorsqu'il reprend le cycle *Nous ne sommes pas les derniers* en 1985. Nous avons pu observer certaines toiles datées après 1985 qui montrent des couleurs comme la terre de Sienne, la terre brûlée, la terre d'ombre, le brun, l'ocre, le sépia et le brou de noix.

vision du peintre qui, grâce à son œil esthétique, produit une mutation de la scène tragique du camp en une image esthétisante s'incarnant dans un dessin, une estampe et un tableau. Le graphique et le chromatique sont deux entrées qui ont permis à Zoran Music de retranscrire sur ses papiers puis par ses toiles son vécu à Dachau.

Son œil éduqué lui fait découvrir la beauté tragique des cadavres. Cette beauté est sublimée par des couleurs décomposées et sourdes grâce au geste artistique. La beauté que nous ressentons en tant que spectateurs face aux cadavres dessinés, gravés et peints de Zoran Music n'est peut-être pas celle des cadavres mêmes mais plutôt la beauté du peintre lui-même. Cette beauté ressentie, esthétique, est une beauté vivante, agissante sur le spectateur et mouvante à la surface de la toile. Si le sujet est la mort, la beauté de la peinture fait naître en nous du désir et de la sensation esthétique. Qui pourrait détourner les yeux des tableaux constituant le cycle *Nous ne sommes pas les derniers* ? Qui ne serait pas ému par ces corps cadavériques ?

La place du dessin est primordiale car parallèlement à l'œuvre peinte, Zoran Music travaillera également la gravure, l'eau-forte, l'estampe, la lithographie et la pointe sèche, notamment pendant ces années 1970-1975. La multitude des techniques utilisées pour ce cycle *Nous ne sommes pas les derniers* traduit cette volonté et, dirons-nous même, cette nécessité de saisir au plus près la forme humaine et son expression. Les peintures de ce cycle, à l'instant de la rencontre, face à face avec elles, traduisent ce sous-bassement, cette armature graphique pénétrant et soutenant l'œuvre. La relation entre le graphique et le pictural est très proche et interpénétrante. Car voici aussi le désir le plus profond de Zoran Music : il ne souhaitait en rien trahir les formes humaines oscillant entre vie et mort qui l'avaient accompagné à Dachau. Dans ces cadavres, ces morts-vivants amoncelés en collines et en tas, Zoran Music y a trouvé une forme de « beauté grandiose et tragique ¹⁹⁰ ». Par son œuvre, il souhaite traduire « la grandeur hallucinante de ces champs de cadavres ¹⁹¹ ». La multiplication et son investissement artistique total grâce à plusieurs techniques sont la traduction de ce souhait de donner une vision la plus juste possible. Hanté, il l'était « de ne point trahir ces formes amoindries, de parvenir à les restituer aussi précieuses que je les

¹⁹⁰ *Paris-Paris Créations en France 1937-1957*, Paris, Musée national d'art moderne, op. cit., p. 184.

¹⁹¹ *Ibidem*.

voyais, réduites à l'essentiel¹⁹² ». Tel un chercheur, l'artiste a investi le terrain de la peinture, de la gravure et du dessin pour nous donner à voir son regard.

La représentation des corps cadavériques par Zoran Music s'opère entre absence et présence. Représentés pendus, torturés, allongés, imbriqués les uns dans les autres dans des cercueils qui voguent sur le Styx de l'enfer concentrationnaire, ils sont bien là mais déjà absents, emportés par la mort et l'effacement. Les corps sont d'une transparence livide générée par la blancheur de la feuille de papier, par l'absence totale de décor et de zones d'ombre et de lumière. Le volume des corps est représenté grâce à ce jeu de lignes qui s'imbriquent. Fragmentées, brisées, ces lignes-tracés se combinent et s'associent entre elles pour former les corps des suppliciés. Il y a de la vie dans ces lignes : si le corps pendu, étendu à terre, enserré dans le cercueil est déjà sans vie, la ligne graphique de Music est quant à elle d'une vitalité extraordinaire. Cette ligne, c'est celle d'un geste qui hachure, d'un geste qui effectue un aller simple sur la feuille. C'est celle enfin d'un geste qui est vivant et vivace dans la saisie immédiate de l'horreur vue et vécue à Dachau. Le trait graphique de Zoran Music est une véritable écriture. Cette graphie n'est pas paisible, elle n'est pas silencieuse, c'est une écriture qui est griffée, concise et pourrions-nous même dire acérée. C'est une écriture de la réalité, un trait de vérité qui se déroule devant les yeux du témoin Music. Le papier, ce support millénaire, devient un réceptacle sensible et vulnérable pour le dessinateur et pour l'écrivain lui permettant d'exprimer ce qu'il a vu. Music, par la représentation qu'il fait de ces cadavres et des exécutions, se place dans une Histoire : celle de la mort et de la mise à mort. Puisque Music a été victime de ces atrocités, il en devient également le gardien mémoriel et éternel par son œuvre. Il transforme la finitude de la vie humaine en une œuvre immortelle.

Théodore Géricault exécuta entre 1817 et 1819 plusieurs œuvres peintes et dessinées de membres coupés. Ces œuvres, réalisées dans une salle de dissection de l'hôpital Beaujon, servirent d'études pour son chef d'œuvre, *Le radeau de la Méduse*. Ces pieds et bras découpés sont agencés de manière à produire un réalisme frappant, captivant et tragique. Scène horrible par son sujet représenté, l'œuvre conservée au Musée Fabre de Montpellier en est tout autant sublime¹⁹³. Géricault inscrit ces amputations dans un romantisme macabrement majestueux. Ces membres s'imbriquent, se mêlent, se

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ Théodore Géricault, *Étude de pieds et de mains*, vers 1817-1819, Huile sur toile, H. 52,00 x l. 64,00 cm, Musée Fabre, Montpellier. Cette œuvre est reproduite page 229.

composent entre eux, ouvrant vers une nouvelle représentation du corps supplicié. Une toile appartenant au cycle *Nous ne sommes pas les derniers* exprime de la manière la plus directe cette esthétique du fragment humain¹⁹⁴. Géricault donne aux membres peints les couleurs de la décomposition des chairs. Les pieds et les mains sont traités par des nuances de jaunes, bruns tirant vers de très légers accents verdâtres. Son ami Eugène Delacroix notera à propos de cette œuvre :

« Ce fragment de Géricault est vraiment sublime : il prouve plus que jamais qu'il n'est pas de serpent ni de monstre odieux, etc. C'est le meilleur argument en faveur du Beau, comme il faut l'entendre. Les incorrections ne déparent point ce morceau. À côté du pied qui est très précis et plus ressemblant au naturel, sauf l'idéal propre au peintre, il y a une main dont les plans sont mous et faits presque d'idée, dans le genre des figures qu'il faisait à l'atelier, et cette main ne dépare pas le reste ; la finesse du style la met à la hauteur des autres parties. Ce genre de mérite a le plus grand rapport avec celui de Michel-Ange, chez lequel les incorrections ne nuisent à rien¹⁹⁵ ».

Les corps de Zoran Music ne sont pas héroïques ni érotiques ; ils sont mis à nu dans une totale solitude. Cette nouvelle représentation de la morphologie corporelle place les corps dans une mortification plus que dans une glorification. L'œuvre de Music s'adresse à l'esprit et non pas au désir. La nudité des cadavres montre cette perdition dans l'horreur concentrationnaire. Le corps cadavérique chez Music est tortueux, noueux, aiguillonné par les os qui deviennent saillants à travers la pellicule-peau. La blancheur immaculée de la peau laisse transparaître l'architecture saillante et viscérale du corps humain avec une solennité des plus majestueuses. Les articulations deviennent de véritables protubérances. Celles-ci sont dessinées grâce à une graphie extrêmement fine, conférant la sensation qu'elles sont sur le point de se rompre ou de se briser. Cette fragilité est celle du corps mais c'est aussi celle de la vie, qui peut s'éteindre à tout moment dans le camp. Si le cadavre est frêle, si l'homme porte cette fragilité macabre, la peinture de Music ne tombe pas dans l'effrayant ni dans le repoussant. Grâce à la beauté du trait et de la couleur, la représentation de la douleur devient finalement le paroxysme de la beauté dans ce qu'elle a de plus esthétique et de plus intime.

Les cadavres peints, dessinés et gravés du cycle *Nous ne sommes pas les derniers*, nous placent dans la transmission de l'évènement historique vu et vécu à Dachau. Les

¹⁹⁴ *Nous ne sommes pas les derniers*, 1988. Cette œuvre est reproduite dans le recueil (Volume III) page 337 (n°363).

¹⁹⁵ Extrait du *Journal* daté du 5 mars 1857, in : DELACROIX Eugène, *Journal de Eugène Delacroix*, Paris, Éditions Librairie Plon, Plon-Nourrit et C^{ie}, Imprimeurs-Éditeurs, Tome Troisième 1855-1863, 1893, pp. 260-261.

cadavres représentés s'inscrivent également dans une esthétique de représentation du corps dans ce qu'elle a de plus terrible mais aussi dans ce qu'elle a de plus touchante. Les œuvres composant ce cycle intègrent une tradition artistique où le peintre livre à la vue de tous le corps humain qui se défait et vieillit, s'avilit.

Les cadavres sont d'une beauté extraordinaire. L'ossature des visages, la cavité des orbites ainsi que les bouches cavernieuses sont empreints d'une grâce et d'une délicatesse infinies. Claude Roy s'attache à la question de la précision du trait graphique chez Music. Il écrit ainsi :

« Ce qu'on retrouve dans les œuvres funéraires de Music, c'est cette mort *informe*, cette « matière de mort » où le très fin dessin du peintre-témoin précise la fixité d'un visage, la béance d'une bouche qui vient d'aspirer son dernier souffle, la délicatesse d'une main arachnéenne, la beauté (oui...) d'un membre exténué, exsangue¹⁹⁶ ».

Claude Roy amène à regarder les cadavres nus poussés par les bulldozers lors de la libération du camp de Bergen-Belsen comme une véritable matière, une masse morte et informe qui trouve un salut extraordinaire dans la précision graphique employée par Music. Les corps sont emmêlés et imbriqués. Les cadavres s'unissent et se fondent en des collines macabres¹⁹⁷ où les bras, les corps, les jambes les sexes n'appartiennent plus à personne. La précision, l'incision du trait graphique de l'artiste sur la feuille, la plaque de cuivre et la toile confèrent aux cadavres une unité et une dignité. L'artiste dit :

« Ce qui m'avait ému tout particulièrement, dans mon souvenir, c'était la terrible beauté de tous ces corps empilés comme les branches de bûcher, avec les mains et les pieds qui dépassaient. Cette élégance tragique me fascinait : la peau était presque transparente, les doigts semblaient si fins, si fragiles... Je les regardais comme un somnambule, qui avait perdu toute réaction normale, qui avait accepté la réalité du camp comme s'il n'en existait aucune autre. Mais on n'arrive pas à décrire ces choses-là, ça devient très vite de la littérature¹⁹⁸ ».

Le choix et l'utilisation des couleurs qu'opère Zoran Music tiennent essentiellement à deux influences : l'Orient et l'Occident. L'Orient, dans lequel est né Music, est composé d'icônes byzantines, de mosaïques et de fresques millénaires mais aussi de déchirements

¹⁹⁶ ROY Claude, « Music, douceur et force », in : ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, op. cit., p. 89.

¹⁹⁷ Une partie du recueil consacré à Zoran Music est intitulé *Collines* (pp. 319-344)

¹⁹⁸ PEPPIATT Michael, *Zoran Music. Entretiens 1988-1998*, op. cit., p. 25.

territoriaux qui le conduisent à fuir. L'Occident fut celui de la découverte des grands Maîtres, mais il fut aussi celui qui organisa sa déportation et le voua à mourir. Entre attirance et rejet, création et destruction, passé et présent, Zoran Music se constitua toute une palette colorée propre à son émotion et à sa sensibilité. La couleur des pays et des civilisations devint la base de son expression picturale. Les couleurs terre (ocre, brune,...) sont celles de la Dalmatie, du Karst natal tandis que les bleus, les verts mais également les roses sont les couleurs des byzantins, celle des mosaïques de Ravenne. L'extrême aridité des déserts d'Europe centrale dialogue avec le raffinement présent dans la basilique Saint-Marc de Venise mais également dans celle de Ravenne. Les cadavres de Music procèdent de cette double influence. Ils sont secs, durs, maigres et ravinés par la douleur, à la manière d'un paysage désertique, mais ils présentent également une flamboyance et une grande vitalité grâce à l'utilisation de couleurs étincelantes, inspirées des mosaïques et fresques vénitienes et byzantines. Zoran Music est pleinement conscient de cette influence byzantine ; ainsi, une grande partie de sa production artistique se caractérise notamment par l'absence de perspective. Il émane une sensation chaude, voluptueuse, majestueuse des cadavres peints par Music. Son emploi des couleurs chaudes et orientales provient directement des civilisations méditerranéennes et de Byzance. Une des entrées privilégiées qui permet de se rapprocher des cadavres peints est le raffinement extrême de la couleur. La peinture de Music ne s'inscrit pas dans une idée de choc ou d'immédiateté, elle est au contraire la consécration d'une longue période de gestation, d'un temps de digestion où l'émotion s'est cristallisée pour mieux éclater sur la toile et sur le papier.

Les cadavres dessinés, gravés et peints par Zoran Music unissent la tragédie commune à l'intimité du corps. La souffrance est peinte sans détour et sans ornement. Ces corps nus, ces sexes gonflés et accrochés à des corps rachitiques placent le spectateur face au drame avec fragilité et délicatesse. Zoran Music ne nous brusque pas. La douleur peinte est d'une sensibilité et d'une bienveillance suffisantes pour que notre regard ne se détourne pas de ces morts-vivants picturaux. Les œuvres de Music, Goya et Picasso captent notre regard même si l'horreur est très dure à voir. Les cadavres ne doivent pas s'évanouir et s'enfoncer pour disparaître à jamais dans la terre de la fosse commune. Non, les cadavres doivent être vus, regardés, retenus et oserons-nous dire aimés, afin que les bourreaux qui voulaient réduire ces hommes au néant n'en sortent pas vainqueurs. Notre regard doit soutenir la vue de telles atrocités et notre œil garder avec nous les victimes pour qu'elles puissent survivre.

III] L'ARTIFICE DE L'ART

CHANT III

« Il n'est point de serpent ni de monstre odieux,
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux ;
D'un pinceau délicat l'artifice agréable
Du plus affreux objet fait un objet aimable.
Ainsi, pour nous charmer, la Tragédie en pleurs,
D'Œdipe tout sanglant fit parler les douleurs,
D'Oreste parricide exprima les alarmes,
Et, pour nous divertir, nous arracha des larmes ¹⁹⁹ ».

¹⁹⁹ BOILEAU Nicolas, *Art poétique de Boileau-Despréau : avec commentaires historiques et littéraires (Éd. 1838)*, Paris, Éditions Hachette Livre, BNF, Gallica, 2013, p. 28.

1. L'horreur et la technique

1.1. L'artifice et l'objet artistique

L'horreur doit être racontable, dicible et exprimable grâce à une écriture qui saura, par le talent de Jorge Semprún, exprimer ce qui fut pour lui inexprimable pendant plusieurs dizaines d'années. Par ce biais, l'expérience vécue dans les camps est transmissible par la voie qu'est la création. L'objet artistique sera ce véhicule, ce chemin praticable qui permettra aux horreurs vues et vécues dans les camps d'être racontées, d'être communiquées. Autrement dit, Jorge Semprún ne doute pas que son expérience soit racontable à travers un récit, mais celle-ci ne sera audible, compréhensible que si elle devient nécessairement une œuvre d'art, ou du moins, un objet d'art, en l'occurrence un texte et un livre publié.

« 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 historiques²⁰⁰ » écrit-il.

L'expérience devient dès lors transmissible par la création, du moins en partie. L'objet artistique constituerait donc la solution pour transmettre quelque chose de ce qui n'est pas imaginable ou même dicible autrement. Mais les choses ne sont pas si simples comme nous le précise Jorge Semprún. L'objet artistique doit prendre la forme d'un espace de création. En effet, seule la création doit permettre de redonner substance aux événements vécus et vus. La création devient le chemin menant vers la vérité sur ce qui s'est passé. Le regard du déporté-écrivain et du déporté-peintre permettra de conférer une certaine distance, une « vision » sur ces événements horribles. Jorge Semprún évoque ce problème qu'auront les survivants des camps à raconter. Le récit n'est pas impossible, mais il doit être fait à travers le prisme de l'artifice d'une œuvre d'art. L'art aurait donc ainsi ce pouvoir d'offrir au lecteur, au spectateur, au regardeur, une parcelle de la vérité qui s'est déroulée. Ainsi Jorge Semprún écrit :

« On peut tout dire de cette expérience. Il suffit d'y penser. Et de s'y mettre. D'avoir le temps, sans doute, et le courage, d'un récit illimité,

²⁰⁰ SEMPRÚN Jorge, *L'écriture ou la vie*, op. cit., 2007, p. 26.

probablement interminable, illuminé - clôturé aussi, bien entendu - par cette possibilité de se poursuivre à l'infini. Quitte à tomber dans la répétition et le ressassement. Quitte à ne pas s'en sortir, à prolonger la mort, le cas échéant, à la faire revivre sans cesse dans les plis et les replis du récit, à n'être plus que le langage de cette mort, à vivre à ses dépens, mortellement ²⁰¹ ».

Cette idée de récit illimité, de récit interminable qui prolonge la mort, nous la retrouvons à travers les notions de cycle et de série artistique. En effet, Zoran Music nous expose le cycle *Nous ne sommes pas les derniers* qui est la transcription de son expérience à Dachau. L'artiste Music revient sur ses souvenirs en camp de concentration et nous les transmet à travers une œuvre artistique, non pas unique, mais multiple dans le cadre d'un cycle à part entière. Zoran Music dévoile, vingt-cinq années après son emprisonnement à Dachau, ses visions d'horreur qui ne l'ont jamais quitté, par la création de ce cycle dès 1970 et qu'il poursuivra jusqu'en 1988.

Donner à voir, montrer, exposer, dire, parler, être cru, savoir,... les termes peuvent s'enchaîner mais le devoir est bien là : il faut créer.

« Si j'avais su
qu'aurai-je fait
pour être cru ²⁰² ».

lance Jean Cayrol de retour au camp de concentration. Résistant, arrêté en 1942, il est emprisonné à Fresnes avant d'être déporté à Mauthausen-Gusen. Il en sera délivré le 5 mai 1945. Cette expérience fonde son écriture pour toujours. Son œuvre écrite s'inscrit désormais dans le « prisme de la survie dont il est à jamais l'acteur et le témoin ²⁰³ ». Son écriture devient un cri, une rage d'émotions fortes et profondes. Ne pas cesser d'écrire car l'écriture et donc le poème auront réponse à tout.

« Mais oui j'écrirai et personne ne m'en empêchera ; je trouverai bien une belle histoire qui puisse me contenter pour tout le reste de la vie, que je dégrossirai un peu plus tous les jours, une histoire sans savoir où l'on va, avec des secrets, des mystères incompréhensibles, des recoins d'ombre ; ça va si bien, l'ombre, sur les visages qui parlent ; un roman où la solitude éclatera

²⁰¹ *Ibidem*, p. 26.

²⁰² Poème de Jean Cayrol intitulé : *Le charnier natal*, 1950, in : CAYROL Jean, *Chacun vient avec son silence Anthologie*, Paris, Éditions du Seuil, Collection Points, 2009, p. 105.

²⁰³ Présentation de Xavier Houssin pour l'ouvrage de Jean Cayrol, in : CAYROL Jean, *Chacun vient avec son silence Anthologie*, op. it., p. 3.

comme un soleil ; les gens s’y prendront comme dans de la glu ; pas moyen d’y échapper²⁰⁴ ».

Il subsiste l’angoisse de ne pas être cru, angoisse partagée par Jorge Semprún qui l’exprime en ces termes :

« Mais il n’y avait pas, il n’y aura jamais de survivants des chambres à gaz nazies. Personne ne pourra jamais dire : j’y étais. On était autour, ou avant, ou à côté, comme les types du Sonderkommando. D’où l’angoisse de ne pas être crédible, parce qu’on n’y est pas resté, précisément, parce qu’on a survécu. D’où le sentiment de culpabilité chez certains. De malaise, du moins. D’interrogation angoissée. Pourquoi moi, vivante, vivant, à la place d’un frère, d’une sœur, une famille tout entière peut-être ?²⁰⁵ ».

Comment raconter les événements aussi cruels et aussi incroyables que ceux qui se sont déroulés dans les camps ? Comment être crédible aux yeux du Monde, interroge Jorge Semprún ? Par extension, la question suivante se pose aussi : comment transmettre alors, dans les temps futurs, une parcelle de la vérité sur quelque chose dont il n’existe aucun survivant ?

Imre Kertész fait part dans le deuxième tome de sa trilogie sur sa déportation de ce souvenir affreux quand il reçut la lettre de réponse d’un éditeur alors qu’il lui avait adressé son manuscrit. L’auteur relate en un paragraphe, de manière très concise et tout autant percutante, l’atrocité de la réponse de l’éditeur qui emploie des termes et des expressions qui ne font que remuer l’horreur vue et vécue à Auschwitz.

« Nos lecteurs ont lu votre manuscrit et selon leur avis unanime... Nous pensons que vous n’avez pas réussi à donner une expression artistique à votre expérience vécue, bien que le sujet soit terrible et bouleversant. S’il ne devient pas... le héros est bizarre, c’est le moins qu’on puisse dire... Nous comprenons à la rigueur que le héros adolescent ne saisisse pas immédiatement ce qui se passe autour de lui (la réquisition des STO, le port obligatoire de l’étoile jaune, etc.) mais nous ne pouvons plus nous expliquer pourquoi, arrivé au camp de concentration, il voit... Les phrases de mauvais goût se succèdent... Il est également incroyable que la vue des fours crématoires... éveille en lui « l’impression d’une farce de potache » alors qu’il sait qu’il est dans un camp d’extermination, simplement parce que sa qualité de juif suffit pour le faire tuer [...]

²⁰⁴ CAYROL Jean, *Je vivrai l’amour des autres. On vous parle*, Paris, Éditions du Seuil, Neuchâtel, Éditions La Baconnière, 1947, p. 38.

²⁰⁵ ROY Claude, « Music, douceur et force », in : ZORAN MUSIC, catalogue d’exposition, op. cit., p. 72.

Je suis moi aussi irrité par les humanistes professionnels, parce qu'à travers leurs attentes, ils aspirent à mon anéantissement : ils veulent invalider mon expérience. Sauf qu'il est arrivé quelque chose à cette expérience qui, à ma grande stupeur, a tourné à mon désavantage : dans l'intervalle, elle s'est transformée au fond de moi, allez savoir comment, en une conviction esthétique inébranlable²⁰⁶ ».

Mis au ban par la critique littéraire lors de sa parution en 1975, *Le Refus* n'obtiendra sa reconnaissance qu'après la chute du Mur en 1989. Les paroles de cet éditeur transcrivent cet effet du sensationnel qui est attendu par les lecteurs mais aussi un certain enveloppement esthétique souhaité afin que l'horreur devienne supportable et compréhensible. Si les mots sont maladroits, si les écrits blessent et ne peuvent cerner ce que fut l'horreur, Imre Kertész saisit que l'expérience concentrationnaire ne peut être transmise que par un récit esthétisant.

Seul l'art offrirait cette possibilité, seuls la littérature, le théâtre, le cinéma, la peinture et la poésie peuvent faire « passer » un peu de l'horreur vécue. C'est ce que fera Zoran Music. Témoins des événements, ils retravaillent ces souvenirs dans leurs mémoires, pour les retranscrire, pour les peindre et leur donner la forme matérielle et sensible de l'œuvre d'art. C'est, soulignons-le, cette même impulsion qui est à la base de la série des *Otages* de Jean Fautrier.

Le peintre va ressentir ce besoin urgent et immédiat de transmettre par son art l'horreur qui se déroule sur le lieu même où il réside dans les dernières années de la Seconde Guerre mondiale. L'art est une réponse aux massacres vécus. Là aussi, dans une visée artistique, l'artiste va créer une œuvre sérielle. Le principe de la série devient en l'occurrence une manière de mieux cerner, d'envelopper et de témoigner du caractère infâme des événements. Là aussi, l'art joue de ses extrêmes possibilités. L'œuvre d'art devient le seul choix possible pour l'artiste-témoin afin de raconter l'horreur vécue, la seule solution pour faire « voir », « pour faire passer » ces horreurs et toute l'intensité du drame.

La nuit est paru aux Éditions de Minuit en 1958 après qu'Elie Wiesel, François Mauriac et Jérôme Lindon s'accordèrent conjointement sur le titre de l'ouvrage. Si Mauriac signe la première préface, appelée ensuite *Avant-propos*, l'auteur lui-même, Elie Wiesel, voulut ajouter à l'édition de 2006 une préface. Dès les premières lignes, il évoque les

²⁰⁶ KERTÉSZ Imre, *Le refus*, op. cit., pp. 38-41.

conditions de sa survie qu'il doit, dit-il, au « hasard ²⁰⁷ ». Nous ressentons dès ces premiers mots, dès les premières phrases de cette préface, une volonté de comprendre et une vive émotion quant à savoir les raisons de sa survie à l'enfer concentrationnaire. Si la machinerie nazie ne l'a pas fait disparaître, l'auteur affirme qu'il doit donner sens à sa survie. Ce sens, cette raison d'être, pourrait-on dire, il va les trouver dans l'écriture qui lui permet de placer sa vie, son œuvre, à la lumière du témoignage.

Ce qui guide la préface est la difficulté que l'auteur rencontra à être le témoin, à devenir témoin de faits dont personne, sauf à les avoir vécus, ne peut en imaginer le degré extrême d'horreur. Comment faire ? Comment dire ? : « Certes, à un certain moment il m'était devenu clair que puisque l'Histoire sera jugée, je devais témoigner pour ses victimes, mais je ne savais pas comment m'y prendre. J'avais trop de choses à dire, mais pas les mots pour le dire. Conscient de la pauvreté de mes moyens, je voyais le langage se transformer en obstacle ²⁰⁸ ». Écrire pour se libérer, peindre pour se délivrer, non, s'exprimer sur les faits concentrationnaires ne peut relever des méthodes ou des procédés habituels de la littérature ou de la peinture. On ne peut témoigner de l'inimaginable avec les moyens communément employés par les écrivains ou les peintres pour d'autres faits.

L'expérience concentrationnaire est-elle intraduisible ? L'auteur de *La nuit* place sur le domaine de l'obligation, de la responsabilité, le devoir de témoigner du camp. Comment dire ? Mais il faut le faire, quitte à replonger dans l'horreur et extraire de sa mémoire les faits les plus douloureux. Jorge Semprún parle de cette douleur de la mémoire. Zoran Music se préservera dans une solitude et un silence protecteur pour laisser l'œuvre parler, crier et témoigner à sa place. L'écriture comme la peinture devient elle-même embarrassante et constitue une entrave.

Zoran Music multipliera les croquis, les gravures, les tableaux dans le but de préciser sa vision. Il faut dire et témoigner mais « il est difficile sinon impossible de parler ²⁰⁹ ». Il faut tenter, essayer, recommencer même si « Ce n'est pas ça ²¹⁰ ». L'expérience concentrationnaire doit être écrite et peinte avec le plus haut degré de fidélité et de précision possible tout en répondant à l'exigence d'être comprise par le lecteur ou le regardeur. Témoigner engendre la prise en compte du spectateur ou du lecteur. Il faut

²⁰⁷ WIESEL Elie, *La nuit*, op. cit., p. 10.

²⁰⁸ *Ibid.*, pp. 11-12.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 13.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 12.

transmettre et avoir comme impératif d'être compris par l'autre, par celui qui n'a pas connu la déportation.

« La faim, la soif, la peur, le transport, la sélection, le feu et la cheminée : ces mots signifient certaines choses, mais en ce temps-là, elles signifiaient autre chose. Écrivant dans ma langue maternelle, meurtrie elle aussi, je m'arrêtais à chaque phrase en me disant : « Ce n'est pas ça. » Je recommençais. Avec d'autres verbes, d'autres images, d'autres larmes muettes. Ce n'était toujours pas ça. Mais « ça », c'est quoi exactement ? C'est ce qui se dérobe, ce qui se voile pour ne pas être volé, usurpé, profané. Les mots existants, sortis du dictionnaire, me paraissaient maigres, pauvres, pâles²¹¹ ».

Comment dire la mort quand on se retrouve plongé à quinze ans dans l'enfer des camps²¹² ?

Comment raconter une telle expérience quand on est plongé dans l'effroyable à l'âge de l'adolescence ? Elie Wiesel énonce que la connaissance des camps n'appartient qu'à ceux qui les ont vécus : « seuls ceux qui ont connu Auschwitz savent ce que c'était. Les autres ne le sauront jamais²¹³ ».

Si Elie Wiesel écrit ce livre, c'est bien qu'il croit au pouvoir des mots de la même manière que Zoran Music croit au pouvoir de la peinture. La description de l'enfer des camps de concentration dépasse le sens commun des mots usuels car il s'agit bien ici d'un univers qui était hors du commun. Néanmoins, Elie Wiesel le dit : « il est interdit de se taire, alors qu'il est difficile sinon impossible de parler²¹⁴ ». Ce qui est très important, c'est la persévérance de l'auteur à saisir, à approcher au plus près et sans trahison ce qui est il a vu et vécu dans le camp nazi : « Il fallait donc persévérer. Et parler sans parole. Et tenter de se fier au silence qui les habite, les enveloppes les dépassent²¹⁵ ». C'est un véritable effort, une douleur nécessaire que l'auteur et le peintre s'infligent pour dire ce qui est indicible. Dans ce récit, Elie Wiesel va à la substance de ce qu'il a vu et vécu. Il n'y a pas d'abondance, il n'y a pas de superflu, l'auteur va au cœur des choses en cherchant à nous restituer une vision et des sentiments précis sans débordement. Proscrire la profusion pour aller droit à l'essence, au cœur même de l'expérience concentrationnaire. Aucun détour possible, aucun chemin de

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² Elie Wiesel est déporté à quinze ans à Auschwitz-Birkenau où sa mère et sa plus jeune sœur trouveront la mort. Il est transféré à Buchenwald avec son père qui meurt devant lui en 1945.

²¹³ WIESEL Elie, *La nuit*, op. cit., p. 13.

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ *Ibidem*.

traverse, il y a chez l'auteur et chez le peintre une confrontation, plusieurs années après, avec les faits vus et vécus dans les camps. Zoran Music produit une œuvre sans fioritures et sans aucun enjolivement. Il faut aller directement au cœur de l'expérience pour pouvoir la transmettre et pour, surtout, ne pas la trahir.

Elie Wiesel s'interrogera sur la possibilité de raconter mais aussi sur la capacité à recevoir et à comprendre ce récit par les non-déportés :

« Pourront-ils comprendre, eux pour qui c'est un devoir humain, noble et impératif de protéger les faibles, guérir les malades, aimer les enfants et respecter et faire respecter la sagesse des vieillards, oui, pourront-ils comprendre comment, dans cet univers maudit, les maîtres s'acharnaient à torturer les faibles, à tuer les malades, massacrer les enfants et les vieillards ? Est-ce parce que le témoin s'exprime si mal ? La raison est différente. Ce n'est pas parce que, maladroit, il s'exprime pauvrement que vous ne comprendrez pas ; c'est parce que vous ne comprendrez pas qu'il s'explique si pauvrement. Et pourtant, tout au fond de son être il savait que dans cette situation-là, il est interdit de se taire, alors qu'il est difficile sinon impossible de parler ²¹⁶ ».

L'auteur exprime ici l'impossibilité ressentie de s'exprimer. Comment trouver les mots pour décrire ce monde si cruel et si horrible ? Néanmoins, cette impossibilité doit être dépassée, car se taire lui est inconcevable. L'écriture, la peinture, le dessin, et plus fondamentalement l'œuvre d'art, deviennent le seul et unique chemin à emprunter afin que le Monde appréhende les tragédies concentrationnaires. Pour certains, le temps va alors aider à formuler artistiquement les pensées. D'autres créateurs vont quant à eux éprouver un besoin immédiat et nécessaire de dire et de raconter.

Dès janvier 1947, Primo Lévi exprime de manière très claire les possibilités libératoires et communicantes d'un ouvrage :

« 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 ²¹⁷ ».

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ LEVI Primo, *Si c'est un homme*, op. cit., p. 8.

Dans la préface à son ouvrage intitulé *Si c'est un homme*, l'écrivain italien évoque son sentiment de pouvoir et de devoir témoigner sans attendre des événements passés. À travers l'œuvre d'art, ici le livre, l'artiste fait passer et restitue les événements. L'œuvre d'art joue son rôle de communicant, de passeur et son artifice permet à l'artiste d'extérioriser, d'exprimer ses sensations et ses sentiments inouïs ressentis face au drame.

Pourtant, la chose n'est pas aussi aisée. Tout au long du livre *L'écriture ou la vie*, Jorge Semprún se pose la question de pouvoir témoigner et de la meilleure manière de le faire. Il essaie, il réessaie, notamment à travers ses premiers témoignages racontant ses dimanches passés à Buchenwald : « Mon témoignage ne correspondait sans doute pas au stéréotype du récit d'horreur auquel il (le soldat américain) s'attendait. Il ne m'a posé aucune question, n'a demandé aucune précision. À la fin, il est resté plongé dans un silence embarrassé. Embarrassant, aussi. Mon premier récit sur les dimanches à Buchenwald était un bide complet²¹⁸ ». Son témoignage, cette tentative de dire au soldat américain ce qui s'est déroulé dans l'enceinte du camp sont vécus par l'auteur comme un véritable échec puisque son interlocuteur ne répond rien et ne souhaite pas en savoir plus. Mais le désir de témoigner est ici. Ce désir est nécessaire et, soulignons-le, vital. Il est ainsi essentiel de parvenir à raconter les camps et les horreurs vécues mais avec la forme adéquate, avec la composition qu'il convient.

Pour transmettre un peu de l'horreur, il faut trouver la forme juste, complète, qui saura envelopper et contenir le récit. Jorge Semprún affirme que la forme brute d'un récit ne convient pas car elle ne permet pas de transmettre. Il faut rajouter à cette forme de l'artifice, une sorte d'écran artistique afin de pouvoir rendre un peu de réalité. L'art de l'écriture comme de la peinture permettrait alors ce passage. L'art donnerait la possibilité à l'homme de Buchenwald, ou de Dachau et même de Châtenay-Malabry, de proposer un cadre, un traitement et un regard sur les événements. L'artifice de l'art permettrait ainsi de transposer la réalité dans le champ artistique. C'est par une telle transposition que l'horreur devient dicible et audible.

Zoran Music va à l'essentiel des choses. Il vise ce qui est nécessaire et le peint directement pour arriver au cœur de l'horreur. Dans le cycle *Nous ne sommes pas les derniers*, l'artiste n'amène, n'apporte à la toile, que le minimum de matière picturale pour

²¹⁸ SEMPRÚN Jorge, *L'écriture ou la vie*, op. cit., p. 102.

pouvoir définir son motif. L'artifice dont use Music réside dans la sélection qu'il opère à l'intérieur même de son motif pour pouvoir aller à l'essence de sa pensée. La démarche est totalement autre chez Jean Fautrier. L'artiste charge ici la toile d'une matière extrêmement épaisse pour pouvoir « dire », décrire l'horreur vécue à Châtenay-Malabry. Chez Jean Fautrier, le format se réduit quand Zoran Music, lui, agrandit les corps dans des dimensions impressionnantes. Le créateur des *Otages* atteint la substance dont parle Jorge Semprún en triturant, en malaxant, en talochant la matière qui devient le corps même du supplicé. Les *Têtes d'Otages* « trouvent leur juste valeur dans les accidents de la matière grumelée, froncée, appliquée à coups de spatule, par vagues successives, qui souvent se cabrent, forment des crêtes, des amas de magma en ébullition ²¹⁹ » note Palma Bucarelli. Fautrier enfouit son sujet dans la matière, se faisant précurseur de l'Art Informel. Les *Otages* prennent place dans une visée matiériste et colorée. Effectivement, l'artiste n'hésite pas à employer les couleurs et la pâte picturale pour donner vie à ses tableaux. Donner vie à ses tableaux ne signifie pas les rendre vivants, mais plutôt redonner de la vitalité et une image aux Résistants exécutés. Représentant les supplices et les massacres perpétrés par les nazis, Zoran Music va, lui, enfouir son sujet dans la toile plus que dans la matière. La toile est véritablement évidée au maximum de toute matière. Le sujet prend place sur la toile et se confond avec elle. Ce sont deux démarches différentes, mais deux démarches artistiques qui feront de l'expérience vécue un objet d'art, un tableau ou plutôt une série et un cycle d'œuvres intemporelles.

« - Tu tombes bien, de toute façon, me dit Yves, maintenant que j'ai rejoint le groupe des futurs rapatriés. Nous étions en train de nous demander comment il faudra raconter, pour qu'on nous comprenne.

Je hoche la tête, c'est une bonne question : une des bonnes questions.

- Ce n'est pas le problème, s'écrie un autre, aussitôt. Le vrai problème n'est pas de raconter quelles qu'en soient les difficultés. C'est d'écouter... Voudra-t-on écouter nos histoires, même si elles sont bien racontées ?

Je ne suis donc pas le seul à me poser cette question. Il faut dire qu'elle s'impose d'elle-même.

Mais ça devient confus. Tout le monde a son mot à dire. Je ne pourrais pas transcrire la conversation comme il faut, en identifiant les participants.

- Ça veut dire quoi, bien raconté ? S'indigne quelqu'un. Il faut dire les choses comme elles sont, sans artifices !

C'est une affirmation péremptoire qui semble approuvée par la majorité des futurs rapatriés présents. Des futurs narrateurs possibles. Alors, je me pointe, pour dire ce qui me paraît une évidence.

²¹⁹ BUCARELLI Palma, JEAN FAUTRIER PITTURA E MATERIA, catalogue raisonné, op. cit., p. 59.

- Raconter bien, ça veut dire : de façon à être entendus. On n'y parviendra pas sans un peu d'artifice. Suffisamment d'artifice pour que ça devienne de l'art !

Mais cette évidence ne semble pas convaincante à entendre les protestations qu'elle suscite. Sans doute ai-je poussé trop loin le jeu de mots. Il n'y a guère que Darriet qui m'approuve d'un sourire. Il me connaît mieux que les autres.

J'essaie de préciser ma pensée.

- Écoutez, les gars ! La vérité que nous avons à dire - si tant est que nous en ayons envie, nombreux sont ceux qui ne l'auront jamais ! - n'est pas aisément crédible... Elle est même inimaginable...

Une voix m'interrompt, pour renchérir.

- Ça, c'est juste ! dit un type qui boit d'un air sombre, résolument. Tellement peu crédible que moi-même je vais cesser d'y croire, dès que possible !

Il y a des rires nerveux, j'essaie de poursuivre.

- Comment raconter une vérité peu crédible, comment susciter l'imagination de l'inimaginable, si ce n'est en élaborant, en travaillant la réalité, en la mettant en perspective ? Avec un peu d'artifice, donc !

Ils parlent tous à la fois. Mais une voix finit par se distinguer, s'imposant dans le brouhaha. Il y a toujours des voix qui s'imposent dans les brouhahas semblables : je le dis par expérience.

- Vous parlez de comprendre... Mais de quel genre de compréhension s'agit-il ?

Je regarde celui qui vient de prendre la parole. J'ignore son nom, mais je le connais de vue. Je l'ai déjà remarqué, certains après-midi de dimanche, se promenant devant le block des Français, le 34, avec Julien Cain, directeur de la Bibliothèque nationale, ou avec Jean Baillou, secrétaire de Normale Sup. Ça doit être un universitaire.

- J'imagine qu'il y aura quantité de témoignages... Ils vaudront ce que vaudra le regard du témoin, son acuité, sa perspicacité... Et puis il y aura des documents... Plus tard, les historiens recueilleront, rassembleront, analyseront les uns et les autres : ils en feront des ouvrages savants... Tout y sera dit, consigné... Tout y sera vrai... sauf qu'il manquera l'essentielle vérité, à laquelle aucune reconstruction historique ne pourra jamais atteindre, pour parfaite et omnicompréhensive qu'elle soit...

Les autres le regardent, hochant la tête, apparemment rassurés de voir que l'un d'entre nous arrive à formuler aussi clairement les problèmes.

- L'autre genre de compréhension, la vérité essentielle de l'expérience, n'est pas transmissible... Ou plutôt, elle ne l'est que par l'écriture littéraire...

Il se tourne vers moi, sourit.

- Par l'artifice de l'œuvre d'art, bien sûr !

Il me semble le reconnaître, maintenant. C'est un professeur de l'université de Strasbourg.

(...)

- Par l'artifice de l'œuvre d'art, bien sûr ! vient-il de dire.

Il réfléchit un instant, personne ne dit rien, en attendant la suite. Car il y aura une suite, c'est évident.

- Le cinéma paraît l'art le plus approprié, ajoute-t-il. Mais les documents cinématographiques ne seront sûrement pas très nombreux. Et

puis les événements les plus significatifs de la vie des camps n'ont sans doute jamais été filmés... De toute façon, le documentaire a ses limites, infranchissables... Il faudrait une fiction, mais qui osera ? Le mieux serait de réaliser un film de fiction aujourd'hui même, dans la vérité de Buchenwald encore visible... La mort encore visible, encore présente. Non pas un documentaire, je dis bien : une fiction... C'est impensable...

Il y a du silence, nous pensons à ce projet impensable ²²⁰ ».

Jorge Semprún écrit, à travers cet échange, la difficulté ressentie à raconter et à transmettre. L'art littéraire ou plus particulièrement le cinéma, pourrait donc être en l'occurrence la forme la plus adaptée pour le récit de l'horreur. Encore que raconter soit une nécessité mais un des protagonistes s'interroge : « Voudra-t-on écouter nos histoires ²²¹ » ?

« Mais il faut beaucoup d'artifice pour faire passer une parcelle de vérité, et, dans ces histoires, il n'y a pas cet artifice qui a raison de la nécessité ²²² » écrit Robert Antelme dans *L'espèce humaine*. Ce qui importe alors, c'est qu'une part de vérité soit présente dans l'œuvre d'art. Mais la vérité peut mettre des années voire des dizaines d'années pour resurgir, pour trouver la forme artistique adéquate afin de pouvoir dire, traiter ou représenter les traumatismes vécus. On sait par exemple que les premières pages de *L'écriture ou la vie* furent inspirées à Jorge Semprún lors de l'écriture de son livre *Netchaïev est de retour*. Alors qu'il racontait un épisode se déroulant à Buchenwald, l'écriture a comme « glissé » et les premières pages de *L'Écriture ou la vie* ont émergé. Jorge Semprún évoque alors la date du samedi 11 avril 1987, jour de célébration de la libération de Buchenwald, mais aussi de la mort de Primo Levi. L'écriture de ce prochain livre devient dès lors indispensable.

L'expérience de Dachau a transformé à jamais la vie, la mémoire, l'homme et l'artiste qu'est Zoran Music. Elle l'a poussé à se concentrer sur ce qui doit être absolument représentable. Son expérience, face aux cadavres qui sont réduits à leur plus extrême limite humaine, l'a amené à opérer une sélection dans ses perceptions. En effet, l'artiste, empreint de ses impressions, de ses sentiments, de ses sensations de peintre, réalise une sélection, des choix déterminants entre ce qui restera et ce qui passera par et dans la peinture. « Le peintre ne retient du monde extérieur que ce que filtre son œil intérieur ²²³ » ajoute très

²²⁰ SEMPRÚN Jorge, *L'écriture ou la vie*, op. cit., pp. 165-167 et p. 169.

²²¹ *Ibid.*, p. 165.

²²² ANTELME Robert, *L'espèce humaine*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Tel, 2008, pp. 317-318.

²²³ *Ibidem*, p. 7.

justement Jean Leymarie qui évoque ici la sélection qui est opérée par la personnalité intérieure du peintre.

Nous pourrions ici poursuivre la réflexion de Jean Leymarie par la phrase de Claude-Edmonde Magny écrite à l'intention de Jorge Semprún :

« Chez les écrivains qui n'ont pas réussi à s'élever au degré de la vie intérieure à partir duquel la création devient possible, il n'y a jamais de « dessin dans la tapisserie », pas de message à communiquer au public, pas même un secret qui serait personnel à l'auteur [...] ²²⁴ ».

Nous comprenons ici que l'intérieur, que l'intériorité du créateur, peintre et écrivain, doit être exploré par le créateur lui-même afin de composer et de réaliser une œuvre. Créer devient donc une véritable opération de dévoilement et de révélation d'une réalité intérieure que le créateur doit atteindre absolument s'il veut être sincère. De la réalité, le peintre reçoit des informations, des sensations qui seront le matériau brut de sa peinture. Pour l'affiner, pour aiguïser sa vision, le peintre fait appel à son moi intérieur, à sa personnalité la plus intime voire à son inconscient (la mémoire enfouie) afin de transmettre, de redonner et de traduire sur la toile ce qui aura été retenu. Nous pourrions mettre en relation les termes propres au travail de l'écrivain que Claude-Edmonde Magny évoque avec celle de l'idée de la mémoire enfouie présente chez Zoran Music :

« Il y a des vérités qui gisent, enfouies au plus profond de nous, nous apercevons parfois en un éclair, sans le pouvoir de les saisir, de les empoigner pleinement pour nous les approprier ²²⁵ ».

Son œil, pour reprendre l'expression de Jean Leymarie, a été forgé pendant des années par la contemplation du désert, par les paysages karstiques éternels et inaltérables. Sa vision et son regard esthétique en sont imprégnés au plus profond de son être. C'est par cette optique, par ce filtre que l'artiste fait passer ses émotions et ses perceptions du monde extérieur. Lors de l'expérience extrême et déshumanisante du camp de concentration, Zoran Music appréhende par son regard et son geste créatif ce monde inédit fait de règles absurdes et de visions terrifiantes. Le cadavre lui apparaît alors d'une « beauté » inavouable. Des tas et amoncellements de cadavres morts émane une puissance esthétique comparable à l'impression que lui donnèrent les paysages de son enfance. Il confie à Michael Peppiatt :

²²⁴ MAGNY Claude-Edmonde., *Lettre sur le pouvoir d'écrire*, op. cit., p. 23.

²²⁵ *Ibid.*, p. 28.

« J’ai toujours aimé les paysages les plus nus, les plus dépouillés [...]. Ce que j’aime, c’est le paysage semi désertique qui ne change pas selon la saison, qui demeure toujours pareil, éternel, comme un paysage biblique. Cela m’attire, je ne sais pas pourquoi. J’en ai besoin. Mais c’est pareil pour tout. J’aime les choses que je peux voir les yeux fermés, les choses réduites à l’essentiel, sans masque, sans vêtements, sans superflu, dont il ne reste plus rien à enlever²²⁶ ».

« Peindre les yeux fermés », voici l’oxymore et l’expression que Zoran Music confie à Michael Peppiatt pour décrire une manière de peindre uniquement guidée par son sentiment et son ressenti intérieur. Sa personnalité, son moi et sa mémoire la plus intime sont pour l’artiste des guides et lignes directrices. C’est par ce prisme que ses impressions intérieures passent afin de ne garder sur la toile et sur le papier que l’essentiel, le « quintessentiel » du motif originaire.

1.2. Création de nouveaux chemins plastiques

Opérons un retour sur le surgissement de l’acte de création chez Jean Fautrier. À l’âge de vingt-huit ans, Jean Fautrier peint deux versions de ses célèbres *Glaciers*²²⁷. En pleine période qu’il définit lui-même comme « noire²²⁸ », caractérisée notamment par ses grands nus réalisés en série, Fautrier donne paradoxalement à la couleur blanche qu’il emploie toute son importance. Dans la toile intitulée *Glacier*, datée de 1926, se détachent du fond très sombre de la toile des sommets de montagnes noires contrastant directement avec une matière blanche formant le glacier au premier plan. Étalée, façonnée au couteau à huile, la masse blanche glacée constitue déjà les prémices de la pâte tourmentée dans son épaisseur présente dans *Les Otages*. La masse glaciaire est fortement suggérée grâce à de larges touches blanches. Au premier plan, on trouve déjà la zone épaisse blanche qui occupe

²²⁶ PEPPIATT Michael, « Entretien avec Zoran Music », in : ZORAN MUSIC, catalogue d’exposition, op. cit., pp. 227-228.

²²⁷ Ces deux peintures datent de l’année 1926. Elles furent exposées lors de la grande rétrospective consacrée à l’artiste au Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris en 1989. Elles sont reproduites dans le catalogue de cette rétrospective.

- *Glacier*, Huile sur toile, H. 46,00 x l. 55,00 cm, signée en bas à gauche : *Fautrier*, collection Galerie Limmer, Fribourg-en-Brigau.

- *Les glaciers*, Huile sur toile, H. 46,00 x l. 55,60 cm, signée en bas à droite : *Fautrier*, The Menil Collection, Houston.

²²⁸ Jean Fautrier présente les œuvres de sa « période noire » chez Georges Bernheim du 3 au 15 novembre 1928. Elle est sa troisième exposition personnelle et est organisée par Paul Guillaume.

le centre et la majeure partie de l'œuvre. L'arrière-plan n'est quant à lui défini que par un tracé fugace alors que le blanc-enduit prend toute sa place et son ampleur grâce à son volume matiériste. Le mouvement de la glace, probablement la mer de Glace de Chamonix, est souligné par ce travail tortueux du blanc.

La fin des années vingt se distingue chez Fautrier par une prolifération d'œuvres où l'on peut observer de longues séries abordant des thèmes tels que les bouquets, les natures mortes aux animaux ainsi que les paysages. Dans son œuvre *L'homme ouvert*²²⁹, intitulée également *L'Autopsie*, réalisée en 1928, on trouve déjà une peinture matiériste, travaillée par de grands gestes. La peinture, en séchant, devient une surface épaisse et craquelée. On découvre un corps ouvert, anonyme, où les intestins de l'homme ne sont évoqués que par un ensemble de courbes, par un circuit tortueux et viscéral. Le visage et le sexe demeurent les parties les plus identifiables, grâce à un dessin toujours présent. L'œuvre, ayant appartenu à Jean Paulhan qui l'avait placée au mur de sa salle à manger, présente ce corps qui semble comme émerger d'un environnement noir qui joue le rôle de paroi. Comme en apesanteur entre la vie et la mort, le contraste entre l'homme représenté et le fond de l'œuvre est accentué par un contour blanc, sorte de halo lumineux sur la droite de l'œuvre. Scène d'autopsie, mais non leçon d'anatomie en raison de l'absence de regard collectif à l'intérieur de la scène, l'œuvre peut se lire également dans le sens horizontal comme semble l'indiquer la signature présente dans le coin inférieur gauche.

Abandonnant la peinture sur toile entre 1930 et 1932 car elle ne répond plus à ses besoins, Jean Fautrier peint uniquement sur papier qu'il colle par la suite et maroufle sur le support toile. Un mouvement s'est opéré. Dès 1937, on observe la mise en place progressive de « ce lit de matière blanche et mate²³⁰ ». En effet, dans les tableaux de 1939, le chromatisme est réduit au profit d'un jeu subtil de contrastes entre ombre et lumière. Marcel-André Stalter note que les prémices de cette nouvelle matière se situent déjà dans la représentation que fait Fautrier dès 1925 des emballages en papier ou autres sachets en papier blanc²³¹.

²²⁹ Cette œuvre est reproduite page 152.

²³⁰ STALTER Marcel-André, « Fautrier, du permanent au fugace : de quelques aspects de son art entre 1920 et 1943 », in : JEAN FAUTRIER 1898-1964, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, op. cit., p. 24.

²³¹ *Ibidem*.

L'artiste recherche alors une peinture mêlant dessin et matière. Ne soumettant à aucun moment l'un à l'autre, Fautrier se place dès la fin des années vingt dans une recherche technique répondant et correspondant à son désir d'une matière malléable et d'un support suffisamment préparé pour contenir et soutenir cette nouvelle matière. Ainsi, ses recherches techniques poursuivies entre 1929 et 1940 grâce au perfectionnisme qui le caractérise, l'amènent à la destruction de nombreuses œuvres qu'il juge insatisfaisantes. Jean Fautrier cherche autre chose, une nouvelle technique, un art autre. Son désir, sa volonté première, n'entre plus dans les possibilités techniques que lui offre la peinture à l'huile. Dès lors, le support traditionnel de la toile préparée et enduite est abandonné au profit, dès 1940, d'un support papier entoilé et préparé par ses soins. Celui-ci, beaucoup plus absorbant et généralement très épais, contient donc la matière avec plus d'adhérence. La recherche d'une nouvelle technique répondant à ses besoins de créateur va le mener à l'invention puis au perfectionnement de ce qui va être nommé « Les Hautes Pâtes ». C'est cette nouvelle pâte, cette nouvelle matière (em)pâteuse et malléable qui va constituer chez Fautrier « l'artifice de l'œuvre d'art ²³² », pour reprendre le terme de Jorge Semprún. Palma Bucarelli qui travailla avec Jean Fautrier pour l'élaboration de son catalogue raisonné s'exprimera en ces termes au sujet de la technique de l'artiste :

« Fautrier, qui avait toujours éprouvé de l'aversion pour la traditionnelle peinture à l'huile sur toile, comprenait alors que son refus instinctif répondait aussi à une nécessité technique de la peinture qu'il avait en tête. La toile pouvait supporter une pâte plus ou moins épaisse mais pas une accumulation de matière lourde : elle n'aurait pas suffisamment absorbé la partie grasse et la pâte aurait été trop humide. Il commence alors à ne peindre que sur du papier : au début, les petits paysages au pastel, directement ; ensuite, en le préparant de plusieurs manières, en l'imbibant de substances diverses, spécialement d'un badigeon de blanc d'Espagne et de colle (qu'il appelle « enduit », crépi) qu'il emploiera constamment lorsqu'il l'aura amélioré. Le papier est collé à un support de toile tendu sur un châssis. Sur le fond, l'artiste travaille avec des matériaux variés, plus souvent des encres et de l'aquarelle, et ensuite avec la pâte des couleurs à l'huile ²³³ ».

Le papier apprêté est ainsi collé et marouflé sur une toile posée elle-même à plat sur une table. Fautrier applique dès lors un enduit constitué d'une couche de blanc d'Espagne ou de Meudon. Cet enduit est posé en épaisseur et devient la matière même de l'œuvre. Fautrier donne à son enduit le rôle principal dans la formation du tableau et dans sa

²³² SEMPRÚN Jorge, *L'écriture ou la vie*, op. cit., p. 167.

²³³ BUCARELLI Palma, JEAN FAUTRIER PITTURA E MATERIA, catalogue raisonné, op. cit., pp. 50-51.

création. Le rôle préparatoire de l'enduit est dépassé car il est ici l'élément essentiel de ce qui deviendra « le corps du tableau²³⁴ ». Usant de la spatule, Jean Fautrier malaxe, aplatit, étire son enduit sur le support papier contrecollé et crée ainsi l'ossature, le squelette de l'œuvre. C'est de cette ossature, de cette masse blanchâtre, faite de colle et de couleur blanche, que va naître *l'Otage* mais aussi plus tard, *l'Objet* ou le *Nu*. Le restaurateur Jean-Paul Ledeur note :

« L'empâtement [...] est réalisé à l'aide d'un enduit très particulier [...]. L'enduit est un plâtre, à mouture très fine, comprenant une quantité importante de semi-hydrate bêta et d'anhydrite bêta III et la présence d'anhydrite II. Ce plâtre, originellement intitulé enduit 57, est très proche du plâtre pour stuc mais se solidifie plus vite et la surface reste malléable plus longtemps²³⁵ »

Nous observons grâce à ces données et considérations techniques l'ampleur de la recherche que Fautrier a menée pour parvenir à la mise au point de son enduit. Une fois appliqué et sculpté, l'enduit séchait suffisamment vite pour ne pas se déformer de lui-même et ainsi garder la forme voulue. Il demeurait travaillable, plastique et sa surface assez absorbante pouvait, dès lors, contenir le futur pigment coloré. C'est avec une attitude très calme, très sereine que Jean Fautrier travaillait et déposait son enduit à la surface de son papier préparé et marouflé. Il l'appliquait doucement, prenant soin de la forme qu'il lui attribuait. Muni d'une spatule, il retirait l'enduit de son récipient pour venir l'étendre directement sur le support. Avec une grande minutie et avec une exigence extrême, Fautrier réalisait cet empâtement tout en ayant bien à l'esprit la forme physique qu'allait prendre l'enduit une fois sec. Poursuivant son processus technique, l'artiste intervenait ensuite graphiquement. Un dessin était tracé au crayon à base de noir de carbone ou parfois à l'encre de Chine. Le dessin, dès lors, donnait l'expression à la matière et conférait un caractère identifiable et reconnaissable à l'enduit préalablement appliqué. Parfois, à l'aide d'un stylet ou d'un objet à pointe dure, Fautrier ressentait le besoin de tracer directement ses formes dans l'enduit encore frais. À la surface de l'enduit, l'artiste y saupoudrait du pastel broyé qui venait s'incorporer à l'enduit. Ce poudroisement de pastel se voyait dès lors fixé, emprisonné dans l'enduit, conférant au sujet son aspect chromatique. C'est de ce

²³⁴ RAGON Michel, *Fautrier*, op. cit., p. 17.

²³⁵ LEDEUR Jean-Paul, « Fautrier, la chair de l'émotion », in : JEAN FAUTRIER 1898-1964, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, op. cit., p. 43.

poudroïement que provient la pureté des tons et des couleurs²³⁶. En effet, aucune transformation, aucune modification n'est opérée. Le pigment pur est incorporé à l'enduit. Cet aspect pariétal de la Haute Pâte nous renvoie directement à la technique de la fresque. Jean Fautrier applique sa pâte épaisse sur son support comme le ferait un artiste-fresquiste étalant sur le mur un enduit qui deviendra la base de son travail. Il y a un aspect presque pariétal dans les tableaux à Hautes Pâtes de Fautrier. La matière est comme talochée avec force et spontanéité. Son écriture de peintre devient matière épaisse et puissante. Il sculpte la peinture. À partir de cette couche, de cet enduit « a fresco²³⁷ », l'artiste y incorpore la couleur qui se trouve dès lors définitivement emprisonnée. Le pigment coloré se trouve ainsi inséré dans la masse de l'enduit qui, en séchant, permettra de libérer tout le pouvoir chromatique du pastel. On retrouve un sentiment de pérennité dans l'utilisation de l'enduit. La couleur est fixée dans la pâte dans son état le plus direct et le plus brut. Le pastel ainsi projeté, note à nouveau Jean-Paul Ledeur, « forme un grain, change de couleur lorsqu'il est traîné par la brosse ou la spatule et dilué par l'enduit²³⁸ ». En effet, Fautrier assurait l'adhésion de son poudroïement de pastel à son enduit par l'utilisation d'un pinceau brosse ou d'une spatule. Grâce à cet outillage, il appuyait délicatement sur le pigment qui se voyait alors incorporé dans l'enduit. Cette opération, quasi analogue à celle employée par les artistes fresquistes du Trecento et du Quattrocento, exige une véritable habileté et une grande maîtrise technique. La surface du tableau devient alors irrégulière, « accidentée », avec des aspérités propices à la capture de la poudre de pastel. La masse blanchâtre étalée à la spatule revendique déjà sa présence grâce à sa forte matérialité tout en devenant aussi une forme centrale se détachant vivement d'un fond souvent sombre. Pour souligner un aspect de cette matière, Jean Fautrier reprenait parfois le dessin initialement tracé au pinceau à l'encre de Chine ou à l'huile. Cette étape permettait la réunion de la matière et du graphique dans le processus même de création de l'objet artistique. L'artiste pouvait retracer par-dessus l'enduit le dessin graphique qu'il avait initialement réalisé sur le papier. Palma Bucarelli souligne de manière très précise le rôle des retours du tracé graphique par-dessus la pâte :

²³⁶ Le film de Philippe Baraduc est, à notre connaissance, le seul document audiovisuel montrant Jean Fautrier travaillant. Nous pouvons admirer pendant quelques minutes Fautrier qui malaxe et étale cette pâte avant d'y apporter le dessin et le pastel. Voir les photogrammes de ce moment de création page 148 (n°6 - 11) du recueil consacré à Fautrier (Volume II).

²³⁷ Terme italien signifiant : « dans le frais ».

²³⁸ LEDEUR Jean-Paul, « Fautrier, la chair de l'émotion », in : JEAN FAUTRIER 1898-1964, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, op. cit., p. 44.

« Le dessin sur la pâte est tracé soit à l'encre, soit avec des couleurs à l'huile, à coups de pinceau qui renouent le noyau de la matière (la pâte) au champ, ou plus exactement l'image qui a pris corps dans la pâte modelée à sa projection dans la zone mince, spatialement neutre, d'où elle est née ²³⁹ ».

L'étape finale achevait l'œuvre par l'emploi d'un vernis. L'artiste fixait le tout par une couche de vernis appliquée au pinceau, scellant ce que Michel Ragon nomme sa « cuisine ²⁴⁰ ».

Jean Fautrier, dans une magnifique lettre qu'il adresse à Jean Paulhan, évoque de la manière la plus artisanale et la plus sensible son travail de la matière. Cette lettre date de la période de la création des *Otages*.

« Lundi
1943

Voici les Arts et l'article Malraux
voici ce que vous voulez savoir

- la toile n'est plus qu'un support pour le papier
- le papier épais est recouvert de couches parfois épaisses d'un enduit
- c'est sur cet enduit humide que le tableau est peint - cet enduit fait adhérer d'une manière parfaite la peinture au papier. Il a la qualité de fixer les couleurs en poudre, pastels broyés, gouaches, encres, surtout grâce à ces enduits que le mélange est aussi bien réalisable que la qualité de matière est réalisée.

- si en effet il est préférable d'achever un tableau une journée moi cela ne vient pas du procédé du tout, car même lorsque je travaillais à la manière habituelle j'ai toujours éprouvé le dessein de terminer ce même jour et chaque fois que j'ai repris quelque chose c'était une catastrophe et la toile ne manquait pas d'être détruite -c'est une question de tempérament –

- le procédé employé pourrait aussi bien convenir un peintre qui travaillerait six mois sur son tableau - la matière en serait différente

- cela fait du bien de relire Baudelaire

- je crois que le mois prochain nous aurons des émotions !

Avec amitié pour tous deux

Jean F. ²⁴¹ ».

La restauratrice Aurélia Chevalier-Menu a réalisé une étude technique des matériaux et des médiums employés par Jean Fautrier. Elle a étudié l'œuvre de Jean Fautrier intitulée

²³⁹ BUCARELLI Palma, JEAN FAUTRIER PITTURA E MATERIA, catalogue raisonné, op. cit., p. 69.

²⁴⁰ RAGON Michel, *Fautrier*, op. cit., p. 17.

²⁴¹ Lettre de Jean Fautrier à Jean Paulhan, FOND JEAN PAULHAN, Ensemble important de lettres issues de la Correspondance Paulhan-Fautrier, IMEC, Saint-Germain la Blanche-Herbe, reproduite avec l'aimable autorisation de M. Dominique Fautrier.

*La jeune fille*²⁴² qui a subi un dégât des eaux dans les locaux de l'Institut National du Patrimoine où elle était entreposée avant de rejoindre le musée de Sceaux. Au moment de la restauration de ce tableau, Aurélia Chevalier-Menu a décrit la technique employée par l'artiste en ces termes :

« [...] sur du papier marouflé sur toile, une couche d'enduit recouvre le papier avant qu'une épaisse couche de peinture huileuse ait été appliquée au centre de la composition. Sur l'ensemble de la composition, l'artiste a saupoudré de la poudre de pastel dans le frais puis recouvert le pourtour des hautes pâtes d'une épaisse couche de vernis dammar. Ainsi, lorsque le marouflage est repris avec une colle aqueuse sans contrôle de son séchage, le papier gonfle avec l'humidité, il se dilate et entraîne des fissures irréversibles de la matière huileuse ou favorise le détachement de la couche d'enduit²⁴³ ».

Les Hautes Pâtes sont d'une extrême fragilité et les œuvres de Jean Fautrier constituées avec cette technique deviennent très difficiles à conserver et à préserver. Lorsque l'eau contenue dans l'enduit frais s'évapore, le pigment coloré se trouve dès lors fixé dans l'enduit. La stratigraphie des œuvres de Jean Fautrier constituées de *Hautes Pâtes* relève d'un jeu complexe de résistance et d'interactions entre les différents médiums constituant l'œuvre.

Lors de la préparation de la rétrospective Jean Fautrier au Japon, nous avons rendu visite à plusieurs collectionneurs qui possèdent certaines de ses œuvres. Si le projet était séduisant, ces collectionneurs et amoureux de l'œuvre du peintre nous confièrent leur inquiétude concernant la fragilité de leurs œuvres. La Haute Pâte est une technique très instable et l'enduit qui la constitue devient avec les années cassant, friable, ce qui évidemment constituait un défi quant au transport des œuvres jusqu'au Japon ainsi qu'entre les trois étapes de la rétrospective. Si de nombreux collectionneurs privés ont accepté de nous confier, à Jean-Paul Ameline ainsi qu'à nous même, leurs œuvres pour les exposer, nous avons souhaité réaliser des constats extrêmement précis à chaque départ et à chaque

²⁴² *La jeune fille*, 1942, Huile et technique mixte sur papier marouflé sur toile, H. 73,30 x l. 60,20 cm, signée et datée en bas à droite : Fautrier 1942. Cette œuvre fait partie de la donation que fit Jean Fautrier au Musée du domaine départemental de Sceaux peu avant sa disparition en 1964. Le corps féminin est suggéré par les rondeurs et les aspérités que Jean Fautrier donne à son empâtement. Le dessin réalisé à l'encre, entourant la masse enduite centrale, détermine deux bras qui viennent se rejoindre.

²⁴³ CHEVALIER-MENU Aurélia, *Comment concevoir un protocole d'application des technologies laser et nanogels pour la conservation/restauration des peintures sur toile*. Thèse de Doctorat, École Nationale Supérieure d'Arts et Métiers, spécialité Génie Industriel, soutenue le 17 novembre 2010, pp. 212-213.

arrivée des œuvres entre les différentes étapes²⁴⁴. M. le Prof. Hideyuki Ohara de la Kibi International University²⁴⁵ réalisa les constats d'état qui nous permirent de saisir la complexité de la technique employée par Fautrier. L'œuvre intitulée *Les pommes* de 1940-41 présentait ainsi une lacune au centre même de la toile. Le constat détermina que l'humidité avait fait gonfler le papier sous-jacent qui devint alors moins souple et fit craquer la couche picturale. Ce papier ayant formé une bosse a fissuré l'enduit faisant se détacher ce que l'on nomme « une écaille²⁴⁶ ». L'autre grand problème de conservation et de préservation des œuvres de Jean Fautrier est la perte d'adhérence du papier sous-jacent au support toile. L'humidité là aussi est en jeu puisqu'elle dégrade la fibre du support toile au fil des années, faisant se détacher le papier notamment aux angles de l'œuvre²⁴⁷. Castor Seibel nous confia encore très récemment la perte et l'effacement que subissent ces dessins en raison de la fragilité de l'encre, du papier et du fusain²⁴⁸. Si l'effacement progressif de ces traits au fil des décennies apparaît comme une perte, ce phénomène peut également être envisagé comme le rapprochement suprême de l'œuvre et de son sujet. Condamnés à l'effacement, ces dessins deviennent ainsi la personnification même des résistants disparus.

La dernière des grandes fragilités constatées lors de la mise en œuvre de cette rétrospective japonaise fut celle des châssis. M. Ohara releva le caractère instable des châssis en bois qui avaient bougé, « travaillé » avec les années et proposa de placer des panneaux de plexiglas à l'arrière des œuvres qui n'en présentaient pas déjà²⁴⁹.

Décision fut prise de placer et fixer les protections en plexiglas réalisées sur mesure à l'arrière de chacun des tableaux exposés afin de les consolider. L'opération de renforcement

²⁴⁴ Pour garantir une protection maximale aux œuvres pendant le transport, il fut impératif de créer pour les œuvres les plus délicates des doubles caisses de transport renforcées. Ce fut le cas notamment pour l'œuvre intitulée *Le verre vide* reproduit page 155.

²⁴⁵ M. Ohara réalisa la totalité des constats des œuvres de Jean Fautrier (peintures, sculptures, dessins et gravures) lors des trois étapes de la rétrospective. Il consigna toutes les observations qu'il fit de l'état des œuvres qui furent aussitôt transmises aux différents propriétaires. Une photographie personnelle, reproduite p. 154, représente M. Ohara au travail lors de la première étape à Tokyo.

²⁴⁶ Cette écaille fut constatée par M. Ohara lors de l'arrivée de cette œuvre sur le sol japonais. Il proposa de combler cette lacune par un enduit spécifique afin de ne pas risquer des dégradations supplémentaires lors du transport de cette œuvre pour les autres étapes de la rétrospective. L'œuvre et son écaille sont reproduites page 152.

²⁴⁷ La majorité de la surface de l'œuvre intitulée *Son petit cœur* est recouverte de haute pâte. La toile a « travaillé » et vieilli au fil des années, créant une perte d'adhérence du papier à son support toilé. La photographie, reproduite en page 153, montre ce phénomène de décollement à l'angle haut droit.

²⁴⁸ Lié par une profonde amitié avec Monsieur Castor Seibel depuis l'année 2009, nos rencontres se font régulièrement à Paris, Giverny et le sud de la France notamment à l'occasion des expositions de la Collection de M. Seibel au Centre d'Art de La Malmaison à Cannes.

²⁴⁹ Nous avons reproduit en page 154 l'arrière du tableau, *Le moulin à café*, sur lequel fut posée une protection en plexiglas. Ces protections furent laissées en place lors de la restitution des œuvres à leurs propriétaires à la fin de cette rétrospective.

et de protection arrière des œuvres concerna une grande majorité des tableaux exposés au Japon.

Jean Fautrier est véritablement l'un des artistes se situant dans l'invention et dans la création la plus pure. En effet, son désir premier, son idée originelle sont tels que les outils, les matériaux et les techniques traditionnellement employés ne répondent plus à sa volonté.

Francis Ponge écrira ces lignes sur ce rapport de Fautrier à la traditionnelle peinture à l'huile :

« Scandaleux, cinglant, Fautrier a donné un coup de fouet sous le ventre, un coup de fouet se lovant entre les jambes de cette grosse jument paresseuse, la peinture à l'huile.

[...]

La peinture, d'abord, étant donnée (c'est-à-dire les couleurs en tube ou en poudre, les matières, sables, plâtres, céruses, vernis et autres, enfin ce avec quoi on peut faire un tableau : ce qui constitue, dans l'ordre des réalités physiques, le support des émotions d'œil), la peinture donc étant donnée comme possible, comme un langage possible, mais sans règles (voilà où nous en sommes),

[...]

D'une telle maîtrise en cette dernière technique encore, ses proches furent, et moi-même, avec quelques amis communs parmi lesquels, frères italiens, votre illustre poète, notre si cher Ungaretti, les témoins bouleversés²⁵⁰ ».

Au fil des années, l'artiste teste, détruit, essaie, expérimente ce que l'on pourrait nommer une nouvelle alchimie pour arriver à son invention technique : les Hautes Pâtes. Il s'impose en véritable découvreur et créateur en ce sens où le médium et la technique employés sont inédits et entrent dès lors en parfait dialogue avec le sujet traité. Pour cela, Michel Ragon file la métaphore en comparant Fautrier à un cuisinier-pâtissier :

« Pour une fois le mot cuisine, en général employé d'une manière péjorative, prend avec Fautrier tout son sens. Il y a du pâtissier, chez Fautrier, qui travaille proprement dans un coin de son salon, sans rien laisser derrière lui de l'attirail habituel aux peintres. Pas de palette qui traîne négligemment, ni de chiffons onctueux, ni de couleurs sur le plancher ou les murs. Si l'on ne sait pas que Fautrier est peintre, rien ne l'indique. Pas un tableau nulle part. Il les ramasse dans des placards. C'est un gentilhomme campagnard, qui, de

²⁵⁰ PONGE Francis, *Nouvelles notes sur Fautrier*, in : *Œuvres complètes*, Tome II, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, pp. 680-681 et p. 1308.

temps en temps, fait sa cuisine en cachette, bat les blancs en neige, étale sa meringue, assaisonne le tout d'épices roses et sert le plat tout chaud à ses convives horrifiés. Car un miracle s'est produit : le gâteau, c'est la tête d'un ouvrier de Budapest écrasée par un tank ; c'est la grand-mère toute nue avec des mamelles qui pendent ; c'est une boîte de conserve vide revenue de la poubelle ²⁵¹ ».

C'est en effet bien de cela dont il s'agit chez Jean Fautrier. Que ce soit un *Otage*, un *Nu*, un *Objet*, Fautrier transcende la matière par l'invention artistique d'une technique nouvelle. Il est un pur créateur. Refusant une utilisation classique de la peinture à l'huile, il explore de nouveaux matériaux et de nouvelles possibilités. Il arpente de nouvelles voies. L'artiste s'aventure à créer des choses inédites. Il tente et se risque dans l'emploi de nouveaux matériaux. C'est cela qui fait de Fautrier un artiste-chercheur. Un passage d'une lettre pour Jean Paulhan renferme cet empressement de Fautrier à l'élaboration et à la mise au point de sa nouvelle technique pour son sujet terrible des *Otages*.

« Le Prarion
Hotel
44

Mon cher Jean
Thérèse me dit que vous + le docteur avez été tellement gentils pour me trouver à la Vallée-aux-Loups une chambre magnifique - et que vous avez été très déçus que je n'arrive pas ! Mais fin mars je reviens - j'espère que vous m'aurez quelque chose là-bas où je pourrais travailler car je suis plus décidé que jamais d'y aller malgré la mauvaise cuisine ! Je veux surtout la paix pour travailler - j'ai beaucoup à faire
[...] ²⁵² ».

Fautrier se place directement dans la modernité en inventant une nouvelle technique et en créant une matière inédite qui donne à son œuvre un statut de nouveauté. La forme ainsi obtenue tranche, surprend, interroge les critiques et les spectateurs.

La pâte, le trait, la couleur et le fond sont les éléments indissociables constituant une œuvre de Fautrier. Le sujet, qu'il soit *Otage* ou *Objet*, est construit, élaboré, et mis au monde par l'utilisation de ces quatre éléments fondamentaux. À cela nous devons y adjoindre l'émotion. Le fond est ce qui contient le tableau. Tel un récipient, son rôle est de

²⁵¹ RAGON Michel, *Fautrier*, op. cit., pp. 17-18.

²⁵² Lettre de Jean Fautrier à Jean Paulhan, FOND JEAN PAULHAN, Ensemble important de lettres issues de la Correspondance Paulhan-Fautrier, IMEC, Saint-Germain la Blanche-Herbe, reproduite avec l'aimable autorisation de M. Dominique Fautrier.

maintenir et, pourrions-nous dire, de posséder le sujet de l'œuvre. C'est de ce fond travaillé que va émerger la matière, le corps du tableau. Il ne s'agit en aucun cas de rechercher un premier plan et a fortiori un second ou un troisième plan, mais de comprendre l'imbrication des quatre éléments dans un tableau de Fautrier. Le fond joue son rôle de contenant pour supporter la pâte. L'enduit va être et devenir véritablement le contenu physique de l'œuvre. L'enduit est ce qui va incarner, au sens le plus charnel, le sujet lui-même. Du fond va venir s'ajouter, s'appliquer, se plaquer la masse blanchâtre étalée à coups de spatule. Ici le sujet ne va pas naître d'un travail venant du fond de l'œuvre. Il reste tel qu'il est. Le sujet va venir de l'extérieur s'ajouter à la composition comme un élément complémentaire. L'enduit va intervenir au milieu même du châssis pour devenir le centre de la composition. Il se trame ici un jeu de complémentarité, mais aussi d'opposition. En effet, Jean Fautrier va créer avec cette forme enduite une rupture avec le fond travaillé. La pâte est malaxée en de larges coups de spatule, la plupart du temps appliqués dans le même sens, ce qui tranche dès lors avec une relative platitude du fond. Au regard de l'aspect très matiériste de l'enduit apposé, le fond de l'œuvre lui-même est travaillé largement à la spatule et se voit relégué à l'arrière-plan. Fautrier étale de manière beaucoup plus présente, de façon infiniment plus directe sa pâte qui constitue déjà *l'Otage*. C'est de ce travail tout en épaisseur, où se mêlent crevasses et autres cavités, que le sujet même de l'œuvre est construit. Car cette figure, cette masse blanche constituée d'enduit à la colle, une fois appliquée, se transforme en terrain accidenté, en paysage raviné fait de zones en amont et d'autres par conséquent en aval. Fautrier se joue de ce terrain pour tirer de sa forme ainsi créée le sujet de l'œuvre. Il va, dès lors, s'attacher à la question de l'unification, du fusionnement du fond et de la forme, du fond et de l'enduit, grâce à un tracé. Réalisé au pinceau, ce tracé concis, vif, reprend sur la surface enduite le dessin originel. N'oubliant pas et ne substituant jamais le dessin à la matière, c'est le Jean Fautrier dessinateur qui revient alors graphiquement sur son œuvre, comme pour lui conférer un point final. Palma Bucarelli écrit :

« Il [Jean Fautrier] a tout de suite reconnu ce qui allait devenir « les deux pôles » de sa peinture : la matière (couleur) et le dessin. [...] mais il ne voudra pas sacrifier l'un des deux à l'autre. Toute l'histoire de sa peinture est celle du rapport dans lequel il place ces deux termes, de la tension dialectique qui les différencie toujours, de l'abstraction que l'un exerce sur l'autre ; et de l'obligation dramatique qui s'ensuit de rétablir entre eux l'identité, qu'il sent nécessaire, mais qui est rendue impossible par cette séparation, par le fait d'avoir isolé la matière et de l'avoir rendue autonome²⁵³ ».

²⁵³ BUCARELLI Palma, JEAN FAUTRIER PITTURA E MATERIA, catalogue raisonné, op. cit., pp. 12-13.

Toute l'œuvre de Jean Fautrier, notamment depuis l'élaboration des Hautes Pâtes à la fin des années 30, met en action la relation intime et sensible entre le dessin et la matière. Séparés dans leur essence, dessin et matière sont réunis à la surface de la toile pour élaborer la forme et créer l'émotion. Toute son œuvre se construit grâce à une relation unique alliant le trait à l'épaisseur matiériste à partir de laquelle émerge la forme qui devient le sujet du tableau. L'Historienne de l'art poursuit :

« [...] le dessin n'est plus un tracé préliminaire, un guide logique de la perception qui serait noyé dans la pâte, caché comme le squelette d'un édifice dans la masse de construction. Le dessin, en tant que phase d'un procédé d'expression, doit rester visible, il est un « fait », comme la couleur. Et non seulement il doit rester visible mais parfois il est comme rajouté après, il est le dernier acte du processus²⁵⁴ ».

Dans les œuvres constituant la série *Les Otages*, Fautrier se sert de ce tracé pour encercler, pour englober le sujet. Le tracé est vif et rapide. Comme réalisé d'un seul geste, Fautrier assure à son œuvre ce que nous nommerions une identification. En effet, la plupart du temps, nous voyons comment les tracés, qui sont d'un nombre plutôt restreint, apportent à l'œuvre son caractère identifiable. Ce sont ces tracés qui font de l'*Otage* une tête, qui font du rectangle, un Encrier ou encore de la forme allongée et étirée, un Nu couché. Comme guidée par une fulgurance maîtrisée, la main de l'artiste apporte à l'œuvre sa figuration. Jean Fautrier ne renonce pas tout à fait à cet attachement figuratif. Ce tracé à l'encre empêche sa peinture de verser du côté d'une totale abstraction lyrique ou matiériste. Palma Bucarelli notera ce refus de l'abstraction par Fautrier :

« Et il est même discutable de dire que « l'informel » soit de l'abstraction : Fautrier l'aurait nié, comme il nie que sa peinture soit abstraite. Il dit qu'elle est « défigurée », mais réaliste. [...] À ce point de son développement le procédé « défiguratif » de Fautrier est encore lié à la perception immédiate et à la réaction passionnelle²⁵⁵ ».

Ces traits noirs, ou la plupart du temps très sombres, deviennent le scellé d'une figuration assumée et assurée. L'aspect très léger des tracés graphiques confère à l'œuvre un certain adoucissement. Fautrier reprend ainsi la courbure d'une pâte pour en faire un nez. Il souligne une nervure matiériste pour lui faire devenir une arcade sourcilière. Il trace

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 37.

²⁵⁵ *Ibid.*, pp. 48-49.

un cercle autour de la masse enduite et en réalise une tête. C'est à plat, châssis posé sur la table de son atelier, que Jean Fautrier opère. Il mêle ensuite aux empâtements le poudroiement coloré et pur du pastel broyé. La couleur ainsi emprisonnée dans la matière confère au sujet sa densité chromatique, sa puissance expressive et évocatrice. Ici et là, des roses sont ajoutés, jouxtant de peu un vert anglais utilisé pour le fond. Fautrier ose les couleurs, ce qu'on lui reprochera, mais son audace va jusqu'à l'utilisation d'une pureté dans le pigment comme pour retrouver l'essence originelle de la couleur. La brutalité assumée des contours de la masse enduite et l'empâtement sur le support sont contrebalancés par une véritable douceur des tons et des nuances. Il se joue à la surface de l'œuvre une symphonie chromatique et, pourrions-nous dire, une authentique poésie de la couleur. Fautrier travaille sur les deux plans : il empâte son œuvre avec un outil d'artisan, la spatule, tout en faisant preuve d'une grande maîtrise dans son tracé graphique ainsi que d'une extrême douceur dans l'utilisation de la couleur.

L'unique *Otage* identifié porte le prénom : *Sarah*²⁵⁶. Cette œuvre intitulée *Sarah, Otage* nous plonge de manière extrêmement puissante dans le drame des exécutions perpétrées à Châtenay-Malabry pendant l'occupation. Nommer l'exécutée, donner un nom au drame, personnifie l'horreur de la scène notamment quand celle-ci est représentée de manière aussi directe que dans cette œuvre. Le cadavre gît à terre sur ce fond verdâtre modulé par le travail du pinceau et l'ajout de matière. Sur le fond végétal émerge le corps féminin meurtri. Composée, édifiée par la Haute Pâte incarnant l'exécution, la tête est coupée en deux et la bouche n'est plus qu'une incision rouge encore à vif. Les bras sont absents et le tronc de ce cadavre porte toutes les cicatrices et les entailles dues à l'exécution. L'abdomen est totalement ouvert laissant apparaître les entrailles du cadavre. Celles-ci sont traitées par le peintre grâce à de larges touches de couleur rougeâtre mêlées et modulées avec des teintes terres et ocres vieillissantes faisant déjà apparaître la décomposition de la chair. Comme désarticulé, ce corps n'a plus qu'une jambe qui est rejetée sur le côté droit. Tombé au sol, l'exécuté se vide de sa substance et le rouge de son sang envahit le vert de l'herbe sur lequel il repose. Jean Fautrier a travaillé la dispersion, la contamination du vert grâce à de la poudre de pastel rouge prenant l'image de sang coulant sur l'herbe de la clairière de Châtenay-Malabry. À la manière d'un profil égyptien, ce cadavre

²⁵⁶ Cette œuvre est reproduite, ainsi que ses dessins préparatoires, dans le recueil (Volume II) page 9 (n°1).

devient une véritable « hiéroglyphie de la douleur²⁵⁷ » portant tout le drame de l'exécution grâce à une sublimation totale du sujet par la couleur et la matière. L'otage est lumineux. La Haute Pâte blanche amassée au centre du tableau forme le sujet même et le corps de ce supplicié qui se détache avec force du fond sur lequel il est étendu. Aplatie, écrasée grâce à la spatule et le geste du peintre, la pâte devient chair et paradoxalement reprend vie grâce à la couleur et à l'insertion de traits graphiques cernant le sujet. Car voici l'un des défis des *Otages* : ceux-ci nous apparaissent vivants à l'instant même où ils deviennent cadavres. Jean Fautrier insuffle de la vie dans *l'Otage* grâce à son geste, à la couleur et à la matière tout en représentant le drame d'une exécution des détenus résistants.

²⁵⁷ MALRAUX André, Préface du catalogue LES OTAGES PEINTURES ET SCULPTURES DE FAUTRIER, catalogue d'exposition, Paris, Galerie René Drouin, 26 octobre au 17 novembre 1945, non paginé.



Jean Fautrier

L'Homme ouvert, dit aussi L'Autopsie

1928

Huile sur toile

H. 116,00 x 73,00 cm

Signée en bas à gauche : *Fautrier*, et aussi dans le sens horizontal en bas à gauche : *Fautrier*

Musée des Beaux-Arts, Dijon



Les pommes / Détail (Photographie personnelle)
1940-41
Huile sur papier marouflé sur toile
H. 81,00 x l. 116,00 cm
Signée en bas à gauche : *Fautrier*
Collection particulière

Son petit cœur / Détail (Photographie personnelle)
1962
Huile sur papier marouflé sur toile
H. 81,00 x l. 116,00 cm
Signée et datée en bas à droite : *Fautrier 62*
Collection particulière

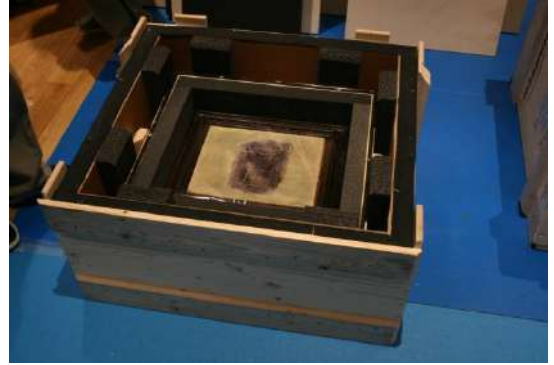


Tête d'Otage - hypothétique n°27 / Détail (Photographie personnelle)
1944

Huile et pigments sur papier marouflé sur toile
H. 64,00 x l. 54,00 cm
Signée et datée en bas à droite : *Fautrier 44*
The National Museum of Art, Osaka

Le Fruit à noyau / Détail (Photographie personnelle)
1948

Huile et pigments sur papier marouflé sur toile
H. 38,00 x l. 46,00 cm
Signée et datée en bas à droite : *F. 48*
Collection particulière



Constat d'état par M. le Prof. Hideyuki Ohara
 Kibi International University (Photographie personnelle)
Femme nue de dos à sa toilette
 vers 1925
 Huile sur toile
 H. 41,00 x l. 33,00 cm
 Collection particulière, Paris

Le moulin à café - recto
 1947
 Huile et pigments sur papier marouflé sur toile
 H. 45,00 x l. 54,00 cm
 Collection particulière

Ouverture des caisses de transport lors de l'arrivée à la
 Tokyo Station Gallery (Photographie personnelle)
 Double caisse de protection pour *Le verre vide*
 1955
 Huile sur papier marouflé sur toile
 H. 27,00 x l. 35,00 cm
 Collection particulière

Le moulin à café - verso
 Prise de vue photographique à destination du prêteur
 Le panneau de protection en plexiglas a été fixé à
 l'arrière conférant une solidité accrue au châssis.

2. Une figuration extériorisée

2.1. L'exaltation informelle

Fautrier se situa en dehors de toute École. On ne lui connaît pas de Maître et un seul apprenti qui le quitta. D'un caractère indépendant et d'un tempérament « enragé ²⁵⁸ » les œuvres de Fautrier sont irrémédiablement liées à sa vie.

Francis Ponge écrira de lui :

« L'énergie dans la volupté me paraît une des caractéristiques de Fautrier [...]

La tension, le nerf, la fierté, la cambrure – et enfin le lasso, le va-tout.

Un regard appuyé, sombre, sérieux, interrogateur, perçant, soupesant : un regard indien.

Bientôt, ce sera la flèche (ou le lasso) ; puis, le scalp.

Rien ne l'autorisait à se ranger aux côtés de quiconque (Wols, Hartung, Pollock) : il leur est bien-égal (et, à mon avis, supérieur) ! ²⁵⁹»

L'art informel, dont il est aujourd'hui l'un des principaux représentants, doit être compris en phase avec la personnalité de l'artiste. Palma Bucarelli écrit ainsi :

« Les peintures de Fautrier ne ressemblent pas à son visage ; elles ressemblent à sa vie. Elles sont faites de la même matière que de la vie, comme si elles étaient de la chair vive. Et ce n'est peut-être pas assez dire : de la chair qui refuse de mourir, à la manière de ces corps décapités qui, nous dit-on, continuent de s'agiter, et dans leurs derniers spasmes sont plus vivants que jamais, comme s'ils ne parvenaient pas à entrer dans la dimension de la mort, à s'introduire dans l'au-delà.

[...]

Les peintures sont des « objets » qu'il charge, mais sans transfert symbolique, d'états d'âme désormais lourds et tendus au point d'être insupportables, qui sont comme des lambeaux vivants arrachés à un corps en lui laissant le vide à peine confusément douloureux d'une amputation. Il n'est donc pas possible de séparer l'histoire de sa peinture de celle de sa vie : de même que dans sa vie rien ne parvient à se concrétiser en actions finies et que tout se transforme en peinture, il y a dans sa peinture quelque chose qui donne toujours la réplique à l'aventure humaine

[...]

« Mais le cubisme avait un programme, et Fautrier n'est pas capable d'accepter ou d'exécuter des programmes. Et cela non n'est pas un parti pris : le programme est une limite, de même que la tradition, puisque la vie se

²⁵⁸ PAULHAN Jean, *Fautrier l'enragé*, Paris, Éditions Gallimard, 1962.

²⁵⁹ PONGE Francis, *Nouvelles notes sur Fautrier*, in : *Œuvres complètes*, op. cit., pp. 677-678.

déroule jour après jour, sans tracé au plan préétabli, tout programme finit par être un obstacle à l'expérience²⁶⁰ ».

Jean Fautrier est aujourd'hui l'un des principaux représentants de l'art informel. Selon Jean Paulhan, la naissance de la peinture informelle apparaît en 1910 avec Picasso et Braque - lorsque ceux-ci composent des portraits « où pas un homme de bon sens ne saurait distinguer des yeux, un nez ni une tête²⁶¹ ». Jean Paulhan évoque les premières œuvres informelles réalisées avec les papiers collés par Braque et Picasso. Après 1910, la peinture informelle connaît des succès divers avec Klee et l'École de l'art abstrait, nommée par Kandinsky, Arp et Van Doesburg « l'Art Concret ». Plusieurs subdivisions sont ainsi déterminées par Jean Paulhan dès les premières pages de son livre intitulé *L'Art Informel (éloge)*. Il évoque Hartung et Poliakoff comme représentant les expressionnistes de l'art informel, désigne des intimistes comme Wols, Bryen et Bissière. Paulhan distingue, dans l'art informel, les impressionnistes : Bazaine, Estève, Lapicque, les constructeurs en citant De Staël, les naïfs avec Miró et les calligraphes avec Mathieu, et bien d'autres. Mouvement, école, groupe ou encore inspiration, l'Art Informel semble se situer dans un au-delà, dans un lieu autre des mouvements ou des écoles artistiques communes, réunissant en son sein des personnalités et des artistes venant de bien des horizons ou de courants artistiques différents. Paulhan parle de « figures diverses²⁶² », avouant lui-même sa difficulté à définir succinctement et rapidement cette expression d'Art Informel. Il affirme cependant son caractère en apparence contradictoire et « vague²⁶³ ». Il rapproche l'Art Informel de la musique en annonçant son hypothétique idéal qui serait fait de formes dont il serait « chimérique²⁶⁴ » d'extraire et d'attribuer un sens précis.

Jean Paulhan fait le constat que la poésie, la musique et la peinture actuelle vont dans des sens divers, de tous côtés à la recherche d'un sens introuvable. S'appuyant sur Paul Valéry, il différencie la peinture moderne de la peinture ancienne par sa capacité à procéder par « choc²⁶⁵ ». Pour s'en expliquer, il détermine trois caractères qui sont les traits propres de la peinture informelle.

²⁶⁰ BUCARELLI Palma, JEAN FAUTRIER PITTURA E MATERIA, catalogue raisonné, op. cit., pp. 1-2 et p. 8.

²⁶¹ PAULHAN Jean, *L'art informel (éloge)*, Paris, Éditions Gallimard, 1962, p. 7.

²⁶² *Ibid.*, p. 8.

²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 10.

Le premier caractère, qui serait le plus frappant, est ce qu'il appelle le renversement du sens courant de la peinture. Ce sont les informels qui en sont les auteurs, les responsables. Les anciens artistes allant du sens vers le signe, les nouveaux artistes de l'Art informel opéreraient ce renversement pour aller du signe vers le sens. Les peintres jusqu'à nos jours, élaboraient une pensée, non sans émotions perçues, pour ensuite la reporter, la transcrire par leur Art en signes, en lignes ou en traits. Ces signes compréhensibles et identifiables, reconnaissables par tous et cités par Paulhan sont par exemple le Christ, la Madone, la mer ou encore la forêt. L'inversion du sens vers le signe est toujours à l'œuvre. Reprenant cette idée de choc, Jean Paulhan l'attribue aux peintres qui mêlent sur l'espace de la toile les traits aux couleurs pour ensuite trouver un sens à l'image produite. L'artiste moderne compose avec ce renversement. Alors, la question de l'œuvre d'art informelle ne se situe plus dans sa capacité à nous montrer, à nous représenter quelqu'un ou quelque chose. Elle est désormais le lieu de toutes les possibilités. Le peintre informel ne doit pas chercher à exprimer un sens précis. Il doit exprimer ses signes, ses formes, ses traits, qui deviennent l'œuvre d'art pour ensuite lui attribuer un sens, un titre, c'est-à-dire la nommer.

Le second caractère relatif au « choc » de la peinture informelle est nommé par Jean Paulhan « Les métamorphoses²⁶⁶ ». Paulhan fait appel ici au témoignage et à la question épineuse de la ressemblance. Évoquant précipitamment et d'un revers habile la question de la ressemblance ou de la non-ressemblance, il ouvre un chemin se situant entre les deux, ou plus précisément au-delà. Voie surprenante, chemin autre, Paulhan place la peinture informelle dans ce chemin de traverse où la ressemblance et la non-ressemblance sont conjuguées et mêlées. S'ensuit pour le spectateur une ambiguïté, comme l'explique Paulhan : « on croit reconnaître une locomotive : c'est aussi un encrier²⁶⁷ ». L'homme de lettres fait référence ici directement à la toile de Jean Fautrier datant de 1948 et intitulée *L'encrier*²⁶⁸.

Attardons-nous alors sur cette question, sur ce sentiment d'ambiguïté que nous fait ressentir le peintre informel. À partir des signes et des traits présents et visibles dans l'œuvre, notre habitude naturelle est de rechercher une signification, une ressemblance. De ces signes, le plus souvent graphiques, nous en déduisons ainsi une forme, et, par la suite

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 13.

²⁶⁷ *Ibidem*.

²⁶⁸ Cette œuvre est reproduite page 166.

nous leur attribuons un nom : mer, forêt, visage, église, locomotive, etc. Nous pensons alors avoir découvert leur vérité, leur sens en ayant reconnu l'objet présent à la surface de la toile. Dans *L'encrier* de Fautrier, nous observons une masse noire au centre de la composition. Cette masse noire sans aucune modulation est posée sur un fond vert-bleu à partir duquel se détache une forme empâtée ocre. La forme est libre d'interprétation. Quelle meilleure toile pour un homme de lettres qu'un encrier ? André Berne-Joffroy, ami de Paulhan, de Fautrier et des peintres-poète se souvient :

« *L'Encrier* de Fautrier ? Jean Paulhan aimait particulièrement cette petite peinture. Il répétait sans cesse que cet encrier avait l'air d'une locomotive. Pour un écrivain, quel symbole qu'un encrier ! Jean Paulhan se méfiait des effigies. Il a sans cesse protesté que Goethe ne pouvait pas avoir ressemblé à un melon, Montaigne à un rat, Léonard de Vinci à un chrysanthème. Mais un encrier, qui est une locomotive, fait nécessairement penser à Jean Paulhan ²⁶⁹ ».

Nous savons que cette toile représente quelque chose, mais il est impossible de lui attribuer avec certitude une désignation. Paulhan parle d'une locomotive, mais nous pourrions y voir aussi bien le trou d'une serrure. Le mouvement est lancé et le sens se dérobe devant nos yeux, sous notre regard. « Voici la surprise de l'honnête critique – de l'honnête amateur – devant plus d'une toile informelle : c'est qu'à la fois elle est ressemblante, et pas ressemblante du tout ²⁷⁰ ». La métamorphose est complète. La forme peut très bien revêtir une autre signification selon le tempérament et le regard de celui qui la scrute.

« Une nappe à damier, c'est un champ en plein soleil. Un rideau d'arbres, c'est une pomme dans son compotier ; un étang, c'est aussi un désert crayeux. Des objets habituels qui nous entourent, nous passons sans cesse à leur ambiguïté ²⁷¹ » écrit Jean Paulhan.

La ressemblance ne semble donc pas être le souci du peintre informel. L'ambiguïté quant à ce que montre la toile est alors entière et c'est au spectateur de lui attribuer ou non un sens. Mais voici que le doute, la perplexité, et bientôt l'incrédulité voire l'indécision s'insinuent. Un trait, un signe fait tanguer et met en mouvement les autres constituants formels de l'œuvre. La toile commence à « bouger » et son sens avec. De la locomotive de

²⁶⁹ BERNE-JOFFROY André, « Préface Jean Paulhan à travers ses peintres », in : JEAN PAULHAN À TRAVERS SES PEINTRES, catalogue d'exposition, Paris, Grand Palais, 1^{er} février au 15 avril 1974, Éditions des musées nationaux, Paris, 1974, p. XXII.

²⁷⁰ PAULHAN Jean, *L'art informel (éloge)*, op. cit., p. 13.

²⁷¹ *Ibidem*.

départ et de sa cheminée fumante peinte par Claude Monet en 1877²⁷², surgit l'image d'un encrier. Le glissement et le mouvement commencent à se figer. L'image se transforme sous et par notre regard et la métamorphose devient complète. La locomotive s'est ainsi réincarnée en encrier. De ces signes graphiques - Paulhan les nomme « obscurs²⁷³ » - plutôt qu'un sens à trouver, c'est un monde ouvert qu'il s'agit d'expérimenter. Nous, spectateurs, nous sommes comme ballottés et même peut être déconcertés par notre impuissance à exprimer une certitude et une identification. Voyons ce mouvement comme un jeu, comme la part énigmatique de l'œuvre que notre regard doit éclairer.

À la difficulté que nous avons à définir l'œuvre moderne, Jean Paulhan répond que nous sommes confrontés à un problème moral plutôt qu'esthétique. Le troisième critère d'une œuvre informelle, devient alors selon lui « la précipitation ». Pour Paulhan, l'œuvre informelle ne pose pas la question de la beauté ou, au contraire, de la laideur. L'auteur pose ici le problème de la beauté esthétique en convoquant Vincent Van Gogh. Pour lui, si les souliers²⁷⁴ ou encore l'arbre de Van Gogh ont une telle puissance, c'est par la transmission qu'ils permettent « de la rage, l'angoisse ou les tourments de l'homme²⁷⁵ ». Paulhan place ainsi l'artiste et sa personnalité au centre de la question. Prenant appui sur les artistes comme Pollock, Mathieu, Klee, Bryen et surtout en l'occurrence Fautrier, Jean Paulhan observe et met en lumière la question de la rapidité dans l'exécution de leurs œuvres, ce qu'il nomme « la précipitation ». Pour lui, l'artiste informel doit faire preuve d'une certaine rapidité dans son travail d'artiste. L'œuvre d'art naît ainsi d'un surgissement comme si elle éclosait après plusieurs heures de maturation alors que son exécution ne prend que quelques instants. Paulhan insiste sur cette troisième caractéristique de l'œuvre informelle renvoyant à la personnalité de l'artiste. Les concepts de beau, de laid, de grâce ou de disgrâce se voient totalement remis en cause, voire entièrement dépassés par la question de la personnalité du peintre-créateur. Mais encore faut-il éclairer cette pensée de la rapidité comme critère de l'œuvre informelle. Paulhan appelle, en évoquant Paul Klee et Jean Fautrier, à ne pas confondre rapidité avec non-sens. Ce n'est pas parce qu'une œuvre d'art est réalisée rapidement que son sens n'est pas présent au complet. Il évoque en l'occurrence les longues heures de réflexion, de préparations, d'interrogations intellectuelles

²⁷² Cette œuvre est reproduite page 166.

²⁷³ PAULHAN Jean, *L'art informel (éloge)*, op. cit., p. 13.

²⁷⁴ Vincent Van Gogh a peint plusieurs tableaux avec pour sujet des souliers. Nous pouvons nous référer notamment à l'œuvre intitulée : *Souliers*, Novembre 1886, Huile sur toile, H. 38,10 x l. 45,30 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam.

²⁷⁵ PAULHAN Jean, *L'art informel (éloge)*, op. cit., p. 16.

avant l'action « en aveugle ²⁷⁶ » caractérisant par exemple le travail de Klee. Jean Paulhan nous amène à comprendre la préparation technique très précise qu'opère Jean Fautrier comme un véritable surgissement plastique :

« Fautrier, sitôt qu'il a mis la dernière main à ses apprêts - poudres, pastels écrasés, huile - bondit en transe sur une toile où il trace au petit bonheur ses tresses et ses labyrinthes, ses volutes et ses foudres ²⁷⁷ ».

Le geste du peintre est rapide, son exécution est comme un éclair dans une fougue qui se déploie et se développe subitement. Cette rapidité, cette fulgurance d'exécution, Michel Tapié de Céleyran la nomme quant à lui « véhémence ²⁷⁸ ». Dans son traité dédié à l'Art informel ²⁷⁹ intitulé *Un Art autre où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Michel Tapié reprend à son compte cette question de la rapidité d'exécution. En 1952, il écrit cet ouvrage dans lequel il prend position en énonçant une certaine liberté, une indépendance de l'Art informel vis-à-vis de ses aînés ou des maîtres anciens. Selon Michel Tapié, l'Art Informel se doit d'être inédit. Il invente un nouveau monde, ou plutôt il se doit de proposer de nouveaux mondes plastiques pour se revendiquer comme une nouvelle voie artistique : « Dans la mesure où notre art est autre, s'élabore un nouveau protocole, un nouveau rituel qui n'est pas une amélioration d'anciens critères, mais qui est lui-même totalement autre, dans ses postulats comme dans ses échelles de valeur ²⁸⁰ » écrit-il.

Castor Seibel note dans sa Préface aux *Écrits publics* de Jean Fautrier que le mot informel fut « inventé par Michel Tapié à propos des dessins de Camille Bryen en 1951 ²⁸¹ ». Ce mot informel est à prendre avec la plus grande des précautions et il n'est pas à confondre avec son plus grand risque qui est le terme d'informe. L'informel se constitue d'une relation étroite entre dessin et forme qui naît de la poussée initiale qu'est la réalité. La réalité, le réel est ce qui engendre la peinture informelle sans laquelle « le tableau devient de la pure décoration ²⁸² ».

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 17.

²⁷⁷ *Ibidem*.

²⁷⁸ TAPIÉ Michel, *Un art autre où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Paris, Éditions G. Giraud, 1952.

²⁷⁹ Le terme « informel » a été inventé par Michel Tapié quant aux dessins de Bryen : « Ainsi voit-on le celtte Camille Bryen transcender l'informel... », in : *News Post Paris*, juin 1951.

²⁸⁰ TAPIÉ, Michel, *Un art autre où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, op. cit., non paginé.

²⁸¹ SEIBEL Castor, in : Jean Fautrier, *Écrits publics*, Préface de Castor Seibel, Paris, Éditions de l'Échoppe, 1995, p. 9.

²⁸² *Ibidem*.

La part de réalité qui est à la base et à la naissance d'un tableau informel libère la figuration avec force et rage, dans une frénésie dans laquelle les sensations sont exacerbées. La peinture informelle n'est pas quelque chose de paisible, qu'il suffit de regarder. Elle est aussi un « concept de combat, de provocation même ²⁸³ » pour atteindre une création vraie.

Jean Fautrier se désolidarise du concept d'informel en constatant les diverses expériences que firent de nombreux peintres à partir de ce terme. L'artiste ressentit une véritable déception devant « le n'importe comment de purs effets décoratifs se prétendant œuvre d'art ²⁸⁴ » et qui se revendiquait de la peinture informelle.

À l'opposé de tout informe, Fautrier a ouvert « [...] la possibilité d'une peinture sans la forme, ou d'une forme qui serait de la matière sublimée, tout en restant encore de la matière ²⁸⁵ ». L'artiste place son art dans l'idée de métamorphose. Le réel et le point de départ de la métamorphose. Il est le point central du travail de l'artiste. Sans métamorphose de la réalité, il n'y a pas de beauté ou de grâce. Les *Otages* sont une métamorphose de l'horreur en beauté comme pouvaient l'écrire Francis Ponge et les poètes qui avaient compris l'art de Fautrier à l'époque. Le véritable artiste informel se débarrasse du complexe du figuratif pour atteindre le cœur des choses. La figuration devient métamorphose libérée en ce sens où la réalité est intégrée par le travail de l'artiste. Fautrier ouvre un espace qu'il convient d'explorer, une perspective vers l'avenir qui lui fera dire dans l'entretien avec Paulhan filmé par Philippe Baraduc : « le vrai informel n'a pas encore commencé, il va seulement venir, il appartient à l'avenir ²⁸⁶ ».

Michel Tapié met en avant le critère de nouveauté. En cela, il amène au cœur de l'Art Informel le rôle de l'artiste qui se doit d'être authentique dans son geste. Là où l'Histoire de l'Art procède par mouvements successifs ou s'enchevêtrant, Michel Tapié place au centre de l'Art Informel le rôle de l'individu. Cependant, l'Art Informel ne se résumerait pas à un chef de file qui serait la figure de proue d'un mouvement. L'Art Informel est formé par des individualités diverses qu'il nomme « les authentiques Individus ²⁸⁷ », tant par leurs pratiques que par leurs personnalités. Ce qui les regroupe, nous dit Michel Tapié, c'est la volonté de renouveau, de ne pas être prisonnier de son passé, mais plutôt de se tourner

²⁸³ PEYRÉ Yves, cité par Castor Seibel, in : Jean Fautrier, *Écrits publics*, op. cit., p. 10.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 9.

²⁸⁵ BUCARELLI Palma, JEAN FAUTRIER PITTURA E MATERIA, catalogue raisonné, op. cit., p. 11.

²⁸⁶ BARADUC Philippe, *Fautrier l'enragé*, Les films de la lanterne et le service de la recherche de la R.T.F. (prod.), 1964, avec la participation et un texte de Jean Paulhan, ce film a reçu « Le Lion de saint Marc » à la Biennale d'art de Venise, 1964 (15min 10s), cité par Castor Seibel, in : FAUTRIER Jean, *Écrits publics*, op. cit., p. 12.

²⁸⁷ TAPIÉ Michel, *Un art autre où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, op. cit., 1952, non paginé.

irréremédiablement vers son devenir. L'artiste informel est libéré des concepts du passé comme de ceux du présent. Il ne doit se fier qu'à son individualité conquise et à son engagement total en son art. Michel Tapié situe ainsi le tournant de l'Art Informel dès 1945. Selon lui, l'année de la Libération donne également naissance à de nouvelles propositions artistiques que révélèrent alors précisément les deux expositions majeures de Jean Fautrier et de Jean Dubuffet²⁸⁸. Michel Tapié prend ainsi comme archétype l'exposition des *Otages* de Fautrier chez René Drouin en 1945 et l'évoque directement dans son ouvrage :

« L'exposition de Fautrier consistait en un accrochage très espacé de quelques vingt à trente très petites peintures : des têtes d'otages traitées de telle façon que tout semblait être une même toile indéfiniment refaite avec d'imperceptibles variantes. Sur un format très réduit, un fond vert d'eau très pâle et verni, sur lequel une épaisse tartine de blanc épais grassement étalé en forme tendant à l'ovale (mais en fait quasi-informe) à peine signifiée par de ténues projections de poudre de pastel ou quelques coups de pinceau plutôt délavés laissant soupçonner une trace de nez, de bouche (ou de double bouche), quelque œil qui pourrait tout aussi bien être une feuille de sommaire botanique : imaginez trente fois cela, perdu sur d'immenses cimaises... pas de forme, pas de couleur, pas de métier, et toute pareil, ça marquait plutôt mal vis-à-vis de ce que l'on avait l'habitude d'appeler une importante exposition. On dit qu'il n'y a probablement pas eu dix personnes à s'y intéresser : cela ne m'étonne en rien, au contraire, car avec la peinture les suffrages sont plutôt faits pour me mettre en défiance. Il est incontestable que, devant un tel spectacle, l'on perdait pied tout de suite, avec rien à quoi se raccrocher (c'est ça qui est grave...) et bien sûr que si on voulait lutter, on était battu d'avance, on coulait irrémédiablement. Alors il suffisait de subir, de se laisser en effet couler à pic : c'est tout de même quelque chose que l'on ne vous propose pas tous les jours, à quoi l'on n'est pas habitué jusqu'à lassitude et saturation. Mais si justement, faisant table rase de toutes habitudes acquises tant avec la peinture reconnue comme telle qu'avec ses possibles et prévus effets habituels, on se laissait emmener, on s'apercevait aussitôt que ces petites toiles inhabituelles et apparemment si pauvres vous entraînaient beaucoup plus loin qu'on n'aurait jamais espéré et surtout dans un ailleurs imprévisible²⁸⁹ ».

Michel Tapié emploie des phrases fortes révélant l'effet sur le spectateur des œuvres de Jean Fautrier. Il met l'accent sur l'importance de la nouveauté, sur l'impression de l'inédit et du jamais vu qui se dégage de l'accrochage de 1945. Pour lui, l'œuvre informelle se doit

²⁸⁸ Il s'agit de l'exposition des *Otages* de Fautrier en 1945 et de celle de Jean Dubuffet intitulée *Les Hautes Pâtes* en 1946. Toutes deux se sont déroulées chez René Drouin. Celle de Jean Dubuffet était intitulée *Mirobolus, Macadam et C^{ie} Hautes Pâtes par Jean Dubuffet* et se déroula entre 3 mai et le 1^{er} juin 1946. C'est Jean Paulhan qui avait présenté l'artiste à René Drouin dès 1942. Dubuffet avait préalablement exposé une première fois chez René Drouin (*Exposition de tableaux et dessins* entre le 20 octobre et le 18 novembre 1944) qui avait donné lieu à un catalogue préfacé par l'écrivain.

²⁸⁹ TAPIÉ Michel, *Un art autre où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, op. cit., 1952, non paginé.

ainsi de proposer de nouveaux chemins, doit être une nouvelle aventure que le spectateur arpente et découvre. Plus que cela, le spectateur doit se laisser conduire par l'œuvre d'art quitte à perdre pied et à se laisser emporter vers des chemins inconnus. Pour Michel Tapié, l'exposition de Jean Fautrier révèle sa capacité créative à nous surprendre ainsi qu'à nous porter, à nous emporter avec elle. Les œuvres y sont surprenantes, bizarres et se situent dans un autre monde rompant immédiatement avec toutes les références au passé. Fautrier est reconnu en l'occurrence comme « informel » car il nous livre d'autres possibilités que les usages artistiques traditionnels. Sa personnalité, son geste fulgurant et son invention technique, le sujet traité et la manière dont il est exposé déroutent tout en proposant de nouvelles voies ainsi que de nouvelles possibilités d'expériences et de lectures de l'œuvre. Sa désormais fameuse exposition des *Otages* nous amène à nous comporter autrement face à un art qui est « autre » et qui ne peut nous laisser indifférents. « Les règles du jeu ont changé ²⁹⁰ » énonce Michel Tapié pour lequel l'art d'aujourd'hui, cet art « autre » ne peut que susciter la surprise et l'interrogation. L'artiste vit et dépose sa propre expérience sur le papier ou la toile. L'artiste demande au spectateur, au travers de ses œuvres, d'en faire de même en lui proposant de vivre autre chose et de traverser une expérience inconnue et inédite. Comme Jean Paulhan, Michel Tapié parle et évoque un choc révélant cet autre chemin, la peinture informelle. Choc et saut de l'artiste vers l'inconnu et du spectateur face à l'œuvre informelle, produit par la séparation entre l'œuvre d'art informelle et les œuvres du passé. L'Art Informel, nous disent Jean Paulhan et Michel Tapié, doit choquer, voire déstabiliser, et c'est peu dire quand on lit les critiques de l'exposition des *Otages* de Fautrier. L'artiste informel se doit donc de s'engager dans et vers l'imprévu. Il doit travailler à chaud dans une « véhémence ²⁹¹ » engagé par son geste de technicien-plasticien, son être d'artiste et sa création tout entière. Voilà ce qui est important et même fondamental « d'autant qu'ici, une fois de plus, toutes ces querelles de figuration ou de non figuration n'ont que faire ²⁹² ». La question, c'est la nouveauté du geste du peintre qui engage son être et sa pratique. La peinture informelle n'a pas d'autre signification qu'elle-même et chaque artiste choisit ou non d'en vivre l'expérience. Aujourd'hui, Jean Fautrier est considéré comme l'un des plus grands représentants de l'Art Informel. Son œuvre, loin d'être informe, traduit cet engagement tout entier de l'artiste envers son art. C'est ainsi qu'il ouvre une « ère nouvelle ²⁹³ » dans l'Histoire de l'Art et celle des « artifices de l'œuvre d'art » au sens noble

²⁹⁰ *Ibidem.*

²⁹¹ *Ibidem.*

²⁹² *Ibidem.*

²⁹³ *Ibidem.*

du terme. Cet artifice informel devient un mode de représentation et de traitement d'un réel, d'une vérité, d'un monde perçu et même vécu dans l'extrême. C'est, ici, la genèse des *Otages*.



Claude Monet
La gare Saint-Lazare
1877
Huile sur toile
H. 75,00 x l. 104,00 cm
Signée et datée en bas à droite : 1877 Claude Monet
Musée d'Orsay, Paris

Jean Fautrier
L'encrier
1948
Huile sur papier marouflé sur toile
33 x 41 cm
Signée et datée en bas à droite : F. 48
Collection particulière

2.2. La finesse du cadavre

Les cadavres peints, gravés et dessinés par Zoran Music semblent s'édifier dans un entre-deux que l'on pourrait comprendre comme étant cet espace infime entre la vie et la mort. Cette technique de l'essentiel, Zoran Music la met en œuvre notamment par cet affleurement pictural qui place ces cadavres dans un entre-deux. Ceux-ci semblent surgir du néant à la surface de la toile de lin brune, dans un effort ultime, évoquant cette destinée éternelle de rescapés. Techniquement, la peinture de Music se constitue comme un frottement, un effleurement, une caresse pourrions-nous dire, du poil de pinceau sur la rugosité de la toile. Michael Peppiatt, en préface au deuxième entretien qu'il réalisa dans l'atelier de l'artiste à Venise en janvier 1995, a ces mots concernant la technique de Zoran Music : « Le pigment est appliqué si finement que les figures semblent être sur le point d'être absorbées par le fond ou bien de sombrer corps et biens dans la texture même de la toile brute ²⁹⁴ ». Si Michael Peppiatt parle ici de cette technique au sujet de la série nommée : *Les Anachorètes* ²⁹⁵, l'expérience visuelle et physique du cycle *Nous ne sommes pas les derniers* nous fait ressentir cette grande économie de matière mise en œuvre par l'artiste. Il y a tout juste assez de peinture sur la toile pour figurer, pour représenter le sujet des cadavres avec toute la puissance voulue. La finesse de la couche picturale est extrêmement visible et devient même palpable quand on se rapproche physiquement d'une toile de Zoran Music ²⁹⁶. Les cadavres de Music prennent ainsi une véritable texture grâce à la rugosité de la toile qui apparaît sous la couche picturale. Les cadavres peints procurent une sensibilité quasi tactile.

Un équilibre extrêmement sensible entre le vivant et le mort est à l'œuvre dans le cycle *Nous ne sommes pas les derniers*. Les cadavres sont desséchés, secs, affaissés et ravinsés par la douleur et la souffrance jusqu'à perdre toute identification possible. Néanmoins, dans cet anonymat total, ces corps et ces têtes se dressent et percent, dans un ultime effort, le ciel obscur et noir. Jean Clair écrit :

²⁹⁴ PEPPIATT Michael, *Zoran Music. Entretiens 1988-1998*, op. cit., p. 19.

²⁹⁵ Zoran Music réalisa entre 1993 et 1994 plusieurs tableaux intitulés *Anachorètes* appartenant, pour la grande majorité, à la collection de l'artiste. Ces portraits d'homme assis marquent, avec une grande humilité, la fragilité de l'existence, l'épuisement de l'homme qui se prépare pour son dernier voyage. À un moment où Zoran Music perd progressivement la vue, ces figures au bord de la disparition résonnent avec le genre de l'autoportrait.

²⁹⁶ Voir les agrandissements de l'œuvre *Nous ne sommes pas les derniers* reproduits dans le recueil (Volume III) page 300 (n°208 a,b,c,d).

« [...] parce qu'il y a eu ces non-visages, ces corps comme des sarments, ces monticules de suif et de calcium, dont la beauté étrange, lisse, participe de celle des pierres, des plantes ou des larves, il y a, chez Music, obstinément, répétée jour après jour, la peinture du visage, toujours à ressaisir et à sauver, abrupte et escarpée. Le visage, le *visium*, ce qui est destiné à être vu, distingué, une suite de portraits, inlassablement retracés, dont chaque trait surgit de l'informe, unique et inconfortable²⁹⁷ ».

Si la peinture de Music se situe dans cet entre-deux, ce laps infime entre le vivant et l'inerte, peut-être pourrions-nous parler d'une peinture de l'élévation ou de l'apparition. Loin d'être une œuvre de l'apparence ou de l'affabulation, les cadavres de Music se tiennent de ce « surgissement du visible au bord de l'invisible²⁹⁸ ». Ce jaillissement met à l'épreuve les cadavres à la surface de la toile puisqu'ils semblent à tout instant pouvoir s'évaporer. Les cadavres sont de l'ordre de l'apparition, de l'affleurement, ce que le peintre Music met également en pratique grâce à cette touche très subtile, presque volatile, exécutée avec le minimum de matière picturale. Zoran Music l'exprimera ainsi :

« J'aime la peinture qui est faite avec une totale économie de moyens. Même chose pour l'écriture. On essaie de communiquer le mieux possible avec un minimum de mots. Pourquoi écrire tout un essai sur quelque chose qui peut se dire en dix lignes²⁹⁹ ? ».

Roberto Tassi apporte une réponse au mystère de la peinture de Music à travers l'expression d'un paradoxe. Il écrit à propos des œuvres du peintre : « plus simples sont les moyens et la forme, plus ils expriment de sens et d'esprit. Je n'ai vu que très rarement des images aussi intenses, douloureuses et poétiques vivre grâce à une matière picturale aussi réduite, des signes aussi rares et essentiels³⁰⁰ ». La toile brute et rugueuse émerge sous la couche picturale et confère ainsi de la matérialité naturelle au sujet peint. La toile donne corps au sujet ainsi qu'aux cadavres. Le châssis et la toile deviennent la structure et l'ossature physique de suppliciés représentés. Ce volume matériel et plastique conféré aux cadavres est de l'ordre de cet épiderme rugueux constitué par la toile brute sur laquelle l'artiste peint. Le choix de ces toiles rugueuses, de cette toile à grosse trame, a pour conséquence technique d'absorber de manière beaucoup plus importante le médium

²⁹⁷ CLAIR Jean, « L'Ange à Dachau », in : ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, op. cit., p. 21.

²⁹⁸ *Ibidem*.

²⁹⁹ PEPPIATT Michael, *Zoran Music. Entretiens 1988-1998*, op. cit., p. 15.

³⁰⁰ TASSI Roberto, « Une peinture de la profondeur », in : ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, op. cit., p. 101.

pictural. Zoran Music choisira à plusieurs reprises de peindre même sur le revers de la toile apprêtée pour conserver le rapport direct et sans préparation avec son support. En conséquence, si ces cadavres nous apparaissent d'une fragilité extrême c'est aussi parce que la toile a bu la peinture, l'a absorbée en elle ; il s'ensuit une réduction de la quantité de peinture et par là même de la matérialité physique du cadavre peint.

Néanmoins, cette finesse de la couche picturale est en mouvement grâce à l'emploi par Music d'une remarquable finesse dans le choix des couleurs. Roberto Tassi exprime le travail pictural de l'artiste de manière très sensible : « Music a toujours créé de superbes surfaces picturales, à la lumière intime, diffuse, venant de l'intérieur et comme sécrétée par la toile elle-même, sans l'intervention de l'artiste ; couleurs délicates et intenses, légères comme brumes et solides comme terres, limitées à une palette restreinte, blancs, noirs, ocre, terres de Sienne, bruns, oranges, gris ; peinture toujours reconnaissable, concrète et gorgée de vie, sous son apparente évanescence ³⁰¹ ». Cette peinture est ancrée dans la terre mais est aussi habitée d'une délicatesse si subtile qu'elle présente une facture d'une grande fragilité au service d'une dureté iconographique extrêmement poignante. Si l'on y porte un regard attentif, la couche picturale nous apparaît presque mouvante. Elle semble redonner vie à ces cadavres par la richesse des teintes et des nuances mises en œuvre par Zoran Music. Bernd Krimmel écrit : « Les très légères tensions qui agitent les nuances colorées comme un souffle laissent couvrir une richesse de coloris qui ne doit rien au pigment mais tout à l'harmonie des valeurs ³⁰² ».

Zoran Music s'est particulièrement attaché à la représentation des doigts des cadavres. On remarque dans plusieurs dessins réalisés lors de sa détention à Dachau que les doigts représentés s'entrecroisent, se mêlent avec une remarquable précision. Ils se chevauchent et peuvent parfois apparaître pointus et acérés comme des griffes. Les os saillants des mains crèvent la peau fine devenue translucide, manifestant et concentrant toute la douleur subie par le corps dans les doigts des déportés. Ces portraits de mains traduisent la souffrance du condamné le conduisant à une mort prochaine, mais aussi une volonté inaltérable de s'accrocher à la vie. Les doigts sont cabossés et crochus devenant par le dessin de véritables griffes. Les articulations apparaissent cassées, les os déplacés, tordus, permettant aux doigts de passer les uns par-dessus les autres de manière presque

³⁰¹ *Ibid.*, p. 97.

³⁰² KRIMMEL Bernd, « Icônes de la mémoire. Nous ne sommes pas les derniers », in : ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, op. cit., p. 60.

surnaturelle. La main est totalement désarticulée, déboîtée et devient un appendice presque informe à l'extrémité du corps.

Cette représentation graphique de la main et des doigts permet à l'artiste de transmettre et de faire ressentir une grande émotion au spectateur. Le dessin de 1945 numéroté 38 dans le recueil³⁰³ doit être mis en relation avec la peinture de 1970 numérotée 252³⁰⁴. Ces deux œuvres, séparées par vingt-cinq années, procurent une intense émotion par la représentation que fait l'artiste du placement des mains du condamné au bord de sa bouche. Le cadavre couché a la tête tournée vers nous. Il nous regarde avec un caractère presque enfantin, naïf, traduisant une innocence perdue à jamais dans l'obscurité du camp. Dans le dessin de 1945, ses yeux semblent presque entrouverts comme dans une ultime prière. Dans cette position de repli sur soi-même, les mains rejoignent la tête qui reprend pour un dernier instant un peu d'humanité. Ce cadavre-vivant tourne la tête pour nous regarder une dernière fois avant de devenir comme ses compagnons représentés sur la même feuille par l'artiste, un cadavre mort puis un cadavre parqué dans un cercueil. Ce dessin montre l'instant de la mort, une mort anonyme conduisant à une disparition du corps dans le cercueil bientôt refermé à jamais par son couvercle. Zoran Music exprimait parfois « sa capacité » à reconnaître la raison de la mort d'un détenu en regardant la forme de ses doigts. Les doigts deviennent le témoignage de la mort et il en est de même avec certaines autres parties du corps sur lesquelles Zoran Music a porté son œil d'artiste. Les pieds, les sexes et, bien sûr, les têtes, sont des lieux de douleur, et deviennent des ruines témoignant d'une souffrance ultime.

Zoran Music s'est attaché à ces détails pour exprimer le supplice extrême et quotidien dans l'espace confiné du camp. Il faut voir, c'est une nécessité, pourquoi l'homme est mort et pour quelle raison. Il faut mettre en exergue l'origine de cette mort et montrer pourquoi les corps nus sont dans de telles positions d'enchevêtrement et d'entremêlement.

Zoran Music s'est très peu exprimé sur sa technique. D'un caractère discret, silencieux, attentif, il ne s'est livré à ses interlocuteurs qu'à de rares occasions. Très rares sont les personnes ayant franchi le seuil de ses ateliers parisiens et vénitiens. Ainsi, il n'existe que peu de propos et d'écrits directs concernant sa technique, au sujet de sa manière de peindre, sa façon de créer une œuvre. Lui-même dira à Michael Peppiatt :

³⁰³ Cette œuvre est reproduite dans le recueil (Volume III) page 30 (n°38).

³⁰⁴ Cette œuvre est reproduite dans le recueil (Volume III) page 256 (n°252).

« Ce qui importe le plus pour moi dans une peinture, c'est que vous ne soyez pas conscient de la façon dont ça a été fait. Si vous êtes au courant de la technique, il y a quelque chose de faussé³⁰⁵ ».

Zoran Music semble travailler en totale autonomie et sans aucun recours à une technique bien précise, ou du moins, fixe et explicite. L'impression qui domine est celle de l'artiste qui réalise une œuvre où la technique est assouvie, totalement assujettie par l'idée de départ et par le tempérament du peintre.

Le début des années soixante marque une rupture. Réalisés à l'huile sur toile, les *Motifs Italiens*³⁰⁶ surprennent par l'absence immédiate de figuration. En effet, n'est présent à la surface de la toile qu'un assemblage de touches de peinture formant une composition où la couleur se déploie. L'œuvre se présente sous un nouveau jour. Une sorte de coulée chromatique se déplace avec l'ensemble des touches colorées. Celle-ci est réalisée avec une multitude de touches de couleur. La figuration est évacuée au profit d'une certaine abstraction où Zoran Music joue avec les couleurs qui sont mises en avant. Nous pouvons en effet remarquer la présence d'une richesse chromatique incroyable, servie par une multiplicité de tons et de nuances. Les *Motifs Italiens* exposent déjà en amont la place que prendra la couleur avec le cycle *Nous ne sommes pas les derniers*. Zoran Music ose les couleurs et n'hésite pas à les utiliser. En conséquence, on observe cet effet tacheté, coloré qui se détache d'un fond sombre et uniforme. Le peintre représente ici des collines, des monticules constitués de pierre et de végétation. Il leur attribue un aspect moucheté fait de différentes couleurs : le rouge, le vert, l'orangé et le brun. Le mouvement est présent sur la toile. On se sent happé et entraîné avec cette coulée colorée. Les points de couleur sont des repères, mais à peine les avons-nous fixés qu'ils se dérobent sous nos yeux et glissent à la surface de la toile. Le spectateur se voit impliqué dans l'œuvre mais un sentiment d'étonnement apparaît : il ne dispose pas d'un point fixe auquel se rattacher. De plus, la matière picturale proprement dite se fait de plus en plus rare. Le pinceau a effleuré la toile procurant ainsi un sentiment de légèreté. Et c'est le cas. Zoran Music, approchant des

³⁰⁵ PEPIATT Michael, *Zoran Music. Entretiens 1988-1998*, op. cit., p. 15.

³⁰⁶ Ce cycle se déploie autour de l'année 1963. Il fait notamment écho à une série intitulée *Cortina*, (1962-1967) où Zoran Music développe un véritable langage graphique coloré et, pourrions-nous dire, spontané. Cette série est réalisée alors qu'il réside chaque été à Cortina d'Apemzzo. Lors de cette période des années soixante, Zoran Music expliquera qu'il cherchait à se rapprocher des préoccupations artistiques du milieu parisien en intégrant dans son travail des recherches plastiques en lien avec l'abstraction. Il s'exprimera sur cette période en émettant des doutes et des réserves sur les œuvres réalisées pendant celle-ci. La production artistique de Zoran Music pendant cette décennie sera d'ailleurs très peu représentée lors de la grande rétrospective qui lui est consacrée en 1995 aux Galeries nationales du Grand Palais.

années soixante-dix, peint alors de manière très aérienne, voire presque immatérielle. Les *Motifs Italiens* sont les prémices, dès le début des années soixante, de l'utilisation qu'il fera de la couleur. Déjà se présente à la surface de la toile une masse principale colorée qui se détache d'un fond sombre et uni. Voici une caractéristique de son œuvre. On observe ainsi une délimitation de l'espace en deux parties. La première est constituée du fond, un arrière-plan sombre et immuable sur lequel peut se déployer la seconde partie composée par une masse colorée et mouvante. Que ce soit grâce à la ligne d'horizon ou grâce au motif qui occupe le deuxième plan, on a dans les *Motifs Italiens* et dans le cycle *Nous ne sommes pas les derniers* sur lequel nous nous appuyons, une séparation spatiale dans la composition de la toile. Le premier plan est occupé par une « coulée » colorée qui entre en totale communion avec le second plan qui joue le rôle de réceptacle et de contenant. L'Historien de l'art Jean Grenier en 1970 écrit :

« Même précaution dans l'emploi des couleurs. Music aime à garder la transparence naturelle de la toile (toile qu'il prépare à la colle) où la matière est discrètement absorbée par la surface. Je croyais qu'il usait beaucoup de terres. Mais non, ce qui donne cette impression, c'est la texture de la toile qui accompagne les couleurs en sourdine (couleurs qui ne comptent que deux terres : l'ocre et la terre d'ombre) tel le son mat du tambourin dans un orchestre [...] La palette de Music, à part ces deux terres, est riche : blanc, noir, jaunes (citron, clair, moyen, orange), rouges (orange, clair, foncé), laque de garance, bleu céruléum³⁰⁷ ».

La grande richesse des nuances se trouve aussi dans l'utilisation par Zoran Music des couleurs vives. Le blanc, le noir, le jaune pâle, l'ocre, sont les couleurs sur lesquelles l'artiste base une grande part de son exécution picturale, qu'il assemble en de fines couches et qu'il superpose les unes sur les autres. Associant aussi bien une couleur foncée à une couleur claire qu'inversement, Zoran Music met en œuvre toute une stratification colorée laissant percevoir à chaque instant les différentes teintes employées. Il convient de se rapprocher physiquement d'une toile de Music afin que le regard du spectateur aille au-delà de la surface de la couche picturale pour pouvoir la percer et y découvrir la richesse des couleurs employées. Zoran Music parlera à plusieurs reprises, dans les rares entretiens qu'il réalise, de la finesse de la peau qu'il observait chez les cadavres de Dachau. Cette finesse, l'artiste la gardera ancrée en lui et la transposera plastiquement dans son œuvre en employant des nuances très légères et délicates. Cette finesse, c'est celle aussi de la couche picturale qui

³⁰⁷ GRENIER Jean, *Music*, Paris, Éditions Jacques Goldschmidt, Collection Le Musée de Poche, 1970, p. 17.

frottée, broyée à la surface de la toile, devient une véritable couche épidermique d'une préciosité fabuleuse.

Il y a une grande proximité entre le spectateur et les cadavres peints, gravés et dessinés. Le contact et la relation que nous pouvons vivre avec les œuvres composant *Nous ne sommes pas les derniers* passent par une certaine forme d'intimité. Les cadavres sont nus, totalement dévêtus et exhibant leurs corps, leurs organes, leurs sexes de manière crue et sans détour. Si parfois certains cadavres sont recouverts d'un linceul, Music nous livre ses compagnons de détention avec confiance et abandon. Le corps torturé, mort, nu, est exposé devant nos yeux. Nous ne ressentons aucune peur et aucune crainte quand le contact se fait avec les suppliciés. L'horreur dans laquelle ils sont éternellement plongés nous émeut, nous touche avec tendresse et délicatesse. Les cadavres dessinés, gravés et peints sont des surgissements sublimes. Le sujet représenté dans ce cycle *Nous ne sommes pas les derniers* est extrêmement lourd, dense et dur. Music apporte à ces suppliciés de l'apesanteur et de la douceur par la technique picturale qu'il met en œuvre. La légèreté du pinceau couplée à la précision du geste du peintre et du graveur fait passer ces cadavres de l'horreur vers la grâce. Pour Music, ce cycle est aussi une manière de s'alléger psychologiquement des visions qui le hantent depuis sa déportation et de faire supporter à la toile le poids de l'expérience vue et vécue dans le camp. La peinture, le papier, la gravure, la plaque de cuivre ou la toile prennent en charge ce poids devenu trop lourd après vingt-cinq années de silence. Les dessins de Music réalisés à Dachau étaient déjà une manière de survivre au quotidien du camp du camp. Le cycle *Nous ne sommes pas les derniers* permet, désormais, à l'artiste de vivre avec les événements vus et vécus.

Les corps cadavériques se trouvent entre le vivant et le macabre et flottent dans une atemporalité divine. Nous, spectateurs, sommes fascinés par ces corps fabuleux où tout langage devient impossible puisque ces apparitions picturales sont déjà d'une éloquence éclatante et lumineuse. Il n'y a aucune source lumineuse dans les ciels représentés par Music. Ceux-ci sont totalement obscurcis par les noirs profonds qu'utilise l'artiste. La lumière provient de cette chatoyance colorée et quasi immatérielle qui évolue à la surface de la toile. Toute une gamme nuancée de rose, de bleu, de gris, d'ocre, de rouge danse sur la toile afin de nous faire entrer dans une véritable poésie chromatique et de métamorphoser le tragique en sublime. Si la mort éclate à nos yeux, la peinture est, elle, bien vivante grâce à une frénésie colorée que le peintre met en mouvement. Le cycle *Nous ne sommes pas les*

derniers est extrêmement proche des visions végétales peintes par Music avant 1970. Les cadavres sont également des troncs mais s'éveillent par la subtilité colorée qu'insufflent Music dans sa peinture. Ces cadavres nous paraissent vivants par le feu des couleurs qui enflamment les corps. Dès 1962, Music réalise de nombreuses eaux-fortes et aquatintes qu'il intitule *Écran Naturel*³⁰⁸. Dans cette série, l'artiste grave avec des couleurs chaudes et flamboyantes des amas de végétation épineux et noueux. Cette vivacité colorée anime et fait vivre le motif représenté. Music poursuivra en 1965 sa recherche de puissance de vie de la couleur quand il illustrera les dix poèmes d'Alain Bosquet grâce à dix pointes sèches³⁰⁹. Intitulées *La terre écrit la terre*, Music grave des paysages vides, des collines désertes qui sont animés et mis en mouvement par un scintillement coloré. Music donne vie à l'inertie et l'immobilité du sujet par la couleur. Les cadavres du cycle *Nous ne sommes pas les derniers* vivent devant nous grâce aux couleurs de la peinture. Si l'enveloppe charnelle qui peine à retenir les organes du cadavre place le déporté du côté de la mort, la finesse et la puissance de la couleur vit en lui et le retient du côté des vivants.

Il est très émouvant d'observer la manière dont Zoran Music crée picturalement le regard des cadavres sur la toile. L'éclat de lumière que conserve le regard est peint grâce à quelques touches de peinture de blanc de zinc particulièrement pure. Music pose sur la noirceur de sa composition et la déliquescence des corps représentés une étincelle blanche qui procure une source de lumière et donc de vie au supplicié. Nul besoin de perspective ou d'effet d'optique, la profondeur dans l'œuvre de Zoran Music se retrouve dans les motifs et dans la peinture elle-même. Néanmoins, l'artiste fait apparaître certains membres des cadavres. C'est le cas des bras et des mains ainsi que des sexes qu'il n'hésite pas à représenter. Dans la toile intitulée et numérotée *Nous ne sommes pas les derniers T.18*³¹⁰, nous observons une délimitation marquée par la composition établie en deux zones colorées. L'une des deux zones, qui constitue les corps, est totalement épurée, alors que

³⁰⁸ Zoran Music débutera cette série lors de ses séjours à Cortina où il passera désormais tous ses étés. Les gravures de cette série sont numérotées de 88 à 92 dans le catalogue raisonné des estampes de Zoran Music, in : MUSIC L'ŒUVRE IMPRIMÉ, catalogue raisonné des estampes, sous la direction de Denise Frélaud, Crocetta del Montello, Éditions Terra Ferma, Venise, Éditions Archives Music Venezia, 2010, pp. 46-47.

³⁰⁹ L'ouvrage *La terre écrit la terre* comprend dix pointes sèches de Zoran Music. Dans le livre, les gravures sont signées et numérotées de I à X sur la partie gauche. L'édition se compose de 75 exemplaires sur vélin de Rives qui sont numérotés au colophon. Il existe dix exemplaires hors commerce du livre qui sont numérotés de I à X et qui comporte une suite de gravures à grandes marges signées sur Auvergne Richard-de-Bas. Ceux-ci sont accompagnés par un dessin original signé et d'une plaque de cuivre d'une des gravures. Il a été tiré aussi quelques suites à grandes marges, justifiées H.C., et signées. Ces pointes sèches sont répertoriées dans le catalogue raisonné de 103 à 112, in : MUSIC L'ŒUVRE IMPRIMÉ, catalogue raisonné des estampes, sous la direction de Denise Frélaud, op. cit., pp. 52-53.

³¹⁰ Cette œuvre est reproduite dans le recueil (Volume III) page 291 (n°296).

l'autre se situe comme « au-dessus » des corps, telle une atmosphère ténébreuse et infernale. Ce fond découpe et forme à la fois les cadavres présents au premier plan. En effet, ce qui s'avère en l'occurrence important, c'est la relation très particulière du fond avec la forme. L'un ne peut se constituer sans l'autre. De ce fond infernal et rougeoyant surgissent les cadavres. Se découpant sur le fond, les têtes sont des fantômes qui nous apparaissent. Dans cette œuvre numérotée 18, Zoran Music choisit un fond rougeâtre tirant vers le noir comme base à son œuvre. Ce fond est traité par de larges touches qui transmettent un sentiment d'atmosphère très pesante. Ce rouge nous fait ressentir l'enfer dans lequel sont plongés les cadavres, annihilant tout soupçon d'espoir ou de salut. Cet environnement est enflammé et enserme déjà les condamnés dans un abîme éternel. Cet arrière-plan flamboyant semble écraser les cadavres mais il contribue en même temps à leur construction. En effet, les têtes se découpent et se détachent de ce fond. Zoran Music choisit de peindre avec de larges touches le fond alors que les corps mêmes des cadavres sont à peine esquissés. La majeure partie de la matière picturale de l'œuvre se situe dans ce fond. Les corps sont uniquement suggérés. Zoran Music les peint grâce à de très légères touches, un effleurement du pinceau sur la toile. Nous observons que la couleur des corps n'est autre que la couleur de la toile elle-même. L'artiste ne traite pas entièrement les corps des suppliciés de manière picturale. Il laisse la toile apparente se charger de la carnation des corps. Les cadavres ont la couleur même de la toile brute. C'est ainsi que les courbes vont s'accentuer, que les taches vont se regrouper et que les couleurs vont se rejoindre pour donner, dès 1970, ce cycle *Nous ne sommes pas les derniers*. La caractéristique commune aux œuvres appartenant à ce cycle est la « décharnation » chromatique totale du corps. Parfois seuls, à deux, à trois, ou plus, les corps sont vidés, évidés de toute leur substance comme pour revenir à la toile même.

Dans la toile intitulée *Nous ne sommes pas les derniers T.7*³¹¹ se détachent en couleur sang, en couleur ocre et rouge certains des membres des cadavres. En effet, du fond de la toile apparaissent les membres, les mains, les bras et les sexes qui occupent le premier plan de l'œuvre. Brossés, esquissés, ces membres sont peints de manière nuancée, très légère, sans à-coups. Les parties corporelles des cadavres sont ainsi constituées grâce à des tracés picturaux signifiant déjà une précarité existentielle menacée par une disparition imminente. Cela confère à la scène peinte un grand sentiment de fragilité. Car voici une des caractéristiques des couleurs chez Zoran Music : on ressent à les observer une sensation de

³¹¹ Cette œuvre est reproduite dans le recueil (Volume III) page 307 (n°318).

délicatesse, de grande fragilité, comme si les couleurs pouvaient disparaître en un seul instant. Cette fragilité vient du fait qu'il ne peint qu'en couches très fines, très précises, geste dans lequel le pinceau de l'artiste ne fait qu'effleurer la toile. Parfois, de très légères couches de blanc rehaussent la composition. À certains endroits, partiellement, Zoran Music utilise le blanc pour souligner, pour accentuer certaines zones, comme par exemple les côtes des cadavres ou encore les plis de la peau. « Le pigment est appliqué si finement que les figures semblent être sur le point d'être absorbées par le fond ou bien de sombrer corps et biens dans la texture même de la toile brute. Elles dégagent une luminosité très douce, accentuée par des particules de blanc brillant ³¹² », écrit Michael Peppiatt en introduction de son deuxième entretien avec Zoran Music. L'artiste met en action sur la toile une véritable imbrication de tracés picturaux qui dialoguent les uns avec les autres pour former les membres des cadavres. Dans cette toile portant le numéro sept, le peintre a introduit dans l'arrière-plan ténébreux de très légères touches de bleu, ce qui génère un effet de modulation et rehausse l'arrière-plan. Le fond est ainsi beaucoup plus dense dans cette toile. L'artiste y joue de sa palette entière. Nous y retrouvons des teintes de bleu, de blanc, de rouge, de noir et d'ocre. Music fait ici preuve d'une grande diversité dans ses couleurs. En effet, nous retrouvons à la surface de la toile des dizaines de teintes différentes. Dans cet arrière-plan, nous retrouvons aussi la toile brute. L'artiste laisse la toile apparente pour mieux unifier son sujet avec les premiers plans. Les zones les plus sombres, les parties anatomiques les plus noires se situent dans les bouches, dans les cavités nasales et dans les orbites des cadavres. Comme des puits sans fond, les orifices corporels du visage attirent l'œil du spectateur. D'un noir très profond, les yeux et les bouches traduisent ici toute l'intensité de la scène. « Ces taches deviennent à présent les cavités des yeux, la plaie rouge de la bouche, la narine frémissante qui s'ouvre directement dans le crâne ³¹³ », écrit Zoran Krzisnik pour définir la forme des crânes. Il poursuit :

« Nous avons à nous arrêter devant sa réalisation plastique et nous plonger dans le silence de ses blancs, dans la mélancolie de ses cendres, dans ses bleus noirâtres et dans ses noirs bleuâtres, dans les couleurs orange et rouges d'arlequin [...] ³¹⁴ ».

³¹² PEPPIATT Michael, *Zoran Music. Entretiens 1988-1998*, op. cit., p. 19.

³¹³ GRENIER Jean, *Music*, op. cit., p. 106.

³¹⁴ GRENIER Jean, *Music*, op. cit., p. 109.

Jacques Lassaigne parle de « chimie picturale raffinée et subtile ³¹⁵ » pour qualifier ce qui est à l'œuvre, ce qui est en mouvement dans les compositions picturales de Zoran Music. Les tableaux et notamment ceux du cycle *Nous ne sommes pas les derniers* se constituent grâce à une délicatesse, une finesse des tonalités et des nuances colorées et une brutalité du sujet représenté. Les cadavres sont sublimés par le mélange coloré qui les constitue. Les couleurs terre de leurs corps peints se marient subtilement avec un précieux enchantement coloré fait de rouges, bleus, jaunes et verts. L'émotion issue des cadavres de Dachau passe notamment par la richesse des couleurs employée par Music. Celle-ci nous touche et nous émeut directement, provoquant ainsi un rapprochement intime entre l'œuvre et le spectateur. Notre regard est capté, attrapé par les cadavres et les scènes terribles représentées à la surface de la toile. La couleur, les nuances colorées employées par Music ne sont pas uniquement posées sur la toile pour teinter, pigmenter les corps des cadavres. La couleur devient médiatrice d'une émotion accrochant notre regard à la scène représentée. La féerie colorée des corps cadavériques nous retient et nous plonge dans la scène avec émotion et bienveillance. Les couleurs sont douces, pastels, issues de ce monde byzantin qui baigna l'enfance de Zoran Music. Les cadavres se réchauffent de l'intérieur grâce aux touches de lumière, jaunes, rouges, bleues, que pose Music à la surface de la toile. Le fourmillement coloré anime les cadavres, conférant de la vie dans le tableau. Les cadavres peints, aussi décharnés et squelettiques soient-ils, ne sont pas morts. Les couleurs nous le disent : la vie est toujours là !

Jacques Lassaigne parle de la réaction presque physique, chimique, dit-il, que provoque la peinture de Music. Faite de plusieurs composantes, cette peinture, et plus généralement toute l'œuvre de Music, provoque une réaction particulière entre le tableau et le spectateur. Le tableau est une véritable alchimie picturale qui crée une nouvelle vision subtile portée par une sensibilité incroyable. L'œuvre touche deux extrémités qui s'unissent dans une communion totale : l'horreur représentée et une douceur colorée.

Nous avancerons dès lors que la couleur chez Zoran Music crée les corps et les visages. C'est elle qui leur donne forme. La couleur constituée d'une multitude de teintes est déposée selon les tracés du corps. Le grain de la toile, la texture de la toile de lin apparaît à plusieurs endroits de la composition comme si ce grain était celui de la peau du condamné. Il y a ainsi une relation très particulière entre la constitution des corps et plus particulièrement

³¹⁵ LASSAIGNE Jacques, « Préface », in : MUSIC 1946-1972, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, op. cit., p. 7. Jacques Lassaigne consacre à Zoran Music la première rétrospective d'un peintre vivant au Musée d'art moderne de la ville de Paris en 1972. Cette rétrospective est aussi la première exposition de Music dans un musée parisien.

des visages grâce à la couleur et la composition physique de la toile elle-même. La couleur elle-même structure l'espace. Elle se charge pleinement de son rôle d'artifice de l'œuvre d'art chez Zoran Music. En effet, la couleur nous permet d'approcher la tragédie pure de la scène, son horreur silencieuse et c'est grâce à celle-ci que Zoran Music nous fait accéder à la réalité et au réel même de cette scène. De façon directe, sans détour, la couleur exprime la violence, l'intensité de la scène et elle se charge avec force de l'aspect dramatique pour rendre compte, dans la beauté paradoxale de ses tons et de ses teintes, de l'inexprimable des corps et des visages suppliciés.

3. Peindre l'essentiel

3.1. Paysages éternels

Zoran Music est profondément lié à ses origines et à sa culture natale des bords de la Méditerranée. Il restera, toute sa vie durant, attaché aux régions de sa jeunesse : l'Istrie, la Dalmatie et surtout le Karst. Dès son plus jeune âge, son regard est façonné par les paysages désertiques, rocheux et lumineux. Sa famille est très liée à la terre. Ses grands-parents étaient vigneron et possédaient de grandes terres près du Karst, région faite de pierre et de broussailles, où le jeune Zoran Music se rendait tous les automnes. L'artiste aura ainsi besoin de revenir pendant toute sa vie vers ces régions arides, sévères mais aussi ressourçantes pour lui. « Il est nécessaire quelques mois par an, de respirer l'air que vous respirez quand vous étiez enfant³¹⁶ » confie-t-il au critique d'art Michel Faucher. Le Karst est le prolongement des Alpes orientales. Ces montagnes sont habillées d'une dense forêt d'épineux, de chênes, et d'hêtres sauf dans cette région bien précise du Karst. Là, les rivières sont souterraines, ciselant sur leur passage de grandes crevasses conférant au paysage un aspect de désert pierreux. Faute d'eau, le paysage n'est que parsemé de petits buissons. C'est un environnement rude à l'apparence ravagée, ravinée qui frappe dès son plus jeune âge le futur graveur et peintre.

³¹⁶ FAUCHER Michel, *Cimaise*, n°192, Janvier-Mars 1988, pp. 5-24.

On retrouve avec la série des *Cavallini*³¹⁷ dès 1945, l'importance pour l'artiste du paysage Karstique. Dans ces scènes, les chevaux représentés n'ont pas de sabots et tiennent en l'air grâce à une réduction déjà présente des moyens picturaux. Les chevaux peints par Music dès 1945 sont, par certains aspects, déjà des cadavres. Observons la finesse des pattes et de la tête des équidés : comme schématisés, les chevaux sont déjà réduits à leur essentiel et débarrassés du superflu. Déjà à travers l'animal et sa représentation, Zoran Music scrute le nécessaire. Les chevaux touchent à peine le sol. Ils paraissent en lévitation, survolant un monde qui n'est pas le leur atteignant une certaine éternité. Ces chevaux deviennent de véritables signes colorés déployant un alphabet iconographique issu de l'intimité même du peintre. Cette réduction des moyens plastiques, Zoran Music la doit à son expérience à Dachau. Sa vue et son regard ont changé. Désormais, ses tableaux seront de plus en plus « réduits », se projetant directement vers un essentiel émotionnel. Les figures dessinées, gravées ou peintes deviennent des archétypes. La série des *Cavallini* est une étape dans la construction de son langage pictural basé sur une réduction des éléments de la composition à des signes. Cette série est véritablement celle qui le fera connaître dans le paysage artistique qui succède immédiatement à la Seconde Guerre mondiale. La silhouette des chevaux est réduite à l'extrême, à l'image de celle des paysannes qui les chevauchent. Music peint le motif immuable. Il peint ce qui ne bouge pas, ce qui est invariable. Le motif est réduit à l'essentiel de sa signification, dans une ambiance où le changement n'existe pas. Les chevaux semblent être dans un état d'apesanteur et placés, disposés ad vitam aeternam dans un paysage éternel et inaltérable. Guy Marester décrira la relation entre l'homme, la peinture et la nature :

« [...] cette peinture obéit aux références naturelles. Elle les transforme, les plie aux nécessités d'un style orienté vers la découverte du mystère des êtres, du ciel ou des montagnes, mais n'oublie jamais de leur dire leur présence. [...] Tous les moyens de la peinture sont mis au service d'une sensibilité qui souhaite se manifester. Raison, volonté et spontanéité se tempèrent et s'équilibrent³¹⁸ ».

Dès 1946, Zoran Music peint ses *Paysages Dalmates* dans lesquels se présentent alors au spectateur des silhouettes humaines et des chevaux peints dans des couleurs claires et pures. À la surface de la toile se succèdent des chevaux de différentes couleurs.

³¹⁷ Ce cycle débute dès son retour de Dachau. Il est daté entre 1945 et 1954. Les tons employés par l'artiste vont du jaune vif jusqu'au bleu cobalt. Ces silhouettes animales et humaines sont représentées grâce à un grand raffinement coloré dont il émane un sentiment de nostalgie et de mélancolie.

³¹⁸ MARESTER Guy, « Le Prix de Paris de peinture », *Combat*, n°2355, Paris, mardi 29 janvier 1952, p. 7.

Assemblages de formes rondes ou semi-rondes, les tableaux sont composés le plus souvent d'une ligne d'horizon d'où se détachent des collines. Le premier plan reste quant à lui inoccupé par des tonalités plutôt sombres. Entre les deux, c'est toute une mosaïque (orientale) de formes et de couleurs qui est présente et qui prend la forme de silhouettes humaines et animales. La tonalité des couleurs est sourde, c'est-à-dire qu'aucune couleur ne domine la composition. L'ensemble est baigné dans une atmosphère ombragée où la couleur est comme masquée par un voile lumineux le recouvrant. Néanmoins, Zoran Music ose la couleur avec les *Motifs Dalmates*. Les chevaux prennent toutes les couleurs du disque chromatique. Ils sont aussi bien bleu pâle, de couleur terre, noire mais aussi jaune pâle. On constate un alignement des zones colorées qui s'imbriquent les unes dans les autres jouant de leurs arrondis pour composer la forme voulue. À peine esquissés, comme déjà perdus dans un brouillard, les chevaux se détachent d'un fond largement travaillé et coloré. En effet, le fond de l'œuvre depuis lequel se détachent les chevaux et les formes humaines est réalisé grâce à de larges plages de couleur horizontales faisant se succéder le marron, l'ocre, puis le violet jusqu'au jaune pâle et le beige. Music emploie la peinture à l'huile et la matière picturale est apposée sur la toile de façon très légère comme pour souligner le caractère « rêvé » de la scène. De celle-ci scène émane un sentiment de paysage idyllique, baignant dans une tranquillité paradisiaque et complète. Les chevaux et les silhouettes sont des souvenirs que Music s'est forgé lors de sa jeunesse en Dalmatie. En 1949, avec les *Paysages Ombriens*, la palette s'assombrit. La représentation des occupants occupe le devant de la scène dans des tonalités plutôt sourdes et très proches les unes des autres. L'ensemble de la composition baigne dans des tons ocres, marrons et couleur terre.

Cette relation à la pierre, au minéral du désert karstique, est à mettre en perspective avec la relation qu'entretient Zoran Music avec la technique de la fresque. Il réalisa des peintures murales dans les églises de Tolmino et de Caporetto ³¹⁹ entre 1941 et 1942. De retour de Dachau, il est engagé par Guido Cadorin, père d'Ida Barbarigo, pour l'aider à la réalisation de grandes fresques dans l'église de la paroisse de Cadola. En 1949, Zoran Music réalise aussi des peintures murales pour une propriété privée de Zurich. Cette attache particulière aux techniques murales se poursuivra pendant le cycle *Nous ne sommes pas les derniers*. Entre 1972 et 1973, il réalise à Ravenne, avec l'aide des mosaïstes Signorini, une

³¹⁹ Ces deux villes slovènes se trouvent aujourd'hui à la frontière italienne. Aurora Fonda présente dans le second volume de sa thèse plusieurs reproductions des fresques réalisées à cette époque par Zoran Music, in : FONDA Aurora, *L'opera giovanile di Anton Zoran Mušič 1931/1945*, Thèse de Doctorat : Histoire de l'Art, 582p. volume 2, Università degli Studi di Padova, 2011, pp. 225-235.

mosaïque de trente mètres carrés pour l'architecte Sepp Ruff de Munich. Cette œuvre fut destinée à la cour intérieure de l'hôtel Hilton.

La personnalité de Music s'inscrit entre présent et passé, jusqu'à l'utilisation par celui-ci des codes formels de l'imagerie byzantine. L'artiste fouille dans son passé, cherche des réponses, non pas dans l'actualité ou les modes artistiques de son temps mais dans ce qui l'a constitué et les terres qui l'ont vu naître.

En 1948, Zoran Music découvre les paysages qui entourent Sienne. Là encore, l'impression est forte. Il y découvre ses collines de pierre depuis la vitre du train qui l'emmène à Rome. Le paysage reste éternel malgré les saisons. Music réalise alors nombre de croquis de ces paysages qui seront des sources d'appui pour travailler dans l'espace de l'atelier. Il va épuiser son motif par ses dessins où sont déjà mis en place les données formelles principales, les accords et les valeurs. La suite des *Paysages Siennois*³²⁰ et des *Paysages Ombriens*³²¹ montre bien le processus de création de Zoran Music vis-à-vis du motif. Il prend des notes, il réalise des croquis et des esquisses rapides. Son sujet n'arrive à maturité qu'après cet ensemble de recherches à travers la gouache, l'aquarelle et le dessin. C'est à la suite de ces étapes qu'il réalise la peinture ou la gravure dans de multiples variations. Ainsi, Zoran Music a besoin de ce temps de compréhension, de maturation du motif avant qu'il devienne sujet. Comme par habitude, tel un instrument de connaissance, l'artiste utilise le dessin pour mieux apprendre de la réalité afin « d'entrer » plus profondément en elle et pour atteindre l'essentiel de ce qui est contenu dans la réalité. Son dessin a ce rôle de relevé mais aussi de révélateur. Comme un géologue qui doit retranscrire la vision d'un paysage, Music attribue au dessin cette primauté. Sa vision est très synthétique dans ce sens où il parvient à l'essentiel de son motif. Sa mémoire joue un très grand rôle. L'artiste est sujet à des visions extrêmement fortes, à des impressions très vives. Ainsi, sa mémoire se voit imprégnée et impressionnée par de multiples informations et sensations. Les collines siennoises, dans ce choix de sujet, ont alors déjà quelque chose d'intrinsèquement épuré. L'essentiel devient la caractéristique principale du paysage auquel

³²⁰ Les œuvres constituant ce cycle sont datées entre 1948 et 1968. Des plissements, des crevasses apparaissent à la surface des collines représentées. Le paysage se ride, devient charnel et prépare déjà le surgissement futur des cadavres. Jacques Lassaïgne parlera du « feu intérieur de la terre » (in : MUSIC 1946-1972, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, op. cit., p. 8.) pour qualifier cette analogie entre la représentation du paysage et celle de la figure humaine chez Zoran Music.

³²¹ Ce cycle se poursuit sur près de vingt années entre 1945 et 1965. Zoran Music exposera à la Biennale internationale de Venise de 1948 un *Paesaggio umbro* qui lui permettra d'être remarqué par la Galleria L'Obelisco à Rome.

il est confronté et prend tout son sens dans la pratique graphique, gravée et peinte. Le critique Frank Elgar écrira dans son article :

« Etrange semble cette peinture, par son indifférence à toutes les étrangetés de la peinture actuelle [...] Quand l'homme y apparaît, c'est de manière schématique et furtive. Les paysannes de Music pourraient être aussi bien des arbres ou des blocs de pierre. Quant à l'animal c'est à la façon des chevaux tracés il y a quelque trente siècles sur les parois des grottes cantabriques. Enfin, les images de la nature éveillent dans notre imagination des vues désolées d'une autre planète. Pas d'air, pas d'eau, pas de verdure. Le ciel se confond avec la terre et les mêmes couleurs, des gris et des bruns, servent indistinctement à tout. On dirait des paysages qu'une lave brûlante a laissé, après son passage, épuisés, carbonisés ³²² ».

L'artiste ne se contente pas d'une simple retranscription du paysage sur la feuille. Il atteint l'essentiel pourrait-on dire, c'est-à-dire l'essence même de ce qu'il voit. C'est à travers le dessin qu'il se crée une vision dépouillée de superflu pour arriver à un regard fixé sur l'essentiel. Dans sa peinture, Music crée une relation directe entre la couleur qu'il emploie, la terre de Sienne, et le paysage qu'il peint. À la manière d'un géologue, il prélève du paysage réel des échantillons émotionnels qu'il déplace à la surface de la toile à l'aide de l'outil pinceau pour lui redonner corps dans des teintes de jaune-brun (le pigment appelé : Terre de Sienne). Comme une retranscription du lieu géographique, il donne dans sa peinture plus d'importance aux arrondis, aux formes rondes et semi-rondes, au travail de la matière et des couleurs, alors que son dessin s'attache plutôt à la forme dépouillée du paysage. Ce processus créatif met en action, ce que nous pourrions nommer, un processus de dépouillement.

Dès le début des années 50, Music choisit de venir vivre en France, porté par les encouragements et soutiens profonds d'André Chastel, Marcel Arland et Jean Bouret. Dans l'article que consacre Pierre Guéguen à Zoran Music au moment de l'exposition des gravures de ce dernier à *La Hune* ³²³, à Saint-Germain-des-Prés, l'auteur exprime cette relation de l'artiste avec l'abstraction. L'article est daté de 1959, soit onze années avant le cycle *Nous ne sommes pas les derniers*. Il exprime ce questionnement de Zoran Music face à la

³²² ELGAR Frank, « Expositions. Antonio Music (Galerie de France) », *Carrefour*, n°482, Paris, mercredi 9 décembre 1953, p. 8.

³²³ Expositions de gravures et de dessins « Terres Adriatiques (gouaches et dessins) » à la Librairie-Galerie La Hune, Paris, 16 juin au 14 juillet 1959.

prédominance de l'abstraction sur la scène artistique dans la fin des années 50. Pierre Guéguen écrit :

« Mais cette figuration des formes-cadres, où les montagnes modérées tiennent une si grande place, a amené l'artiste comme la plupart de ceux d'aujourd'hui devant le grand mouvement d'abstraction concrétisée, matérialisée, à transposer au lieu d'une architecture des choses, la matière des choses ³²⁴ ».

Les formes-cadres dont parle l'auteur sont les paysages siennois et ombriens, les collines dalmates, les chevaux et les paysannes solitaires du Karst. Relevant les « qualités profondes de graveur » de Zoran Music ³²⁵, Pierre Guéguen positionne la série gravée des *Terres Dalmates* ³²⁶ ainsi que des *Terre d'Istrie* ³²⁷ dans ce qu'il nomme l'abstraction concrétisée. L'auteur relie Zoran Music au tachisme qui est constitué d'un art concret, « comme l'entendait Kandinsky, en concrétisant, au lieu de la nature, l'art ³²⁸ ». Pierre Guéguen évoque aussi le terme d'un « informel préforme ³²⁹ » dans lequel Music « envisage la couleur en tant que matière ³³⁰ ». L'utilisation par l'auteur du verbe envisager exprime véritablement ce processus reliant Jean Fautrier et Zoran Music en ce sens où il s'agit d'avoir quelque chose, ou quelqu'un en vue. Issu étymologiquement de *envisaigié* « qui a un visage », envisager c'est regarder quelqu'un au visage, mais de considérer ou d'examiner quelque chose par l'esprit.

Cette fascination de la part de Music pour les paysages désertiques l'a amené, selon l'auteur, à un véritable tachisme en tant qu'il :

« [...] envisage la couleur en tant que matière, tactilement en quelque sorte. Il était épris du grain, de la texture, voire de l'épaisseur et surtout, au lieu d'encadrer cette matière dans une forme naturelle, industrielle ou intellectuelle, il renonce à toute morphologie, laissant le soin à la matière

³²⁴ GUEGUEN Pierre, « Gravures de Music », *Chroniques du jour*, supplément à *XX^e Siècle*, n°13 (double), numéro intitulé : *Vingt ans avant*, nouvelle série, Paris, Noël 1959, non paginé.

³²⁵ Zoran Music obtient le Grand prix d'art graphique à la Biennale internationale de Venise en 1956.

³²⁶ Série gravée réalisée entre 1959 et 1961, in : MUSIC L'ŒUVRE IMPRIME, catalogue raisonné des estampes, sous la direction de Denise Frélaud, op. cit., n°65-74, n°76-82, n°84-87.

³²⁷ Série gravée réalisée en 1959, in : MUSIC L'ŒUVRE IMPRIME, catalogue raisonné des estampes, sous la direction de Denise Frélaud, op. cit., n°58-64.

³²⁸ GUEGUEN Pierre, « Gravures de Music », op. cit., non paginé.

³²⁹ *Ibidem*.

³³⁰ *Ibidem*.

même de montrer la morphologie virtuelle infuse en elle, c'est-à-dire une préforme³³¹ ».

Nous comprenons ici cette étroite relation entre couleur, matière et forme dans l'œuvre de Zoran Music mais également dans celle de Jean Fautrier. Pierre Guéguen réalise ce rapprochement entre les deux artistes en ce qu'ils opèrent un détachement avec la figuration classique pour trouver une véritable exaltation de la texture et de la matière picturale :

« De telle sorte, bon gré mal gré, le Tachisme opère un retour direct à la nature, mais à la nature brute, informelle que la figuration fixait par exemple dans les pierres des « Remises de Chevreuil » d'un Courbet, dans les chairs tuméfiées du « Christ » de Grünewald, etc..., mais le Tachisme supprime le dessin de la grotte, dessins du corps christique, n'en recherchant que la tessiture particulière. On voit un Dubuffet rechercher les « Sols » et les « Textures », un Fautrier maçonner la chair des « Otages » et un Music, les terres pelées des côtes méditerranéennes³³² ».

Ce processus, ce « protocole artistique » de dépouillement prend sa source dans l'expérience extrême du camp. Zoran Music dira à plusieurs reprises qu'il garde de Dachau une véritable « leçon » qui lui permettra, le restant de sa vie, d'aborder la peinture mais aussi, probablement, le monde réel :

« Après la vision des cadavres, dépouillés de toutes les exigences extérieures, de tout le superflu, dépourvu du masque d'hypocrisie et des distinctions dont se couvrent les hommes et la société, je crois avoir découvert la vérité. Je crois avoir compris la vérité. La vérité tragique et terrible que j'ai dû toucher de ma propre main. [...]. Cette grande leçon m'a été utile, pour ma peinture du moins³³³ ».

La clé de ce qui deviendra son œuvre dès la libération des camps, mais qui ne se révélera tragiquement qu'avec le retour des cadavres dans son œuvre en 1970, tient dans cette réduction à l'essentiel, à l'archétype de tous les éléments qui animent le réel et ses constituants. Les arbres sont réduits à des signes visuels à la manière de symboles. Aucune perspective n'est présente dans sa peinture, dans ses gravures et dans ses dessins pour apporter de la profondeur à la composition. Les rares amas de végétation représentés dans

³³¹ *Ibidem.*

³³² *Ibidem.*

³³³ MUSIC Zoran, Propos de l'artiste repris dans la « Biographie », in : ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, op. cit., p. 234.

*Les Paysages Ombriens*³³⁴ le sont par des points de couleur noire et la montagne prend ainsi cet aspect de monticule érodé par le temps. Les montagnes sont isolées les unes des autres. L'une se trouve au premier plan tandis que la seconde occupe tout l'arrière. Les couleurs de terre dominant comme cela sera le cas dans le cycle *Nous ne sommes pas les derniers*. Le ciel est quant à lui plus léger. Il est de couleur marron, quasi ocre, tandis qu'une bande horizontale foncée assoit le bas de la composition. Là encore, les éléments de la composition sont réduits à l'essentiel. Zoran Music confiera la relation substantielle et essentielle qui existe entre le paysage et la figure humaine à l'essayiste universitaire Georges Charbonnier :

« Imaginez une immense étendue de pierre, interrompue seulement par de petits monticules arrondis, sorte de mamelons arides. Pays extrêmement monotone et pauvre, sec, sans arbres, avec de temps en temps de petites oasis de terre rouge où poussent quelques vignobles et quelques salades. Ajoutez à cela qu'il ne pleut presque jamais et que ce plateau du Carso est très souvent balayé par un vent insupportable - la bora - aussi violent que le mistral provençal. En vérité cette terre n'a pas été toujours aussi ingrate. Mais il y a des siècles déjà, nos maîtres vénitiens ont déboisé complètement, sans aucun scrupule, cette région - alors couverte de chênes - dont le bois a servi à faire les fameux pilotis sur lesquels est bâtie Venise. Sans parler des mâts de ses galères. Comme vous voyez, mon pays a contribué à sa façon à la puissance de la Sérénissime République. Cette région est en contraste absolu avec la brillante plaine vénitienne et se prolonge tout le long de l'Adriatique, par la Dalmatie, jusqu'en Grèce, toujours avec les mêmes couleurs où le blanc des pierres calcaires domine. Tacheté jusqu'à l'horizon par des buissons de ronces, parfois noirs, parfois rouges, ce paysage désertique est animé de buissons vivants, taches noires que forment les paysannes qui cheminent au côté de leurs ânes chargés de fagots. D'ailleurs, en vous parlant ainsi, je ne sais plus moi-même si je vous décris le paysage réel ou mes propres tableaux, tellement cette terre m'a obsédé avec ses couleurs mates, assourdies et la rondeur de toutes ses formes. En effet, collines, buissons, paysannes avec leurs larges parasols - tout me semblait rond³³⁵ ».

À partir de 1957, Music exécute pendant quatre années une série de peintures empreintes de ses lieux originels. La peinture qu'il réalise à la fin de l'année 1957 et l'année suivante est une restitution des structures essentielles du Karst, de la substance, de la moelle des lieux. Zoran Music n'aime pas ce qui change, ce qui bouge au fil des saisons. Au mouvement, l'artiste préfère ce qui est immuable, ce qui est immobile. Ainsi, le désert l'attire. Il dresse une véritable cartographie graphique de ces lieux désertiques grâce notamment à de petites taches représentant les seuls amas de végétation qui existent

³³⁴ Les œuvres reproduites page 193 représentent la manière dont Zoran Music a traité le genre du paysage.

³³⁵ CHARBONNIER Georges, *Le Monologue du peintre*, op. cit., p. 245.

encore. Il aime les paysages vides et arides. Cette fascination pour le désert, cet amour pour l'essentiel, Music le ressent et compose avec. Il cherche une peinture de l'essence, allant directement au cœur des choses et sans détour. Il s'attache toujours au caractère immuable des choses. Il mémorise les lieux et les intériorise en son être pour mieux les conserver et les préserver. L'artiste recherche le contact direct avec la nature, avec sa sérénité, avec son silence lui permettant d'atteindre son intériorité d'homme-artiste :

« J'ai besoin de cette solitude, du silence. J'ai besoin de rester immobile dans cette nature, dans cet horizon immense. [...] Tout cela crée une atmosphère indispensable, un état de bien-être qui frôle parfois l'euphorie. Cette sensation de bonheur devra durer plus tard aussi, à l'atelier, pour se transmettre des dessins à la peinture. Je reste assis sur une pierre, immobile. [...] Le temps passe et j'ai l'impression de me voir dans ce paysage comme dans un miroir. Il me renvoie ma voix, et mon destin est comme l'écho de ce que j'ai projeté contre ces roches. Cette vie est importante pour moi. Tout évolue en silence. Il me semble même entendre pousser l'herbe et je ne me rends pas compte que je me suis laissé aller à la rêverie ³³⁶ ».

À partir des années soixante, les Dolomites situées à la frontière autrichienne vont former la base iconographique principale de sa peinture. Zoran Music est alors fasciné par l'essence colorée des Dolomites. André Chastel parlera de la représentation de ces paysages comme « [...] la rêverie « dalmate » de Music ³³⁷ ». Ce paysage est bien différent du Karst et sa peinture va revêtir des nuances colorées jusque-là ignorées. En 1964, la Galerie de France expose ses tableaux et ses dessins appartenant au cycle de *Cortina*. Station de sports d'hiver des Dolomites, Cortina d'Ampezzo est le lieu où l'artiste passe tous ses étés et ses automnes à partir de 1961. Il réalise d'après nature croquis, dessins et esquisses au crayon de couleur. Il a besoin du dessin pour appréhender la nature. Le dessin « c'est l'émotion la plus directe ³³⁸ » dit-il. Cette affirmation annonce remarquablement bien ce qu'il va développer graphiquement ensuite grâce au cycle *Nous ne sommes pas les derniers* dès 1970. Il garde ainsi ce qu'il y a de primordial et d'absolument nécessaire dans ce qu'il voit. Déjà, il fait preuve d'une grande économie de moyens. Les formes des collines et des vallons sont restituées par un dessin d'une grande vivacité. Le trait est fin sans modelage. Zoran Music utilise ses dessins comme un rappel émotif du paysage. Il ne s'agit pas d'un simple relevé de

³³⁶ MUSIC Zoran, Propos de l'artiste repris dans la « Biographie », in : ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, op. cit., pp. 238-239.

³³⁷ CHASTEL André, « Les jeunes peintres d'Italie », *Le Monde*, n°1981, Paris, vendredi 8 juin 1951, p. 9.

³³⁸ LESCURE Jean, « Music, témoin de l'émotion », *Galerie des Arts*, n°181, Mai 1978, p. 24.

formes qu'il a vues, mais son dessin emprisonne l'émotion qui sera à la base de sa future peinture.

Les vues quotidiennes des terreurs ultimes deviennent des sensations extrêmes qui sont pour le dessinateur-graveur-peintre des formes, des couleurs et des nuances. Il se trouve lui-même rattrapé par ces vues qui sont si fortes que le besoin de les extérioriser graphiquement, puis de s'en libérer picturalement, devient primordial et vital au fil des années d'après-guerre. La perte de l'identité, de l'individualité puis de la vie dans le camp sont retranscrites dès 1970 par le peintre grâce à des couleurs ocres, brunes et terreuses. Les toiles peintes par Zoran Music représentent des cadavres allongés et écrasés par la machinerie nazie. Les corps rejoignent la terre, devenant à la surface de la toile autant de variations de couleurs terreuses. Il est rarissime de trouver à la surface des toiles du cycle *Nous ne sommes pas les derniers* des couleurs vives employées sans modulation. Néanmoins, l'artiste laissera présent à la surface de certaines toiles de très légers punctums³³⁹ ; il ouvre ainsi la porte à une métaphore de ce point de couleur qui pourrait être la manifestation d'une dernière lueur d'espoir. L'épuisement physique et mental des déportés se traduit par l'épuisement coloré mais aussi matiériste à la surface de la toile. Les couleurs du corps vivant, autrefois rosée, rouge, beige, se perdent, broyées par la détention. La faim, le froid, la souffrance et la mort ambiante du camp donnent au corps ces couleurs ocres, bleuâtres et banches dans la toile. La vie quitte la chair du détenu qui devient un véritable nuancier de gris, de bleus et de couleurs terre. Une véritable symphonie de couleurs allant du gris le plus clair jusqu'au noir le plus obscur est déployée par Zoran Music à la surface de la toile pour exprimer la mort, les souffrances et l'enfer du camp. Seul un peintre peut se saisir de cette palette funeste.

Dans le cycle *Nous ne sommes pas les derniers*, les contours des cadavres sont tout aussi imprécis ou plutôt illimités. La représentation des corps des suppliciés y est décharnée, dégradée. Ceux-ci sont à la limite de la destruction. Zoran Music les présente sur de grandes toiles où les corps sont allongés, amaigris, réduits à l'essentiel, comme dans ses paysages. Le fond utilisé est le plus souvent noir, réduit à une teinte unique, mais néanmoins modulé par une multitude de nuances. L'obscurité du fond souligne fortement l'atmosphère ténébreuse

³³⁹ L'œuvre reproduite dans le recueil (Volume III) page 200 (n°173), présente au niveau de la jointure entre la mâchoire et le cou un étonnant point blanc formant une goutte de lumière, comme issue d'un écoulement. Ce point blanc est-il une larme par laquelle la vie s'échappe, ou, au contraire, est-il une perle lumineuse révélant que la vie est toujours là dans les ténèbres ?

de la scène, mais joue également un rôle de révélateur permettant de faire ressortir le corps du condamné au premier plan. L'incertitude est de mise. Impossible d'affirmer dans le cycle *Nous ne sommes pas les derniers* s'il s'agit de scènes de nuit ou de jour. Le corps est réduit à l'essentiel. Seuls, par deux, par trois ou même plus, les cadavres entrent dans une dimension a-temporelle. De cette noirceur ne surgit aucun point de repère. Un vide emplit la toile, ce qui crée un sentiment d'incertitude. Les corps semi-vivants, semi-morts sont quasiment immatériels. Ils réapparaissent à la surface de la toile dans un dernier surgissement de vitalité d'où se dégagent têtes et membres. La peinture de Zoran Music ne fait preuve ici d'aucun excès. Elle est toujours réduite au strict minimum et c'est particulièrement le cas pour ces cadavres. Les formes qui se dégagent de la toile sont frémissantes, fragiles et quasiment impalpables. Les têtes, les mains, les sexes, les pieds deviennent ce souvenir qui réapparaît sur la surface de la toile. C'est une peinture du souvenir, qui ne retient plus que l'essentiel des figures mourantes ou mortes. Les corps sont vides, comme le sont les représentations qu'il réalisa des montagnes ou des terres dalmates. On remarque une véritable analogie entre le paysage peint et les corps décharnés qui surgissent et se déposent sur ses toiles dès 1970. On observe certaines taches colorées qui entourent les crânes et s'amoncellent dans les bouches des suppliciés picturaux. Le reste du corps est friable, d'une fragilité extrême, voué à une disparition imminente. Le corps prend la forme de la roche où l'érosion joue pleinement son rôle destructeur. Les corps meurtris s'entremêlent les uns aux autres. On ne peut pas distinguer un corps d'un autre. Les membres s'entrecroisent, s'entremêlent dans un amoncellement quasi informe. Les cadavres ainsi imbriqués deviennent un magma corporel et charnel animé par une mort imminente ou réalisée.

Le noir dominant remplit les arcades et les orbites. Les narines des condamnés sont étirées et constituent à elles seules la moitié du crâne. La tête des cadavres est projetée en arrière, essayant de happer un ultime souffle d'air. Les vertèbres du cou sont brisées produisant un élan en arrière de la tête devenue elle aussi appendice. James Lord ira jusqu'à parler d' : « êtres dépossédés de toute humanité, à des monceaux de cadavres, à des regards devenus des orbites creuses, à des bouches dont les hurlements arrachés résonnent à jamais la terreur [...] ³⁴⁰ ». L'ensemble du corps est quant à lui esquissé grâce à de larges touches de pinceaux. Seuls les mains, les sexes et ce qui pourrait s'apparenter à des os ou à des côtes, apparaissent sur la toile. Les corps sont friables et fragiles. Ils sont

³⁴⁰ LORD James, « Zoran Music au rendez-vous du génie », in : ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, op. cit., p. 77.

érodés et en voie de disparition ou d'effacement. Les visages, devenus des têtes, sont eux aussi creusés, asséchés et réduits à l'essentiel. Dans sa peinture comme dans sa gravure, Zoran Music réduit ses moyens au strict minimum. L'ensemble des peintures qu'il présente à la Galerie de France à Paris en 1970³⁴¹ est accompagné de plusieurs eaux-fortes qui sont pour la plupart tirées en un seul exemplaire. De même que dans sa peinture, ces estampes présentent une noirceur du trait gravé par l'emploi d'une encre dense et créant un fort contraste avec les zones laissées vides et donc blanches. « L'artifice de l'œuvre d'art » est réduit lui-même ici à sa plus irréductible expression.

Zoran Music réduira encore à l'extrême limite ses moyens picturaux l'année suivante, en 1971. La matière picturale s'y fait de plus en plus rare. Les corps sont en effet évidés de leur substance et l'acte pictural ne concerne presque plus désormais que les mains et les têtes. Ce sont eux qui deviennent les points de repère et en même temps la ligne d'horizon de la composition picturale. Les mains, les sexes, les têtes ne sont plus que quelques coups de pinceau. La toile est laissée telle quelle, brute, sans effet. Elle n'est ni encollée, ni apprêtée. La couleur terreuse, marronnée, ocre, difficile à définir et tellement subtile, donne aux corps leur couleur originelle, les habille de cette « robe de terre³⁴² ». Seuls le blanc et le noir interviennent pour leur donner plus d'éclat et pour former les mains et les têtes à la surface de la toile. Sa peinture est à la limite de l'effacement, voire même du représentable. L'artiste se débarrasse de tout superflu. Le contact est direct, sans détour, ce qui nous donne le sentiment d'une peinture d'une très grande fragilité et d'une sobriété extrême. Les figures apparaissent aux deux tiers de la composition et jaillissent comme des apparitions. Les têtes de cadavres s'entrechoquent, se mêlent. Elles grimacent et se tordent dans une souffrance extrême.

Zoran Music n'est pas un peintre de l'instant. Il doit en effet passer par plusieurs stades de sélection et de détermination avant de pouvoir peindre. Il se doit de retourner à l'essentiel, vers ce qui est pour lui primordial de peindre, d'exprimer et de « dire ». Sa peinture nous montre cet essentiel, c'est-à-dire ce qu'il est nécessaire de voir et de

³⁴¹ Cette exposition se déroula à la Galerie de France entre le 18 décembre 1970 et le 30 janvier 1971. William Sandberg écrit la préface-poème du catalogue. Cette exposition est reprise à Munich à la Haus der Kunst par Erich Steingraber (18 mai au 27 juin 1971), à Trèves au Städtisches Museum (23 octobre au 19 décembre 1971) par Kurt Schweicher, puis à Bruxelles, au palais des Beaux-Arts (7 au 30 janvier 1972), par Emile Langui. De nombreux tableaux de ce cycle entrent dans les collections publiques. À Paris, au centre Georges Pompidou, au musée d'Art moderne de la Ville de Paris et dans les collections d'Etat, ainsi que, notamment, dans les musées de Munich, de Jérusalem, de Venise, de Copenhague, d'Oslo et d'Hovikodden.

³⁴² Poème de Jean Cayrol intitulé : *Chant funèbre à la mémoire du Révérend Père Jacques*, 12 juillet 1945, in : CAYROL Jean, *Chacun vient avec son silence Anthologie*, Paris, op. cit., p. 79.

comprendre. Music compose, il peint sous le joug de ses émotions, de ses sentiments et de son souvenir éternel et immuable. Ainsi, impressionné par un paysage, par un désert, par un ensemble montagneux, par des cadavres, une longue gestation se produit en lui jusqu'à l'éclosion plusieurs années après du motif et de la forme. C'est une peinture d'une grande liberté. Il la réduit à des formes emblématiques, archétypales de la douleur pour le cycle *Nous ne sommes pas les derniers*. Nous observons ici une grande peinture de l'essentiel. Les formes sont réduites, minimisées pour atteindre une essence, en lien direct et immédiat avec leurs origines. Zoran Music élimine tout superflu. C'est cette leçon qu'il a tiré de ces mois, nous le verrons, passés à Dachau. Il se doit de retourner vers l'origine du motif, de la forme et de ne pas la trahir par du superflu. Il doit peindre ce qu'il est nécessaire de voir et débarrasser sa toile de tout ce qui est inutile. Il produit alors une peinture de l'essence, de l'indispensable et de l'éternité.

Ce que peint Zoran Music devient alors, dirons-nous, un paysage de l'éternel. « Music a attendu un quart de siècle avant de pouvoir rendre ce que ses amis avaient toujours deviné au fond de son être : le rêve qui le hantait quand il a pu intégrer ses expériences personnelles dans la souffrance universelle que l'homme inflige à l'homme, il lui est devenu possible de créer la série de paysages éternels qu'il a nommée *Nous ne sommes pas les derniers*³⁴³ » écrit W. Sandberg. Zoran Music peint ce qu'il a toujours gardé en lui, ce qu'il a intégré en son être le plus profond et le plus intime. W. Sandberg note à juste titre que l'artiste a mis vingt-cinq années à exprimer ce qu'il avait intériorisé. Les paysages de son enfance, secs, désertiques, soumis au vent terrible qu'est la Bora, entrent en parfait dialogue avec les paysages qu'il découvre entre Venise et Rome. Les souvenirs de son enfance ressurgissent alors, réapparaissent, refont surface et se mêlent à ses impressions du moment, à ses sentiments actuels. Saisi par ce retour aux sources et ce que sa mémoire lui concède, Zoran Music se laisse impressionner, au sens artistique du terme, par ses observations et ses sensations pour mieux retransmettre, réutiliser ses souvenirs dans l'œuvre.

« Un souvenir qu'on ne veut plus évoquer, qu'on chasse même de toutes ses forces, est là qui vous empêche d'aller outre. L'élan qui vous avait emporté s'est arrêté. Il faut en finir avec un passé qu'on croyait absolument révolu et qui jamais ne s'est révélé plus exigeant et plus fort³⁴⁴ ».

³⁴³ SANDBERG William, « Avant-propos », in: GRENIER Jean, *Music*, op. cit., p. 7.

³⁴⁴ GRENIER Jean, *Music*, op. cit., p. 34.

Jean Grenier écrit ainsi son sentiment face à la « résurrection », au retour à la surface de la toile et du papier des condamnés et des suppliciés de Dachau. De même, Gilles Plazy exprime ce retour de la mort comme un véritable jaillissement de la douleur et de la tragédie. Il écrit ainsi :

« Mais un jour le pinceau se met à peindre ce qui lui était interdit, ce que l'homme se refusait à dire : la douleur profonde de l'homme qui fut entouré par la mort, au plus près menacé, mais qui n'avait pas voulu s'attarder sur les images tragiques, préférant par l'alchimie de la mémoire remonter le temps, effacer l'affreuse expérience, pour retrouver la sauvage, mais douce terre de l'enfance³⁴⁵ ».

L'écrivain note effectivement le rôle primordial de la mémoire dans le processus créatif de Zoran Music. C'est une véritable alchimie mémorielle qui se déroule chez l'artiste. Celle-ci, lui permet de retourner dans le passé, de retrouver son expérience dramatique dans ses souvenirs qui furent précieusement conservés pendant les vingt-cinq années où il s'est attaché à retrouver les paysages de son enfance et la lumière vénitienne. Zoran Music a enfoui les vues passées des cadavres dans son Karst natal comme pour mieux les conserver et ainsi les déterrer le moment venu. Si son regard s'est porté sur les paysages ombriens, siennois, vénitiens et sur sa femme Ida, dès sa libération de Dachau, c'est que lui, artiste, savait que détourner le regard ne veut pas dire oublier. Échapper à une expérience telle que celle des camps est tout simplement impossible. La maturation est à l'œuvre chez Zoran Music. Une maturation lente qui devient avec le temps un véritable mûrissement permettant l'éclosion à la surface de la toile de l'expérience passée. Ces événements traumatiques resurgissent plusieurs dizaines d'années après. À l'image d'une résurgence ou d'une « résurrection », la figure humaine revient à la surface du tableau. L'homme irréductible reprend le dessus et s'impose dans la peinture par l'artifice de l'œuvre d'art, artifice lui-même réduit à son épure.

L'Historien d'art Jean Leymarie écrira à ce propos :

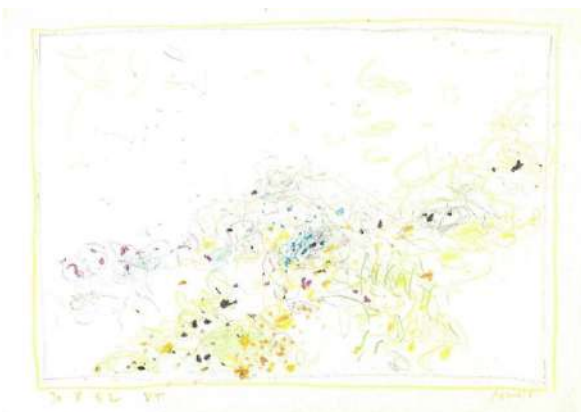
« Dès l'enfance et pour toujours, il [Zoran Music] est envoûté par le désert, les terres, arides et pierreuses, battues par les vents, le roc immuable, soustrait aux saisons. C'est le thème fatal qui gouverne sa peinture, dont il a su régler, par cycles successifs, amplifier l'orchestration obsessionnelle, avec la plus stricte et suggestive économie de moyens. Les arbres, les êtres, le sol,

³⁴⁵ PLAZY Gilles, « Zoran Music. Le temps d'une mémoire », *Cimaise*, n° 135, Paris, 1978, p. 5.

rien n'échappe, sur la planète, à la loi dévastatrice de l'érosion. Les moribonds aux bouches ouvertes, aux yeux caverneux, crevasses déchirantes entre les monceaux de squelettes dressés à Dachau ressortissent, pour Music, de la même géologie funèbre que les collines lunaires autour de Sienna ou les crêtes rongées de son Carso natal. La pulvérisation de la matière engendre une sourde, tragique et sublime lumière³⁴⁶ ».

Ainsi, les cadavres de Dachau sont soumis au prisme intérieur de l'artiste. Zoran Music intègre ces visions d'horreur qui le renvoient directement aux paysages de son enfance. Le cadavre devient un tronc, les côtes deviennent des crevasses, les orbites comme le visage deviennent des gouffres. La vision de Music obéit à une vision minérale. L'essentiel dans le paysage dénudé du Karst, pierre, roches, ou amas rares de végétation, deviendront l'essentiel des cadavres et des détenus suppliciés de Dachau. Nous pourrions ici évoquer l'expression de « paysages de cadavres » à la lumière de l'union intime opérée par l'artiste dans son travail artistique. À partir des paysages karstiques qu'il contemplait naguère et des amoncellements des corps morts de Dachau qui se sont imposés à sa vue, Zoran Music a traduit, avec son regard de peintre, l'essentiel même de l'irreprésentable. Il déploiera ainsi sa vision esthétique pour proposer au monde un regard sur des « paysages éternels » devenant l'œuvre unique qu'est le cycle *Nous ne sommes pas les derniers*.

³⁴⁶ LEYMARIE Jean, *Préface*, in : *Le temps des ténèbres*, catalogue d'exposition, Musée des beaux-arts de Caen, 18 mai au 16 août 1995, Commissaire de l'exposition : Alain Tapié, Éditions du Musée des beaux-arts de Caen, Caen, 1995, p. 7.



Cavallini, Chevaux qui passent
 1949
 Huile sur toile
 H. 60,00 x l. 81,00 cm
 Signée et datée en bas au centre: *Music 1949*
 Musée d'Art Moderne de la ville de Paris
 Achat à la Galerie de France en 1978

Paysage Siennois
 1949
 Huile sur toile
 H. 57,00 x l. 71,00 cm
 Signée et datée en bas au centre : *Music 1949*
 Collection de l'artiste

Cortina
 1962
 Crayons de couleurs sur papier
 H. 24,60 x l. 34,70 cm
 Signée en bas à droite : *Music*
 Datée en bas à gauche : *30 8 62 VT*
 Collection particulière

Motif Italien
 1963
 Huile sur toile
 H. 72,00 x l. 92,00 cm
 Signée et datée en bas à droite : *Music 63*
 Collection de l'artiste

3.2. L'analogie des paysages et des corps

Zoran Music restera attaché à jamais à la vision des corps emmêlés, entremêlés dans des amas à Dachau. Les racines d'arbres qu'il peint et grave dans les *Motifs végétaux*³⁴⁷, mais également les enchevêtrements de cordes, de chaînes et de tuyaux présents au premier plan des gravures qu'il fait du *Canale della Giudecca*³⁴⁸ témoignent de ses visions éternelles de Dachau.

L'être est brûlé dès son arrivée au camp. S'il échappe à la première sélection, il est détruit, calciné dans son corps et son âme. Les cadavres dessinés, peints et gravés de Zoran Music relèvent de ce registre végétal et minéral qu'Elie Wiesel exprime également : « Nous étions des arbres desséchés au cœur d'un désert³⁴⁹ ». Le corps du déporté devient rachitique, envahi par une couleur cendre. Le concentrationnaire par « sa maigreur d'ortie sèche³⁵⁰ » est dévoré par la machinerie nazie. Son corps-tronc, ses bras-branches, ses doigts-éperons sont asséchés et réduits à des angles saillants et noueux. L'image de l'arbre, la métaphore végétale revient à plusieurs reprises dans le récit d'Elie Wiesel. « Nous étions des arbres desséchés au cœur d'un désert³⁵¹ » / « [...] parmi des corps raidis, des bûches de bois³⁵² » / « mon père ploya d'abord sous les coups, puis se brisa en deux comme un arbre desséché frappé par la foudre, et s'écroula³⁵³ ».

Elie Wiesel évoque lui-même ces corps cadavériques similaires à de grands troncs élancés, tordus et biscornus. Amaigri, famélique, l'homme de Birkenau porte sa peau comme une écorce vieillie et endurcie sous les coups.

Semblable à du bois sec et dur, le corps du déporté résiste, casse, parfois rompt sous les coups et sous la violence. La chair humaine est évidée de ses substances. Le sang irriguant les muscles atrophiés peine à se frayer un chemin dans le corps, telle la sève dans le tronc d'un arbre mort. Cette métaphore végétale du corps renvoie aux représentations que fait Zoran Music de ses étendues désertiques natales où les arbres sont noueux, tordus, calcinés et abandonnés pour l'éternité. Une des toiles de Zoran Music possède et rapproche cette analogie végétal/humain. Sur le recto de la toile, le peintre a représenté cadavres

³⁴⁷ Série dessinée, gravée et peinte réalisée entre 1972 et 1975.

³⁴⁸ Zoran Music réalisera cette série dessinée, gravée et peinte entre 1980 et 1983.

³⁴⁹ WIESEL Elie, *La nuit*, op. cit., p. 83.

³⁵⁰ CHAR René, *Feuillets d'Hypnos*, op. cit., p. 55.

³⁵¹ WIESEL Elie, *La nuit*, Paris, op. cit., p. 83.

³⁵² *Ibid.*, p. 161.

³⁵³ *Ibidem.*

tandis qu'au verso sont peints des troncs d'arbres³⁵⁴. Nous y voyons maintenant des cadavres comme grillés par un incendie ; ces troncs morts sont les corps de Dachau. Brûlés par l'Histoire, les corps-troncs concentrationnaires sont durs, anguleux et asséchés.

CHANT XIII - Vers 4-6

« Non fronda verde, ma di color fosco ;
non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti ;
non pomi v'eran, ma sterpi né si(avec accent) folti

« Ces feuilles n'étaient pas vertes, elles étaient sombres ;
ces branches n'étaient pas droites, mais nouées et tordues ;
il n'avait pas de fruits, mais des épines empoisonnées³⁵⁵ »

En 1866, Jean-François Millet exécute un dessin au pastel d'un format particulièrement important qui représente un bouleau mort en lisière de la forêt de Fontainebleau³⁵⁶. Isolé, mis à l'écart et en marge de la densité de la forêt, ce bouleau anguleux, atrophié et malingre, s'apparente de manière quasi instantanée à ces cadavres qui meurent seuls dans l'enfer de Dachau. La froideur de la composition fait entrer véritablement dans une scène où la mort domine, devenant ainsi le véritable personnage principal. Cette silhouette d'arbre décrivant une arabesque dramatique dans un décor sur tons gris et roux renvoie directement à la terre sur laquelle reposent les cadavres gris des suppliciés concentrationnaires.

Le *Torse de Clotho*³⁵⁷ est une représentation terrible du corps vieillissant et du temps qui passe. L'enveloppe charnelle se détériore, vieillit et la chair qui constitue le corps s'affaisse. Cette sculpture de Camille Claudel est particulièrement frappante : le corps y est représenté à l'état de résidu, les bras et les jambes sont manquants. Cette représentation cadavérique montre un corps totalement contorsionné avec une tête démembrée qui penche sur le côté. Presque surnaturel, il semble sorti d'outre-tombe et nous apparaît de manière très crue, avec ses lambeaux de chair et sa présence charnelle des plus effrayantes. Les yeux sont absents et le crâne est modelé grâce à deux orbites ténébreuses, ainsi qu'un

³⁵⁴ Cette œuvre est reproduite dans le recueil (Volume III) page 341 (n°369-370).

³⁵⁵ DANTE Alighieri, *La Divine Comédie L'Enfer Inferno*, Paris, Éditions Flammarion, 2004, pp 122-123.

³⁵⁶ Jean-François Millet, *Bouleau mort, carrefour de l'Épine, forêt de Fontainebleau*, 1866, Pastel sur papier, H. 48 cm x l. 62 cm, Signée en bas à droite : J.F. Millet, Musée des Beaux-arts de Dijon. Cette œuvre est reproduite page 208.

³⁵⁷ Camille Claudel, *Torse de Clotho*, vers 1893, modèle en plâtre, H. 44,50 x l. 25,00 x P. 14,00 cm, Musée d'Orsay, Paris. Cette œuvre est représentée page 209.

nez saillant et une bouche qui évoque une véritable crevasse. Le modelé de ce torse est direct et sans détours. Il s'agit d'un corps-mort devenu tronc sur lequel le temps et ses ravages sont passés. Les griffures du temps apparaissent sur le dos tandis que le torse, lui, n'est plus qu'une surface ravagée et impactée, formée de trous et de crêtes. Ce corps entre en écho avec les cadavres de Zoran Music. En effet, si le plâtre de Claudel semble abandonné et planté dans la mort, on ressent que la vie l'a quitté il y a peu. Toutes les affres de la douleur et de la souffrance sont encore visibles et la décomposition n'a pas tout à fait débuté.

Les cadavres de Music semblent se constituer dans un entre-deux temporel. Charnellement décomposés, réduits et souffrants, les suppliciés peints, gravés et dessinés passent au moment même de la mort à l'éternité au travers de la mémoire. Dirigée par la main de l'artiste, la pointe sèche grave la plaque de cuivre comme on prononce un serment, comme pour inscrire de manière éternelle les événements vus et vécus à Dachau.

Le corps du déporté se métamorphose en bûche. Le stère de bois devient stèle portant l'inscription universelle du massacre perpétré dans le camp. La chair du cadavre est évidée de toute consistance. La peau devient un voile blanchâtre à travers lequel transparaissent les os.

Claude Roy définit la barbarie comme « l'indifférence aux défunts, les cadavres traités comme des choses, entassés comme des branchages, emmêlés comme des buissons de corps décharnés³⁵⁸ ». Cette métaphore liant l'humain et le végétal trouve un puissant écho dans un souvenir que Zoran Music a pu relater. Il se remémore cette expérience qu'il avait pu vivre après sa déportation, alors qu'il était perdu dans une forêt méridionale de chêne-liège où il avait observé des troncs calcinés, des arbres déracinés qui prirent immédiatement à ses yeux l'image végétale de ces amas de cadavres vus à Dachau. Une beauté funeste s'étalait ainsi devant son regard. Les cadavres peints par Music sont d'une étonnante inertie à la manière d'un arbre couché au sol et font entrer immédiatement la scène représentée dans une méditation esthétique. Les amas cadavériques dessinés, gravés et peints par l'artiste entrent en résonance avec les collines dalmates, la rotondité des petits chevaux ainsi que des paysannes de son Karst, en italien Carso, natal. Si ces collines

³⁵⁸ ROY Claude, « Music, douceur et force », in : ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, op. cit., p. 89.

représentées sur le papier et la toile sont ravinées et asséchées par le vent, les amoncellements de cadavres sont eux aussi sillonnés, creusés par la douleur, par la faim, par le froid et la mort. La métaphore minérale du sillon, du ravin, de la lézarde prend tout son sens dans ces représentations de cadavre humain eux aussi fissurés par l'horreur. La poésie de René Char apporte un éclairage intéressant :

« Un homme sans défauts est une montagne sans crevasses. Il ne m'intéresse pas. (Règle de sourcier et d'inquiet)³⁵⁹ ».

Les cadavres-troncs observés à Dachau, déracinés et coupés de leurs pays d'origine sont abattus et représentés couchés dans les dessins de Zoran Music, tels de véritables bûchers humains. Music, lui-même devenu l'un de ces arbres malingres peuplant Dachau, conservera cette image mémorielle de l'arbre calciné pour toute la peinture qu'il élaborera les années suivant Dachau.

Cherchant à retrouver la lumière après sa libération de Dachau le 29 avril 1945, Zoran Music retourne à Venise. La Cité des Doges fut bâtie grâce à des millions de troncs issus des forêts de la région du Karst. Ces troncs servirent de piloris, enfoncés dans le sol de la lagune permettant d'assurer l'élévation des fondations de la Sérénissime lors de sa construction. Il existe une relation très forte entre la réalité historique de Venise et l'intimité charnelle de Zoran Music.

Comme le note Tristan Trémeau, Zoran Music est un homme sans territoire mais qui a su s'en constituer un. Déraciné géographiquement, son pays sera dès son plus jeune âge, celui de l'art, de la peinture, du dessin et de la gravure. Deux paysages dialoguent et s'entremêlent pour créer cet espace, ce territoire que Music arpentera toute sa vie. Ces paysages, ce sont ceux, d'une part de sa terre natale, le Karst, et c'est celui des cadavres de Dachau. Tristan Trémeau écrit : « Un motif court tout le long de son œuvre : la colline³⁶⁰ ». Cette colline, ces collines natales parmi lesquelles il ira se ressourcer toute sa vie, traverseront son œuvre peint, dessiné, gravé. Tantôt figuratives, tantôt frôlant l'abstraction, les collines seront celles où les paysannes paisibles accompagnées de leurs ânes transportent des fagots de bois mais aussi les collines de cadavres où les corps

³⁵⁹ CHAR René, *Feuillets d'Hypnos*, op. cit., p. 17.

³⁶⁰ TRÉMEAU Tristan, « Zoran Music, la leçon de Dachau », in : L'IDENTITÉ EN SOUFFRANCE, RÉPONSES DE LA PSYCHANALYSE – V^e colloque de l'ACF-Lille – 14 mars 1998, Éditions Les Feuillets du Courtil, Belgique, Leers Nord, Publication du Champ freudien en Belgique avec la collaboration de l'ACF-Lille, numéro 17, Mars 1999, p. 53.

s'entremêlent et s'associent pour devenir un amas funeste. Toute l'œuvre de Music est un dialogue entre le biologique et le minéral. S'il peint les collines dalmates pour leur aspect érodé mais également éternel, les charniers de Dachau sont également voués à la désagrégation mais demeureront ancrés à jamais dans l'esprit de celui qui les a vus. Music s'est retrouvé face à des corps qui ont subi les plus atroces souffrances et, qui même après la mort, se retrouvent érodés, disloqués dans l'espace du camp. Zoran Music parlera à plusieurs reprises de la neige qui transforme les cadavres, les « sculpte » en accentuant les articulations et les os qui percent la peau si fine. Le paysage géologique se transforme selon les saisons et avec le temps, les cadavres, eux aussi, s'effritent et changent de couleur. Tristan Trémeau écrit : « Réifié, le corps devient un matériau de représentation d'une même souplesse graphique que la pierre ou la roche ³⁶¹ ». Si le corps du cadavre est « matériau de représentation ³⁶² » dit-il, il est aussi ce paysage qui change de couleur avec le temps et avec la souffrance. Primo Levi écrit :

« Déjà mon corps n'est plus mon corps. J'ai le ventre enflé, les membres desséchés, le visage bouffi le matin et creusé le soir ; chez certains, la peau est devenue jaune, chez d'autres, grise ; quand nous restons trois ou quatre jours sans nous voir, nous avons du mal à nous reconnaître ³⁶³ ».

La description terrible que Primo Levi réalise de son propre corps ainsi que de celui de ses compagnons de détention est effrayante. Le corps se modifie selon le moment de la journée et sa couleur se transforme selon la constitution de chaque détenu. Le corps devient une masse, qui doit tenir pour survivre. Le corps subit l'horreur quotidienne, la faim, le froid, les coups, le travail forcé, modifiant sa consistance et sa forme en permanence. Personne ne se reconnaît et personne ne reconnaît son propre corps qui est véritablement devenu étranger. Imre Kertész se décrit lui-même avec une précision des plus terribles :

« À la maison [...], j'étais dans l'ensemble en harmonie avec mon organisme. [...] À présent, cette même peau pendouillait, ridée, elle était jaune et desséchée, recouverte de toutes sortes d'abcès, de ronds bruns, de gerçures, de crevasses, de rugosités et de squames qui, surtout entre les doigts, provoquaient des démangeaisons désagréables. [...] J'étais ébahi par la vitesse, l'allure effrénée avec laquelle, jour après jour, diminuaient, mourraient, fondaient et disparaissaient la matière qui recouvrait mes os, l'élasticité, la chair. Chaque jour, j'étais surpris par une nouveauté, une

³⁶¹ *Ibidem.*

³⁶² *Ibidem.*

³⁶³ LEVI Primo, *Si c'est un homme*, op. cit., p. 37.

nouvelle difformité sur cette chose de plus en plus étrange et étrangère qui avait jadis été un bon ami : mon corps³⁶⁴ ».

Le corps du déporté ne lui appartient plus. Celui-ci se transforme, change à une vitesse incroyable et de manière inexorable sous les coups et les mauvais traitements de la détention concentrationnaire. L'horreur tend à l'écrasement du corps, de ses particularités et des individualités. Les corps des déportés deviennent semblables les uns aux autres comme le peint Music. Ils prennent les couleurs de la terre et s'uniformisent dans une maigreur extrême.

Les aquarelles réalisées par Zoran Music montrent la peau, les visages devenus « jaunes³⁶⁵ », écrit Primo Levi. Ce jaune n'est pas celui du soleil ou de la lumière, il est ce jaune de la feuille morte, d'une fleur qui se fane et décrépît à : « la fin du jour, [à] l'automne de la vie³⁶⁶ ».

Ces mots de Primo Levi nous éclairent sur les choix chromatiques opérés par Zoran Music pour les œuvres constituant le cycle *Nous ne sommes pas les derniers*. La couleur jaune, ocre, les teintes médianes entre le jaune et le marron, entre la vivacité et l'obscurité, situent les corps dans un crépuscule de la lumière qui devient celui de la vie. Le sentiment de mélancolie, de solitude face à la mort rappelle que chacun possède une relation particulière avec le temps qui passe et sa propre finitude. La peau et le corps se fanent tandis qu'une lueur incandescente résiste dans l'œil du déporté. Imre Kertész écrit :

« [...] j'eus pour compagnon de couchette un garçon qui devait avoir mon âge. Il me semblait avoir déjà vu son visage jaune, ses grands yeux brûlants - mai ici, tout le monde avait le visage jaune et de grands yeux brûlants³⁶⁷ ».

Nous avons vu qu'exprimer, rendre et traiter de l'essentiel est la caractéristique même du paysage auquel Zoran Music est confronté, et que c'est aussi une grande « leçon » qu'il a tirée de son expérience au camp de concentration de Dachau. La vision de Music est très synthétique, c'est-à-dire qu'il parvient à l'essentiel de son motif notamment grâce au dessin. Avec le dessin, il met en place les premières données formelles de la composition. À

³⁶⁴ KERTÉSZ Imre, *Être sans destin*, op. cit., pp. 225-226.

³⁶⁵ Ces œuvres sont reproduites dans le recueil (Volume III) pages 145-146 (n°99-100).

³⁶⁶ CLAIR Jean, *Conférence sur Zoran Music*, Galerie nationale de Ljubljana, Narodna Galerija, conférence prononcée à l'occasion du vernissage de l'exposition permanente des œuvres de Zoran Music issues d'une donation de sa nièce Vanda Music, 19 mai 2016.

³⁶⁷ KERTÉSZ Imre, *Être sans destin*, op. cit., p. 248.

la manière un relevé, il s'en sert comme base à sa peinture, mais ses dessins peuvent être aussi considérés comme des œuvres à part entière. Music veut aller au-delà des apparences, peindre ce qui se trouve sous la peau. Néanmoins il faut comprendre aussi que cette peau, la surface, atteste aussi de ce qui s'est déroulé. Si le cadavre peint par Zoran Music témoigne des atrocités vécues, c'est aussi grâce à son apparence chromatique, formelle tout comme le sol que peut arpenter aujourd'hui le visiteur de Birkenau. Georges Didi-Huberman le note dans son ouvrage, *Écorses*, en mettant en avant l'idée qu'il faut baisser physiquement la tête pour relever les traces que peuvent être des fissures, des crevasses, des craquelures dans le béton qui témoignent aujourd'hui encore de la présence de l'ancien crématoire ou d'un baraquement du camp. Il écrit :

« Apparence contre essence ou semblance contre substance, en somme. On peut penser, au contraire, que la substance décrétée au-delà des surfaces n'est qu'un leurre métaphysique. On peut penser que la surface est *ce qui tombe* des choses : ce qui vient directement, ce qui s'en détache, ce qui en procède donc. Et qui s'en détache pour venir traîner à notre rencontre, sous notre regard, comme les lambeaux d'une écorce d'arbre. Pour peu que nous acceptions de nous baisser pour ramasser quelques bouts³⁶⁸ ».

La question de l'espace réel à Dachau, entre l'intérieur et l'extérieur du camp, matérialisé par une barrière métallique que représentent les barbelés, entre en écho de manière très puissante avec les tableaux où Zoran Music représentera un alignement de têtes de cadavres formant un véritable horizon macabre³⁶⁹. Georges Didi-Huberman met en avant lors d'un voyage qu'il effectue à Birkenau la relation entre le regard et l'espace. Il écrit :

« Mais l'horizon, ici, ce sont d'abord les traits horizontaux des barbelés - une vingtaine de rangées environ - qui, à hauteur d'homme, où que l'on soit, emprisonnent la vue comme la vie. Tout l'espace est raturé, rayé, entaillé, biffé, écorché par les barbelés. Des horizontales hérissées, mises en place non pour se repérer, comme dans un appareil optique de quadrillage perspectif, mais pour renoncer à tout. C'est donc un horizon par-delà toute orientation ou désorientation. C'est un horizon menteur, où l'ouverture vers le lointain se heurte à l'implacable clôture des barbelés. Contrairement à une prison - qui est, théoriquement, un espace juridique, et dont la clôture se matérialise par des murs opaques -, le camp de Birkenau est d'autant plus fermé dans sa négation du droit qu'il est visuellement ouvert sur l'extérieur³⁷⁰ ».

³⁶⁸ DIDI-HUBERMAN Georges, *Écorses*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013, p. 68.

³⁶⁹ Un chapitre du recueil consacré à Zoran Music s'intitule *Paysages* (pp. 345-359)

³⁷⁰ DIDI-HUBERMAN Georges, *Écorses*, op. cit., p. 34.

Il est donc possible de percevoir une véritable relation directe entre le corps mort à l'intérieur du camp et la colline géologique à l'extérieur du camp. Cette liaison est véritablement créée par le regard de l'artiste qui, appartenant à l'univers concentrationnaire et se mouvant parmi les morts, conçoit des images quotidiennes d'horreur sur un horizon inatteignable qui devient un véritable lieu de projection artistique. L'horizon devient projection et écran de la souffrance humaine. Le lien est donc créé grâce au regard entre le corps même de l'artiste, les corps morts des cadavres et le paysage, qu'il soit funèbre ou naturel. Ces deux notions que sont le corps et le paysage sont si proches qu'elles se mêlent. L'image picturale, dessinée et gravée que Music donne du charnier, s'apparente à un empilement ou à une imbrication d'éléments géologiques. Les corps sont comme de la roche, comme des bûches empilées les unes sur les autres. Les petites collines siennoises deviennent des monticules de corps et de cadavres. Aucune perspective n'est présente pour assurer de la profondeur à la composition.

Ce qui se cache en dessous, ce qui est enseveli, ce qui est caché à nos yeux doit être exploré avec toute l'humilité et la sensibilité dont Music fait preuve en ramenant à la surface ses compagnons-cadavres de Dachau. Mais n'oublions pas aussi la surface actuelle : qu'elle soit faite de béton ou constituée de lin ou de papier, elle témoigne physiquement de ce passé et signale également, à la manière d'une pierre tombale, la présence des disparus et la nécessité d'une mémoire. L'artiste veut atteindre l'intérieur des choses et des êtres. En quelque sorte, il épuise son objet au maximum et cherche l'essence même de l'objet et de l'humain pour le peindre. Le paysage, le lieu « ne constitue pas une simple image, mais un sujet inépuisable de réflexions sensibles³⁷¹ » écrit le critique Jacques Michel. Ainsi l'artiste s'attache à des impressions sensibles et à ses sentiments au contact de la réalité.

En découvrant les paysages Siennois lors des trajets en train pour Rome, l'impression est forte et même extrême. Depuis la fenêtre du train, Music réalise des croquis de ces paysages :

³⁷¹ MICHEL Jacques, « Le voyage de Music », *Le Monde*, n° 7147, Paris, vendredi 5 janvier 1968, p. 9.

« Soudain, les collines semblables à des tas de squelettes commencent à défiler le long de la route. Les os découverts, les côtes nues, brûlées par le soleil ou délavées par les pluies ³⁷² ».

Sa vision est donc extrême. Les collines, les monticules autour de Sienne le renvoient directement, voire « réellement » aux monticules de cadavres vus à Dachau. Les collines de pierre sont devenues des collines de cadavres. Elles sont intemporelles, sorties du temps, réduites à l'épure comme l'homme concentrationnaire.

« J'ai l'impression de voir passer devant moi un paysage éternel, une terre qui a résisté au temps et à l'histoire. Une terre qui efface les traces de l'homme, qui ne se laisse pas changer et qui met à nu sa structure comme si elle voulait faire voir que l'essentiel se trouve au-dessous de la peau et non à la surface qui change constamment au gré des caprices du moment ³⁷³ » énonce l'artiste.

Zoran Music aime ce qui ne bouge pas, ce qui ne change pas. Le pont qu'il réalise entre collines et cadavres, entre minéral et organique est extraordinaire. Mais, plus qu'un pont, c'est une véritable interpénétration visuelle et interprétative qui se déroule sous les yeux et dans l'esprit de Zoran Music. Le passé vécu se superpose au présent. Les collines de Sienne deviennent les amas de cadavres qu'il avait vus à Dachau. Ceci est extrêmement frappant. Le paysage qu'il observe entre Rome et Sienne le renvoie à ses souvenirs, à quelque chose qui lui est très personnel, intime, enfoui en lui au plus profond et de la manière la plus forte. Le paysage lui montre son « squelette », tandis que l'homme, au camp de concentration, est réduit à sa limite physique et corporelle par les traitements qu'il subit quotidiennement. L'homme concentrationnaire est totalement démuné de ses attributs personnels et sociaux. Son physique et son visage sont réduits à l'extrême, ses os sont visibles tout comme le paysage nous montre sa nature la plus brute et la plus épurée. L'homme et le paysage deviennent intemporels. Les cadavres de Dachau lui procurent une image fondamentale du dépouillement le plus inouï. Ses déplacements ferroviaires de Venise à Rome réveillent en lui, à sa mémoire, les souvenirs indélébiles du camp de concentration. Le rocheux, le minéral le renvoie aux visions des corps humains nus de Dachau. Les crêtes des collines deviennent des visages, figés dans l'agonie et la mort.

³⁷² ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Rome, Académie de France Villa Médicis, 17 janvier au 15 mars 1992, Milan, Palazzo Reale, 16 avril au 14 juin 1992, commissariat de l'exposition : Jean Clair, 160 œuvres décrites et reproduites en couleurs (1946-1991), Éditions Electa, Milan, 1992, p. 215.

³⁷³ *Ibidem*.

En 1970, Zoran Music sublimera le dialogue intérieur entre le minéral et l'humain avec le cycle *Nous ne sommes pas les derniers*. Les crêtes et les sommets des Apennins deviennent des formes humaines. L'homme devient roche, les bords du corps sont tranchants, les angles sont accidentés, la forme humaine est découpée et érodée. Les corps, dans ce cycle, prennent alors des dimensions extraordinaires. Là où les collines, où les monticules Siennois occupaient l'ensemble de l'espace de la toile, Zoran Music peindra les corps dans des dimensions incroyables. Ils deviennent ainsi terriblement allongés, amaigris, les ventres boursoufflés et les visages exsangues. Les côtes ressemblent à des vallées montagneuses, la peau est transparente et laisse percevoir l'intérieur du corps. Les corps sont fragiles et frémissants. Nous sommes devant un paysage de l'éternel où l'homme prend une allure immatérielle réduite à sa plus simple définition. Il est dépouillé comme le paysage du Karst est dénudé de toute végétation. Il ne reste plus de l'homme que l'essentiel. Il ne reste plus de lui que ce qui ne peut plus disparaître, ses os, son crâne dont jaillissent les orbites. Tous les organes, à commencer par ceux de la vision, ont été rongés, ont disparu par les traitements destructeurs subis à Dachau. L'homme est dépouillé et ne restent que de lui tête, visage décomposé, disparu, indistinct, mains, sexe et pieds. Zoran Music grâce à sa peinture ne retient que l'essentiel. Les corps sont vides, évidés de leur substance comme le sont les étendues désertiques des *Terres Dalmates*. Le corps est friable, soumis aux lois de la nature et de l'érosion. Music peint ce cycle en pleine maturité artistique. Sa peinture est servie par un art mûr et une matière picturale très réduite. « À partir des paysages que j'ai vus, tout, pour moi, est devenu paysage ³⁷⁴ », confie-t-il au critique Henri François Debailleux.

Les montagnes de cadavres, les collines de corps qu'il a vus pendant des mois au camp de concentration l'ont marqué au point que tout amoncellement de formes arrondies le renvoie à son expérience concentrationnaire. Au camp, l'homme est détruit, il ne reste de lui que ses os, ce qui est irréductible et ce qui est minéral en lui. Là où l'organique se désagrège, il ne subsiste que ce qui est indestructible. Sur un fond rugueux, épais, brut, la forme humaine se découpe, émerge de la toile comme subsistant aux assauts qui lui sont infligés. L'homme sur la toile est d'une grande fragilité. Zoran Music ne peint qu'avec l'essentiel de la matière picturale nécessaire afin de suggérer un corps, une tête, un visage, des membres crispés ou un sexe. Aucune surenchère n'est de mise. Quelques traits, quelques ombres suffisent pour évoquer la dégradation et l'essentiel des corps et des

³⁷⁴ DEBAILLEUX Henri-François, « La vie d'artiste. Zoran Music, l'homme intérieur », *Libération*, n° 3511, Paris, vendredi 4 septembre 1992, p. 31.

figures. C'est en 1971 que Zoran Music réduira à leur extrême limite ses moyens picturaux. Toute matière picturale est pour ainsi dire évacuée au profit d'une économie de moyens absolue.

Plusieurs de ses œuvres datant de cette époque représentent un charnier, un amoncellement de corps morts qui épouse la forme d'une colline ou d'une montagne³⁷⁵. On hésite, face à ces représentations. Ici, difficile de dire ce que peint en réalité l'artiste. Peint-il des corps ou un paysage ?

« Voyez-vous un paysage dans cet espace brûlé ? Et ces morts croyez-vous que ce soient des cadavres ? Moi, je ne sais pas. On peint. On trouve ensuite à quoi ça ressemble. Mais c'est par hasard que c'est un paysage, par hasard que c'est un cadavre³⁷⁶ » confie Zoran Music.

L'artiste s'interroge alors lui-même. Dans l'enfer de Dachau, quand le détenu Music portait son regard sur les collines de cadavres tout devenait paysage. Les monticules de cadavres, vus jour après jour, se confondaient avec l'horizon inatteignable qu'il pouvait percevoir derrière la muraille de barbelés.

La création d'une œuvre relève de la réalité pour Zoran Music. Son expérience d'homme devient la source de son œuvre qu'elle soit immédiate ou différée dans le temps. La réalité, horrible ou non, vue et vécue, est assimilée en lui pour revenir sur la toile et le papier une fois passé le filtre de son intériorité et de son intimité. Dachau reviendra sur le papier et la toile par cette même impulsion qui exigera de Music une fidélité, une précision artistique et esthétique extrêmement puissante.

Zoran Music voit en ces corps, en ces collines et monticules de cadavres des paysages atroces. L'accumulation des morts, les amoncellements de cadavres deviennent objet de contemplation grâce au prisme esthétique du regard et de la personnalité de l'artiste. Music décèle des formes et des couleurs dans les cadavres qui deviennent ainsi des sources dans lesquelles il puise pour créer et par là même étancher une nécessité intérieure.

L'artiste évoque des corps décharnés, décomposés, dont les couleurs deviennent source de beauté. La notion de paysage revient très souvent dans les propos de Music. L'unique horizon que le détenu-artiste a pendant sa détention est formé par des monticules

³⁷⁵ Nous faisons ici référence à ces tableaux regroupés sous le titre *Paysages* (pp. 345-359)

³⁷⁶ MICHEL Jacques, « La condition humaine de Music », *Le Monde*, n° 8093, Paris, mercredi 20 janvier 1971, p. 15.

de corps qui deviennent les seuls paysages qu'il peut voir. Les corps entassés constituent le paysage quotidien du détenu enfermé dans le camp, confiné et isolé de l'extérieur par les rangées de barbelés et de fossés. La mort collective, les cadavres empilés les uns sur les autres deviennent des collines, des montagnes, qui s'apparentent à un paysage. Tragiques, les têtes se transforment en des bosses, les cages thoraciques et les interstices entre les corps se changent en crevasse et la bouche devient un gouffre. Cet entremêlement considérable transforme les corps des déportés en un amas formant avec le ciel ténébreux de Dachau un paysage-horizon tragique.

Il est frappant de voir que parmi les dernières peintures appartenant au cycle *Nous ne sommes pas les derniers* en 1987 et 1988, Zoran Music s'attache notamment à la représentation des paysages de morts. La composition de ces ultimes toiles du cycle est divisée en deux parties. La première partie inférieure évoque les corps enchevêtrés les uns dans les autres, tandis que la partie supérieure, est consacrée à un ciel ténébreux, obscur et anéantissant tout espoir de délivrance. Les deux parties sont divisées grâce à une ligne de têtes et de membres alignés sur toute la longueur de la toile. Cette succession de têtes anonymes sur la toile nous rend présente la mort de masse qui est à l'œuvre dans le camp, devenant pour le détenu l'unique perspective. Cet horizon funèbre matérialisé par Music par un déroulé de têtes peintes sur toute la longueur de la toile fait entrer ces œuvres dans le genre de la peinture de paysage³⁷⁷. Morbides, macabres, les corps sont amoncelés et se trouvent déjà presque ensevelis dans la terre. Music peint ou plutôt esquisse picturalement certains membres qui deviennent indéfinissables. Les sexes, les pieds, les bras se mêlent pour ne former plus qu'une masse informe et anonyme.

Cette masse organique et osseuse faite de têtes et de membres préfigure l'unique horizon, la seule échappatoire pour le prisonnier de Dachau qui est la mort. Zoran Music peint les corps entassés comme il écrase la perspective sur la toile. Les corps ne possèdent plus de volumétrie. Ils sont mis au premier plan de la toile, au plus près de nos yeux de spectateurs. Aucun décor, aucune lumière salvatrice, les morts sont là et il est impossible d'y échapper. Aucun point de fuite ne construit la composition des œuvres de ce cycle. Aucune profondeur spatiale dans la composition des toiles comme pour mieux nous faire sentir, ressentir, l'enfermement, la détention dans le camp. Aucune échappatoire n'existe. La fuite, l'évasion du camp est inconcevable pour le détenu, aussi Music peint des tableaux littéralement captivants où notre regard de spectateur est retenu.

³⁷⁷ Ceci est d'autant plus notable dans les toiles reproduites dans le recueil (Volume III) pp. 355-359 (n°388-393).

Il est important de souligner les choix de composition opérés par Zoran Music pour le cycle *Nous ne sommes pas les derniers*. La composition est le plus souvent extrêmement resserrée. Dès lors, l'espace de la toile devient une surface close qui ne consent à aucune ouverture possible sur des éléments de décors ou des indications spatio-temporels. Cette composition que nous pourrions qualifier de fermée est mise en œuvre grâce à des choix de cadrages resserrés sur les corps et les cadavres. Ces choix de compositions fermées nous font ressentir de manière presque charnelle l'enfermement qu'a subi Zoran Music à Dachau. Aucune ouverture ou possibilité de s'échapper n'est possible. Le cadrage resserré opéré par Music dans ces peintures permet de nous transmettre cet emprisonnement forcé dans le camp. Aucun décor, aucun autre élément, hormis les corps, n'est peint (à l'exception de rares toiles comme celle montrant les châlits³⁷⁸) afin de développer grâce à la peinture un sentiment de confinement, d'étouffement, annihilant ainsi toute possibilité de salut et d'espoir. L'espace est clos et verrouillé. Les bouches ouvertes des cadavres représentés attestent que cet air ambiant est irrespirable par la contamination obscure de la mort.

Zoran Music travaille ses compositions de manière extrêmement réfléchie répondant ainsi à la nécessité de précision dans la représentation de la souffrance et évitant dès lors toute immédiateté ou précipitation qui tronquerait l'expérience concentrationnaire.

Cet horizon macabre est écrasé par un ciel sombre, noir. L'obscurité du camp, l'obscurantisme du régime nazi écrase et anéantit tout espoir. La nuit est là. Le ciel noir, la noirceur de la partie supérieure de la composition des toiles, sont à l'image des descriptions si profondes qu'Elie Wiesel donne de l'opacité de l'univers concentrationnaire. Nuit éternelle et accablante où aucun salut ni même issue n'est envisageable. Une chape de plomb noircie par la violence, par la terreur et par la mort est représentée dans ces toiles de Zoran Music.

Les cadavres deviennent des montagnes qui grandissent de jour en jour, au rythme des exterminations et de la mort qui fait son office. Si l'artiste ne veut pas trahir ces vues de morts et s'accroche ainsi à chaque détail, c'est parce qu'il se sait être menacé de rejoindre les amoncellements de cadavres d'un instant à l'autre. Zoran Music peint avec la plus grande fidélité les cadavres grâce à son œil d'artiste afin de préserver, de conserver à la surface de la toile et du papier, la trace de l'existence de ce qu'il a vu et vécu. Si le cadavre va disparaître dans la fosse ou par la cheminée, Music, lui, va lui redonner consistance par l'action graphique puis picturale. Cette action, pourrions-nous la nommer « acte de résistance » ?

³⁷⁸ Cette œuvre est reproduite dans le recueil (Volume III) page 338 (n°364).



Jean-François Millet
Bouleau mort, carrefour de l'Epine, forêt de Fontainebleau
1866
Pastel sur papier
H. 48 cm x l. 62 cm
Signée en bas à droite : *J.F. Millet*
Musée des Beaux-arts de Dijon



Camille Claudel
Torse de Clotho
vers 1893
Torse, modèle en plâtre
H. 44,50 x l. 25,00 x P. 14,00 cm
Musée d'Orsay, Paris

IV] LE VISAGE

« Je ne pensais à rien. Je ne regardais rien. Je ne ressentais rien. J'étais un squelette de froid avec le froid qui souffle dans tous ces gouffres que font les côtes à un squelette.

[...]

Je ne regarde pas les barbelés éclairés blanc dans la nuit. Ce sont des griffes de froid. Je ne regarde rien. Je vois ma mère avec ce masque de volonté durcie qu'est devenu son visage. Ma mère. Loin. Je ne regarde rien. Je ne pense rien.

[...]

Je suis au milieu de mes camarades.

[...]

C'est l'appel du matin. Le ciel se colore lentement à l'est. Une gerbe de flammes s'y répand, des flammes glacées, et l'ombre qui noie nos ombres se dissout peu à peu et de ces ombres se modèlent les visages. Tous ces visages sont violacés et livides, s'accroissent en violacé et en livide à proportion de la clarté qui gagne le ciel et on distingue maintenant ceux que la mort a touchés cette nuit, qu'elle enlèvera ce soir. Car la mort se peint sur le visage, s'y plaque implacablement et il n'est pas besoin que nos regards se rencontrent pour que nous comprenions toutes en regardant Suzanne Rose qu'elle va mourir, en regardant Mounette qu'elle va mourir³⁷⁹ ».

³⁷⁹ DELBO Charlotte, *Aucun de nous ne reviendra Auschwitz et après I*, Paris, Les Éditions de Minuit, Collection Documents, 2016, p. 102 et pp. 104-105.

1. La tête, élément primordial de l'œuvre

1.1. L'effacement et la perte du corps

L'anonymat extrême dans lequel se trouvent les cadavres du cycle *Nous ne sommes pas les derniers* est également présent dans les toiles peintes avant et après Dachau. Aucun signe d'identification n'est apparent. Les paysannes, personnages égrenés à la surface de la toile, ne possèdent pas d'identité ou de signe particulier. La seule personne, hormis quelques portraits, identifiée et reconnaissable est celle qu'il peindra toute sa vie, sa femme Ida. Zoran Music sera guidé toute sa vie par la mélancolie. Parfois stylisée, sous forme de silhouettes, de figures et même de signe, Music place toujours l'humanité dans son travail de peintre. Celle-ci est toujours présente même si elle est réduite à sa substance la plus extrême.

Le désert du Karst pourrait être l'essence même du paysage. Restreint à son minimum, uniquement rythmé par quelques buissons et quelques habitants, ce paysage désertique est à mettre en lien avec la réduction des moyens picturaux mise en œuvre par Music. Sur la toile se trouve très peu de peinture. Les figures sont peintes avec le minimum de matière picturale comme pour aller directement à l'essence même de l'homme et de ce sujet. André Berne-Joffroy le note précisément :

« Sa palette ne comporte que deux terres : l'ocre et la terre d'ombre. Outre ces deux terres : du blanc, du noir, plusieurs jaunes (citron, clair, moyen, orange), plusieurs rouges (orange, clair, foncé), la laque de garance et le bleu céruléum³⁸⁰ ».

La manière de peindre de Zoran Music a très peu changé au fil des années et à travers les thèmes. Peignant toujours avec le minimum de moyens, il exprime aussi une certaine méfiance concernant, dirons-nous, l'excès de matière :

« J'ai toujours peint avec un minimum de moyens. Je sais que la matière peut être très belle, mais quand la peinture est épaisse, quand il y a de grosses couches, cela reste de la matière, sans - comment dire ? - sans spiritualité. On ne doit pas être conscient de la matière quand on regarde une image. C'est très important³⁸¹ ».

³⁸⁰ André Berne Joffroy, « Notes sur Music », in : MUSIC 1946-1972, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 16 novembre 1972 au 10 janvier 1973, op. cit., p. 58.

³⁸¹ PEPPIATT Michael, *Zoran Music. Entretiens 1988-1998*, op. cit., p. 26.

Néanmoins, si Jacques Lassaigne distingue deux « terres », les toiles appartenant à la deuxième phase du cycle *Nous ne sommes pas les derniers*³⁸² semblent montrer une richesse impressionnante de couleurs appartenant à la gamme des « terres³⁸³ ».

Les visages peints par Music peuvent prendre des couleurs étranges grâce au médium pictural. Imre Kertész écrira ainsi d'un détenu tchèque qu'il a un « visage au teint parfois olivâtre³⁸⁴ ». Cette observation terrible correspond à certaines têtes du cycle qui revêtent des teintes bleues, vertes, orangées et violacées.

Le visage se constitue entre effacement (dû à la réduction extrême des moyens plastiques) et présence fantomatique, comme rescapée d'un « au-delà ». Le visage pictural ancré sur la toile devient support de cette humanité meurtrie, traumatisée. La forme naît de cela et de sa relation à la couleur. Par un frottement léger mais présent, le pinceau dévoile autant qu'il enfouit le visage. Pourquoi le visage est-il réapparu après ces années pendant lesquelles Zoran Music est revenu à la nature et au paysage (les *Motifs Dalmates*, les *vues de Venise* où encore les *Terres Dalmates*) ? Le cycle *Nous ne sommes pas les derniers* ne marque pas une fracture brutale et inconséquente dans l'œuvre de Zoran Music. Il est très important de voir et d'observer une continuité de l'œuvre qui fera naître ces formes anthropologiques et ces visions terrifiantes à la surface du support plastique.

Chez Jean Fautrier tout comme chez Zoran Music, la tête est considérée comme un organe-appendice. En effet, nombreuses sont les œuvres appartenant au cycle *Nous ne sommes pas les derniers* et à la série des *Otages* où la tête est coupée et encerclée. Elle est isolée de son environnement mais aussi du corps qui la soutient habituellement. Chez Music, la tête paraît très lourde, extrêmement pesante. Les corps sont absents ou tout juste esquissés. Ils ne sont plus aussi présents, sont effacés de la composition. Il ne demeure plus alors sur la toile ou sur le papier que les têtes. Comme un organe irréductible, la tête « guillotinée » reste seule présente sur la toile. Dans l'œuvre des deux artistes, la tête porte le drame de la scène. Elle garde avec elle toute l'horreur qui émane de la composition et se fait le réceptacle de la tragédie qui se déroule. Les corps sont réduits à leur strict minimum, notamment dans les compositions de Music.

³⁸² Nous entendons ici la seconde partie du cycle *Nous ne sommes pas les derniers* réalisée entre 1985 et 1988.

³⁸³ La note de bas de page numérotée 189 explique ce que nous entendons par « terres ».

³⁸⁴ KERTÉSZ Imre, *Être sans destin*, op. cit., p. 300.

Dans une série de toiles datée 1975 et 1976, le corps est en effet tout juste esquissé chez Zoran Music ³⁸⁵. Comme effacé par le temps qui passe, le corps est peint juste assez de matière pour qu'il soit encore présent. À peine représenté, tout juste peint, le corps dans cette série de toiles traduit l'épuisement. Épuisement physique, moral, mental mais aussi existentiel car l'homme n'est plus réduit qu'au minimum vital et vivant. Transparent, sans musculature, sans réelle épaisseur ou consistance, le corps n'est plus là. Il reste présent tout de même pour soutenir la tête qui, elle, cherche à survivre avant un probable effacement. Le corps a déjà une position de cadavre. On ressent comme un poids qui l'écrase, qui l'opresse ³⁸⁶. On sent déjà la mort peser sur lui. Les organes, les bras et les jambes sont distendus. Sans force, le corps prend la position d'un cadavre. Quelques touches de pinceau dessinent à certains endroits une côte ou encore le jaillissement à travers la peau d'un os. Le corps n'est plus, il n'existe déjà plus qu'à l'état de reste. Zoran Music peint les corps cadavériques grâce à des choix chromatiques exigeants. Il ne subsiste du cadavre sur la toile que l'essentiel de sa présence physique permettant sa reconnaissance. Il est à noter que le corps ne possède plus aucune particularité physique. En effet les corps sont tous de même calibre et partagent la même gamme chromatique. Ils deviennent interchangeable en ce sens où aucun d'eux ne présente une spécificité qui le distinguerait des autres. Seule la position des corps change. Parfois sur le dos, d'autre fois recroquevillés ou encore sur le ventre, les corps adoptent des positions vulnérables. Nus, totalement dévêtus, plus rien ne les protège de l'extérieur. Ils sont vaincus, asservis aux regards et soumis aux coups extérieurs car déjà les membres sont brisés et ne répondent plus. La tête constitue le dernier bastion de résistance. En effet, d'un point de vue pictural, la tête est l'une des seules parties corporelles qui possèdent encore une véritable contenance plastique dans ces tableaux appartenant au cycle *Nous ne sommes pas les derniers*. « Ils ont les yeux écarquillés, enfoncés dans les orbites, des nez étrangement saillants, et des bouches béantes, noires, édentées. Aucun ne présente des traits clairement reconnaissables ³⁸⁷ » note Michael Gibson, qui explique que la tête n'est plus signifiée que par deux orbites formant les yeux, un orifice noir qui forme la bouche ainsi que deux trous formant les narines. Aucun autre signe ne peut entrer dans la description et la composition. En effet, aucun être des tableaux de Zoran Music ne possède de caractéristique physique particulière permettant une identification certaine. Ils sont anonymes, sans nom.

³⁸⁵ Je fais ici référence aux œuvres reproduites dans le recueil (Volume III) page 95 et 96 (n°26-27).

³⁸⁶ Cette œuvre est reproduite dans le recueil (Volume III) page 108 (n°47).

³⁸⁷ GIBSON Michael, *Le temps des ténèbres : peintures : Zoran Music : nous ne sommes pas les derniers ; Miklos Bokor : le délire de l'homme*, catalogue d'exposition, Caen, Musée des Beaux-Arts de Caen, commissaire de l'exposition : Alain Tapié, op. cit., p. 26.

« Un seul des dessins fait à Dachau porte le nom d'un homme : *Cartagna Giuseppe*. Les autres demeurent sans nom, et il en va de même des têtes dans les tableaux. Leur chair ayant fondu sur leurs visages, il ne reste que l'or et le cartilage pour donner forme à leurs traits. Ils ont les yeux écarquillés, enfoncés dans les orbites, des nez étrangement saillants, et des bouches béantes, noires, édentées. Aucun ne présente des traits clairement reconnaissables³⁸⁸ » poursuit Michael Gibson.

Leurs particularités physiques ont disparu du fait de l'horreur et de la terreur qu'ils ont vécues. Les mauvais traitements, les coups, les assauts contre l'intégrité physique des hommes détenus dans les camps de concentration leur ont fait perdre toute spécificité, toute singularité physique. Dans l'horreur, dans la terreur nous sommes tous semblables. Tel est l'un des enseignements qui peuvent être tirés de ces œuvres. Une fois dénudé, soumis aux mêmes mauvais traitements que ses semblables, l'homme devient le même homme « universel ». C'est ce que nous montrent les œuvres appartenant au cycle *Nous ne sommes pas les derniers* dans lesquelles l'homme est dénudé physiquement et où il ne lui reste plus rien. Aucune particularité physique, aucune trace spécifique ; les corps sont rongés, amaigris à l'extrême et déshumanisés. La tête seule conserve un peu de présence. Chez Music, la tête concentre tout le poids du drame qui se joue devant nos yeux et devant les yeux des condamnés. Elle est peinte avec du contenu pictural alors que le corps est dénué de matière picturale. Notre attention, notre regard est amené vers elle. Nous butons sur les yeux écarquillés, sur cette bouche et ces orbites béantes alors que notre vision, notre regard glisse ensuite sur le corps du supplicié. Tout nous conduit vers la tête qui devient le lieu de l'angoisse suprême, du cri, d'un ultime souffle où se concentrent les derniers signes vitaux de l'homme. L'homme, grâce à sa tête, est en quête d'une échappatoire. Il cherche à happer un dernier souffle vital. C'est la tête qui donne du poids et devient un point d'ancrage visuel à la composition. Mais ce poids dramatique, cette « pesanteur » tragique de la mort en action sont aussi créés par l'ambiance ténébreuse et suffocante qui entoure les têtes de cadavres. Entourés d'un véritable halo de couleur terre, les cadavres baignent dans une atmosphère asphyxiante qui procure à la composition de l'œuvre une stabilité formelle dans laquelle peut se déployer toute l'horreur. De couleur brune foncée, ce halo coloré pèse et « enveloppe » le corps entier du condamné. Il l'écrase, le fait souffrir. Ce halo paraît symboliser toute la masse des horreurs que subit l'homme dans le camp de concentration : les mauvais traitements, les humiliations quotidiennes, la faim, les travaux forcés jusqu'à sa mort. L'homme est

³⁸⁸ GIBSON Michael, « Tua res agitur », in : ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, op. cit., p. 38.

représenté au seuil de la mort. La grande majorité des œuvres de ce cycle peint par Zoran Music sont imprégnées par des couleurs si spécifiques et tellement riches que l'on peut les regrouper et qualifier de terreuses. Music a laissé volontairement paraître, apparaître la surface de la toile vierge dans ses tableaux. Cette couleur brune, ocre, c'est déjà la couleur de la toile vierge. Ainsi, le corps du condamné, mais plus encore la composition tout entière, prend cette teinte ocre, marronnée, qui fait que l'ensemble de l'œuvre ronge le corps de l'homme. La toile et la peau du corps s'assimilent et fusionnent. En effet, plus rien ne distingue le corps du condamné du fond de l'œuvre hormis quelques tracés picturaux furtifs qui soulignent une jambe, un pied ou un bras. L'ensemble du corps du condamné est fragile, effacé comme s'il n'existait déjà plus. Son corps semble appartenir à un monde passé disparu et il n'existe presque plus car il est vidé, évidé de sa contenance. Dépouillé de son contenu, il ne subsiste de l'homme que de rares indices, de rares traces de son passage. La tête possède encore de l'épaisseur picturale qui fait tenir, pour quelques instants, l'homme du côté du vivant. La peinture retient l'humanité en métamorphosant la chair humaine.

L'homme est effacé, rongé par la toile qui le happe. Nous avons alors la vive impression que le fond de l'œuvre cherche à faire disparaître le corps tout entier. L'homme ne serait plus qu'une trace éphémère qui va disparaître avec le temps. C'est cette sensation d'effacement et de disparition qui domine la composition. Seule la tête résiste, seul cet élément en haut du corps ne va pas tomber dans l'oubli et dans une disparition totale. La tête apparaît comme l'unique résistance au passage du temps mais aussi comme reste irréductible en dépit des mauvais traitements et de la mort imminente. La tête est l'élément qui concentre toute l'horreur de la scène, toute la terreur de l'extermination. L'œuvre se compose autour de la tête et de sa persistance. Elle devient alors véritablement un organe, un appendice venant comme point de fixation au corps disloqué. L'homme réduit à sa tête est devenu une expression pure de la souffrance. Il est en train de mourir et déjà son corps ne lui appartient plus. Reste sa tête, qui demeure présente malgré tout. Cette tête paraît invulnérable. Aux confins de l'horreur, elle reste présente sans pour autant user de caractères personnels et identifiables. Zoran Music, mais aussi Jean Fautrier, représentent la tête humaine comme la gardienne d'une figuration assumée mais aussi comme un organe anonyme qui déplace ainsi la souffrance intime vécue par le Résistant exécuté et le déporté vers une douleur universelle et éternelle.

Pour Fautrier comme pour Music, l'anonymat est ainsi une grande caractéristique de leurs œuvres. En effet, rien ne distingue une tête d'une autre d'un point de vue physique. Les

têtes ne possèdent pas de spécificités physiologiques propres. Elles sont cependant différentes dans leur traitement pictural même si elles restent anonymes. Aucune identité n'est possible à attribuer à telle ou telle tête présente sur la toile. Chaque tête devient et reste commune à tous. Aucun signe distinctif n'est là pour signifier une quelconque identité ou reste d'identité. Elles tendent toutes à l'uniformisation par l'effacement qui est opéré par les artistes de leurs traits distinctifs. Chez Music, les yeux sont écarquillés, ils sortent de leurs orbites de manière surprenante et terriblement inhumaine. Les yeux sont le réceptacle de ce qui se déroule devant les déportés : l'horreur. Chez Fautrier, les yeux coïncident avec un traitement pictural extrêmement précis. Tantôt gonflés, tantôt démultipliés, ils possèdent leurs caractéristiques propres et peuvent alors prendre la forme d'un unique trait noir qui symbolise la présence d'un œil ou d'une paire d'yeux. Chez Music, le nez se transforme en un organe saillant qui occupe la moitié de la tête. En effet, les deux narines deviennent deux gouffres noirs qui plongent la tête dans une noirceur sans fond. La bouche devient un trou béant par lequel s'échappe un dernier râle, un ultime cri souffrant.

Ce dernier souffle, cri ou râle signifie que l'homme n'est pas totalement mort. Il demeure un soupçon de vie en lui. Ces êtres, présents sur les toiles de Zoran Music ne sont ni morts ni vivants et se situent dans un espace infime entre les deux. Ils se placent dans une souffrance extrême. Les corps ont déjà capitulé et se sont enfoncés dans un néant irrécupérable dont n'émerge plus que la tête. Irréductible, invulnérable, la tête résiste mais se retrouve désormais seule face au drame. Elle se place dans une position de témoin. Elle seule a vu et témoigne des horreurs vécues. Bouches béantes, yeux écarquillés, narines démesurées, la tête rend compte des événements horribles auxquelles l'homme, du temps de son vivant, a été confronté.

Une des toiles réalisées au cours de l'année 1975 est à cet égard extrêmement poignante³⁸⁹. En effet, nous y voyons un homme, accroupi, nu, les bras croisés et recroquevillé sur lui-même. Se tenant sur ses genoux et ses avant-bras qui sont en train de disparaître, la zone la plus intense se trouve au niveau de la tête. Zoran Music a remplacé la tête et le visage par un grand trou noir qui avale, qui aspire littéralement le regard du spectateur. Ici, l'horreur est poussée à son extrême. La tête n'est même plus figurée. Elle est remplacée par un gouffre noir qui alourdit l'homme et l'entraîne, lui et le peu de membres qui lui restent, vers un abîme obscur. Ce trou noir est accroché au corps de l'homme et

³⁸⁹ Cette œuvre est reproduite dans le recueil (Volume III) page 125 (n°67).

semble l'entraîner dans sa chute et vers son extinction. Fragilisé mais d'une très grande délicatesse dans son traitement, le corps de l'homme a déjà basculé de l'autre côté, c'est-à-dire dans le monde des morts. Le gouffre noir apparaît trop lourd, trop pesant pour ce corps mort fait de membres qui se décomposent déjà. Le corps tout entier du condamné plie, se brise sous le poids extrême de cette masse noire symbolisant la noirceur de la détention concentrationnaire. Car voici le sentiment qui se dégage du corps : celui, disons-le, de la décomposition. Le corps nous apparaît comme prêt à disparaître, déjà en proie à l'effacement. Les organes, les bras, les jambes, le sexe, sont à peine esquissés sur la toile. L'artiste les peint avec le minimum de matière pour signifier tout juste leurs existences. Dans cette composition de 1975, tout tourne ainsi autour de ce cercle noir profond qui aspire l'homme entièrement mais également notre regard avec lui. Ce trou noir, c'est l'homme dévoré par les ténèbres concentrationnaires. La tête la première, prête à plonger dans le néant et le vide, le déporté porte sur ses frêles épaules le drame inhumain des camps. La mort va l'aspirer, l'avalier entier devant nos yeux de spectateurs qui ne peuvent, dès lors, que devenir témoins de cet effacement, de cette disparition et de cette mort dévorante. Cette excavation circulaire et sombre, peinte à la surface de la toile, symbolise un lieu où règne la mort. Le corps du déporté va s'y retrouver plongé, déposé dans cet endroit funeste qui métaphorise la forme quotidienne, dans l'univers concentrationnaire, de la fosse commune. Cet « endroit », ce lieu sans nom et sans mots, résistant à toute représentation, annihile toute vision, toute possibilité de regard. Le noir domine et son obscurité engloutit avec lui notre regard.

La tête de l'homme est plongée dans un gouffre noir pour signifier toute la difficulté, pour ne pas dire l'impossibilité, de voir et de saisir réellement l'horreur vécue. Ce noir symbolise cette impuissance, cette incapacité de voir, d'observer, d'avoir devant les yeux le drame indicible qui se déroule. Les êtres de Zoran Music se situent dans cette réalité incommunicable, dans cet au-delà impalpable radicalement inconnu et étranger. Néanmoins, les cadavres-vivants sont bien là grâce au travail du peintre et nous transmettent, au possible, le drame subi dans les camps de concentration, celui d'êtres innombrables, devenus indifférenciés, en souffrance et sur le point de mourir et de tomber dans l'oubli. Combattant une telle disparition, l'artiste les immortalise à la surface de la toile et du papier. Il leur redonne un corps, même si celui-ci est représenté quelques instants seulement avant de tomber dans la disparition définitive. Un sentiment de désespoir émane de cette composition où la tête est assimilée en dernier lieu à un gouffre noir. L'homme ne respire plus, est aveugle et ne peut plus crier. N'étant plus personne, il est vaincu par les mauvais traitements mortels

et destructeurs qui lui ont été infligés. Ce sentiment de désespoir est aussi la voie par laquelle le réel et l'horreur de la scène peuvent être abordés. L'extrême tension entre disparition et persistance est remarquable dans l'œuvre de Zoran Music comme dans celle de Jean Fautrier. Une ultime parcelle d'existence du condamné est montrée, peinte, prend et reprend corps à la surface de la toile et du papier, à la manière d'un arrêt sur image dans la douleur.

Dans le cycle *Nous ne sommes pas les derniers* de nombreuses œuvres sur papier et sur toile placent la tête de l'homme au cœur de la création. Plusieurs dessins, notamment des petits formats, des crayons sur papier, présentent une tête seule où le corps de l'homme est totalement absent. La tête est isolée, décapitée, posée au sol, la bouche ouverte, les yeux écarquillés et le crâne renversé en arrière. Elle semble comme ressortir, émaner d'un autre temps. En effet, autour de plusieurs de ces têtes se déploie toute une zone graphique, grisâtre, comme un brouillard opaque qui les entoure et les englobe³⁹⁰. Zoran Music a ressenti le besoin d'entourer la tête du condamné d'une sorte d'aura, d'un nuage gris qui l'encercle et l'encadre. Car là aussi il s'agit d'un supplicié, d'un exécuté. Dans le cycle *Nous ne sommes pas les derniers*, l'homme condamné que nous regardons n'a plus aucun attribut spécifique. Les formes de son crâne sont saillantes, les os le constituant sont visibles et percent la fine couche épidermique. Il ne possède ni cheveux, ni signes distinctifs. Nous avons devant nous une véritable tête mortelle et de mort. La bouche est ouverte et laisse passer un dernier râle mais aussi un ultime souffle d'air. Les dents sont encore apparentes comme pour mieux signifier la présence du crâne. La tête du condamné est représentée renversée, de manière quasi-surnaturelle, ce qui produit un envahissement de cette tête par les fosses nasales et une bouche caverneuse. L'ensemble de la tête est projeté en arrière, comme si, en plus d'un râle, le condamné cherchait à exprimer un cri. Les muscles sont totalement absents. La peau paraît directement posée sur les os à peine recouverts et sans aucune couche intermédiaire entre les deux. La peau prend la forme du crâne et se mêle à lui. Dans ces quelques dessins, les yeux sont clos ou plutôt les paupières paraissent tellement boursoufflées qu'il est impossible pour l'homme d'ouvrir les yeux.

Mais le peut-il encore ? L'homme est-il mort ou reste-t-il un peu de vie en lui ? On aurait envie d'y croire, de voir une puissance vitale qui pousse l'homme à s'accrocher à son existence. On souhaiterait envisager cette tête comme vivante mais le fait est qu'elle est bien seule, coupée, isolée et décapitée au sol. Il n'y a plus de corps pour la soutenir ou pour

³⁹⁰ Nous songeons notamment aux dessins reproduits dans le recueil (Volume III) pp. 129-137 (n°73-86).

l'accompagner. Il ne s'agit pas d'un homme, d'un visage ou d'un être humain, il s'agit bel et bien d'une tête seule, figée, qui regarde vers le ciel. Coupée, posée ou tombée à terre, cette tête est commune à nous tous. Aucun attribut particulier ne la différencie plus. Alors, ces têtes se ressemblent toutes et tendent vers l'universalité. L'homme est ici réduit et dépossédé. On lui a enlevé tous ses repères et toutes ses spécificités physiques à l'instant de la mort. Il crie, râle et cherche un dernier souffle d'air qui pourrait encore le tirer du côté de la vie. Mais rien n'y fait. C'est bien la mort qui l'attend car déjà son corps inerte ou crispé n'est plus. Bientôt ce sera le tour de la tête, ultime et sublime « résidu » encore en vie.

Zoran Music attire notre attention sur cette tête car rien d'autre n'est présent et ne compte plus désormais que cette ultime partie corporelle. Elle se constitue dans un jeu de contrastes très fort. Des zones sont laissées blanches tandis que d'autres sont noircies à l'extrême, modelant ainsi la tête dans un jeu d'ombre et de lumière dramatique. Ces contrastes sont non seulement sensibles mais aussi terriblement éloquents dans les gravures³⁹¹. L'ensemble de la composition baigne alors dans une atmosphère très pesante. Le choix de n'avoir apporté aucune couleur à cette tête et à son fond procure une froideur chromatique très lourde qui traduit cette atmosphère tragique et mortelle. Son corps a disparu. Celui-ci a déjà été « dévoré » par l'ennemi et par la mort qui l'a saisi. Le corps est absent de la composition dans ces dessins datés de 1971 et 1975³⁹² et la tête, de ce fait, est littéralement considérée comme le dernier attribut humain survivant, la dernière partie du corps qui a résisté aux assauts meurtriers des bourreaux. Les visages gravés des cadavres de Dachau sont représentés de manière extrêmement incisive. Les traits graphiques coupent et lacèrent le visage du déporté qui devient dès lors le lieu privilégié où se manifestent la douleur et la souffrance. Les traits sont appuyés, engagés, suggérant ainsi la volonté de l'artiste de faire ressentir à la surface de la feuille de papier la mort quotidienne du camp.

Pourquoi cette concentration sur la tête ? Celle-ci traduit, à elle seule, l'aspect dramatique de la scène. L'homme est mourant et aux portes des ténèbres. Il vient d'être abattu aussi bien chez Fautrier que chez Music et déjà son corps n'est plus. La tête exprime et condense le drame qui se déroule. Trop lourde pour un corps désormais trop fragile, trop pesante sur des épaules qui sont squelettiques, l'artiste Music, comme le peintre Fautrier, se

³⁹¹ Zoran Music grava aussi de nombreuses têtes isolées où la noirceur extrême de l'encre employée par l'artiste contraste de manière incroyable avec la blancheur du papier. Les gravures sont reproduites dans le recueil (Volume III) page 143 (n°95-96).

³⁹² Ces œuvres sont reproduites dans le recueil (Volume III) page 135 et 142 (n°82 et n°93).

concentrent sur la tête qui devient la scène d'expression de tout l'horreur. Les yeux sont clos, ou du moins boursoufflés, et empêchent le regard de percer. La bouche, tout aussi présente, crie de ne pas trouver d'espoir ou de porte de sortie. Son destin est inévitable ; c'est bien la mort qui attend le condamné. Chez Music, la face est totalement démesurée. Tous les éléments constituant la tête prennent des proportions étranges comme si la mort, ou l'instant de la mort, faisaient se transformer voire s'anamorphoser les éléments constitutifs de la tête. Œil, nez, bouche, tous traduisent l'horreur, la mort imminente et le désastre de l'exécution de l'homme par l'homme. Toute la musculature crânienne a disparu et a fondu. Chez Music mais aussi chez Fautrier, la peau recouvre les os, quand ce n'est pas l'os qui est directement exposé.

1.2. La tête meurtrie

La *Tête d'un homme guillotiné*³⁹³ de Géricault est terriblement impressionnante. Il peint comme seul et unique sujet une tête décapitée, posée sur le coin d'un meuble et qui semble comme prête à basculer dans le vide, laissant découvrir l'intérieur du cou encore sanguinolent. L'artiste peint crûment cette tête et choisit de l'exposer dans sa plus tragique réalité. Déposée sur un linge blanc, elle est devenue véritable nature morte, prenant les couleurs de la terre et de la putréfaction humaine. Zoran Music consacra de nombreuses œuvres dessinées, gravées et peintes à la représentation de têtes seules, décapitées³⁹⁴. Posées, déposées sur un léger fond coloré vaporeux, ces têtes sont chez Zoran Music, elles aussi, la manifestation charnelle de la douleur, de l'exécution de l'homme par l'homme. Avec Géricault, notre regard se pose sans détour sur le cadavre. Aucun décor n'est représenté. L'arrière-plan de la toile est plongé dans l'obscurité totale laissant cette tête, ce bout d'homme, comme plongé dans une lumière surnaturelle. Chez Théodore Géricault comme chez Zoran Music, le spectateur ne peut faire glisser son regard vers un autre détail de l'œuvre. Il n'y a pas d'échappatoire visuelle possible à cette scène macabre. Ces têtes, guillotonnées comme celles des victimes du Troisième Reich, sont placées hors du temps. Elles n'appartiennent à personne et sont suspendues dans l'espace de la toile comme pour se hisser vers une universalité. Géricault ne nomme pas le guillotiné tout comme Music qui n'apporte aucune individualité à la représentation de ces appendices décapités. Les têtes

³⁹³ Théodore Géricault, *Tête d'un homme guillotiné*, vers 1818-1819, Huile sur toile, H. 41,00 x l. 38,00 cm, The Art Institute, Charles H. and Mary F. S. Worcester Collection, Chicago. Cette œuvre est reproduite page 229.

³⁹⁴ Une partie du recueil regroupe ces œuvres sous le titre : *Têtes* (pp. 120-147).

flottent dans un espace indéterminé et sans identité. Ces morceaux humains sont peints sans détour, dans la plus crue de leurs réalités charnelles. Ces têtes pourraient être les nôtres ! Une véritable filiation s'établit entre Géricault et Music. Le corps et ses membres sont peints dans la plus grande des tragédies qui envahit notre regard et nous retient avec raffinement dans l'horreur de la scène. Les *abattis*³⁹⁵ de Rodin relèvent aussi de cette esthétique du fragment³⁹⁶. Chez Géricault, chez Rodin comme chez Music les membres s'enchevêtrent, s'imbriquent créant une masse charnelle quasi « informe » tout en procurant une vision directe du corps humain. La pratique sculptée ou peinte du fragment se constitue dans une optique de travailler, retravailler le corps humain en jouant les possibilités de combinaisons offertes par l'étude des membres. Music multiplie les toiles et les gravures des cadavres comme autant de visions de l'horreur, afin sans doute d'approcher au plus près ce qu'il a expérimenté à Dachau.

La tête est devenue un élément primordial pour l'artiste afin de signifier et de transmettre l'horreur de l'exécution, de la torture et de la Mort. Isolée, découpée, séparée du reste du corps, elle concentre toute la tragédie de la mise à mort. La série des *Otages* de Jean Fautrier est elle aussi, dans sa grande majorité, composée de têtes seules, tranchées, décapitées.

En 1942, Jean Fautrier réalise son avant-dernière sculpture intitulée *Grande tête tragique*³⁹⁷. L'émotion est au cœur de la création de cette œuvre réalisée sous l'occupation allemande. Le sujet de cette sculpture est l'homme blessé, meurtri par les événements du second conflit mondial. La *Grande tête tragique* montre la volonté de l'artiste de prendre le réel, l'actualité historique, comme « poussée initiale³⁹⁸ » à la création. L'artiste arrache la

³⁹⁵ Ce terme d'*abattis* fut employé par Auguste Rodin lui-même pour désigner les « morceaux anatomiques » qu'il moulait en terre avant de les mouler en plâtre. Ces fragments humains servaient à Rodin de répertoire pour composer ses sculptures. Renouant avec la tradition Renaissance du non finito, cette pratique permet à Rodin d'user d'une richesse d'attitudes humaines dans ses œuvres.

³⁹⁶ Les différents membres qui constituent cet assemblage sont des réductions issues de plusieurs personnages du *Monument aux Bourgeois de Calais*. La créature ailée dominant la scène sculptée est une damnée de *La Porte de l'Enfer*.

³⁹⁷ La sculpture intitulée *Grande tête tragique* est reproduite dans ce volume page 231.

Nous avons publié une analyse de cette œuvre, sous le titre « Grande tête tragique - 1942 » dans le catalogue de l'exposition *Portraits - Collections du Centre Pompidou*, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 2 mars au 24 juin 2012, Éditions de la Fondation P. Gianadda, préfacé par Jean Clair, pp. 64 et 65.

Ce texte fut repris sous le titre « Grande testa tragica », pour le catalogue de l'exposition *Il volto del'900 – da Matisse a Bacon*, Palazzo Reale, Milan, 25 septembre 2013 au 9 février 2014, Éditions Skira/Éditions du Centre Pompidou, sous la direction de Jean-Michel Bouhours, 2013, p. 97 et pp. 141-142 ; ainsi que pour le catalogue de l'exposition *La Colección - Obras maestras del Centre Pompidou en Málaga*, Éditions du Centre Pompidou/TF Editores, Bilingue Espagnol-Anglais, 2015, pp. 102-103, sous le titre « Gran cabeza trágica ». Cette analyse est retranscrite pages 161 et 162 du recueil consacré à Jean Fautrier (Volume II)

³⁹⁸ « Le réel est la poussée initiale ; il donne le branle à tout ce qui va s'ensuire », in Jean Fautrier, « À chacun sa réalité », enquête par Pierre VOLBOUDT, *XX^e Siècle*, op. cit., p. 30.

partie droite de la face du buste et marque cette absence par un traitement strié de la surface. Attaqué dans son unité, le visage est griffé par un modelage de la matière extrêmement direct et brutal. L'unique œil est constitué par un regroupement d'incisions et le nez est écrasé et constitue une verticale profonde qui sépare brutalement en deux parties le visage. La bouche est très épaisse, recourbée, et s'ouvre sur un cri étouffé et sur une parole qui semble désormais impossible. La *Grande tête tragique* évoque le supplice et se place comme témoin de la barbarie humaine que Jean Fautrier suggère en lui infligeant des mutilations et des cicatrices. La partie gauche de la tête est arrachée, absente, amputée. L'œuvre de Zinovii Tolkatchev intitulée *Sans parole*³⁹⁹, représente également l'impossibilité à parler. Il est devenu impossible de s'exprimer, que ce soit par le langage comme par le regard et les doigts, devenus des griffes, arrachent déjà sa face, comme dans un mouvement de désespoir total. Les doigts creusent la peau comme pour absoudre le visage de toute reconnaissance possible.

Il en est de même avec la *Tête d'Otage*⁴⁰⁰ conservée au Musée de Sceaux. Toute la partie gauche du visage est emplie d'une grande zone noire. Le reste du visage est présent grâce à une masse étalée, aplatie, qui restitue tant bien que mal la partie droite de la *Tête d'Otage*. La tête est rongée et éclatée en deux parties. D'un format très réduit comme la plupart des œuvres constituant le cycle des *Otages*, celle-ci est resserrée sur la tête qui est elle-même apposée sur un fond brunâtre. Entamant, encadrant la tête, ce fond est traité de manière très plate, sans réelle variation et sans relief. Le fond est rougeoyant, modulé dans les teintes brunes allant de zones quasi pâles à d'autres qui sont plongées dans le noir. Ce fond évoque une grande marre de sang qui aurait coagulé avec le temps. Nous pouvons imaginer cette couleur charnelle du sang prendre une teinte brune et orangée les heures passantes. La tête repose donc sur cette flaque de sang séché, à l'image du sang qu'aurait laissé l'exécution d'un otage. Ce sang est mêlé au sol, produisant ainsi sa couleur terreuse. Le fond a la couleur du sang de l'exécuté touché et mis à terre sous les balles. Le sang se mêle à la terre et se propage tout autour de la tête et du corps.

La tête est suggérée par plusieurs éléments. En effet, nous remarquons tout de suite une zone blanchâtre constituant la partie droite de la tête et qui tranche violemment avec le fond sombre, voire noir, de l'œuvre. L'amas blanchâtre, la Haute Pâte déposée à la spatule par le peintre, constitue le profil encore existant et résistant de l'otage. Les bords sont

³⁹⁹ Cette œuvre est reproduite page 231.

⁴⁰⁰ Cette œuvre est reproduite dans le recueil (Volume II) page 106 (n°177).

rongés, inégaux, comme si son engloutissement par l'arrière-plan était imminent. Cet aplatissement de matière tranche par son relief avec la platitude du fond de l'œuvre. Fautrier a apposé cette grande masse de matière qu'il a ensuite étalée afin de lui procurer une forme légèrement ovale, la transformant ainsi en un profil droit. La partie gauche de la tête est avalée par un grand gouffre noir. À l'image d'un trou béant, l'absence du profil gauche est suggérée par la présence très forte du profil droit. La blancheur de la masse ovale contraste en effet avec la noirceur très profonde de la tête du côté gauche. Mais tout en s'opposant, ces deux parties dialoguent aussi. Comme nous avons pu le préciser ci-avant, à l'occasion de l'évocation de la création des Hautes Pâtes, l'artiste Fautrier ajoute à sa composition tout un réseau d'identification graphique. Sur cette masse blanchâtre, nous distinguons la courbure d'un demi-nez, l'allongement d'une bouche, l'accent d'un menton ou encore un tracé rapide qui suggère un sourcil. Fautrier a effectivement ajouté des éléments d'identification à cette tête meurtrie conférant à son sujet certains caractères humains comme une bouche, un nez, un sourcil ou un menton. Il se produit alors une transfiguration plastique faisant se métamorphoser la matière plastique en un visage meurtri. Car si nous reconnaissons la partie droite de la tête comme humaine, nous devons faire face à l'absence tragique de la partie gauche. Ce profil gauche arraché, creusé, amputé, constitue ici toute la force terrible de cette tête. D'où provient cette absence de profil ? Probablement des tirs de balles lors de l'exécution. L'exécution aurait atteint le visage et l'aurait amputé de l'une de ses parties. Nous avons affaire à une véritable « gueule cassée » : le visage est meurtri, a perdu son unité et est attaqué dans son entièreté et son intégralité. Toute la partie gauche est manquante, absente et soustraite à l'unicité de la tête. Un trou noir, béant est présent à la place. La tête est meurtrie, défigurée. L'homme exécuté est mort d'un tir de fusil de guerre lui arrachant une partie de la tête. En effet, même l'ossature de la boîte crânienne a été emportée. La zone blanche restante est comparable au crâne du supplicé. Ainsi, les balles ont arraché une partie de l'ossature. Le visage est amputé et son entièreté n'est plus. Le visage est mis en danger ainsi que son équilibre et son existence même. De cette couleur terre, terreuse, charnelle, évoquant presque un pourrissement, surgit une zone blanche qui constitue le seul « reste », l'unique « résidu » encore identifiable d'une tête. Le visage n'est plus un visage à proprement parler ; il n'est plus que l'ombre et le reste décomposé de lui-même.

L'*Otage* numéroté 9 est encore plus frappant concernant la perte et l'arrachement d'une partie du visage⁴⁰¹. En effet, la partie droite de la tête est totalement empâtée et

⁴⁰¹ Cette œuvre est reproduite dans le recueil (Volume II) page 54 (n°89).

rendue présente par une lourde matière. On distingue très bien l'épaisseur de la matière qui a été apposée en couches successives au couteau ou à la spatule. La pâte est malaxée, pétrie avant d'être étalée sur le papier marouflé. On observe une grosse épaisseur matériériste qui forme la partie droite du visage. Trois éléments ajoutent cependant à cette tête un caractère identifiable. En effet, on distingue tout d'abord un trou béant. Cet arrondi noir, cet ovale sombre préfigure l'orbite d'un œil et, tel un guide, nous amène à saisir, à penser cette tête comme un visage. À cela s'ajoute un grand trait noir coupant en deux parties la toile mais aussi cette tête. Ce trait nous apporte une identification. En effet, grâce à lui nous pouvons enfin reconnaître une tête, certes amputée, mais humaine. Le troisième élément apportant à cette masse blanche son identification humaine est une « virgule », cet accent graphique figurant une bouche. C'est avec peu de touches que la bouche a été réalisée. Ces trois éléments seuls confèrent un aspect reconnaissable et identifiable de la tête : œil, profil, bouche apportent ainsi le caractère humain à cette œuvre et, par là même, son aspect dramatique. Nous sommes tout de suite troublés par l'absence de la partie gauche de la tête. Totalement effacé, absolument nié, il ne reste rien du profil gauche. La tête est littéralement coupée, scindée en deux parties. Une partie est très présente, empâtée et l'autre absente. Et pourtant l'une ne se substitue pas à l'autre. Le fait que Fautrier ait choisi d'empâter à l'extrême une partie et de laisser l'autre sans matière démontre l'équilibre très ténu de cette tête. Pourtant, rien n'est totalement perdu, nous y reconnaissons bien une tête. Le visage est lacéré et amputé. Toute une partie de la face est manquante mais son identification reste possible. Celle-ci reste envisageable justement, grâce aux « indices » graphiques que l'artiste laisse présents à la surface de la toile. Le visage n'est pas totalement perdu mais il se transforme, il se transfigure en une tête anonyme qui lutte pour sa survie. L'équilibre est là mais est encore extrêmement précaire. La tête pourrait tomber dans le néant si n'étaient pas présents sur la toile quelques indices formels pour la ramener, la préserver du côté de la figuration. Ces indices sont très précieux et déterminants dans cette œuvre. Ils permettent justement de reconnaître une tête tragique, pour reprendre le titre de la sculpture de 1942. Le profil droit est absent, arraché, nié, détruit, contrairement à son opposé, le profil gauche, qui, lui, reste présent grâce à un empâtement extrêmement lourd, particulièrement matériériste où la technique des Hautes Pâtes est sublimée. La Haute Pâte donne précisément corps à cette tête. En effet, la matière confère à la tête, une épaisseur et une consistance voire une humanité qui lui ont été arrachées. L'art de Jean Fautrier est de déjouer plastiquement la perte réelle du visage en le sauvegardant et en l'enfouissant dans la matière : celle des Hautes Pâtes. Fautrier réintègre des parties du visage grâce à l'emploi de

son enduit-matiériste qui nous apparaît et fonctionne comme une greffe. On observe ainsi dans cette œuvre un profil gauche qui est créé à la spatule. La matière a été appliquée dans toute sa densité. Il émane de cette tête une sensation très tactile suscitée grâce à l'épaisseur physique de l'enduit appliqué. Cependant, Jean Fautrier a opposé deux aspects de cette Tête. Le profil droit est lisse, léger, peint directement à la surface de la toile. En revanche, son versant gauche est saisi dans une grande matérialité si bien qu'on ressent celui-ci avec force. Ces deux éléments semblent s'opposer et en même temps se compléter dans cette *Tête d'Otage n°9*. L'œuvre est divisée en deux. Un côté est lisse, sans relief, alors que l'autre est lourd, matiériste et à forte rugosité. Le trait central réalisé à l'encre qui souligne le nez et la symétrie de la *Tête* scinde cette dernière en deux zones bien distinctes. Grâce à l'épaisseur matiériste du profil gauche, l'artiste a su créer des sortes de nervures, un profond réseau de veines constitué d'un empâtement spécifique aux Hautes Pâtes, qui symbolisent la carnation et la chair d'une tête humaine. L'entourage même de cette tête est totalement irrégulier. Elle paraît découpée de son fond puis apposée dessus dans un jeu graphique qui l'unifie.

Plusieurs *Têtes d'Otages* ont ainsi un profil amputé, arraché, par rapport à l'autre profil qui, lui, est empreint d'une grande matérialité et restaure en partie le visage et son humanité. Le drame se joue ici : l'absence de profil confère toute son intensité à l'exécution qui a eu lieu. L'homme a reçu en pleine tête le tir ennemi et son visage a éclaté dans une horreur incommensurable traduite par la tête défigurée et amputée. Ne résiste plus que l'autre profil, ou plutôt ce qui demeure de la tête, pour témoigner de la puissance dévastatrice du massacre. En effet, la tête subsiste grâce à très peu d'indices. Nous parlions précédemment essentiellement de ce trio : œil, profil, bouche, et ce sont eux qui traduisent en définitive toute l'intensité destructrice de la scène. Cette *Tête* est devenue un champ de bataille et de ruines gardant les stigmates de la destruction. Elle devient et condense un espace dramatique où l'horreur du massacre prend tout son sens. Du visage de l'homme, devenu anonyme, ne résulte plus qu'une partie identifiable de la tête réduite à quelques indices permettant sa reconnaissance et son ancrage dans la figuration permise par le traitement artistique de Jean Fautrier. Cette *Tête* est devenue une scène de guerre. Le peintre choisit de laisser ces indices présents à la surface de la toile afin de ne pas faire basculer son œuvre du côté d'une abstraction qui deviendrait peut-être alors une déshumanisation du visage. L'artiste est soucieux de conserver une figurabilité. La persistance massive d'un côté de la tête tranche nettement avec la mutilation et l'absence volontaire de l'autre profil. Le trou béant que représente cette absence de profil condense toute la violence de la scène.

Tout un jeu sur la matière s'effectue alors à la surface de l'œuvre. En effet, la matière picturale se charge ici d'un pouvoir dramatique de premier ordre. Le « plein » de matière constitue le « reste » de tête présent, mais qui n'est là que pour mettre en évidence le vide qui traduit et rend presque supportable, artistiquement, l'absence et l'amputation. Cette *Tête* se constitue donc par un jeu de plénitude et d'évidement, de matière et de vacuités. Un déséquilibre se présente donc à nous et confère à l'œuvre un aspect plus « lourd », plus massif d'un côté que de l'autre. L'œuvre paraît alors se réaliser dans un jeu d'équilibres très précaires, équilibres de défiguration et de figuration donnant l'impression de pouvoir se rompre à n'importe quel moment. Mais cela lui assure et lui procure également une stabilité grâce aux traits graphiques que Fautrier a peints comme une ultime étape de construction de l'œuvre et de constitution de la Tête. Ces traits permettent à l'artiste d'ancrer son œuvre dans une figuration empreinte de l'évènement historique et de transmettre une partie de la vérité du drame. Sans eux, l'œuvre ne ressemblerait qu'à un amas non reconnaissable d'enduit, à un amoncellement de matière sans haut ni bas, sans gauche ni droite. Ces trois indices graphiques relevés (profil, œil, bouche) ne sont réalisés qu'avec très peu de moyens, tout juste quelque peu de matière picturale apposée au pinceau, mais ils assurent à l'ensemble de la composition une reconnaissance et une stabilisation du côté de la figuration. Sans eux, l'œuvre se perdrait, serait engloutie dans un marasme matiériste qui la ferait plonger dans une abstraction certaine. Grâce à eux, l'œuvre se relève et survit aux « assauts » matiéristes infligés par l'artiste. De ce fait, la *Tête* existe grâce à ces indices graphiques qui lui donnent son identification et deviennent, dès lors, irréductibles. Même après le massacre, après l'exécution, ils résistent et survivent. La *Tête* n'est pas morte, il reste de la vie en elle, du moins des indices de vie humaine. Même si l'œil n'est plus qu'un trou noir, ces indices nous permettent de reconnaître et d'identifier sans hésiter une tête de supplicé. Dans les *Otages*, la reconnaissance de la Tête est fondamentale. Nous nous devons de reconnaître une tête, car sans cela, il nous serait impossible de comprendre et de ressentir le drame qui s'est déroulé à Châtenay-Malabry. Nous découvrons alors la moitié présente, peut-être plus encore que la partie manquante de la tête. Le drame se joue ici. Cette amputation et le traitement artistique relancent l'équilibre précaire entre ce qui est arraché et ce qui subsiste, entre l'horreur et l'identifiable, à mi-chemin, en quelque sorte, entre abstraction et figuration. Si plus rien ne résulte de l'ancienne boîte crânienne, seul le côté non arraché permet de replacer les éléments les uns par rapport aux autres et de conserver un aspect humain au visage désintégré. Dès lors, toute l'intensité de la scène se condense dans le sentiment ressenti d'avoir devant nous un « écorché vif », un amputé.

Dans l'*Otage* numéroté 9, Fautrier trace un trait qui symbolise une coupure, à l'image d'une brûlure qu'auraient tracée les balles de l'exécutant. Ce trait est épais, franc, direct. Cette brûlure aurait envahi toute la moitié de la tête en faisant presque disparaître avec elle œil, bouche, nez, joue, sourcil... c'est-à-dire tous les signes distinctifs sensoriels et « communicationnels » d'un visage humain. Ici, cette matière, cet enduit apposé par le peintre, se transforme directement en os. La peau a disparu, brûlée, dissoute à la surface de l'œuvre. L'enduit symbolise l'ossature de la tête. Il ne demeure de la tête que la moitié de son squelette et de son crâne. Fautrier nous donne à voir directement l'os. La matière apposée par l'artiste, cet enduit qui constitue les Hautes Pâtes, se transforme en ossature humaine. Ce qui nous est donc donné à voir est en l'occurrence une véritable tête de mort, c'est-à-dire une tête portant sur et « en » elle la mort. Une certaine universalité transparait à travers cette œuvre. Qu'est-ce qui ressemble en effet davantage à un crâne humain qu'un autre crâne humain ? Fautrier répond à cette question en donnant au spectateur le sentiment que cela pourrait aussi être bien lui le condamné. L'artiste ne donne aucune particularité physique à sa tête. Elle est universelle et devient alors une véritable « nature morte ». Les *Têtes d'Otages* concernent de ce fait l'humanité au sens le plus universel du terme. Chacun peut s'y reconnaître et s'y projeter. Le manque de caractéristiques spécifiques est devenu une caractéristique fondamentale des *Otages*. On ne peut plus reconnaître que des éléments sommaires et basiques : profil, œil, bouche. La tête est devenue universelle avec son reste comme pour mieux nous faire ressentir le poids du drame collectif qui s'est déroulé.



Théodore Géricault
Têtes de suppliciés
1818
Huile sur toile
H. 50,00 x l. 61,00 cm
Nationalmuseum, Stockholm

Théodore Géricault
Tête d'un homme guillotiné
vers 1818-1819
Huile sur toile
H. 41,00 x l. 38,00 cm
The Art Institute, Charles H. and Mary F. S. Worcester Collection, Chicago



Auguste Rodin
Tête et mains des Bourgeois de Calais surmontées d'une figure ailée
après 1900
Plâtre
H. 24,00 x l. 28,50 x P. 23,80 cm
Musée Rodin, Paris

Théodore Géricault
Etude de pieds et de mains
vers 1817-1819
Huile sur toile
H. 52,00 x l. 64,00 cm
Musée Fabre, Montpellier



Zinovii Tolkatchev
Sans parole
 1945
 Crayon sur papier
 Dimensions inconnues
 Localisation inconnue

Jean Fautrier
Grande tête tragique
 1942
 Bronze patiné
 H. 34,80 x l. 17,20 x P. 21,10 cm
 Avec socle : H. 39,40 x l. 19,40 x P. 21,10 cm
 Au dos en bas à gauche : E. Godard Fondateur
 Signée sur le côté à droite, en bas : FAUTRIER
 Ex : 9/9
 Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, achat en 1982

2. L'anéantissement du visage

2.1. Le visage défiguré

Dès 1940, Jean Fautrier s'attaque à la représentation du visage humain. Loin d'un traitement naturaliste, il supprime les yeux à plusieurs des visages sculptés, puis poursuit ses mutilations plastiques en 1942 en arrachant le profil gauche sa *Grande tête tragique*⁴⁰². Au début des années quarante, la vision de l'artiste est déjà tourmentée dans sa pratique de la sculpture, comme le confirme André Malraux dans la préface de l'exposition des *Otages* :

« L'OTAGE qui donne la clef des autres, c'est le grand otage sculpté. Plutôt que des tableaux de Fautrier, ces figures viennent de sa sculpture. De sa sculpture qui a trouvé, dans le supplice, ce qu'elle a longtemps cherché en vain : un moyen d'incarnation⁴⁰³ ».

L'*Otage* daté de 1943⁴⁰⁴, conservé au Musée de l'Île-de-France à Sceaux, ainsi que celui portant le numéro trois⁴⁰⁵, témoignent de la violence de l'époque qui est transfigurée et incarnée dans la matière picturale. Véritables « gueules cassées », les visages sont ravagés, pétris et écrasés dans leurs chairs jusqu'aux limites de l'humain. Le visage se tient dans un équilibre délicat. Le traitement plastique est brutal mais il subsiste toujours dans l'œuvre une part d'humanité, reconnue et identifiée dans la courbure d'un globe oculaire ou d'un profil au nez cassé.

Le visage est bien ici, devant nous, et ne disparaîtra pas. La matière-enduit apposée par Fautrier est la chair de l'œuvre autant qu'elle est la chair meurtrie et assassinée du supplicé. Dans l'exploration et l'expérimentation de la matière picturale menée à son plus haut point, Jean Fautrier répond aux horreurs vécues, par l'élaboration et la confirmation d'une technique répondant au tragique de l'Histoire. Le visage devient un champ d'expérimentation formant ce lien entre l'horrible et le sensible, voire le séduisant. Représenter ces otages avec des verts anglais ou des couleurs vives, à un moment où le Monde découvrait les crimes nazis et ceux perpétrés par le gouvernement de Vichy, ne pouvait que dérouter plusieurs critiques.

⁴⁰² Cette œuvre est reproduite dans le recueil (Volume II) page 57 (n° 93).

⁴⁰³ MALRAUX André, LES OTAGES PEINTURES ET SCULPTURES DE FAUTRIER, catalogue d'exposition, Paris, Galerie René Drouin, 26 octobre au 17 novembre 1945.

⁴⁰⁴ Cette œuvre est reproduite dans le recueil (Volume II) page 106 (n°177).

⁴⁰⁵ Cette œuvre est reproduite dans le recueil (Volume II) page 115 (n°195).

Jean Fautrier évoque la réalité de l'existence humaine sous l'occupation grâce à une véritable fureur d'exécution, infligeant mutilations et cicatrices aux *Otages*. De ce constat, Francis Ponge écrit à propos de l'art de Jean Fautrier :

« Il transforme en beauté l'horreur humaine actuelle ⁴⁰⁶ » et poursuit : « à l'idée intolérable de la torture de l'homme par l'homme même, du corps et du visage humain défigurés par le fait de l'homme même, il fallait opposer quelque chose. Il fallait, en constatant l'horreur, la stigmatiser, l'éterniser ⁴⁰⁷ ».

La couleur rouge domine dans plusieurs œuvres composant la série des *Têtes d'Otages*. En effet, Jean Fautrier a mis en œuvre des choix chromatiques bien précis afin de procurer du sens à son œuvre. Les *Têtes d'Otages* numérotées 1 et 6 ainsi que celle conservée au Musée de Sceaux datant de 1943 nous présentent une figure centrale, blanche qui repose sur un lit brunâtre, rougeoyant, terreux. Ces trois *Otages* ⁴⁰⁸ sont composés de la même manière : au centre de l'œuvre, une masse blanche, la Haute Pâte, forme cet amas autour duquel va se disposer le reste de l'œuvre. La masse blanche, traitée aussi avec différents tons colorés, devient le réceptacle, le contenant de plusieurs tracés graphiques qui forment les yeux, l'œil, le nez et la bouche. Nous retrouvons là encore ces trois éléments comme autant d'indices graphiques. En effet, les *Otages* fonctionnent sur ce trio inséparable qui se détache de la masse enduite centrale grâce à ses couleurs, le plus souvent sombres, noires. Une lettre de Jean Fautrier à Jean Paulhan exprime avec la plus grande des clartés la création des *Otages*. Datée probablement de 1943, Fautrier explique déjà en quelques mots la présence des têtes et leur sujet tragique.

« Mon cher Jean – merci pour votre lettre – je vous écris peu mais ne croyez pas que je vous délaisse pour cela.
[...]

Je viens de terminer mon « arbre tout seul » il est réussi - si vous venez dans un mois – que rien ne s'y oppose vous verrez un bon nombre de têtes dont une est bien cruelle, l'autre celle du corps gonflé d'abeille - j'espère aussi un morceau de femme trouvée sur la route, la grande toile des têtes d'otages, le dernier portrait de madame Marceaudou pour ne pas l'appeler le cadavre - et de grands paysages de la fin du jour.

⁴⁰⁶ PONGE Francis, « Note sur les otages, Peintures de Fautrier », sous le titre « La Bataille contre l'horreur », *Confluences*, n°5, juin-juillet 1945, pp. 471-480, Première publication en 1946, Paris, Pierre Seghers, repris in : *Le peintre à l'étude*, Paris, 1948, p. 22, repris in : *L'atelier contemporain*, Paris, 1977, repris in : *Francis Ponge - Œuvres Complètes*, op. cit., pp. 92-115.

⁴⁰⁷ *Ibidem*.

⁴⁰⁸ Les *Têtes d'Otages* ici évoquées sont respectivement reproduites dans le recueil (Volume II) page 32 (n°48), page 44 (n°71) et page 106 (n°177).

J'ai hate de vous revoir - bien affectueusement à vous deux.

Jean ⁴⁰⁹ »

Prenons l'exemple de l'*Otage* numéroté 6. De petit format comme la plupart des œuvres constituant le cycle des *Otages*, 27,00 x 22,00 cm, il est daté de 1943. La bouche de cet *Otage* est formée grâce à deux traits épais disposés à l'horizontale. Le nez, le profil ne sont quant à eux qu'une barre graphique, un épais trait qui tranche la masse blanche en son centre. Les yeux sont tracés de manière plus subtile. Difficile à dire d'ailleurs si Fautrier a peint les orbites des yeux ou les paupières. Dans les deux cas, les yeux sont créés grâce à un jeu de quatre traits épais qui forment un arrondi pour chaque œil. La tête possède donc ces trois éléments qui reposent sur une plaque blanche centrale. Cette masse blanche, cette forme créée grâce à la Haute Pâte est déposée à la spatule et appliquée en épaisseur. Elle est accidentée, irrégulière et témoigne d'une rugosité certaine qui lui procure un aspect pariétal et très brutal. Traitée dans son épaisseur, appliquée sans modération, elle tranche de manière violente avec le « fond » de l'œuvre. En effet - et ceci est commun à la *Tête d'Otage* conservée à Sceaux ainsi qu'à celle portant le numéro 1 et conservée à Los Angeles ⁴¹⁰ - la *Tête d'Otage* numéro 6 possède un fond très sanglant. La couleur est proche du sang séché, sali au contact de la terre. Il s'en dégage une sensation chromatique très charnelle et délicate. Cette couleur est d'une grande spécificité. Ni marron, ni rouge, elle se rapproche d'une couleur de terre vive. L'opposition très forte entre le blanc de la tête et le terreux de son fond crée la représentation d'une tête décapitée baignant dans un sang coagulé et mélangé à la terre. Mais ce fond ne constitue-t-il pas la tête elle-même ? Après examen plus minutieux, nous discernons que ce fond terreux est lui aussi modulé par plusieurs traits graphiques. Voici une autre caractéristique de bon nombre des *Têtes d'Otages* : cet encadrement, cet entourage, cet « encerclage » par des traits noirs de la masse blanche centrale. Ils constituent une limite. On peut les voir et les saisir, les comprendre tel un « contenant » dont la tête ne peut déborder. Ils l'encerclent, pour lui procurer des limites spatiales et lui assurent une stabilité. Au-delà de l'encadrer, ces traits donnent à cette tête un effet de centralisation, de concentration de l'œil du spectateur sur ce qui est essentiel. Alors, nous découvrons une tête coupée, isolée. Il n'est plus possible de parler de corps, de cou, de buste ou de torse, ici se

⁴⁰⁹ Lettre de Jean Fautrier à Jean Paulhan, FOND JEAN PAULHAN, Ensemble important de lettres issues la Correspondance Paulhan-Fautrier, IMEC, Saint-Germain la Blanche-Herbe, reproduite avec l'aimable autorisation de M. Dominique Fautrier.

⁴¹⁰ Cette œuvre est reproduite dans le recueil (Volume II) page 32 (n°48).

joue le drame de la tête et les traits l'encerclant nous le rappellent ! Le sujet du tableau est bien là : une tête de cadavre.

Jean Fautrier, nous attire vers le centre de l'œuvre, capte et concentre notre regard vers son milieu afin de mieux cibler l'importance cruciale de la Tête. En effet, nous tombons inévitablement sur cette masse centrale, sur cette Haute Pâte. Le regard est amené jusqu'au centre de l'œuvre. Le fond terreux est extraordinaire. Il nous plonge, et la *Tête* avec, dans une métaphore colorée. L'homme est abattu, mort, tombé à terre et son sang coule et se mélange à la terre avoisinante. Ainsi, le rouge du sang s'épaissit, sa texture se modifie, sa couleur également et adopte celle qui entoure la tête. Cette couleur terre serait celle du sang du condamné exécuté qui se répand et s'unit chromatiquement à la terre où son corps est tombé. Ce traitement de la couleur est récurrent dans les *Otages*. Chez Jean Fautrier le chromatisme nourrit les couleurs du supplice.

L'homme est réduit, et sa tête avec lui, à son minimum et à son reste. Notons néanmoins que dans les *Têtes d'Otages*, l'homme n'est pas autant réduit. Sa tête saigne. Nous avons énoncé que l'emploi de la couleur rouge était récurrent chez Fautrier car celle-ci lui permet d'exprimer régulièrement dans les *Otages* la blessure fatale. Plusieurs *Têtes d'Otages* sont en effet traversées par des tracés rouges, des marques rougeâtres, qui expriment la blessure. L'homme est ainsi représenté ouvert par ces plaies qui se déchirent et qui déversent le sang. Les *Têtes d'Otages* numéro 5 et 10⁴¹¹ sont particulièrement expressives quant à ce caractère sanguin. Nous y retrouvons les caractéristiques des *Têtes d'Otages* : œil, nez, bouche, encerclés par des tracés à l'encre qui encadrent la tête.

La tête exprime avec précision et puissance la douleur. L'homme n'est pas mort, il souffre. La tête de l'homme est couverte d'une grande plaie saignante. Cette marque rouge est une blessure qui défigure l'homme. Très rouge en son centre, cette marque, cette balafre se dissipe au fur et à mesure pour former une plaie ouverte sur la chair de l'homme. Travaillée à la poudre de pastel, la blessure est d'un rouge très pur qui tranche directement avec la clarté avoisinante de la Haute Pâte. Cette ouverture saignante, cette biffure rouge rejoint dans la négation les traits tracés dans des registres par les employés des camps barrent sur les matricules des concentrationnaires morts. Dans le camp, on tire un trait sur un numéro pour faire disparaître le déporté. Fautrier, barre le visage et raye d'un trait rouge la tête pour incarner la douleur et l'exécution. La *Tête d'Otage n°5* est particulièrement expressive dans le drame qui se déroule. Elle se teinte de toute l'horreur d'une blessure en pleine tête pour se couvrir du sang qui s'en échappe. Cette œuvre est particulièrement

⁴¹¹ Ces *Têtes d'Otages* sont respectivement reproduites dans le recueil (Volume II) page 41 (n°65) et page 57 (n°94).

charnelle. En effet, la Haute Pâte prend le rôle de chair vivante. La blessure rouge entaille la tête en son centre. C'est une véritable déchirure musculaire due au tir de l'ennemi. Ce rouge qui barre la tête de haut en bas symbolise la mort imminente, l'arrivée à grands pas de la fin de la vie, supprimant tout espoir. Le sang qui se répand sur la tête laisse la vie s'échapper avec lui. Œuvre très charnelle, très poignante par le choix radical de ses couleurs, la *Tête d'Otage n°5* montre la violence du drame, l'horreur de l'exécution et toute la force tragique de la scène. Le profil n'est pas ici arraché ou amputé comme dans l'*Otage* conservé à Sceaux, mais l'homme est ici encore touché mortellement et va succomber à ses blessures. L'instant de la mort est précisément montré. La blessure qui occupe toute une partie de la tête mais aussi la froideur de l'arrière-plan tranche réellement dans cet *Otage n°5*. En effet, celui-ci est traité dans une teinte particulièrement sobre : le bleu gris. Cette couleur froide, glacée, a pour effet de mettre en avant, de projeter sur le devant de la scène la Haute Pâte et donc, avec elle, la tête. La même action se déroule avec la *Tête d'Otage* portant le numéro 10⁴¹². Cette œuvre propose un dialogue plastique étroit entre la Haute Pâte et la couleur utilisée par Jean Fautrier. Sur un fond sobre, là aussi terreux, se détache une grande masse blanche qui constitue une tête de profil. Cette *Tête d'Otage* est particulièrement intéressante car la forme de la Haute Pâte épouse parfaitement les lignes tracées à l'encre qui l'entourent et qui constituent le profil. Là aussi, l'impression ressentie est forte : la blancheur de la pâte tranche violemment et prend la forme d'une boîte crânienne. Les aplats de spatule sont très nets, tranchants, et viennent sculpter sans détour la tête. On ressent avec force l'étalement de l'enduit, de la pâte, qui est opéré par Fautrier au moment de son application sur le support marouflé. La pâte est épaisse et nous pouvons parler en l'occurrence de « sculpture bidimensionnelle ». La grande force de cette *Tête d'Otage* vient des « traces » rouges qui barrent la tête de haut en bas, et qui sont autant de traces de sang, de griffures à vif qui ensanglantent la tête. Là aussi, aucun signe d'un quelconque corps. Seule existe encore la tête mais celle-ci est griffée et incisée au sang. La peau a été arrachée pour mettre à vif les muscles et le crâne. Il exhale de cette déchirure, de ces traces rouges, une impression déconcertante comme si l'homme avait été dévêtu de sa peau. Écorchée, arrachée, la tête porte les traces de la bataille. Cette tête de profil conserve les trois éléments essentiels à sa reconnaissance : œil, bouche, nez, mais ceux-ci sont ici davantage présents dans les tracés entourant la tête que dans les Hautes Pâtes. La tête est également interprétable comme un lieu, comme un support où l'horreur est venue s'accrocher, s'exprimer. Telles un mur pariétal, la Haute Pâte et ces traces rouges sont assimilables à des « mains négatives » ; à des traces de

⁴¹² Cette œuvre est reproduite dans le recueil (Volume II) page 57 (n°94).

mains ensanglantées qui seraient venues s’agripper à la paroi du visage. Ce sont des traces de coups, de batailles et de guerre : l’homme a subi l’horreur d’une exécution, les balles l’ont transpercé et ont fait couler son sang. Demeurent de l’exécution les traces meurtrières de l’acte. Comme un symbole, c’est la tête qui en porte les stigmates. Rouge vif, la tête est lacérée et les plaies sont ouvertes. Celles-ci saignent et avec elles c’est la vie qui s’en va, transformant la tête humaine en un véritable écorché. La *Grande tête tragique* de 1942 est réalisée une année avant la *Tête d’Otage n°10*. Cette tête sculptée porte elle aussi les affres de l’exécution. Son profil est griffé, attaqué dans son unicité pour ne laisser derrière lui que plaies, blessures et lacérations.

2.2. La négation du visage

Évoquant la Résistance, Jorge Semprún adosse à ce terme deux autres notions : solitaire et solidaire. Les arrestations, la torture, la déportation, le peloton d’exécution, tout ceci constitue une expérience solitaire, mais est aussi, nous dit l’auteur, solidaire parce qu’avaient été formés « des groupes, des réseaux et des partis ⁴¹³ ». L’auteur personnifie la destruction nazie en lui donnant « le visage de la mère, de la sœur, du cousin, de l’ami du village de Roumanie, de Hongrie ou de Pologne ⁴¹⁴ ». Semprún offre une identification à la disparition en lui attribuant l’emblème de l’individualité : le visage. Il veut redonner vie et visage aux disparus. Le visage devient une recherche absolue pour recouvrer une existence. Le disparu avait un visage qui fut exterminé par l’horreur. Ce visage, Jorge Semprún lui redonne corps par ses mots et ses écrits tandis que Zoran Music procède à une véritable abstraction des éléments constitutifs du visage humain. Les éléments visagiers - le nez, la bouche, le menton - sont représentés sur la toile, mais ils sont altérés, érodés pour devenir des éléments figuratifs communs à chaque être humain. Impossible d’attribuer une identité aux cadavres dessinés, gravés et peints par Zoran Music dès le début des années 1970. Semprún plonge dans ses souvenirs tragiques et funestes pour relever les êtres disparus et leur restituer un visage et une identité. Imre Kertész écrit dans son roman, à propos de son voisin de couchette :

⁴¹³ SEMPRÚN Jorge, WIESEL Elie, *Se taire est impossible*, op. cit., p. 13.

⁴¹⁴ *Ibidem*.

« Il était un peu vieux, un peu chauve, son visage avait gardé quelques traits d'un ancien visage [...] ⁴¹⁵ ».

Dans l'univers concentrationnaire, le visage d'un ami pouvait ainsi devenir étranger. Le visage est méconnaissable pour autrui mais aussi pour lui-même. En effet, l'horreur concentrationnaire l'a réduit jusqu'à le faire dissembler, jusqu'à le faire ne plus se ressembler : « Sa ressemblance restait suspendue entre sa vie d'avant le camp et sa mort ⁴¹⁶ ». Georges Didi-Huberman énonce ici l'aboutissement terrible et extrême dans l'univers concentrationnaire qui consistait à faire se ressembler les hommes et à les réduire jusqu'à l'informe. Chez Zoran Music, les condamnés présents sur la toile tendent à cet informel, à disparaître dans le néant. Les condamnés eux-mêmes le ressentent et nous le transmettent. Ils sont un ultime barrage contre l'horreur et la mort. Ils ne sont pas encore morts. L'entreprise concentrationnaire unifie féroce les traits du visage de l'homme. L'horreur « aplatit » et efface, estompe, jusqu'à les nier toutes différences entre les hommes déportés. L'homme est raboté et ses particularités physiques sont reniées. Leurs visages se rejoignent et deviennent communs. Ne persistent alors plus que des sentiments de souffrance et de mort imminente. Bouches ouvertes, yeux exorbités, nez proéminents, têtes basculées en arrière : les condamnés de Zoran Music se ressemblent tous. Ils ont le même visage et ne font plus qu'un.

L'enfer concentrationnaire leur a fait adopter ce même visage. Mais peut-on encore parler de visage ? Le visage, comme le définit Georges Didi-Huberman, devient un champ de conflits. Dans l'univers des camps de concentration, le visage a été rejeté et ne demeure plus qu'une tête semblable à toutes les autres et sans particularités physiques. L'homme a donc de ce fait perdu son visage. Il en a perdu ses traits, ses particularités, ses aspérités, ses expressions et les spécificités qui l'identifiaient et le distinguaient d'un autre homme. Son visage n'a plus d'expression personnelle et devient, dans le camp, un miroir dans lequel l'autre peut se voir. L'homme est devenu le reflet de lui-même. James Lord écrit :

« Music nous confronte à des êtres dépossédés de toute humanité, à des monceaux de cadavres, à des regards devenus des orbites creuses, à des bouches dont les hurlements arrachés résonnent à jamais de terreur, à des

⁴¹⁵ KERTÉSZ Imre, *Être sans destin*, op. cit., pp. 278-279.

⁴¹⁶ DIDI-HUBERMAN Georges, « La grammaire, le chahut, le silence pour une anthropologie du visage », in : À VISAGE DÉCOUVERT, catalogue d'exposition, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 18 juin au 4 octobre 1992, Éditions Flammarion, Paris, 1992, p. 34.

vestiges pitoyables d'humanité, implacablement réduits à la hideuse condition de déchets⁴¹⁷ ».

Ce sont des êtres déshumanisés, sans possibilité de retour en arrière. Comme l'énonce ici James Lord, ils ne sont plus que des vestiges, nous dirions même des ruines, qui vont basculer dans l'effacement avec l'arrivée de la mort. L'auteur va jusqu'à évoquer la condition de « déchets ». James Lord poursuit ainsi : « Music affirme, dans ces images d'une compassion irrépressible, sa profonde solidarité spirituelle avec les victimes innocentes d'une barbarie démente. En passant, on peut remarquer que tout le cycle *Nous ne sommes pas les derniers* est une leçon de rage, de compassion et de détermination ». En effet, si Music a pu peindre ces êtres déshumanisés, c'est bien parce qu'il en a fait partie lui-même. Si l'on peut toucher un peu de l'horreur vécue par l'artiste grâce à ces images, c'est bien parce que celui-ci a fait partie intégrante de la mort, de la maladie et des humiliations quotidiennes.

Tout au long de l'ouvrage de Wiesel, le narrateur-déporté insistera sur le visage comme étant la personnification des atrocités du système concentrationnaire ou, à l'inverse, de l'incarnation du Mal. Le visage effacé, nié, brûlé du déporté côtoie ainsi le visage du suprématisme nazi. L'ouvrage est imprégné de ce rapport ténu et effroyable entre la destruction visagière du déporté par la domination totale de la figure du S.S. :

« [...] ces visages hostiles [...] ⁴¹⁸ » / « [...] visage de l'enfer et de la mort ⁴¹⁹ » / « [...] ce fameux docteur Mengele (officier S.S. typique, visage cruel [...] ⁴²⁰ » / « Le visage d'un assassin [...] au visage dur ⁴²¹ ».

« le visage défait de mon père ⁴²² » / « [...] mes rêves qui prirent le visage du désert ⁴²³ ». / « sur son visage pâle ⁴²⁴ » / « Un jeune homme au visage étonnamment vieilli ⁴²⁵ » / « [...] le dentiste avait un visage qui ressemblait à un masque mortuaire ⁴²⁶ » / « Le raid avait laissé sur son visage les traces d'une grande peur ⁴²⁷ » / « Il avait le visage d'un ange malheureux ⁴²⁸ » / « Ses yeux s'illuminèrent ; un sourire, pareil à une grimace, éclaira son visage mort ⁴²⁹ » / « son visage ensanglanté, sa tête fracassée ⁴³⁰ ».

⁴¹⁷ LORD James, « Zoran Music au rendez-vous du génie », in : ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, op. cit., p. 77.

⁴¹⁸ WIESEL Elie, *La nuit*, op. cit., p. 45.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 57.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 74.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 99.

⁴²² *Ibid.*, p. 47.

⁴²³ *Ibid.*, p. 79.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 102.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 104.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 105.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 119.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 123.

⁴²⁹ *Ibid.*, pp. 178-179.

L'homme déporté est littéralement dévisagé. On lui a arraché son visage, supprimant de ce fait toute possibilité d'être reconnu et de se reconnaître. Son visage devient le théâtre de l'horreur vécue. Le cycle *Nous ne sommes pas les derniers* montre des visages de la terreur, des visages du massacre, le visage des camps de la mort. L'homme et son essence n'ont plus cours dans le camp de concentration. L'emblème symbolique de l'homme, le visage, est nié, renié, amaigri à un point tel que ce sont les os saillants qui forment et déforment la tête. Il n'y a plus que la peau étirée et blanche sur les os du crâne. Toute musculature, tout arrondi charnel, toute carnation a disparu du corps et du visage. Ne restent que les os qui transforment l'homme en un esclave tragique. Sa peau blanchâtre et transparente est étirée à l'extrême pour couvrir les os sous-jacents qui pointent au travers. La chair humaine, les muscles, les tendons, tout ce qui fait l'articulation et la force physique d'un homme ont fondu, ont été rongés et ont disparu sous les privations et la violence quotidienne. Ainsi, l'homme apparaît d'une extrême faiblesse. Son corps terminal ressemble à du verre et ses os à du cristal. Il est épuisé, au bord de la mort, au dernier stade du vivant avant de sombrer. Les corps des cadavres dessinés à Dachau par Music possèdent cette blancheur, cette couleur ivoirine éclatante. L'homme est dépossédé de son individualité et son corps physique est ravagé pour ne devenir que l'ombre de lui-même dans un anonymat régnant.

« Tua res agitur ⁴³¹. Ou encore, comme Music l'a dit lui-même « [...] 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 ? ». Une telle question ne se pose pas que dans les camps. Et la réponse, suggérée de façon insistante par ces œuvres inoubliables, apparaîtra que dans la mesure où nous saurons reconnaître que les camps sont un lieu où la logique implicite de notre propre monde en apparence normal est portée à ses ultimes conséquences. Les camps sont apparus dans un temps où l'homme s'était vu dépouillé de toute qualité, réduit à n'être qu'un chiffre, un zéro dont l'ovale sans visage ne pouvait que contribuer, au sens de la foule, à la valeur du Numéro Un. Mais même cette valeur là n'était pas une qualité. Le concept est même devenu un lieu commun : l'individu est réduit à n'être plus qu'un chiffre. Dans bien des camps, ce chiffre était tatoué sur son bras ⁴³² ».

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 194.

⁴³¹ Cette locution latine peut être traduite par « Cela te concerne » mais aussi par : « Il s'agit de vous ». Michael Gibson reprend ici le vers d'Horace.

⁴³² GIBSON Michael, « Tua res agitur », in : ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, op. cit., p. 39.

Ces phrases écrites par Michael Gibson expriment la réduction, l'abaissement total de l'homme qui se retrouve à ne plus être considéré, à ne plus exister en tant qu'homme, à n'être plus que la valeur neutre. Les toiles de Music sont réduites elles aussi par ce qui les constitue en premier lieu pour le public : leur titre unique, *Nous ne sommes pas les derniers*, suivi pour certaines toiles d'un chiffre, devient un véritable cri.

L'homme et l'individu n'existent plus à Dachau. Réduit, dépossédé, seul le chiffre qui lui a été tatoué le démarque désormais de ses compagnons de détention. Marqué à vie sur la peau, le condamné n'a plus de nom, n'est plus qu'un élément parmi la masse, classé dans les registres du camp. Il n'est plus question de se reconnaître par un signe particulier ou distinctif, mais bien par un chiffre ou un nombre, un matricule. Dans l'enfer du camp comme dans la mort, l'homme n'a plus de distinction, est interchangeable. Son corps est vidé symboliquement et réellement. Il est réduit pour devenir semblable et identique dans l'horreur à ses compagnons de détention.

« Beaucoup avaient vu ce numéro de leurs propres yeux : il était inscrit à l'encre vert clair - c'est le bruit qui s'est répandu - sur le poignet, gravé de façon indélébile avec des aiguilles prévues à cet effet, tatoué, comme ils disaient ⁴³³ ».

Elie Wiesel devint, à son arrivée à Birkenau, le numéro « A-7713 ». Gravé à l'aiguille, sur l'avant-bras gauche, ce matricule inscrit pour toujours dans la chair même de l'homme son appartenance au camp ⁴³⁴. Le processus de déshumanisation est à son paroxysme : « Je n'eus plus désormais d'autre nom ⁴³⁵ ». Le tatouage forcé devient la nouvelle identité du déporté, jusqu'à devenir partie intégrante de son être. Primo Levi écrira ainsi :

« L'opération n'était pas douloureuse et ne durait pas plus d'une minute, mais elle était traumatisante. Sa signification symbolique était évidente pour tous : c'est un signe indélébile, vous ne sortirez plus d'ici ; c'est la marque qu'on imprime sur les esclaves et les bestiaux destinés à l'abattoir, et c'est ce que vous êtes devenus. Vous n'avez plus de nom : ceci est votre nouveau nom. [...]

À quarante années de distance, mon tatouage est devenu une partie de mon corps. Je n'en tire aucune gloire ni honte, je ne l'exhibe ni le cache. Je le montre de mauvais gré à ceux qui m'en font la demande par pure curiosité, promptement et non sans irritation à ceux qui déclarent leur incrédulité. Les

⁴³³ KERTÉSZ Imre, *Être sans destin*, op. cit., p. 146.

⁴³⁴ Un dessin réalisé par Zoran Music à Dachau montre un cadavre avec son tatouage inscrit pour l'éternité sur son bras gauche. Cette œuvre est reproduite dans le recueil (Volume III) page 14 (n°13).

⁴³⁵ WIESEL Elie, *La nuit*, op. cit., p. 91.

jeunes me demandent fréquemment pourquoi je ne le fais pas effacer, et cela m'étonne : pourquoi devrais-je le faire ? Nous ne sommes pas nombreux dans le monde à porter ce témoignage⁴³⁶ ».

L'homme du camp est-il encore un homme ? Les attributs humains des déportés ont été rabotés et broyés par la machinerie nazie. Les déportés eux-mêmes ne se reconnaissent plus. L'un face à l'autre, ils ne distinguent plus qui est qui. Eux-mêmes s'étonnent d'être pareils, semblables, uniformes. L'horreur a annihilé toute personnalité, les a fondus en un seul et même déporté formant ce que Primo Levi nomme la « masse abjecte⁴³⁷ ».

« 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 subsiste⁴³⁸ ».

Yehuda Lerner fut l'un des rescapés du camp de Sobibor. Âgé de 17 ans, il participa activement à la révolte du camp de concentration et parvint à s'enfuir. Dans *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures*, Claude Lanzmann intègre l'entretien qu'il réalisa avec Yehuda Lerner à Jérusalem en 1979 lors du tournage de *Shoah*. Cette perte de la condition humaine, Lerner l'exprime ainsi :

« Dans le camp, on n'était même pas des humains, même pas des sous-humains, on ne savait plus ce qu'on était, c'était un sentiment indescriptible. [...]

Là-bas, c'était prendre des gens et en faire des bêtes sauvages, même pas des bêtes, ni des êtres humains, ni des numéros, on n'était déjà plus rien⁴³⁹ ».

⁴³⁶ LEVI Primo, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, op. cit., p. 118.

⁴³⁷ LEVI Primo, *Si c'est un homme*, op. cit., p. 160.

⁴³⁸ LEVI Primo, *Si c'est un homme*, op. cit., p. 26.

⁴³⁹ Dialogue entre Claude Lanzmann et Yehuda Lerner, in : LANZMANN Claude, *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures*, Les Films Aleph, Why Not Productions, France 2 Cinéma, (coprod.), 2001, France, (97min).

Les bourreaux nazis, qui eux possèdent encore un visage, poursuivent inlassablement le processus de déshumanisation, de négation de l'individu. Michael Gibson continue sa réflexion : « Dans tous ces tableaux aussi, chaque visage semble pouvoir se mettre à la place d'un autre. Comme l'a remarqué Music, il n'y a pas d'insignes de rang, et il n'y a pas non plus d'indications de qualité individuelle. Chaque individu y meurt dans le vide d'un anonymat silencieux. Aucune pitié n'adoucit sa fin. Aucun deuil ne désigne son absence⁴⁴⁰ ». En effet, personne n'est plus là pour porter le deuil ou pour adoucir la fin de vie. Bien au contraire, le monde dépeint par Music est ainsi, c'est-à-dire, d'une brutalité, d'une violence extrême dans le dépouillement qu'il montre. Les corps sont nus et rien n'est présent en arrière-plan. Le spectateur est donc amené à se concentrer sur le corps du mort-vivant qui lui est montré, qui est exposé à ses yeux. Les corps sont d'une grande fragilité, friables à tout moment. Zoran Music traduit l'observation qu'il a faite à Dachau en appliquant sa peinture en couches très fines et très légères. Sa peinture devient un voile, une « peau » de couleur pâle qui recouvre le (futur) cadavre représenté. Ainsi, ces corps, ces condamnés apparaissent d'une inconcevable fragilité. La respiration du condamné représenté est difficile. Ouvrir les yeux lui demande un effort considérable. Il ne parle plus et son cri, son râle, sont porteurs de toute l'horreur vécue. Les corps représentés dans le cycle peint par Music se situent entre disparition et apparition. Ils sont encore présents mais leurs fragilités semblent augurer un danger sous-jacent : ils peuvent s'évaporer au moindre instant. Ils sont des fantômes d'un autre monde, celui des camps de concentration, inimaginables pour celui qui ne les a pas vécus. Ils arrivent tout droit d'un « univers⁴⁴¹ » dans lequel l'artiste était présent et que lui seul, avec ses compagnons, connaît. Le regardeur est quant à lui spectateur de la scène. Face à ces condamnés peints, gravés ou dessinés, sans nom, sans attributs sociaux et physiques, le spectateur peut alors s'y apercevoir comme dans un miroir. Il s'y projette, se voit à la place de ces suppliciés et l'anonymat permet alors cette transposition, ce passage du réel à l'univers de la toile. Nous pouvons tous nous retrouver dans ces corps allongés et emplis de terreur. L'homme peint est devenu universel et il n'est plus particulier. L'absence de décor, de scène, de jeux de lumière, de profondeur permet de donner à la composition ce sentiment de potentielle transposition. Aussi, nous sommes amenés à nous envisager à la place de ces corps. Serait-ce nous qui sommes « peints » chez Zoran Music en tant que membres de l'« espèce humaine » ?

⁴⁴⁰ GIBSON Michael, « Tua res agitur », in : ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, op. cit., p. 39.

⁴⁴¹ Terme du titre de l'ouvrage de David Rousset : *L'Univers concentrationnaire*.

À l'arrivée au camp, chacun porte son visage, son apparence physique comme un danger et sera bientôt forcé d'y renoncer. L'univers de Dachau, la mécanique bien huilée et coordonnée qui est celle des camps de concentration, attaque l'homme, son visage et son essentialité. La machinerie nazie broie et élimine ce qui fait d'un humain un homme.

David Rousset emploie l'expression de « Les Seigneurs S.S.⁴⁴² » pour définir les tortionnaires nazis qui furent aussi les maîtres des mots par le contrôle imposé du vocabulaire employé dans le camp.

« Les Allemands avaient même ajouté qu'il était interdit d'employer le mot « mort » ou le mot « victime » parce que c'était exactement comme un billot de bois, que c'était de la merde, que ça n'avait absolument aucune importance, c'était rien... [...] Les Allemands nous imposaient de dire, concernant les corps, qu'il s'agissait de Figuren, c'est-à-dire de marionnettes, de poupées ou de Schmattes, c'est-à-dire de chiffons⁴⁴³ ».

L'homme concentrationnaire est démuné de tout. Dématérialisé de son corps, la vie comme la mort de l'homme déporté ne lui appartiennent plus. Aussi, l'homme n'est plus semblable à lui-même, il est réduit à l'essentiel vital pour sa survie et même moins que cela. Il se situe aux limites de la vie, aux confins de ce qu'un homme peut endurer et vivre. « Ma peinture est toujours restée plate, sans perspective et sans volume⁴⁴⁴ » écrit de ce fait Zoran Music. L'homme représenté chez Music ne déroge pas à cette règle. L'homme dessiné, gravé et peint est aplati et sans volume. L'artiste témoigne par la mise en œuvre de sa technique picturale de l'amaigrissement mortel subi par ses compagnons déportés à Dachau.

La peinture présente dans le cycle *Nous ne sommes pas les derniers* se caractérise ainsi par sa grande platitude en terme de volumétrie : aucun effet d'ombre et de lumière n'est présent sur la toile. L'homme est écrasé et le traitement pictural effectué par l'artiste achève cette forte impression. L'homme est dépouillé de sa substance et la peinture amplifie ainsi cette sensation par la finesse de son application. Si l'homme apparaîtrait représenté avec une volumétrie aplatie, c'est que Zoran Music met en œuvre ce que Bernd Krimmel appelle une :

⁴⁴² ROUSSET David, *L'Univers concentrationnaire*, op. cit., p. 121.

⁴⁴³ Motke Zaidel et Itzhak Dugin confient ces mots à Claude Lanzmann pour le film *Shoah*, op. cit.. Motke Zaidel et Itzhak Dugin sont des survivants de Vilna. Ils furent contraints par les nazis de déterrer les cadavres des fosses communes à mains nues afin de brûler et de faire disparaître les corps. 90 000 victimes disparurent en forêt de Ben Shemen. Itzhak Dugin évoque l'instant, où creusant de ses mains la terre, il reconnut les corps de sa mère et de ses trois sœurs. Le froid de la terre avait gelé et conservé les corps. Motke Zaidel, chargé par les nazis de brûler les corps, évoque que les monceaux de corps pouvaient brûler sept ou huit jours.

⁴⁴⁴ MUSIC Zoran, « Entretien avec Zoran Music Michael Peppiatt », in : ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, op. cit., p. 227.

« matière [...] sans consistance ⁴⁴⁵ ». La matière picturale, qui devient par analogie la chair du cadavre, n'est présente à la surface de la toile qu'en quantité limitée. Zoran Music opte pour une représentation des corps suppliciés presque transparente par l'emploi qu'il fait de ses outils de peintre. Les corps représentés sont brossés, estompés et n'affirment pas un contour définitif.

L'absence de volumétrie des corps est affirmée par l'emploi de très peu de matière picturale à la surface de la toile. En conséquence, nous ressentons la profonde fragilité physique de l'homme à l'intérieur du camp de concentration. L'homme représenté par la peinture nous paraît fragile tout comme l'homme à l'intérieur du camp était d'une vulnérabilité totale. Le corps des cadavres peints dans ce cycle *Nous ne sommes pas les derniers* semblent être baignés dans une lumière presque surnaturelle, quasi hallucinante dont il est impossible de déterminer une origine précise. La lumière semble envelopper les corps peints et les fait resurgir d'une pénombre totale. La grande majorité des tableaux constituant ce cycle possède un fond très sombre de couleur particulièrement obscure d'où peinent à émerger certains membres ou organes grâce à cette lumière presque divine. Cette lumière est, elle aussi, intemporelle : nous nous situons dans ce qui apparaît être le crépuscule de la vie.

⁴⁴⁵ KRIMMEL Bernd, « Icônes de la mémoire. Nous ne sommes pas les derniers », in : ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, op. cit., p. 60.

3. L'anonymat de l'homme

3.1. La dissolution de l'identité

Un sentiment d'anonymat domine à la lecture des titres attribués aux œuvres constituant la série des *Otages* et celles composant le cycle *Nous ne sommes pas les derniers*. Les œuvres ne possèdent, pour la très grande majorité, qu'un titre comprenant le mot *Otages* ou uniquement *Nous ne sommes pas les derniers*, suivis d'un numéro. Il est impossible de s'appuyer sur les intitulés des œuvres afin d'attribuer une identité aux têtes et condamnés présents et représentés sur la toile et sur le papier. Ils sont anonymes, sans nom, ce qui est frappant ⁴⁴⁶. L'ensemble de ces œuvres appartient à une série ou à un cycle et c'est comme cela qu'il faut les entendre : ensemble ⁴⁴⁷.

Dans la série des *Otages*, les œuvres n'apportent pas non plus de précisions quant à une possible distinction entre elles. Nous savons que Jean Fautrier a peint ces têtes de suppliciés en lien avec les massacres perpétrés par les nazis dans la clairière attenante à son « refuge », mais il n'a pas ressenti le besoin d'apposer un nom précis à ces exécutés. Il laisse le champ libre quant à leurs identités, semblant les renvoyer du côté d'un anonymat universel. L'artiste aurait pu désigner les morts, les exécutés. Il aurait pu inscrire au verso de la toile ou en en-tête un nom qui aurait permis une sorte de témoignage et d'identification du mort. Il n'en est rien. L'artiste ne donne aucun indice quant à une identification possible. Chaque *Otage* possède une identité plastique issue des choix et du traitement opérés par l'artiste : certains ont plusieurs yeux, d'autres ont le profil arraché, d'autres encore revêtent des couleurs joyeuses, mais paradoxalement, aucun nom ne s'en dégage. Ils se nomment tous *Têtes d'Otages*. Comme un masque, comme une tête sans nom, les œuvres composant la série des *Otages* sont strictement anonymes. C'est une grande caractéristique de cette série. Ce sont avant tout des portraits, des portraits d'exécutés, mais des portraits tout de même. Cette série est une remarquable et véritable galerie de portraits d'hommes morts. Ainsi, nous serions en attente de savoir qui est représenté, qui est devant nous et qui nous regarde en face à la surface de la toile. Malheureusement, malgré nos efforts d'intelligibilité, aucun nom, aucune trace d'une quelconque identité ne seront révélés. L'identité reste cachée, non dite,

⁴⁴⁶ Il n'existe que deux dessins de Dachau portant une identification précise. Ceux-ci portent les noms de : *Car[ff-t]agna Giuseppe* (Cette œuvre est reproduite dans le recueil, Volume III, page 6, n°1) et de : *Lewandowski Adam* (Cette œuvre est reproduite dans le recueil, Volume III, page 66, n°93).

⁴⁴⁷ Une partie du recueil consacré à Zoran Music s'intitule *Ensemble* (pp. 272-318).

dissimulée. Nous ne possédons pas les clés pour une identification du portrait. En effet, la tête porte de si gros stigmates de l'exécution que son identité s'est vue « déchirée » avec elle. Les déchirures, les balafres, les lacérations, les écorchures que portent les *Têtes d'Otages* ont fait disparaître avec elles toute possibilité pour l'homme portraituré de communiquer son identité. L'homme torturé, exécuté, demeure anonyme. L'exécution a rongé et fini d'effacer le peu de caractéristiques physiques que pouvait encore avoir le supplicié.

« Ce qui s'inscrit ici, en creux, est le résultat d'un double effacement : effacement des hommes et effacement de leur effacement ⁴⁴⁸ », écrit Pierre Wat pour décrire l'œuvre de Zoran Music. Cette réflexion entre en écho direct avec l'œuvre de Fautrier ici étudiée, dans laquelle le processus d'effacement, de disparition est aussi en action. L'identité a été anéantie, enfouie à jamais dans la matière plastique de l'œuvre. L'homme se retrouve pétrifié dans l'enduit étalé et durci constituant le « corps » des *Otages*. Son identité est enterrée sous la masse de l'enduit à la manière d'une pierre tombale recouvrant un défunt. L'homme est effacé.

Nous avons évoqué précédemment l'idée de décomposition ; chez Music, l'homme est décomposé, effacé derrière les mauvais traitements, les humiliations, l'enfer concentrationnaire de la détention et la peur de la mort imminente. L'horreur subie et vécue aurait eu raison de son identité. L'homme ne possède plus aucun critère physique reconnaissable car le drame est passé sur lui, a terminé de décomposer son identité. Fautrier, lui, choisit de ne marquer comme attribut que le nom de *Têtes d'Otages* suivi d'un numéro. Le nom de l'homme est effacé par un numéro, symbole de la privation d'identité, amplifiant la perte et l'absence du visage de l'exécuté. Cependant, ces numéros sont apposés dans un ordre croissant. De fait, l'exécuté appartient désormais à un classement et non plus à une identité. Soyons plus précis : au total, chaque tête d'otage possède, pourrait-on dire, une identité algébrique et une identité plastique. Certaines sont plus grandes que d'autres, les couleurs ne sont pas les mêmes d'un *Otage* à l'autre, la Haute Pâte varie de forme et de densité, les tracés graphiques ne sont pas identiques non plus, etc. En somme, chaque otage à ses particularités plastiques et artistiques. Ce que les têtes des *Otages* n'ont pas, ou plutôt n'ont plus, c'est une identité singulière et reconnaissable. Elles n'ont plus cette possibilité de porter un nom. Les affres de l'exécution ont fait disparaître toute particularité physique, ce qui empêche toute reconnaissance. Jean Fautrier immortalise la singularité de chacune des

⁴⁴⁸ WAT Pierre, *Le temps des ténèbres : peintures : Zoran Music : nous ne sommes pas les derniers ; Miklos Bokor : le délire de l'homme*, catalogue d'exposition, Caen, Musée des Beaux-Arts de Caen, commissaire de l'exposition : Alain Tapié, op. cit., p. 27.

têtes et donc de chaque exécuté en conférant un traitement plastique singulier à chaque *Otage*, à chaque portrait d'*Otage* plus précisément.

Le drame qui se joue a dépossédé l'homme de son nom, a gommé, effacé, décomposé le visage de l'exécuté pour ne laisser derrière lui qu'un champ de ruines. Les têtes composant le cycle des *Otages* sont comparables à un champ de bataille plastique. En effet, la Haute Pâte est mélangée à la poudre de pastel, elle-même reprise grâce à des tracés graphiques. Les couleurs se mélangent à la matière, la matière absorbe la couleur, tout ceci dans une gestualité assumée et maîtrisée. Les *Têtes d'Otages* nous apparaissent réellement comme un lieu d'expression où la matière se mélange à la couleur et aux tracés graphiques. L'identité est ensevelie sous cette matière qui porte les traces du drame.

Chez Zoran Music, en revanche, ce n'est pas la matière qui porte le drame :

« Dans le visage aussi, l'épiderme se laisse manger : ce sont les yeux qui dévorent tout. Le corps semble ainsi se réduire à un regard exorbité et à un sexe proéminent, comme si, à mesure que les traits s'effacent et tirent le visage vers l'anonymat, à mesure que la vie se retire, les organes de la vue et de la génération, en un ultime effort, recueillaient en eux les dernières gouttes d'énergie ⁴⁴⁹ ».

Les traits du visage s'effacent et tirent l'homme vers l'anonymat. Tout en se retirant, énonce ainsi Jean Clair, la vie emporte avec elle l'identité de l'homme. Seuls résistent les yeux et le sexe. Les yeux sont l'élément central qui « mange » tout et avale l'ensemble de la composition. De ces yeux exorbités, écarquillés, se dégage une impression d'absorption car ils occupent une grande partie de la tête du condamné. L'homme est rongé, l'homme se décompose, ses yeux et son sexe sont les deux seules choses qui survivent encore, nous dit Jean Clair. Après ces deux éléments qui résistent encore, le reste du corps va disparaître dans les ténèbres. L'homme est happé par la toile, il se voit fondu, confondu avec elle. Le corps de l'homme va s'associer avec le reste de la toile vierge. Les traits du visage s'évaporent, s'effacent, pour ne laisser derrière eux qu'une tête. Une tête « commune », c'est-à-dire une tête sans identité précise comme chez Jean Fautrier. L'identité a disparu et ne réside derrière elle qu'une tête sans traits, une tête sans particularités spécifiques. Cette tête, c'est ici encore celle de l'homme universel confronté au drame de la mort. « Résidu », cette tête est ce qui reste quand les traits du visage se retirent, s'effacent.

⁴⁴⁹ CLAIR Jean, « L'Ange à Dachau », in : ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, op. cit., p. 19.

« Balancement de l'œuvre de Music. Équilibre impérieux est toujours instable - das gleitende - du vivant et du mort. D'un côté, il peint l'inerte, l'indifférencié, l'inanimé. Ce peut être le minéral, la colline arrondie des paysages siennois, les massifs calcaires des Dolomites. Ce peut être, dans le midi de la France, après un incendie, le végétal, le tronc desséché d'où retombent en arceaux les branches cassées. Mais ce peut être aussi, plié par la même courbure, affaissé selon la même loi, raviné par les mêmes eaux, l'élément humain, la masse des cadavres, le tas de chair entremêlée et ramenée à l'anonymat⁴⁵⁰ ».

Jean Clair évoque et relate en la commentant ici, cette comparaison faite entre le végétal et l'humain dans l'œuvre de Music. Il peint des paysages aux formes ravinées, rongées, érodées par les intempéries naturelles comme il peint l'homme, c'est-à-dire au moyen de formes enchevêtrées et sans identité, un homme dissout dans le paysage du réel. Il poursuit par ces mots terrifiants :

« Stangl, commandant de Treblinka, disait des détenus dont il avait la garde : je les ai rarement perçus comme des individus. C'était une masse⁴⁵¹ ».

L'individu n'existait pas pour les tortionnaires et les bourreaux. Ils ne voyaient dans les déportés qu'une masse sans nom et sans visage. Dans l'horreur, les hommes se ressemblent, l'individu se fond, se perd et son visage avec. Il perd même conscience d'avoir eu un nom, une nationalité et un visage. Il n'est plus qu'un parmi d'autres, un élément indifférencié de *L'espèce humaine*. « L'individu fond, perd conscience d'avoir eu un visage, des traits distinctifs, une personnalité, un regard⁴⁵² » écrit Jean Clair. Il n'est plus qu'une masse. Nous évoquions précédemment l'aspect très lourd de la tête dans une toile de 1975 intitulée *Nous ne sommes pas les derniers*⁴⁵³. Ce sentiment traduit la dépossession de l'homme de ses forces. Il est déjà mort, telle une masse et se laisse tomber au sol.

« Nous, nous marchions dans l'allée du Block. L'air y avait changé. Les paillasses, le poêle, le « mobilier » dont nous avons rêvé au Petit Camp n'avait plus d'existence pour nous. On éprouvait aucun déchirement encore, mais seulement une amertume mêlée en regardant les copains, si grotesques, si périmés dans les vêtements du camp⁴⁵⁴ », écrit Robert Antelme.

L'homme est nié et dépossédé de ses attributs et de ses vêtements. Il est semblable à son voisin de malheur. L'idée même d'homme n'a plus cours. L'auteur poursuit :

⁴⁵⁰ *Ibidem*.

⁴⁵¹ *Ibidem*.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 21.

⁴⁵³ Cette œuvre est reproduite dans le recueil (Volume III) page 125 (n°67).

⁴⁵⁴ ANTELME Robert, *L'espèce humaine*, op. cit., p. 19.

« Demain, ils seraient encore à l'appel pendant plusieurs heures, et nous ne serions plus là. Pour eux ce serait encore chaque jour la carrière, la cheminée, et l'appel avant le départ pour le travail, chaque matin sous les phares de la Tour, dirigée sur les milliers de têtes grises qu'il était impossible de songer à distinguer par un nom, par une nationalité, ni même par une expression ⁴⁵⁵ ».

L'homme n'a plus la possibilité de s'exprimer, il n'est plus qu'une tête grise parmi les autres. Il fait partie de la masse compacte, indissociable et inséparable. L'idée même d'individu et a fortiori de personne, ou de sujet, n'a plus son cours dans le camp de concentration et d'extermination. Les tortionnaires ne distinguent plus l'homme comme individualisé. Ils le considèrent comme un « objet », comme un « élément » parmi les autres. Les nazis parlaient de « Stück » soit « chose » ou « objet ».

Cette déshumanisation de l'homme passe alors par un rejet total, voire par une négation absolue de ses signes distinctifs. Le crâne rasé, tous habillés de la même manière, les détenus n'ont plus rien de personnel matériellement et physiquement. « À la fin tous les déportés se ressemblent, ils s'alignent sur un modèle sans âge qui meurt les yeux ouverts ⁴⁵⁶ ». Le déporté « devient une forme sculptée par la terreur ⁴⁵⁷ » et la douleur. Les concentrationnaires se ressemblent tous. Ils ont la même apparence, ce qui fait d'eux une « masse ⁴⁵⁸ » anonyme et indistincte.

« Il m'a dit de prendre place - du moins je le suppose, car je ne comprenais pas sa langue - sur le tabouret placé devant lui. Et déjà il posait la tondeuse sur ma nuque, et déjà il m'avait coupé les cheveux jusqu'au dernier, j'avais la boule à zéro. [...] Les gars et moi, on se moquait les uns des autres à cause de nos têtes rasées ⁴⁵⁹ ».

C'est cet anonymat qui est au cœur de l'œuvre de Zoran Music. Anonymat physique, mais aussi expressif. En effet, comme l'écrit Robert Antelme, l'homme n'a plus d'expression différenciée qui permettrait de le distinguer. Sans expression, sans nom, totalement dépossédée de ses caractéristiques, l'horreur est telle, que l'homme ne peut plus parler et que son visage devient dénué d'expression. On lui a enlevé toute possibilité d'extériorisation et d'émotion. Il n'est, désormais, plus rien individuellement. C'est peut-être parce que

⁴⁵⁵ *Ibidem*.

⁴⁵⁶ Jean Cayrol dit par Michel Bouquet pour le film d'Alain Resnais, *Nuit et Brouillard*, op. cit.

⁴⁵⁷ *Ibidem*.

⁴⁵⁸ LEVI Primo, *Si c'est un homme*, op. cit., p. 96.

⁴⁵⁹ KERTÉSZ Imre, *Être sans destin*, op. cit., p. 131 et p. 133.

l'homme ne possède plus de nom que les œuvres ne possèdent pas de titre chez Zoran Music. Les œuvres comportent seulement l'indication *Nous ne sommes pas les derniers*, suivie d'un numéro, mais aucune de ces œuvres ne donne plus de précision textuelle, d'indications de nom, de lieu ou d'attitude. Anonymes, dénués d'informations, les hommes dessinés, gravés et peints forment une masse dont émergent des regards, des membres et des sexes. Cela pourrait être le même homme démultiplié dans des postures différentes.

En effet, Zoran Music expose, comme Jean Fautrier, l'image d'un homme universel. Chaque homme, réduit à son corps et à son reste de visage pourrait très bien se retrouver à n'importe quelle place de la composition plastique sans qu'intervienne un quelconque critère ou souci de ressemblance. L'homme peint par Zoran Music est donc, lui aussi, universel. Il ne possède pas de nom ou de caractéristiques physiques, mais uniquement cette expression de souffrance, de douleur et d'effroi qui lui fige le visage et le corps. Mis à nu, il est dépossédé de tous ses biens, jusqu'à la possibilité de s'exprimer ou de laisser transparaître une émotion. L'homme n'a plus le statut d'homme, il est un « élément » parmi les autres, tout à fait interchangeable et sans personnalité sur cette « planète glacée ⁴⁶⁰ », dans ce « monde buchenwaldien ⁴⁶¹ ». Zoran Music peint ce qu'il a vu, c'est-à-dire l'homme déshumanisé.

« Car pour les civils, nous sommes des parias. Plus ou moins explicitement, et avec toutes les nuances qui vont du mépris à la commisération, les civils se disent que pour avoir été condamnés à une telle vie, pour en être réduits à de telles conditions, il faut que nous soyons souillés de quelque faute mystérieuse et irréparable. Ils nous entendent parler dans toutes sortes de langues qu'ils ne comprennent pas et qui leur semblent aussi grotesques que des cris d'animaux. Ils nous voient ignoblement asservis, sans cheveux, sans honneur et sans nom, chaque jour battus, chaque jour plus abjects, et jamais ils ne voient dans nos yeux le moindre signe de rébellion, ou de paix, ou de foi. Ils nous connaissent chapardeurs et sornois, boueux, loqueteux et faméliques, et, prenant l'effet pour la cause, nous jugent dignes de notre abjection. Qui pourrait distinguer nos visages les uns des autres ? Pour eux, nous sommes « Kazett », neutre singulier ⁴⁶² ».

Primo Lévi, par ces phrases de son ouvrage *Si c'est un homme*, exprime le rejet total, l'infini dégoût envers les déportés ressenti par les bourreaux allemands, mais aussi par les civils venant travailler au camp.

Si c'est un homme, L'espèce humaine... telle est effectivement la question, car l'homme ici n'a plus rien d'humain, surtout à travers les yeux des civils. L'homme est abaissé à

⁴⁶⁰ ROUSSET David, *L'Univers concentrationnaire*, op. cit., p. 15.

⁴⁶¹ *Ibidem*.

⁴⁶² LEVI Primo, *Si c'est un homme*, op. cit., p. 129.

la condition animale. On ne peut pas le reconnaître par ses traits, il n'en a plus, on ne veut plus le reconnaître par sa voix, on ne le comprend pas et on ne peut le nommer car il ne possède plus de nom mais un matricule. « Nous nous voyons l'un l'autre, et il nous arrive parfois de nous servir d'une vitre comme miroir⁴⁶³ » ajoute Primo Lévi. L'homme est semblable à l'autre dans l'horreur des camps. Il ne possède plus rien qui le rattache à sa vie passée et voit dans les autres détenus son semblable, il s'y reconnaît. Ces particularités physiques sont rongées et le regard de l'autre ne fait que l'enfoncer dans cette terrifiante ressemblance. L'homme, dans l'horreur, finit par ne former qu'un tout ou toute spécificité est immédiatement niée, reniée et détruite.

3.2. Un supplicié « gris-noir »

Dans le monde du camp de concentration, le nouvel arrivant est d'emblée traumatisé. En effet, il y perd subitement et brutalement sa personnalité. Le camp est peuplé d'hommes venus de divers pays : les cultures, les langues et les civilisations se mêlent et se mélangent. Le camp de Dachau fut aussi ce lieu terrible à la croisée des civilisations et des cultures. Primo Lévi explique tout au long de son récit intitulé *Si c'est un homme* que dans l'univers concentrationnaire, celui d'Auschwitz pour l'auteur, se côtoyaient toutes les civilisations européennes. Dépouillés, les hommes vivent dans le camp une expérience extrême qui leur fait toucher le fond et les frontières de l'humanité. Aucune barrière physique ou même psychologique ne semble pouvoir se développer face et contre l'horreur du camp. Mort et (sur)vie s'entremêlent ainsi dans le camp. Comme tout homme, Zoran Music songe en priorité à survivre mais aussi à dessiner, peut-être pour survivre. Il réalise ainsi dans l'enfer concentrationnaire des croquis dont il reste aujourd'hui, selon nos recherches, cent quatre reproductions connues. Déjà, dans ces dessins sauvés du camp de concentration, on peut remarquer une déformation, un allongement des corps et une extrême tension dans la représentation des cous. Dans le cycle *Nous ne sommes pas les derniers*, les cous sont aussi allongés, tendus de manière surnaturelle. La peinture est étendue sur la toile et crée cet allongement du cou rejetant ainsi la tête en arrière. Le cou est devenu trop fragile pour soutenir cette tête désormais trop lourde. Totalement affaibli et sans musculature, il ne peut plus porter la tête. Celle-ci, dans un mouvement ultime, est rejetée en arrière. Cette représentation dysmorphique du corps humain témoigne pour le déporté du poids in-

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 152.

soutenable que représente son propre corps. La narratrice de *La douleur* décrit le physique de Robert L. par des termes qui résonnent avec les cadavres de Music. De retour des camps nazis, Robert L., rescapé de l'enfer concentrationnaire, se présente au regard de ses proches. La souffrance est à vue, la douleur à nu. Amaigri, allongé et devenu dysmorphique, le corps déporté est une brindille modelée et entaillée par les traitements effroyables qu'il a vécus.

« Tout, ou presque, lâchait son contenu, même les doigts qui ne retenaient plus les ongles, qui les lâchaient à leur tour. Le cœur, lui, continuait à retenir son contenu. Le cœur. Et la tête. Hagarde, mais sublime, seule, elle sortait de ce charnier, elle émergeait, se souvenait, racontait, reconnaissait, réclamait. Parlait. Parlait. La tête tenait au corps par le cou comme d'habitude les têtes tiennent, mais ce cou était tellement réduit – on en faisait le tour d'une seule main - tellement desséché qu'on se demandait comment la vie y passait, une cuiller à café de bouillie y passait à grand-peine et le bouchait. Au commencement le cou faisait un angle droit avec l'épaule. En haut, le cou pénétrait à l'intérieur du squelette, il collait en haut des mâchoires, s'enroulait autour des ligaments comme un lierre. Au travers on voyait se dessiner les vertèbres, les carotides, les nerfs, le pharynx et passer le sang : la peau était devenue du papier à cigarettes⁴⁶⁴ ».

Zoran Music n'a guère eu à distendre les corps, car ceux-ci sont déjà « vrais » et « réels » dans l'enfer des camps. Les mauvais traitements, les maladies, les conditions abominables de vie affaiblissent, amaigrissent et finissent par déformer le corps de l'homme. Le geste de l'artiste est précis et transmet, par le dessin, l'idée de ces déformations vues et vécues. Soumis à une dénutrition extrême, l'homme ne pèse plus que quelques dizaines de kilos. Dévoré par le typhus, Robert Antelme pesait trente-cinq kilos à son retour de Buchenwald et de Dachau. Zoran Music dessine et peint ces corps déportés avec une fragilité étonnante et dramatique. Mais la peinture de Music nous touche également par la minutie et la délicatesse dont il fait preuve. Cette minutie fiévreuse confère à sa peinture un aspect d'un grand réalisme. L'artiste est précis dans ses traits, dans son dessin comme dans sa peinture. Il peint l'extrême fragilité humaine. L'homme y est représenté affaissé, ne pouvant plus tenir sur ses jambes. En effet, ses pieds sont décharnés et ses jambes sont trop maigres pour marcher. La tête est renversée, la bouche reste entrouverte, la cavité des yeux est sombre et profonde, les tempes et le front sont marqués ainsi que le menton qui est raccourci. Chauve, la tête en devient terrible et terrifiante de douleur. Le corps, parfois recroquevillé dans une position régressive quasi fœtale, procure au spectateur une vision d'autant plus tragique qu'elle semble se dérouler dans un calme absolu. L'artiste insiste sur certaines parties : la

⁴⁶⁴ DURAS Marguerite, *La Douleur*, op. cit., pp. 72-73.

tête, les mains, les pieds et le sexe, tandis que le reste du corps n'est traité que grâce au prisme de l'essence. Le fond de l'œuvre est exécuté, le plus souvent, en noir et en couleurs sombres, ce qui accentue le sentiment d'incertitude. Aucune notion de temporalité ne transparaît.

« Apercevant au loin mon père, je courus à sa rencontre. Il passa près de moi comme une ombre, me dépassa sans s'arrêter, sans me regarder. Je l'appelai, il ne se retourna pas. Je courus après lui :

- Père, où cours-tu ?

Il me regarda un instant et son regard était lointain, illuminé, le visage d'un autre. Un instant seulement, et il poursuivit sa course⁴⁶⁵ ».

Marchant dans les ténèbres, le regard père-fils est évidé, envahi par la nuit concentrationnaire pour ne plus être qu'éphémère. Le père d'Elie Wiesel erre, hagard, dans la nuit du camp. Le père, comme les condamnés des œuvres de Music, semble même flotter dans une intemporalité. Terriblement allongés, amaigris et le ventre gonflé, les corps sont décharnés et prennent de ce fait des dimensions extraordinaires. Le noir mortel s'immisce dans les orbites oculaires, emplit les bouches ouvertes ainsi que les narines qui se retrouvent étirées surnaturellement jusqu'en haut du crâne. La dysmorphie est à son comble. Chez Zoran Music, la tête moribonde devient le repère essentiel et fondamental de sa peinture.

« Je ne suis plus de ta nuit, je suis une ombre à la Joie.
La nuit monte, à ton bras, les yeux troués,
mais avec la constellation des prunelles de nos morts,
dans cette nouvelle robe de noce de sueur et de sang
caillé,
la nuit de l'heureuse aventure, la nuit qui vit par toi
la nuit qu'on aperçoit dans la lueur de ton corps,
la nuit qui n'a plus froid, la nuit qui n'est plus de ce
monde⁴⁶⁶ ».

En 1971, année lors de laquelle l'artiste réduit sa palette à l'extrême, les corps se vident encore davantage de matière picturale. La tête comme le sexe deviennent des points de repère ultimes et nécessaires. Grâce à quelques coups de pinceau essentiels, l'artiste signale un bras, une main, un sexe ou la tête. La peinture de Music est comme le corps du supplicié de Dachau : elle arrive au bord de l'effacement et à la limite du représentable. La tête y fait figure d'apparition à la surface de la toile mais aussi du papier pour les estampes.

⁴⁶⁵ WIESEL Elie, *La nuit*, op. cit., p. 188.

⁴⁶⁶ Poème de Jean Cayrol intitulé : *Chant funèbre à la mémoire du Révérend Père Jacques*, 12 juillet 1945, in : CAYROL J., *Chacun vient avec son silence Anthologie*, op. cit., pp. 86-87.

Les corps sont dénudés, soumis à la disparition imminente. La tête, tout comme le sexe, les mains et les pieds, sont les derniers repères des derniers survivants, les dernières parties résistantes de leurs êtres.

« La figure de Jacques, l'étudiant en médecine, n'est plus la même que celle qu'on a connue lorsque nous sommes arrivés ici. Elle est creuse et coupée par deux larges rides et par un nez pointu comme celui des morts. Personne ne sait là-bas, chez lui, quelle étrangeté pourrait receler cette figure. [...] On se transforme. La figure et le corps vont à la dérive, les beaux et les laids se confondent. Dans trois mois, nous serons encore différents, nous nous distinguerons encore moins les uns des autres. Et cependant chacun continuera à entretenir sa singularité, vaguement. [...] Il faut donc lutter aussi pour ne pas se laisser recouvrir par l'anonymat, pour ne pas cesser d'exiger de soi ce qu'on n'exige pas d'un autre. On découvre qu'on peut s'abandonner soi-même comme on ne l'aurait jamais imaginé possible avant ⁴⁶⁷ ».

L'homme change, se transforme et peut se laisser recouvrir par l'anonymat. C'est alors une lutte, une bataille contre la dépersonnalisation de l'être qui est engagée entre le détenu et la loi annihilante du camp de concentration. L'arrivée dans le camp entraîne une perte de l'individualité. Ainsi, comme l'écrit Robert Antelme, une bataille sans merci s'engage dès les premières minutes puisque la loi du camp écrase les différences, élimine tout ce qui peut être singulier. Les hommes sont habillés à l'identique, amaigris, blanchâtres, souffrant de la faim et du froid. Famélique, le visage de l'homme change. L'auteur de *L'espèce humaine* évoque ainsi le cas de Jacques qui n'est plus le même entre le moment où il est arrivé dans le camp et le moment décrit par l'écrivain. Son visage s'est creusé et est devenu étrange. Tel un masque, son visage recèle quelque chose d'indicible voire d'insoupçonné que le camp de concentration fait apparaître et que le dessin, la peinture feront paraître. La déshumanisation de l'être passe par l'effacement puis la disparition du visage.

« Arrivé près de la porte, je me suis retourné et j'ai vu un type qui était couché lorsque j'étais passé la première fois et qui venait de se relever et se tenait appuyé sur ses coudes. Il avait un long nez, des creux à la place des joues, des yeux bleus à peu près éteints et un pli de la bouche qui pouvait être un sourire ⁴⁶⁸ » écrit Robert Antelme pour décrire sa rencontre avec un compagnon de détention au Revier du camp.

⁴⁶⁷ ANTELME Robert, *L'espèce humaine*, op. cit., pp. 97-98.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 187.

Le visage en devient méconnaissable. Il devient impossible de distinguer un sourire d'une grimace. Le visage n'est plus qu'un amas de reliefs, de plis et de creux, une forme anonyme et bosselée.

« Quand il eut fini avec la tête, j'ai passé la main sur mon crâne, qui me piquait un peu : je ne me serais pas lassé de le caresser. Le crâne, la figure, la poitrine, c'était la même chose, de l'os recouvert de peau, de la pierre enveloppée de peau ⁴⁶⁹ », poursuit Robert Antelme.

Dans un des dessins datés de 1975 de Zoran Music ⁴⁷⁰, on observe cette maigreur extrême, cette fragilité du corps du condamné qui est à peine esquissée. Le corps est même suggéré grâce à des traits d'une pureté déconcertante. Il apparaît filandreux, d'une finesse ultime et semble pouvoir se rompre à chaque instant sous le poids de la tête. En effet, celle-ci n'est plus qu'une masse assombrie d'où se dégagent deux oreilles, seuls repères procurant un sens à cette tête. Le poids de la tête écrase totalement le corps. Elle ressemble à une enclume qui l'alourdit et le fait trembler.

« Une peau gris-noir collée sur des os : la figure ⁴⁷¹ » écrit précisément Robert Antelme dans une formule épurée et avec un style ramassé qui « colle » ici parfaitement à son objet. L'écrivain saisit en peu de mots cette impression que Zoran Music capte lui par le dessin. Cette peau gris-noir, nous la voyons et la saisissons bien dans cette œuvre graphique. Celle-ci contraste très fortement avec la blancheur de la feuille-support, procurant une transparence spectrale au corps.

CHANT XVI - vers 30

« I tinto asperro e brollo
nos visages noirs et pelés ⁴⁷² »

Les traits décrivant le contour du corps sont très fins, extrêmement ténus et économes, c'est-à-dire qu'ils vont à l'essentiel pour désigner la forme restante, voire survivante. Le corps est devenu une forme fébrile, souffrante et prête à s'écrouler au prochain coup reçu. Notons que les contours de cet homme, de ce condamné représenté menacent ici de s'évanouir complètement. L'homme perd sa couleur en même temps que sa vie pour revêtir, dans les peintures du cycle *Nous ne sommes pas les derniers*, cette couleur

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 134.

⁴⁷⁰ Cette œuvre est reproduite dans le recueil (Volume III) page 124 (n°65).

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁷² DANTE Alighieri, *La Divine Comédie L'Enfer Inferno*, op. cit., pp. 150-151.

terreuse, grisée, cette couleur qui s'apparente à la terre et à la cendre. Elie Wiesel écrit d'ailleurs à l'instant même où il repense à son passé :

« Mes paupières restent à moitié closes. Je pense avoir fait des rêves, mais ne me souviens plus de leurs contenus. Seuls me reviennent leur couleur gris-noir cendre et un feu incandescent issu d'une gigantesque cheminée où des rangées de livres se consomment ⁴⁷³ ».

À la fin de sa vie, l'auteur de *La nuit* subit une délicate opération du cœur qui le conduit à se remémorer les étapes puissantes et intimes de sa vie. Si l'anesthésie de l'opération le plonge dans un état inconscient, son esprit, lui, continue à travailler et ses rêves prennent la couleur des cadavres qu'il a vus à Auschwitz puis à Birkenau. Cette couleur gris-noir, c'est celle du cadavre mais c'est aussi celle de la fumée étouffante et pesante qui s'échappe du crématoire où se consomment les hommes qu'Elie Wiesel métaphorise par des livres.

« Voici l'homme du malheur et c'est une toison gluante
sur ses épaules,
un visage qui se défait comme une cendre dans la main ⁴⁷⁴ »

Le dessin et la peinture de Zoran Music font preuve d'une grande exactitude et d'un grand réalisme dans la retranscription du corps supplicié. Une des toiles réalisées en 1987 retransmet avec une précision toute particulière le corps du supplicié ⁴⁷⁵. Représenté en position fœtale, l'homme est nu et d'une grande maigreur. Il a déjà quasiment disparu. En effet, son corps est transparent, d'une blancheur déconcertante qui le place d'emblée dans un au-delà. Seules quelques côtes sont peintes sur le flanc droit et rythment la platitude terrifiante du corps. Il n'y a pas d'aspect charnel. Le corps est évidé de toute sa substance. Ne demeurent que les contours qui se détachent d'un fond sombre et uniforme.

« Ces hommages aux morts de Dachau nous émeuvent profondément parce qu'ils sont peints avec beaucoup de tendresse. On n'y décèle aucune emphase ni aucune trace de révolte ou de ressentiment » " Ce sont des choses qui sont arrivées, dit calmement Music. Il aurait bien mieux valu qu'elles n'arrivent pas, mais c'est ainsi ". La réalité retranscrite sans la moindre mise en scène. Il n'y a pas de garde ni de miradors, pas de chambres à gaz ni de tombe en chaux vive. Il y a juste des cadavres anonymes, victimes hors du temps et du

⁴⁷³ WIESEL Elie, *Cœur ouvert*, Paris, Éditions J'ai lu, 2012, p. 74.

⁴⁷⁴ Poème de Jean Cayrol intitulé : *La terre sans nom*, in : CAYROL Jean, *Chacun vient avec son silence Anthologie*, op. cit., p. 49.

⁴⁷⁵ Cette œuvre est reproduite dans le recueil (Volume III) page 108 (n°47).

lieu, représentés avec une effroyable sobriété picturale. Leur puissance effacée ne laisse qu'une tache légère sur le grain de la toile, comme s'ils avaient souffert et péri avec une extrême douceur. Ils se dressent pourtant pour nous obséder de leur verdict qui reste toujours d'actualité : « Nous ne sommes pas les derniers ⁴⁷⁶ »

Michael Peppiatt témoigne ici de la grandeur des morts peints par Zoran Music. Le calme règne dans cette toile de 1987 intitulée justement *Nous ne sommes pas les derniers*. Aucune mise en scène n'est réalisée, aucun signe d'un quelconque décor n'est représenté. L'homme est nu et la toile dépouillée de repères spatio-temporels. Music y scrute la profondeur de la nature humaine et peint les limites de la vie. L'homme présent sur la toile est aux confins de l'existence. Recroquevillé, son corps semble vouloir encore se protéger d'agressions extérieures. Il est montré sans emphase, sans dramatisation excessive et peint sans matière picturale supplémentaire. Zoran Music va à l'essentiel et ne recule donc pas devant la terrible réalité.

« Une fois la série entamée, un flot interminable de souvenirs semble chercher à s'échapper. Les tas de corps émaciés, dont les bras et les jambes s'enchevêtrent comme des racines arrachées, donnent lieu à une multitude de versions successives qui jaillissent du témoin survivant. On dirait un cauchemar récurrent où quelques détails saillants (les yeux luisants, le trou noir des bouches) reviennent chaque fois modifiés dans la monotonie hallucinée de l'horreur ⁴⁷⁷ » écrit Michael Peppiatt.

Music peint ces corps, car il a fait partie de ces hommes et de cette expérience effroyable. Il a vu et capté ces regards d'effroi et de terreur qui le scrutaient lui-même. Il a vu convulser ses camarades-déportés dans un dernier élan de vie. Il les a vus se tordre sous le froid et les mauvais traitements. Zoran Music exprime cette sensation extrême qu'il a ressentie dans le camp :

« Les yeux des moribonds m'accompagnent toujours, même aujourd'hui. Comme des centaines d'étincelles acérées, ils me poursuivaient alors que je me frayais mon chemin en les enjambant. Des yeux brillants qui demandaient en silence de l'aide à quelqu'un qui pouvait encore marcher ⁴⁷⁸ ».

⁴⁷⁶ PEPPIATT Michael, « Zoran Music », in : ZORAN MUSIC PEINTURES ET ŒUVRES SUR PAPIER DE 1947 A 2001, catalogue d'exposition, Genève, Galerie Jan Krugier, Ditesheim & C^{ie}, octobre 2001-janvier 2002, Éditions Galerie Jan Krugier, Ditesheim & C^{ie}, Genève, 2001, p. 38.

⁴⁷⁷ PEPPIATT Michael, « Zoran Music », in : ZORAN MUSIC PEINTURES ET ŒUVRES SUR PAPIER DE 1947 À 2001, catalogue d'exposition, Genève, Galerie Jan Krugier, Ditesheim & C^{ie}, op. cit., p. 37.

⁴⁷⁸ MUSIC Zoran, Propos de l'artiste repris dans la « Biographie », in : ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, op. cit., p. 232.

Le regard devient cette voie de communication entre les déportés quasi morts et l'artiste qui, lui aussi déporté, est encore vivant. L'échange passe par le regard comme une voie privilégiée où le silence devient éloquent, parlant. L'artiste peint sa propre expérience-limite, son expérience ultime d'être encore vivant parmi les morts-vivants. Dans la toile de 1987, la tête paraît sombrer dans l'inconnu. Le corps est d'une blancheur, d'une transparence extrême alors que la tête, elle, est noire et n'en émerge que deux points brillants : les yeux. La tête se fond et se confond avec l'arrière-plan de l'œuvre. Elle est le dernier « signe » encore réel de l'homme mourant. Le corps n'appartient déjà plus au moribond, mais cette tête conserve toute sa réalité pour exprimer sans voix ni mots l'horreur subie. La forme du corps est à peine suggérée et les couleurs, sans grandiloquence, effleurent la toile. Deux dimensions ici se côtoient : celle de la réalité (avec cet arrière-plan ténébreux et pesant qui est celui de l'horreur des camps) et une seconde dimension, représentée par ce corps effacé qui a déjà disparu, comme s'il ne restait plus que la trace de son passage. L'homme est dénudé, décharné de sa consistance physique, mentale et psychologique. Tout détail, tout signe extérieur se référant à un passé d'avant le camp est raboté et éliminé. Il ne reste plus qu'un homme décati, universel dans l'horreur, un homme devenu artistique désormais, à travers et grâce aux dessins et aux peintures de Zoran Music. Il s'agit en outre d'un homme solitaire, car en l'absence d'indication, il est totalement perdu dans cet univers inconnu et inimaginable du camp qui semble trouver écho dans les zones laissées intentionnellement vierges sur la toile par Zoran Music. Ces zones non peintes, vierges de tout indice, isolent le déporté représenté dans un espace sans lieu ni temps. L'homme moribond est assujéti au temps du camp, à son espace et à la promiscuité.

C'est « ce lieu du séjour des âmes quand elles n'ont pas été baptisées [...] la région des bords, des franges, des limites, ou tout contour s'efface, ou tout reste en veilleuse. Ni damnation, ni salut, mais plutôt une salle d'attente infinie, une sorte d'enfer plutôt que l'enfer vrai. Un enfer cependant, où l'on flotte en pleurant. Ni peine éternelle à purger, ni récompense à attendre, mais une absence éternelle de réponse, plus cruelle encore qu'un verdict. C'est le lieu de l'être à jamais privé de savoir qui il est, qui il fut. Non pas le lieu de l'identité assurée et réassurée à chaque instant, mais le lieu de l'être incertain, insaisissable, celui de la perpétuelle dérobade du moi, du fléchissement sans fin de la mémoire ⁴⁷⁹ » écrit Jean Clair à ce propos.

L'homme à la tête « gris-noir » est un moribond qui gît dans cet entre-deux où il n'a plus d'identité ni de corps et de visage. Il n'a plus les « avoirs » ni l'« être » dont il disposait

⁴⁷⁹ CLAIR Jean, « La mémoire des limbes », in : ZORAN MUSIC PEINTURES ET ŒUVRES SUR PAPIER DE 1947 A 2001, catalogue d'exposition, Genève, Galerie Jan Krugier, Ditesheim & C^{ie}, op. cit., p. 7.

lors de son arrivée au camp mais il n'est pas non plus cet homme mort et totalement détruit que la machinerie nazie voudrait engendrer.

« Il y a un an et quatre mois qu'il est revenu des camps. Il sait pour sa sœur, il sait pour notre séparation depuis de longs mois.

Il est là, sur la plage, regarde venir des gens. Je ne sais pas qui. Comme il regarde, comme il fait pour voir, c'était ce qui mourait en premier dans l'image allemande de sa mort lorsque j'attendais à Paris. Quelquefois il reste de longs moments sans parler, le regard au sol. Il ne peut pas encore s'habituer à la mort de la jeune sœur : vingt-quatre ans, aveugle, les pieds gelés, phthisique au dernier degré, transportée en avion de Ravensbrück à Copenhague, morte le jour de son arrivée, c'est le jour de l'armistice. Il ne parle jamais d'elle, il ne prononce jamais son nom.

Il a écrit un livre sur ce qu'il croit avoir vécu en Allemagne : *L'Espèce humaine*. Une fois ce livre écrit, fait, édité, il n'a plus jamais parlé des camps de concentration allemands. Il ne prononce jamais ces mots. Jamais plus. Jamais plus non plus le titre du livre. [...]

Les autres sont restés sur la plage. Ils jouent au ballon. Sauf Robert L. Pas encore. [...]

On entend toujours les joueurs. Robert L. lui, on ne l'entend toujours pas. C'est dans ce silence-là que la guerre est encore présente, qu'elle sourd à travers le sable, le vent. [...]

La mer était bleue, même là sous nos yeux, et il n'y avait pas de vagues mais une houle extrêmement douce, une respiration dans un sommeil profond. Les autres se sont arrêtés de jouer et se sont accroupis sur leurs serviettes dans le sable. Lui s'est levé et il a avancé vers la mer. Je suis venue près du bord. Je l'ai regardé. Il a vu que je le regardais. Il clignait des yeux derrière ses lunettes et il me souriait, il remuait la tête par petits coups, comme on fait pour se moquer. Je savais qu'il savait, qu'il savait qu'à chaque heure de chaque jour, je le pensais : « Il n'est pas mort au camp de concentration.⁴⁸⁰ »

⁴⁸⁰ DURAS Marguerite, *La Douleur*, op. cit., pp. 81-85.

1. Le silence de l'art

1.1. La solitude de l'artiste

L'œuvre de Zoran Music est véritablement de nature intemporelle. Effectivement, son œuvre est guidée par sa vie. L'artiste, grâce à la retranscription plastique et esthétique des faits réels, réalise des images d'une profondeur émotionnelle incroyable. Aussi, l'œuvre de Zoran Music peut apparaître hors du temps, certains diront en dehors du mouvement de l'art, de son actualité qui est faite de bouleversements, de ruptures et de modes. Zoran Music, de nature solitaire, place son œuvre dans une dimension autonome face à la vitesse vertigineuse de l'Art moderne. Bernd Krimmel ira jusqu'à écrire :

« Sa peinture n'a jamais pourchassé une actualité qui se propage sur la trajectoire vertigineuse du temps. Sa peinture est intemporelle, en ce sens qu'elle donne une présence aux expériences que l'artiste a faites en certaines circonstances de sa vie et cette présence leur confère une durée ⁴⁸¹ ».

La sensation d'isolement de l'œuvre de Zoran Music face à la frénésie de l'Art moderne tient également à la grande fidélité et sensibilité que l'artiste engage dans son œuvre. Ce qui est visible à la surface de la toile et du papier est l'intériorité intime et naturelle d'homme que nous fait partager l'artiste. L'œuvre, qu'elle soit constituée de toile ou de papier, est un espace d'évocation disponible pour recueillir ses expériences sensibles de la vie. Les couleurs, les formes, les éléments représentés sont chargés de manière précise et complète de la personnalité de l'artiste. La toile et le papier deviennent de véritables surfaces d'évocation. Bernd Krimmel poursuit cette idée en écrivant :

« La genèse du tableau procède d'un acte de mémoire complexe qui donne au savoir une forme sensible. Il sauve les expériences existentielles du fleuve du temps qui s'écoule au rythme du calendrier et leur fait prendre place dans l'ordre du temps historique. L'actualité est une catégorie qui compte peu pour la peinture de Music, mais la présence dans la pure temporalité de l'œuvre d'art est tout ⁴⁸² ».

Il convient ici de faire une distinction. Si la mémoire est un élément très important dans le processus créatif de Zoran Music, peut-être devrions-nous souligner que l'artiste ne

⁴⁸¹ KRIMMEL Bernd, « Icônes de la mémoire. Nous ne sommes pas les derniers », in : ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, op. cit., p. 59.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 61.

travaille pas de mémoire, mais plutôt avec sa mémoire. En effet, Zoran Music travaille à partir de ce qu'il a vécu et vu en ce sens où il ne cherche pas à forcer ses souvenirs, mais plutôt à les convoquer avec douceur, sans brutalité comme pour les faire remonter des profondeurs de son esprit. Travailler avec sa mémoire chez Zoran Music pourrait vouloir dire que l'artiste attrape, capte sur la toile ce que son inconscient lui permet de récupérer. La peinture de Music, écrit Roberto Tassi, « naît du flux intérieur, du sombre fleuve intemporel qui jaillit de l'inconscient.⁴⁸³ ». Ces images peuvent ainsi apparaître quelque peu indéterminées, floues, mais elles sont le résultat sincère et sensible d'un artiste creusant et déterrants ses propres impressions passées. Si Venise est bien une cité qui se trouve entre terre et mer, tantôt terrestre et tantôt maritime par le phénomène de « l'acqua alta », le travail mémoriel de Music pourrait être comparable à la marée qui parfois dévoile des éléments engloutis et ne nous les rend visibles que pendant un temps donné.

André Chastel écrit en 1983 une *Petite lettre à Zoran Music*⁴⁸⁴ en guise de préface à un catalogue de la galerie Claude Bernard. L'historien de l'art s'adresse directement à l'artiste en le tutoyant. Cette proximité que l'on ressent comme étant d'une grande chaleur, faite d'admiration et de respect, exprime toute la profondeur que l'historien de l'art éprouve face à l'œuvre de l'artiste et à sa personne. Il interroge directement Zoran Music sur le statut de la peinture qu'il conçoit comme une métaphore. La représentation serait une métaphore, c'est-à-dire une transposition de l'expérience par l'image notamment grâce à l'analogie et au symbole : « Cet acte propre à ton art, qui s'appelle métaphore, travail comme une ancre⁴⁸⁵ ». L'image de l'ancre qu'emploie André Chastel pour définir le travail de Music est fort parlante pour un artiste qui vit à Venise. Si l'ancre permet d'amarrer un navire au fond de la lagune pour éviter sa perte, l'acte de peindre, de dessiner et de graver serait alors l'amarre qui permet à Zoran Music d'accrocher un souvenir enfoui en lui-même afin de le ramener à la surface. André Chastel dit :

« La métaphore court, rit, désespère, se cache derrière tout ce que tu fais, comme un personnage invisible et malin, prometteur et fuyant. Et on n'y prend plaisir⁴⁸⁶ ».

⁴⁸³ TASSI Roberto, « Une peinture de la profondeur », in : ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, op. cit., p. 99.

⁴⁸⁴ CHASTEL André, « Petite Lettre à Zoran Music », in : ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Paris, Galerie Claude Bernard, décembre 1983-janvier 1984, 26 reproductions (noir & blanc et couleurs), Éditions Claude Bernard, Paris, 1983, p. 5.

⁴⁸⁵ *Ibidem*.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 6.

Avec cette métaphore filée sur le thème de la mer et de la pêche, André Chastel exprime ce qui est à l'œuvre dans le travail de Zoran Music. À la manière d'un pêcheur, l'artiste lance un filet, part explorer ses propres fonds et abysses intimes afin d'y ramener matière à travailler :

« Le sol vacille un peu, mais le filet tient. Il t'est arrivé d'en faire surgir les tombeaux avec leurs morts tordus comme des racines, puis des ramures tordues comme des cadavres secs, et puis des appareils dans le paysage qui rassemblaient encore une fois un foisonnement incertain⁴⁸⁷ ».

Le silence est celui des paysages désertiques dans lesquels Zoran Music aime se ressourcer et se retrouver. Le silence est également celui de l'homme face à la peinture et celui de l'artiste dans l'exercice même de son métier. Le silence est celui des cadavres de Dachau qui, dans un cri étouffé, nous adressent un message silencieux et puissant. Le silence est celui de l'œuvre qui, sans discours superficiel, sans éléments supplémentaires, nous fait comprendre et entrevoir tout l'esprit de l'artiste qui s'y manifeste avec grandeur et sincérité. Le silence est enfin celui du temps, du temps qui érode de manière éternelle les paysages désertiques comme celui s'écoule sur le corps même de l'artiste par le processus de la vieillesse.

La vie de Zoran Music fut fondamentalement celle d'un solitaire. Arraché par les guerres et les mouvements de population lors de ses années d'enfance, Zoran Music connut l'exil et les déplacements pendant de nombreuses années. Si la solidarité a pu, sans nul doute, exister dans les camps de concentration, l'univers concentrationnaire fut aussi celui de la brutalité, du « chacun pour soi », où les privations, les violences et la faim poussèrent l'homme dans ses derniers retranchements et lui firent adopter une défiance totale envers son semblable. Zoran Music, après sa libération, se retirait régulièrement seul sur les terres de son Karst natal, dans des paysages désertiques où rien n'avait bougé depuis son enfance. Vivant à Venise, mais aussi à Paris, il arpentaient les rues en solitaire tout comme il se gardait au maximum de toute appartenance à un groupe artistique. L'artiste se tenait éloigné, se protégeait de toute la ferveur et de toute l'ardeur du milieu artistique jusqu'à fuir les vernissages et autres événements mondains. Lors des deux rencontres que nous organisâmes avec sa femme Ida, celle-ci évoqua la solitude choisie et précieuse pour son mari. Entre eux, un respect total était instauré où chacun travaillait à un étage séparé de l'autre dans leur

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 7.

demeure vénitienne. Chacun possédait ainsi son étage, son espace qu'il choisissait ou non de faire partager à l'autre. Madame Barbarigo nous confia que pour déjeuner et dîner, ils pouvaient même aller jusqu'à s'appeler au téléphone, d'un étage à l'autre, pour convenir d'une heure de repas. L'amour profond qui unit Zoran Music et sa femme les firent respecter et adopter ce mode de vie qui consistait à se protéger individuellement pour mieux vivre ensemble. Cet amour les amena aussi à prendre la décision de ne pas devenir père et mère. L'amour peut-il mieux s'exprimer par la solitude ? Le couple Music-Barbarigo en constitue un formidable témoignage. Se protéger et protéger la vie de l'autre grâce à une solitude mutuellement choisie, c'est garantir la liberté créatrice de chacun afin de mieux vivre à deux.

Le cycle *Nous ne sommes pas les derniers* porte en lui une valeur de témoignage, même si l'artiste ne l'exprime pas directement ainsi. Ce cycle prend une place tout à fait singulière dans l'Histoire de l'art puisqu'il rend compte d'événements qui ont été parmi les plus sinistres de l'Histoire de l'Humanité. L'œuvre et la vie de Zoran Music posent la question du sens de l'Art face à l'horreur. L'artiste s'est livré corps et âme à son œuvre jusqu'à ce que l'Art lui-même, aux confins de l'horreur, devienne son propre libérateur. L'œuvre de Music est difficile à définir car elle entretient un rapport des plus intimes et inséparables avec la personnalité même de l'artiste. Inclassable, au parcours extrêmement particulier, Zoran Music était un artiste solitaire en dehors de tout courant, qui ne se revendiquait pas d'une école précise. Son œuvre fait figure d'exception en ce sens où elle est véritablement remarquable et inégalable. Sa peinture, sa gravure, son dessin prennent corps grâce à une dévotion, une sensibilité totale que l'artiste exalte dans son art et ses techniques. Zoran Music parlait très peu. Son œuvre évoque, convoque plus qu'elle ne s'exprime. Elle n'impose rien, et laisse chacun libre de faire son chemin en elle. L'œuvre de Zoran Music suggère et mêle de manière extrêmement proche le réel et la mémoire. Music est une personnalité silencieuse, et son œuvre l'est aussi. Rappelons qu'Eugène Delacroix mettait déjà en avant, à propos de Nicolas Poussin, le caractère silencieux de la peinture ⁴⁸⁸.

Le témoignage de l'horreur nazie semble se constituer avant tout de manière solitaire. Elie Wiesel comme Jorge Semprún énoncent le silence qui entoure leur retour mémoriel ou physique sur les lieux de la tragédie concentrationnaire, qu'ils soient seuls ou accompagnés d'anciens compagnons de détention : « Moi, je préférerais aller sur le lieu, seul, ou avec

⁴⁸⁸ Eugène Delacroix attribue à Nicolas Poussin une parole sur son art fait « de choses muettes ». Il écrit dans le chapitre consacré à l'artiste du XVII^e siècle : « Voici encore, dans un autre ordre d'idées, un échantillon du style de cet homme qui s'excusait de ne savoir point écrire, *faisant*, disait-il, *profession des choses muettes* », in : DELACROIX Eugène, *Œuvres littéraires II Essais sur les Artistes Célèbres*, Paris, Les Éditions G. Crès & C^{ie}, Bibliothèque Dionysienne, 1923, p. 100.

quelqu'un qui était avec moi. Pour être seul, à deux ou à trois, mais seul et ne rien dire ⁴⁸⁹ ». Le témoignage est nécessaire mais impossible. Il y a chez les deux auteurs comme chez Zoran Music une profondeur intérieure mêlant solitude et silence. Loin des réceptions mondaines ou autres vernissages, Zoran Music se constitua une forteresse intime où l'œuvre d'art devint le seul vecteur laissant transparaître un peu de son intériorité. Il conserva le silence sur sa détention durant de nombreuses années. Aucun signe, aucune parole sur les camps ne furent émis avant l'apparition des cadavres peints sur les murs de la Galerie de France en 1970. Homme doux, discret, Music n'aimait pas la foule et la frivolité de certains rendez-vous artistiques. Il s'éloigna ainsi des critiques et autres théoriciens qui souhaitaient le faire entrer dans une École ou dans un mouvement. Impossible de lui attribuer une étiquette : Music est fondamentalement un homme libre. Le seul moment où il voulut s'attacher à la « mode » de l'abstraction après avoir été défini trop simplement et légèrement comme le peintre des petits chevaux et des paysans, constitua une déception personnelle. Music ne s'accomplissait pas dans son œuvre. Plus tard, l'homme revint sur la toile plus charnel que jamais sous forme de cadavre. La seule voie possible pour comprendre Zoran Music et avec lui, saisir un peu de son expérience concentrationnaire, demeure l'étude de son œuvre. Si les cadavres crient pour le peintre, lui ne dit rien et charge le supplicié peint, gravé et dessiné d'hurler l'horreur. Le peintre reste silencieux, s'effaçant ainsi au profit de son œuvre qui exprime avec force ce que lui-même a expérimenté au camp de la mort. À de très rares occasions, Music parla de Dachau mais toujours de manière très intime, à un ami ou à un proche. Il accorda uniquement quelques interviews et entretiens dans sa vie comme pour laisser le champ libre à ses cadavres peints, leur confiant la tâche d'évoquer avec la plus grande force l'horreur nazie. Le tableau, le dessin, la gravure tout comme le livre deviennent les messagers, les doubles artistiques de leurs auteurs pour témoigner de la déportation. Le silence du peintre soutient la parole de l'œuvre.

Néanmoins, Elie Wiesel l'énonce aussi : « Je dois parler, et j'ai toujours envie de dire autre chose ». Jorge Semprún amène le témoignage sur le plan du rite. Parler, dire, livrer son expérience avec la plus grande fidélité tient d'un rituel qu'il faut accomplir. Plus que politique ou dénonciateur, s'exprimer devient pour les deux auteurs un acte pédagogique. Dire, écrire et donc peindre, c'est partager et transmettre une parcelle de vérité sur cette tragédie humaine. L'œuvre, le livre, le tableau constituent une mémoire collective qui renferme la

⁴⁸⁹ SEMPRÚN Jorge, WIESEL Elie, *Se taire est impossible*, op. cit., p. 20.

vérité sur l'horreur concentrationnaire que les générations extérieures à ces événements tragiques peuvent explorer avec humilité et sincérité.

La bouche ouverte des cadavres peints par Zoran Music n'exprime pas un cri de révolte. Il ne s'agit pas d'un cri de protestation ou de contestation. Le cri gravé, dessiné et peint, ainsi que le message du cycle *Nous ne sommes pas les derniers*, sont ceux d'une accusation silencieuse et d'une nécessité intérieure. L'artiste confiera à Michael Peppiatt :

« Je n'essaie pas de faire une déclaration pompeuse quand je peins les cadavres. Il ne s'agit pas d'une protestation. C'est quelque chose qui est arrivé. Et ça aurait été bien mieux si cela n'était pas arrivé. Mais c'est arrivé. Pour moi, c'est un sujet que j'ai besoin de peindre⁴⁹⁰ ».

Si les peintures et les gravures ainsi que les dessins constituant ce cycle n'ont pas nécessairement pour objet pas la reconnaissance des crimes et la condamnation de leurs responsables, ils sont néanmoins un véritable réquisitoire contre un système qui a broyé, nié et détruit l'homme. Le crime ne doit pas être oublié et ce cycle représente un moyen de lutte contre toute forme d'omission de l'horreur. L'inoubliable : voici peut-être la raison du cri représenté à la surface des toiles et des papiers du cycle *Nous ne sommes pas les derniers*. Le cri édifié par Music est celui de la souffrance, de la douleur, mais c'est aussi le cri qui hurle au monde ce qui a été vécu et vu dans le camp de la mort. Devant une œuvre de ce cycle, on pourrait presque s'étonner de ne pas sentir sur notre visage ou sur notre nuque le souffle de ces cadavres. Music ne peint pas la souffrance avec grandiloquence ou avec théâtralité ; il peint la mort et la souffrance avec une retenue d'une pureté sublime. Le spectateur entre directement en contact avec les cadavres avec une empathie extrêmement sensible et intime. Ces morts vivants sont d'une grandeur et d'une pudeur extraordinaire qui oblige à une véritable retenue. Si Goya gravait « Yo lo vi », Music n'intègre jamais d'indication textuelle, hormis certains matricules ou un unique nom dans l'un des dessins de Dachau. Music laisse à la peinture, au dessin ainsi qu'à la gravure toute leur capacité expressive, leur pouvoir sensible qui leur permet de transmettre l'horreur vécue. Zoran Music nous livre ses visions avec le maximum de précision et de fidélité afin de répondre à cette nécessité intérieure qui l'habite.

Dès l'introduction aux entretiens qu'il a menés avec Zoran Music en 1999, Michael Peppiatt nous fait ressentir la grande émotion qu'il a ressentie lors de ses rencontres avec

⁴⁹⁰ PEPIATT Michael, *Zoran Music. Entretiens 1988-1998*, op. cit., p. 16.

l'artiste. Sa présence est extrêmement impressionnante, nous dit l'auteur. Peppiatt fait part de l'immense douceur de l'artiste, de sa courtoisie, de ses efforts pour aider, de son auto-ironie mais également de sa gêne quant à « son évidente incapacité à répondre ⁴⁹¹ ». Zoran Music est un homme qui doute. Il se méfie des mots, des phrases et des explications. Il s'écoute et se reprend constamment, traduisant ainsi une sensibilité mouvante guidée par un esprit vivant. Ces quelques phrases qu'il confie à Michael Peppiatt nous le montrent de manière extrêmement précise :

« Mais comment pouvez-vous être sûr de votre propre nature ? Ces dernières semaines, alors que je revenais au thème du cadavre, je me demandais à quel point une bonne part de mon œuvre peint était *vraie*. Peut-être que les vues de Venise, les intérieurs des cathédrales et tout cela ont été des échappatoires, un refuge, après tout. Quelquefois je me dis que les seuls moments de vérité de ma peinture ont été les souvenirs de Dachau, les cadavres, et les toutes premières choses que j'ai faites - les chevaux, les paysages dalmates et les paysannes. Parce que ces deux thèmes sont ceux qui reviennent. Ils m'appartiennent, ce sont mes racines, ma vérité. Tout le reste a peut-être été un mensonge ⁴⁹² ».

L'œuvre de Music est dépouillée de tout ce qui peut être futile, accessoire, pour atteindre l'inaltérable. Il peint la roche, la pierre, le bois desséché, mais aussi l'homme qui est réduit à l'extrême. L'homme est évidé, sans chair, les os sont saillants et les organes sexuels congestionnés. La relation entre le corps physique du déporté et sa représentation est extrêmement importante. Marguerite Duras relate cette rencontre physique entre la narratrice et le premier déporté de Weimar qui rentre d'Allemagne :

« Tout à coup débouchent du couloir d'entrée deux scouts qui portent un homme. L'homme les tient enlacés par le cou. Les scouts le portent, les bras en croix sous les cuisses. L'homme est habillé en civil, il est rasé, il a l'air de beaucoup souffrir. Il est d'une étrange couleur. Il doit pleurer. On ne peut pas dire qu'il est maigre, c'est autre chose, il reste très peu de lui-même, si peu qu'on doute qu'il soit en vie. Pourtant non, il vit encore, son visage se convulse dans une grimace effrayante, il vit. Il ne regarde rien, ni le ministre, ni la salle d'honneur, ni les drapeaux, rien. Sa grimace c'est peut-être qu'il rit ⁴⁹³ ».

Ces quelques mots qu'emploie Marguerite Duras sont extrêmement forts. L'auteur parle du corps comme un « résidu » dans lequel se loge la vie. La description que fait Imre Kertész de lui-même est aussi terrible :

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 17.

⁴⁹³ DURAS Marguerite, *La Douleur*, op. cit., pp. 30-31.

« Ainsi, par exemple, quand j'enfonçais mon doigt à n'importe quel endroit de ma chair, on y voyait longtemps la trace, comme si je l'avais enfoncé dans une espèce de matière sans vie, sans élasticité, du fromage ou de la cire, disons. Mon visage aussi m'a surpris un peu quand je l'ai vu dans une chambre confortable munie d'un miroir de l'ancien hôpital des SS, car j'avais gardé le souvenir d'un autre visage. Celui que je voyais maintenant avait un front très bas sous des cheveux qui avaient déjà repoussé de quelques centimètres, et les deux toutes nouvelles enflures difformes près des lobes auriculaires étrangement écartés, les cernes, poches flasques, étaient dans l'ensemble - du moins selon ce que j'avais pu apprendre dans mes anciennes lectures - plutôt les traits, plis et rides caractéristiques des hommes que l'abus de luxe et des plaisirs a fait vieillir avant l'âge, quant à ces yeux devenus minuscules, j'avais en mémoire un regard plus amical, qui inspirait plus confiance, dirais-je⁴⁹⁴ ».

L'œuvre dessinée à Dachau est une véritable captation d'un instant particulier où l'émotion de l'artiste est à son apogée. L'instant où le regard d'un cadavre croise celui de l'artiste, le moment où la charrette débordant de cadavres passe devant lui, la fraction de seconde où le dernier souffle du supplicié s'échappe de sa gorge-grotte exacerbent toutes les émotions qu'un artiste peut ressentir. La seule échappatoire à la mort ou à la folie devient le papier.

Le thème des cadavres s'est littéralement imposé avec force à Zoran Music. L'artiste confie :

« Je ne savais pas que je peindrais à nouveau des cadavres. C'est un thème qui ressurgit quand tout autre sujet est devenu impossible - quand je ne peux plus peindre les choses que j'aime dans la vie. J'avais terminé une longue série inspirée par l'intérieur d'une cathédrale à Venise. Je ne savais plus quoi faire d'autre. Pendant un certain temps rien n'est venu. C'est comme si je ne pouvais plus avancer. Et puis les cadavres sont revenus, comme ça, sans même que j'y ai pensé. Pourtant je ne les avais pas oubliés⁴⁹⁵ ».

Les cadavres sont toujours là et reviennent sur la toile avec force sans même que Zoran Music puisse s'y opposer, comme ses propos semblent le traduire. Le retour des cadavres à la surface de la toile s'est fait dans un véritable moment de doute et d'inquiétude pour l'artiste :

« Tout cela s'est passé de façon inattendue. Au bout de quelques années, à Paris, je suis passé par une crise dans mon travail. Autour de moi il

⁴⁹⁴ KERTÉSZ Imre, *Être sans destin*, op. cit., pp. 325-326.

⁴⁹⁵ PEPPIATT Michael, *Zoran Music. Entretiens 1988-1998*, op. cit., p. 12.

n'était plus question que de la peinture abstraite. J'ai commencé à me sentir inutile et faible à côté de ce grand courant auquel appartenait tous les artistes connus et les critiques importants. Alors j'ai fini par dévier. J'ai essayé à ma façon de faire de la peinture abstraite. Et dans cette tentative j'ai perdu complètement ma vérité personnelle. C'est la pire chose qui puisse arriver à un artiste, parce que sans cette vérité il n'existe plus. Et c'est de cette confusion, de cette frustration, que les cadavres sont sortis ⁴⁹⁶ ».

Quand le doute, la frustration, l'incertitude sont là, c'est la mort qui réapparaît et semble constituer un refuge pour l'artiste : les revenants deviennent rassurants. Quand Music se sent perdu, il se raccroche, quoi de plus compréhensible, à ce qui est fort et puissant en lui : son expérience concentrationnaire.

Le regard de Music, bien des années après sa libération du camp de Dachau, est celui d'un archéologue. Il fut victime dans son être et dans sa chair de ces atrocités et, vingt-cinq années après, c'est avec un regard intérieur, tel un archéologue, qu'il fait resurgir sur la toile ces cadavres enfouis. Georges Didi Huberman écrit :

« On ne peut donc jamais dire : il n'y a rien à voir, il n'y a plus rien à voir. Pour savoir douter de ce qu'on voit, il faut savoir voir encore, voir malgré tout. Malgré la destruction, l'effacement de toutes choses. Il faut savoir regarder comme regarde un archéologue. Et c'est à travers un tel regard - une telle interrogation - sur ce que nous voyons que les choses commencent à nous regarder depuis leurs espaces enfouis et leur temps enfoui ⁴⁹⁷ ».

Music s'interroge et c'est ce questionnement et ce regard qu'il porte sur son propre être qui lui permettent de faire resurgir les scènes d'horreurs de Dachau. La représentation de ces scènes cadavériques nous est destinée à nous, spectateurs, mais est également le moyen pour l'artiste de se regarder aussi lui-même : vois ce que tu as en toi !

Les cadavres surgissent du passé. Ces morts de couleur terreuse ressortent de la fosse commune pour venir à notre rencontre, non pas avec un regard accusateur, mais avec un regard communiquant directement avec le spectateur d'aujourd'hui et générant ainsi une mémoire commune. Zoran Music est notamment qualifié par Gilles Plazy d' « un de ces artistes de l'approfondissement ⁴⁹⁸ ». L'artiste creuse dans sa mémoire pour déterrer les cadavres qui n'ont cessé de bouger en lui depuis la libération de Dachau. Cette fouille archéologique dans sa propre vie d'homme et d'artiste fait resurgir à la surface une volonté

⁴⁹⁶ *Ibid.*, pp. 24-25.

⁴⁹⁷ DIDI-HUBERMAN Georges, *Écorses*, op. cit., p. 61.

⁴⁹⁸ PLAZY Gilles, « Zoran Music. Le temps d'une mémoire », *Cimaise*, op. cit., p. 15.

de donner corps à ce qui n'est plus, de redonner des couleurs, furent-elles délayées, aux souvenirs ancrés dans sa mémoire. Dans un très court texte, Walter Benjamin exprime que la mémoire peut être un véritable médium permettant d'éclairer le présent. Il écrit :

« la mémoire [...] c'est le médium du vécu comme le royaume de la terre est le médium où sont ensevelies les anciennes villes ⁴⁹⁹ ».

Par cette métaphore de l'archéologue qui quadrille, délimite, déterre les ruines et les souvenirs d'un passé urbain pour mieux appréhender celui-ci, on peut comprendre que la mémoire est une succession de couches qu'il convient de traverser et de transcrire afin d'atteindre un passé enfoui. Le philosophe écrit : « les images, qui, arrachées à tout contexte antérieur, sont pour notre regard ultérieur des bijoux en habits sobres - comme des *torsi* dans la galerie du collectionneur ⁵⁰⁰ ». Les cadavres sont des trésors. Le peintre Music, à la manière d'un archéologue, traverse la mémoire qu'il s'est construite depuis son plus jeune âge. Celle-ci est forgée par les icônes byzantines de son enfance orientale, des tableaux qu'il étudie en Espagne, à Vienne, à Paris ; l'expérience des camps, mais aussi le Karst natal jusqu'à la Sérénissime Venise et sa femme Ida. Sa peinture est celle d'un archéologue qui, traversant les couches du passé, ramène à la surface, celle du papier ou la toile, des souvenirs, des émotions et des sensations créatrices. Si sa mémoire pourrait être une succession stratifiée de couches mémorielles, sa peinture devient elle aussi, techniquement, une succession de couches picturales très fines, extrêmement légères qui donnent une profondeur chromatique et sensible à sa peinture. Nous pourrions également effectuer une analogie entre le déterrement et la mise au jour de souvenirs, grâce à cette pratique de la fouille intérieure et les couleurs que Music emploie à la surface de la toile notamment pour le cycle *Nous ne sommes pas les derniers*. Ces couleurs sont justement celles de la terre, de l'argile et même de la boue. Si les couleurs utilisées par l'artiste, notamment quand il représente des paysages rocheux, mais aussi quand il fixe *La Guidecca* par la gravure, nous apparaissent fragiles voire passées, c'est que le temps a laissé son empreinte sur ces images et sur sa mémoire d'homme.

L'artiste parle véritablement d'un processus que l'on pourrait qualifier de spontané, d'« involontaire ⁵⁰¹ ». Zoran Music est guidé par son émotion, par ses sensations qu'il cherche à

⁴⁹⁹ BENJAMIN Walter, *Fouilles et souvenir*, in : *Images de pensées*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, Collection Détoits, 1998, p. 181.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, pp. 181-182.

⁵⁰¹ PEPPIATT Michael, *Zoran Music. Entretiens 1988-1998*, op. cit., p. 25.

préserver à tout prix. Sous l'impulsion de Michael Peppiatt, Zoran Music exprime le retour des cadavres au milieu des années 80 par l'idée du manque :

« On pourrait dire que je retourne aux cadavres quand je n'arrive plus à peindre les choses que j'aime dans la vie ⁵⁰² ».

Si la vie est pour Zoran Music, une source d'inspiration, sa mémoire est véritablement une mine de sensations et d'émotions prêtes à ressurgir sur la surface de la toile et du papier. L'expérience de Dachau fut tellement forte qu'elle a inscrit chez l'artiste, des sensations, des sentiments et des émotions si puissantes qu'à chaque instant de doute, les cadavres réapparaissent. Ces cadavres sont là, en lui, et à tout jamais. Music dit :

« Les cadavres étaient empilés dehors, dans une cour. Ces petites montagnes de cadavres me fascinaient. C'est difficile d'expliquer pourquoi ⁵⁰³ ».

Il y a véritablement cette idée de fascination, d'envoûtement pour une vision qui paraît hallucinante mais qui appartient bien à la réalité quotidienne du camp nazi. Music confiera à son interlocuteur :

« Et pourtant j'étais fasciné par ces tas de corps, entassés comme des bûches, bras et jambes dépassant, en raison de leur espèce de beauté, de beauté tragique ⁵⁰⁴ ».

Cette réalité est définie à de nombreuses reprises par l'artiste Music comme un cauchemar qu'il fallait néanmoins accepter de manière totale en oubliant même qu'il puisse exister un monde extérieur. L'acte de dessiner dans le camp fut pour Music cette manière de s'accrocher à sa vie d'artiste et de trouver, de conserver, une raison de vivre. Malgré le danger d'être surpris en train de dessiner, chose évidemment prohibée à l'intérieur du camp, Zoran Music s'accroche aux bouts de papier récupérés pour retranscrire son quotidien concentrationnaire. Il tombe malade et est transféré à l'hôpital du camp, le Revier, là où les S.S. ne s'aventuraient pas par peur des épidémies. À l'intérieur de l'hôpital du camp, il put dessiner sans se cacher, avec une véritable fureur. Music dit : « Je ne pensais rien d'autre, comme si le dessin m'avait ramené à la vie ⁵⁰⁵ ». Le processus de création de Zoran Music est fait d'émotions, de sensations, que la réalité lui procure mais qui passent par le filtre du

⁵⁰² *Ibid.*, p. 26.

⁵⁰³ *Ibid.*, pp. 12-13.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁰⁵ *Ibidem.*

temps. La révélation et l'oubli sont des processus à l'œuvre chez l'artiste. Un processus d'oubli et de révélation permet à l'artiste d'épurer la réalité à laquelle il a été confronté afin de ne retenir au fil du temps que ce qui précieux et fondamental. Il dira :

« Ce qui se passe d'habitude c'est que je vois quelque chose qui m'émeut - un paysage ou un bâtiment, par exemple - et je l'oublie. Puis, beaucoup plus tard, cela peut revenir, transfiguré, dépouillé de tout superflu. Ce que je préfère, c'est connaître un sujet au point que je peux le voir dans le noir ou en fermant les yeux⁵⁰⁶ ».

Si l'obscurantisme et l'obscurité quotidienne du camp de Dachau révélèrent une beauté tragique et sublime pour l'artiste, l'oubli est le processus naturel qui permet à Zoran Music de ne conserver à l'esprit que ce qui est essentiel. L'artiste s'exprime ainsi :

« C'est un peu comme quand je peins : j'attends dans l'obscurité que les choses arrivent. Souvent, ce sont des choses qui ont longtemps mûri, des souvenirs qui ressortent de l'oubli, des images dont il ne reste que l'essentiel. Elles se présentent à moi, toutes faites, et je les peins directement⁵⁰⁷ ».

Les cadavres ont resurgi après vingt-cinq années parce qu'ils sont restés ancrés dans la mémoire de Zoran Music et ils apparaissent sur la toile grâce à un minimum de moyens plastiques traduisant leur état physique à Dachau. L'oubli ne devient pas un moyen de supprimer des images et des impressions du passé, mais il est au contraire un processus de création chez Zoran Music, qui lui permet de retranscrire à la surface de la toile ce qui est essentiel et nécessaire.

1.2. Une peinture silencieuse

La solitude et le silence ne sont-ils pas deux procédés, deux possibilités liés et permettant pour l'homme de se replonger dans le quotidien concentrationnaire et d'en faire naître une œuvre ? Être seul et silencieux, créer à partir de son individualité sauvée de la détention et de la destruction c'est revendiquer son existence avec un nom et une personnalité. Si la solitude est à l'œuvre dans l'univers concentrationnaire, elle l'est aussi pour l'homme qui va rechercher, une fois libéré, l'expression la plus exacte pour transmettre

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 26.

un peu de son expérience. Cette solitude s'accompagne chez Zoran Music d'une extrême humilité, d'une sagesse lui permettant d'accéder à son paysage intérieur et de créer ce que l'on pourrait nommer : le silence de la peinture. Le silence chez Zoran Music est une notion centrale et essentielle. Dans l'introduction que Michael Peppiatt réalise pour ouvrage d'entretiens avec l'artiste, il écrit :

« Quand Music parlait, les silences étaient longs et éloquents. Chez Music le silence est plus important, plus révélateur que toute parole ⁵⁰⁸ ».

L'œuvre naît de l'intérieur, elle se crée par le recueillement et la sérénité. Nul besoin pour Music de parler, de débattre ou d'expliquer car ce qu'il met en œuvre et en place sur la toile et le papier, c'est l'essence même de son être. L'œuvre devient la quintessence de l'artiste et de son individualité et permet de transmettre et de donner corps à sa vérité personnelle.

Zoran Music observe de longs temps de silence lorsqu'il est amené à s'exprimer sur son œuvre et sur son travail d'artiste lors de rares entretiens. Être silencieux, c'est atteindre l'essentiel. Graphiquement, picturalement et même verbalement, le silence est un chemin privilégié pour remonter et mettre à jour ce qui est au fond, ce qui est important et profond. La solitude et le silence deviennent autant de moyens pour atteindre la sensibilité et l'émotion.

L'atelier de Zoran Music, rue des Vignes, dans le XVI^e arrondissement de Paris, possédait de grandes baies vitrées. Faire entrer la lumière dans l'atelier, c'est aussi éprouver et admirer chaque minute de la journée, le jour comme la nuit. Zoran Music raconte cette sensation d'urgence qui le pousse à peindre quand il voit la lumière qui baisse dans le soir parisien. Pressé par l'urgence de saisir une sensation, il capture une atmosphère particulière tout comme il a pu le faire par le passé pour saisir un trait spécifique d'un cadavre plongé dans la noirceur concentrationnaire. Music s'attache à saisir par la peinture, le dessin ou la gravure des sensations avant que celles-ci ne s'évanouissent. La question de la technique est délicate puisque l'artiste exprime une incapacité à transmettre des indications sur la manière de faire une œuvre :

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 12.

« Ce qui importe le plus pour moi dans une peinture, c'est que vous ne soyez pas conscients de la façon dont ça été fait. Si vous êtes au courant de la technique, il y a quelque chose de faussé⁵⁰⁹ ».

La difficulté ressentie par Zoran Music de pouvoir expliquer sa technique ne veut pas dire qu'il n'est pas conscient de la manière dont il procède. Le but de l'artiste est d'accéder à l'émotion, d'atteindre une sensualité et une spiritualité grâce à l'œuvre. Ainsi, il est impossible pour lui de concevoir des procédés tout faits, des recettes techniques qu'il suffirait d'appliquer pour rendre compte d'un sujet. Il exprime ainsi cette idée :

« Et puis il y a autre chose : il ne faut jamais apprendre à traiter un sujet. Dès qu'on a appris comment le traiter, avec une technique de plus en plus parfaite, c'est trop tard. Il a perdu sa fraîcheur, son innocence, sa véritable émotion. Il faut être très sincère et très dur : il faut couper, sinon cela devient fabriqué.⁵¹⁰ »

Le silence c'est aussi celui que Zoran Music gardera pendant près de vingt-cinq années sur sa déportation. Peu de personnes connaissaient son enfermement à Dachau et lui-même ne l'a jamais évoqué publiquement avant l'exposition du cycle *Nous ne sommes pas les derniers* en 1970 à la Galerie de France. Music a enfermé en lui ces événements, tout comme les rares dessins qu'il a gardés de Dachau furent conservés à l'abri des regards pendant plusieurs dizaines d'années.

Si l'horreur est si terrible à soutenir, le désert du Karst constitue une source d'apaisement grâce à son silence et à sa pureté régénératrice. L'attachement de Music à son pays natal, à cette terre aride et sèche provient aussi, peut-être, de ce sentiment d'atemporalité qu'elle procure, permettant ainsi d'échapper à l'Histoire atroce, furieuse et hurlante et à ses tragédies. Arpenter le désert natal permet à Music de retrouver la sérénité, le silence d'un lieu plus que d'un temps, telle une source réparatrice qui devient ainsi une oasis de vie.

Une question centrale est au cœur du cycle si puissant qu'est *Nous ne sommes pas les derniers* : Zoran Music transpose une réalité qui pour nous est impensable et donc indicible, celle du camp, en une perception qui nous permet de comprendre un peu de ces événements tragiques. Cette transposition s'opère grâce à ce que Michael Gibson nomme « le langage de

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 15.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 27.

l'art⁵¹¹ ». La question du silence est complexe puisque face au degré d'horreur incommensurable, inimaginable qu'a atteint l'enfer des camps de concentration, aucun mot, aucune phrase ne pourrait être prononcé ou écrit. La dignité, eu égard à ces événements, pourrait commander le silence. Un silence de recueil, de réserve, de gravité. Un sentiment de respect face à la mort et face à ceux qui furent assassinés dans ces camps nous conduit à garder le silence. N'est-il pas indécent de parler en l'absence des suppliciés des camps ?

Music évoque une liberté cachée. Il parle du *Revier* comme un abri où le dessin va pouvoir devenir un refuge. Les propos de l'artiste révèlent une grande lucidité émotionnelle et humaine. Zoran Music s'accrochait à la représentation du moindre détail de ces cadavres en portant sur eux un regard d'une extrême précision afin de ne pas trahir le moindre des détails. Cette question du détail et de sa préciosité, Music l'exprime à Michael Peppiatt :

« Dessinant, je m'accrochais à mille détails. Que d'élégance tragique dans ces corps fragiles ! Les détails si précis. Ces mains, ces doigts si fins, ces bouches béantes dans l'ultime tentative d'aspirer encore un souffle d'air. Les os recouverts d'une peau blanche presque diaphane.

Que de zèle pour ne pas trahir ces formes fines, pour arriver à les rendre si précieuses que je les voyais, réduites à l'essentiel !

J'étais aux prises avec un état fébrile et un besoin irrésistible de dessiner pour ne pas laisser échapper cette beauté tragique et grandiose⁵¹² ».

Les yeux grands ouverts, l'artiste va scruter, examiner chaque particularité de ces corps jusqu'à même se retrouver ébloui par leur beauté. Si le regard commun est devenu impossible du fait de la folie qui se déroule dans le quotidien du camp, Music projette sur les cadavres un regard éclairant jusqu'à être presque aveuglé par la beauté qu'il en émane. Il devient clairvoyant, recherche une clarté dans l'obscurité. Les points blancs devenant les yeux du Lynx dans la gravure *Caprichos 43* de Goya percent la noirceur environnante du cauchemar pour y voir de la beauté⁵¹³. Edmond Jabès émet la réflexion suivante : « Ce qui n'avait été vu encore par personne, se déroule sous nos yeux terrifiés ou éblouis⁵¹⁴ ». L'homme de lettres exprime ici fabuleusement bien l'idée que l'horreur peut à la fois nous terrifier par sa violence

⁵¹¹ GIBSON Michael, « Tua res agitur », in : ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, op. cit., p. 31.

⁵¹² MUSIC Zoran, Propos de l'artiste repris dans la « Biographie », in : ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, op. cit., pp. 233-234.

⁵¹³ Francisco de Goya y Lucientes, *El sueño de la razon produce monstruos, Caprichos 43*, 1797-1799, Aquatinte sur papier couché ivoire, 306 x 201 mm, Musée National du Prado, Madrid. Cette œuvre est reproduite page 279.

⁵¹⁴ JABÈS Edmond, *L'Enfer de Dante*, illustrations de Zoran Music, Saint Clément de Rivière, Éditions Fata Morgana, 1991, p. 39.

et son caractère inédit, mais que celle-ci peut également nous aveugler. L'œil clair de l'artiste va ainsi capter la noirceur effroyable du camp pour la transformer en beauté sublime.

Zoran Music est un artiste mais il a été aussi un homme déporté. Les événements tragiques qu'il a vécus dans le camp vont alors devenir une part entière de sa vie et donc de son œuvre. Cette union entre la vie et l'art est à concevoir sur la totalité de la vie de Zoran Music. Il est compréhensible que percevoir de la beauté dans ce qui est reconnu unanimement comme la pire tragédie de l'Histoire puisse conduire à un sentiment d'indignité, d'affront et même de honte pour celui qui la ressent. Mais, à notre tour de nous rapprocher physiquement de ces cadavres picturaux afin d'y discerner toute cette beauté esthétique que l'artiste a mise en œuvre. Les moyens plastiques et techniques employés par Zoran Music offrent à ces morts anonymes et parfois oubliés de Dachau une renaissance et une reconnaissance universelle. Music est l'un des seuls à pouvoir peindre les morts de Dachau puisqu'il fut l'un d'entre eux. Comment ne pas reconnaître son semblable dans ces corps en souffrance ? Comment ne pas reconnaître Music lui-même parmi ces cadavres ?

L'artiste effectue ce rapprochement charnel du spectateur contemporain avec les suppliciés sans brutalité. Le sujet de la mort industrialisée est traité avec un raffinement coloré extrêmement délicat qui dépeint ces corps avec une tendresse fraternelle. L'économie de moyens mise en œuvre dans le cycle *Nous ne sommes pas les derniers* se conjugue avec « les moyens du bord » qu'il était obligé d'employer pour dessiner à l'intérieur du camp. Aller à l'essentiel, puisque l'encre se faisait rare, dessiner ce qui est nécessaire puisque le papier était précieux : ces préoccupations ont conduit Music à ne peindre, graver et dessiner que l'essence de l'horreur et non son apparence. Pas de surplus, pas d'excès ni d'excédents qui ne seraient que des effets de manches ; l'artiste veut atteindre la quintessence même de son expérience concentrationnaire. *Nous ne sommes pas les derniers* n'est pas nécessairement un moyen pour l'artiste de se libérer de ses visions de Dachau mais un moyen de les exprimer. Si Music a pu s'expliquer à de rares occasions concernant l'apparition de ce cycle, il n'y voit pas forcément un processus qui pourrait s'apparenter à la catharsis mais plutôt un cheminement dans son œuvre lui permettant de se retrouver avec son passé. Music ne souhaite pas se libérer de son expérience concentrationnaire, celle-ci restant ancrée dans son âme. Aussi, son art va lui permettre de vivre avec.

Henri Cartier Bresson définit les tableaux de Zoran Music comme une véritable nourriture. L'émission qui est consacrée à l'artiste à l'occasion de la rétrospective au Grand

Palais en 1995, amène le photographe à placer l'œil au centre de l'œuvre du peintre. Ce qui compte, c'est l'œil. Zoran Music affirme à Laure Adler, ainsi qu'à ses interlocuteurs, qu'il y a tout de même une part d'envie dans la peinture : « Si je n'ai pas envie rien ne sort⁵¹⁵ ». Le silence se fait quand Music parle. Les larmes apparaissent aux coins des yeux de ceux qui l'écoutent. Il s'agit d'une véritable poésie du silence.

⁵¹⁵ DESFONS Pierre, *Le cercle de minuit*, France 2 (prod.), diffusé le 3 avril 1995, présenté par Laure Adler, participants : Zoran Music, Henri Cartier-Bresson, Jean Clair, Jean Leymarie, James Lord, Claude Roy, Werner Spies, Michael Gibson, Tristan Trémeau.



Francisco de Goya y Lucientes
El sueño de la razón produce monstruos, Caprichos 43
1797-1799
Aquatinte sur papier couché ivoire
306 x 201 mm
Musée National du Prado, Madrid

2. Le règne du silence

2.1. Le silence sépulcral

La bouche pourrait être le lieu privilégié pour l'expression de la douleur. L'horreur concentrationnaire est telle, que parler, crier, exprimer, hurler deviennent inutile car personne n'est présent pour entendre. Pire que cela, le cri est étouffé par l'intensité extrême de l'horreur du camp. Comment crier une abomination aussi immense ? Comment hurler une douleur aussi intense ? Ne servant plus à communiquer, la bouche s'assombrit et les bouches peintes par Zoran Music sont déjà emplies de la noirceur opaque du camp. Music peint des bouches de douleur, de souffrance devenant de véritables gouffres sans fond. L'horreur n'a pas de limite et la cavité buccale devient l'image de l'atrocité abyssale de Dachau. Marguerite Duras relie également la douleur à la bouche :

« Dans un fossé, la tête tournée contre terre, les jambes repliées, les bras étendus, il se meurt. Il est mort. À travers les squelettes de Buchenwald, le sien. [...] Il est mort depuis trois semaines. [...] Sa bouche est entrouverte. C'est le soir. Il a pensé à moi avant de mourir. La douleur est telle, elle étouffe, elle n'a plus d'air. La douleur a besoin de place [...] Juste avant de mourir, il a dû dire mon nom. [...] Il est mort en prononçant mon nom. Quel autre nom aurait-il pu prononcer ? [...] Dans le fossé l'ombre gagne, sa bouche est maintenant dans le noir⁵¹⁶ ».

Le silence est l'une des conditions de survie dans le camp. Regarder, parler, crier, c'est attirer l'attention sur soi et se mettre en péril. L'arrivée d'un officier S.S. plonge ainsi le baraquement, dans lequel se trouvent le jeune Elie Wiesel et son père, dans un silence soudain et absolu :

« Le silence soudain s'appesantit. Un officier S.S. était entré et, avec lui, l'odeur de l'ange de la mort. Nos regards s'accrochaient à ses lèvres charnues. Du milieu de la baraque, il nous harangua :

- Vous vous trouvez dans un camp de concentration. À Auschwitz...

Une pause. Il observait l'effet qu'avaient produit ses paroles. Son visage est resté dans ma mémoire jusqu'à aujourd'hui. Un homme grand, la trentaine, le crime inscrit sur son front et dans ses pupilles. Il nous dévisageait comme une bande de chiens lépreux s'accrochant à la vie.

- Souvenez-vous-en, poursuivit-il. Souvenez-vous-en toujours, gravez-le dans votre mémoire. Vous êtes à Auschwitz. Et Auschwitz n'est pas une maison de convalescence. C'est un camp de concentration. Ici, vous devez travailler.

⁵¹⁶ DURAS Marguerite, *La Douleur*, op. cit., p. 17.

Sinon, vous irez droit à la cheminée. Au crématoire. Travailler ou le crématoire - le choix est entre vos mains⁵¹⁷ ».

Le visage de l'officier S.S. s'inscrit à jamais dans la mémoire du jeune déporté tandis que, l'abstraction du visage, son dévisagement est déjà lancé.

Dès les premiers instants, Elie Wiesel sent que son visage ne lui appartient plus. L'officier le dévisage, lui retire son visage et par là même sa condition d'homme. La machinerie nazie met en place le plus rapidement possible ce processus de déshumanisation, interdisant à l'homme de se considérer comme individu. Il n'a plus de nom, plus d'identité, on lui interdit de conserver sa personnalité, il forme avec les autres ce que Primo Levi nomme : « la masse anonyme⁵¹⁸ ».

« Leur vie est courte mais leur nombre infini. Ce sont eux, les Muselmänner, les damnés, le nerf du camp ; eux, la masse anonyme, continuellement renouvelée et toujours identique, des non-hommes en qui l'étincelle divine s'est éteinte, et qui marchent et peinent en silence, trop vides déjà pour souffrir vraiment. On hésite à les appeler des vivants : on hésite à appeler mort une mort qu'ils ne craignent pas parce qu'ils sont trop épuisés pour la comprendre.

Ils peuplent ma mémoire de leur présence sans visage, et si je pouvais résumer tout le mal de notre temps en une seule image, je choiserais cette vision qui m'est familière : un homme décharné, le front courbé et les épaules voûtées, dont le visage et les yeux ne reflètent nulle trace de pensée⁵¹⁹ ».

Le silence devient une nécessité absolue pour tenter de survivre dans le camp. La souffrance elle-même ne doit pas être montrée ni exprimée. La nuit est aussi celle de l'expression et du langage. Le silence règne, et rompre sa domination revient, pour le détenu, à s'exposer et se mettre en danger immédiatement. Elie Wiesel écrit :

« Il se jeta sur moi comme une bête féroce, me frappant dans la poitrine, sur la tête, me rejetant, me reprenant, donnant des coups de plus en plus violents, jusqu'au moment où je fus en sang. Comme je me mordais les lèvres pour ne pas hurler de douleur, il devait prendre mon silence pour du dédain et il continuait de me frapper de plus belle⁵²⁰ ».

Cet épisode de violence que relate et subit le jeune Elie Wiesel plane dans un silence douloureux pendant lequel le narrateur doit se mordre les lèvres pour étouffer et contenir sa

⁵¹⁷ WIESEL Elie, *La nuit*, op. cit., p. 85.

⁵¹⁸ LEVI Primo, *Si c'est un homme*, op. cit., p. 96.

⁵¹⁹ *Ibid.*, pp. 96-97.

⁵²⁰ WIESEL Elie, *La nuit*, op. cit., p. 107.

souffrance. Même la bouche ouverte, la souffrance et la douleur se doivent d'être silencieuses. Les cadavres de Zoran Music deviennent des puits mutiques soutenus par un corps aux limites de l'extrême épuisement.

Imre Kertész se souvient lui-même des corps de ses compagnons de détention devenus tellement secs et maigres qu'ils s'apparentaient à de la roche ou de la pierre. Les têtes deviennent caricaturales et les chairs tellement molles que l'apparence de l'homme se métamorphose en figures animales ou mythologiques. L'homme, à l'image des arbres dessinés, gravés et peints par Zoran Music, est abattu. Allongé contre un mur pour palper un minimum de chaleur, l'être humain est évidé de sa substance et même de sa parole. L'auteur écrit :

« Ces jours-ci, alors que je descendais de la colline, j'ai vu deux vieux. Ils se tenaient au pied d'un mur de pierre, le visage tourné vers la faible source de chaleur : ils prenaient le soleil. Ils étaient serrés si forts contre les pierres certainement tièdes que j'ai tout d'abord pris leurs têtes grises dépassant de ce mur gris pour des pierres, des sculptures étonnamment réalistes. Ce n'est qu'arrivé plus près que j'ai vu qu'ils étaient vivants. L'un avait une tête de bélier, des yeux pareils à de la gélatine fondue, et le bout de son nez de mouton était rouge ; l'autre avait un visage un peu plus arrondi, mais sa bouche dont les coins remontaient en un demi-sourire sous sa moustache grise en brosse lui donnait aussi l'air d'un faune. J'ignore pourquoi ils ont tant attiré mon attention. Je croyais voir sur leurs deux visages une même expression, indéfinissable, mais totalement identique : une expression involontaire qui ne se rattachait ni à l'instant, ni à leurs paroles, quoi qu'ils aient pu dire, mais prenait sa source en profondeur, comme dans le murmure des canalisations de leur être. Quand je suis passé à côté d'eux, ils se sont tus, comme s'ils avaient eu un secret - non, au contraire, comme s'ils avaient eu quelque chose à dire et que c'était justement ce qu'ils voulaient cacher mais qui était gravé sur leurs visages, comme les ruines d'une défaite, et qu'ils montraient bon gré mal gré à leurs frères humains, plus ou moins comme un avertissement, plus ou moins par faiblesse, un peu par malice, en tout cas de manière inconvenante et en quémendant un peu d'attention ⁵²¹ ».

L'homme peint par Music dans le cycle *Nous ne sommes pas les derniers* est anéanti, démolí, ruiné. Cet homme-ruine est à la frontière de la disparition mais son corps, sa force intérieure le maintiennent face aux conditions terrifiantes du camp. Si le corps a été rongé par l'horreur, les yeux deviennent l'ultime lieu de refuge de l'individualité des déportés. Subissant les coups et blessures que le narrateur reçoit en silence, celui-ci croise le regard de sa codétenue, une jeune française, qui lui jure, les yeux dans les yeux, qu'un jour viendra où il

⁵²¹ KERTÉSZ Imre, *Le refus*, op. cit., pp. 85-86.

pourra exprimer sa colère et sa haine. La question du regard est ici centrale puisque plusieurs années après la Libération, Elie Wiesel raconte que dans le métro parisien, il reconnaît, par hasard, cette même femme, assise devant lui, grâce au regard qu'il plonge lui-même dans le sien :

« En face de moi était assise une dame très belle, aux cheveux noirs, aux yeux rêveurs. J'avais déjà vu ses yeux quelque part. C'était elle ⁵²² ».

Rabotée, niée, abolie : l'individualité du déporté n'existe plus et son apparence physique n'est plus d'aucun secours pour distinguer le déporté d'un autre. Le regard cependant conserve dans sa profondeur une lueur sauvegardée. Une lueur de personnalité et de grandeur survit ainsi dans le regard. Roberto Tassi écrira ce propos :

« La profondeur représente l'élément fondateur de la peinture de Music, tout imprégnée de l'esprit et du sentiment de l'humain. [...] Voilà le caractère, la signification véritable de la peinture de Music : une profondeur cachée sous la surface, ou dissimulée derrière elle, et au plus profond le cœur, le centre de son discours sur la vie, l'essence de sa poésie ⁵²³ ».

Le regard comme la peinture de Music nous plongent directement à l'intérieur de l'être. L'être concentrationnaire et l'homme qui regarde la peinture de Music communiquent par cette liaison visuelle reliant les sentiments, les sensations et les émotions. L'apparence ne compte plus car elle n'existe plus à Dachau. Les cadavres de Music s'adressent à notre intériorité, notre nature, notre profondeur sensible et morale d'êtres humains contemporains. Nos regards, même séparés de sept décennies, se retrouvent pour dialoguer, pour communier et faire vivre l'être disparu dans la mémoire présente.

« Jan Piwonski : Au début de juin, le premier convoi est arrivé. Il avait peut-être plus de quarante wagons. Ce convoi était accompagné de S.S. en uniforme noir. Ça s'est passé l'après-midi juste quand il [Jan Piwonski] a fini de travailler, mais il a pris sa bicyclette et il est reparti chez lui.

C. Lanzmann : Demande-lui pourquoi.

Jan Piwonski : Je pensais tout simplement que ces personnes sont arrivées là pour travailler au camp, comme les autres qui ont travaillé avant. Ce convoi-là, on ne pouvait pas savoir qu'il était le premier destiné à l'extermination et d'ailleurs, il ne pouvait pas savoir que Sobibor sera un lieu d'extermination de masse de la nation juive. Le lendemain matin, quand je suis venu ici pour travailler un silence idéal régnait à la gare et nous avons compris après les

⁵²² WIESEL Elie, *La nuit*, op. cit., p. 108.

⁵²³ TASSI Roberto, « Une peinture de la profondeur », in : ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, op. cit., p. 101.

conversations avec le personnel polonais de la gare qui travaillait ici une chose tout à fait incompréhensible s'est passée. Tout d'abord, quand on construisait le camp, il y avait des ordres criés en Allemand, il y avait des cris, il y avait des juifs qui travaillaient au camp, il y avait des coups de feu. Et là, il y avait ce silence. Il n'y avait pas de Kommando de travail. Un silence vraiment idéal. Il y avait quarante wagons qui sont arrivés et puis rien alors c'était quelque chose de très étrange.

C. Lanzmann : C'est le silence qui leur a fait comprendre...

Jan Piwonski : C'est ça

C.Lanzman : Est-ce qu'il peut décrire ce silence ?

Jan Piwonski : C'est un silence. Rien ne se passait à l'intérieur du camp. On ne voyait rien, on n'entendait rien. Aucun mouvement. Alors là ils ont commencé à se demander : ces juifs, où est-ce qu'on les a mis ?⁵²⁴ »

Simon Srebnik, accompagné de Claude Lanzmann retourne à Chelmno sur la Ner, en Pologne. Chelmno fut le premier site d'extermination de Juifs par l'emploi de camions à gaz⁵²⁵. 400 000 Juifs y furent exterminés et uniquement deux personnes y survécurent : Mordechaï Podchlebnik et Simon Srebnik. Âgé de 13 ans, Simon fut enrôlé de force par les nazis pour assurer la maintenance du camp. Il confie :

« C'était toujours aussi tranquille, ici.
Toujours.

Quand on brûlait chaque jour 2000 personnes, des Juifs, c'était également
tranquille.

Personne ne criait.

Chacun faisait son travail.

C'était silencieux.

Paisible⁵²⁶ ».

2.2. L'émotion silencieuse

⁵²⁴ Dialogue entre Claude Lanzmann et Jan Piwonski. Les propos en langue polonaise sont traduits par Barbara Janica. Jan Piwonski est employé à entretenir les voies de chemin de fer à partir de juillet 1942 en gare de Sobibor, puis il devient aide-aiguilleur à partir du mois de juillet de la même année.

⁵²⁵ Le village de Chelmno (en allemand *Kulmhof*) est situé à environ 70 km au nord-ouest de Lodz. Le long du Ner, les SS. et la police créèrent un camp de mise à mort afin d'exterminer la population juive locale ainsi que celle du ghetto de Lodz.

Les opérations d'extermination débutèrent à Chelmno le 8 décembre 1941. Ce camp est considéré comme la première installation fixe utilisée pour les exterminations de masse notamment par l'emploi de gaz toxique.

Dénudés, les prisonniers étaient enfermés à l'arrière d'un grand camion pouvant contenir entre 50 et 70 personnes. Les portes arrières étaient refermées sur les déportés pendant qu'un mécanicien attachait un tuyau au pot d'échappement du camion. Le moteur du camion était mis en marche diffusant le monoxyde de carbone dans l'habitacle du camion. Les prisonniers étaient tués par asphyxie. Les corps étaient ensuite conduits dans la forêt avoisinant le camp pour y être jetés dans des charniers.

Ces informations sont notamment développées et mises en ligne sur le site officiel du United States Holocaust Memorial Museum à Washington, DC : UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM, *Encyclopédie multimédia de la Shoah, CHELMNO-KULMHOF*, [en ligne]. [Consulté le 25.11.2017]. Disponible à l'adresse : <<https://www.ushmm.org/wlc/fr/article.php?ModuleId=51#>>.

⁵²⁶ Propos confiés à Claude Lanzmann pour le film *Shoah*, op. cit.

Jorge Semprún et Elie Wiesel évoquent la question centrale du silence et notamment celui qui a suivi la libération des camps. Semprún en réponse à Wiesel :

« À la sortie du silence, un silence d'horreur, qu'il y a eu chez les survivants juifs du génocide. Au retour, parce qu'on ne faisait pas attention, parce que vous ne faisiez pas partie des héros de l'Histoire. Et ça, c'est terrifiant⁵²⁷ ».

L'horreur du silence. Jorge Semprún parle du silence assourdissant qui fut celui des victimes et plus largement celui de l'Europe qui ne voulait pas regarder en face l'Horreur. L'horreur des camps fut couverte d'un silence opaque pour préserver l'euphorie victorieuse de l'armistice. Cette chape silencieuse, muette, pourrait trouver sa métaphore picturale dans les arrière-plans obscurs et désespérément noirs sur lesquels Music peint les suppliciés. Les cadavres peints émergent de ce « ciel bas, gris et opaque⁵²⁸ » où des « nuages hivernaux de plomb⁵²⁹ » les maintiennent dans l'enfer concentrationnaire. Ces atmosphères sombres, ténébreuses qui encerclent, englobent et enferment les cadavres peints de Dachau deviennent un couvercle muet qui se referme sur le monde concentrationnaire dès la libération des camps.

Elie Wiesel répond à Jorge Semprún sur cette question : « On ne voulait pas nous écouter. Parce qu'on faisait honte à l'humanité. On avait pitié de nous. Moi, ça m'a pris dix ans pour commencer à parler, et d'ailleurs je parle peu et j'en parle peu, j'en parle mal. Mais si. Mais quand même, on ne voulait pas nous écouter⁵³⁰ ». David Rousset lui-même à la fin de son ouvrage exprime cette séparation qui apparaît dès la libération des camps entre l'homme déporté et l'homme de la société : « Ils sont séparés des autres par une expérience impossible à transmettre⁵³¹ ». L'expérience concentrationnaire garde un caractère incommunicable par ce mur du silence qui agit comme une rupture, une frontière entre les concentrationnaires et « les hommes normaux⁵³² ». Les camps sont un monde, « un astre mort chargé de cadavre⁵³³ » qui devient atteignable notamment par la force de l'art et de l'écriture.

⁵²⁷ SEMPRÚN Jorge, WIESEL Elie, *Se taire est impossible*, op. cit., p. 13.

⁵²⁸ KERTÉSZ Imre, *Être sans destin*, Paris, op. cit., p. 255.

⁵²⁹ *Ibidem*.

⁵³⁰ SEMPRÚN Jorge, WIESEL Elie, *Se taire est impossible*, op. cit., p. 14.

⁵³¹ ROUSSET David, *L'Univers concentrationnaire*, op. cit., p. 154.

⁵³² *Ibid.*, p. 153.

⁵³³ *Ibidem*.

Dès la Libération, le regard de la société s'est détourné des déportés pour se tourner vers la joie, la frénésie de la délivrance plutôt que de plonger dans l'obscurité et l'horreur extrême des camps. Ce détournement du regard, ce refus de voir et de regarder la mort, les deux auteurs l'évoquent :

Elie Wiesel l'explique : « Parce qu'on avait touché quand même à un abîme, l'abîme de l'Humanité. On a montré ce dont l'être humain est capable. Dans le bien comme dans le mal. C'était les limites extrêmes. On ne voulait pas, on gênait, on dérangeait.

Jorge Semprún : On dérangeait. On dérangeait. C'était une époque de fin, la fin de la guerre. C'était une époque où on idéalisait les circonstances, on avait abattu le fascisme, on croyait un peu d'une certaine façon que c'était la fin d'une histoire terrible du XX^e siècle et le début de quelque chose de nouveau. Et on a écarté, effacé. On a aussi effacé pendant très longtemps l'expérience, puisqu'ils faisaient partie du camp des vainqueurs, l'expérience des camps russes. On l'a effacée aussi. On n'a pas voulu l'écouter non plus. Nous-mêmes, parmi les déportés, nous n'en avons pas voulu. Je parle de moi, là. Écouter cette expérience-là, parce qu'elle semblait impossible à croire. Encore plus incroyable que l'autre. Il y a eu tout ce processus. J'ai l'impression qu'aujourd'hui, cinquante ans après, quand même...⁵³⁴ »

La fin de la Seconde Guerre mondiale fut marquée par un besoin de renouveau, le désir d'effacer et d'oublier ce qui avait été terrifiant. Croire à l'impossible, surtout quand il confine à l'horreur extrême, n'est pas un acte léger. Porter son regard sur l'horreur relève d'un processus difficile, engageant et qui doit se développer dans le temps pour être au plus près de la réalité. Jorge Semprún parle d'un temps de cinquante années qui est analogue aux vingt-cinq années séparant Dachau du cycle *Nous ne sommes pas les derniers*.

Elie Wiesel, dans la Préface qu'il propose à la nouvelle version de *La nuit*, évoque le silence qui régna lors de la parution de son ouvrage. Il fait part de son ressenti concernant l'indifférence qui pouvait dominer dans les années 50 et 60 autour de ce que l'on nomme, dit-il, « si pauvrement l'Holocauste⁵³⁵ ». De plus, en ces années, écrit-il, de nombreux éditeurs ne retenaient pas ces témoignages sur les camps car jugés trop macabres. Wiesel s'attache à décrire la grande méconnaissance du public et la volonté, pendant les années suivant la Libération, d'occulter ces événements et donc de passer sous silence ce qui avait pu se dérouler dans les camps. Il en est de même, dit-il, pour le monde académique où peu d'écoles secondaires comme supérieures enseignaient cette partie tragique de l'Histoire. Le silence qui a perduré pendant des années, rendant muets les survivants et dissimulant la disparition des déportés, est une question centrale dans les ouvrages de Wiesel, Semprun, Levi et Antelme.

⁵³⁴ SEMPRÚN Jorge, WIESEL Elie, *Se taire est impossible*, op. cit., pp. 14-15.

⁵³⁵ WIESEL Elie, *La nuit*, op. cit., p. 21.

Si le temps a passé depuis la Shoah, la mémoire n'en est finalement devenue que plus vive. Le silence s'est rompu et la mémoire des camps est devenue incontournable. Cérémonies, commémorations, conférences, musées, fondations, expositions, ouvrages, films, aujourd'hui les nouvelles générations s'intéressent à ces événements comme poussées par une volonté supérieure de faire vivre la mémoire des camps. Conscients de la disparition des survivants directs de la déportation et de la préciosité de leurs témoignages, les générations post-Seconde Guerre mondiale se consacrèrent à faire vivre cette mémoire des camps. Elie Wiesel se place comme survivant, comme un témoin qui ne veut pas priver les générations futures d'un passé qui, dit-il : « appartient à la mémoire commune ⁵³⁶ ».

L'oubli, l'omission, le désintéressement constitueraient une seconde mort pour les victimes de l'Holocauste : « L'oubli signifierait danger et insulte. Oublier les morts serait les tuer une deuxième fois [...] ⁵³⁷ ». Écrire, peindre, dessiner, filmer, témoigner c'est ne pas donner raison au Troisième Reich. Les nazis désirant détruire tout un peuple, brûlant leurs corps, faisant disparaître toute trace d'existence voulaient que personne ne se souvienne, ni même sache que ce peuple avait pu exister.

Nuit et brouillard (en allemand *Nacht und Nebel*, ou *NN*) est le code utilisé pour l'application du décret Keitel autorisant le transfert en Allemagne des Résistants et opposants à la politique ou aux méthodes du Troisième Reich et, à terme, à les faire disparaître dans un secret absolu. Ce décret permet la disparition totale, sans jugement ni procès, de la personne arrêtée pour éviter qu'elle prenne le statut de martyr aux yeux de la population occupée. Ainsi, « personne ne doit plus avoir, dès lors, connaissance de leur sort. Ils doivent disparaître sans laisser de trace ⁵³⁸ ».

Oublier les disparus, les déportés, les exterminés, engagerait notre responsabilité commune face à l'Humanité et l'Histoire. L'homme revenu des camps est témoin et son œuvre devient témoignage. *La nuit* et le cycle *Nous ne sommes pas les derniers* incarnent cette mémoire vive et vivante. Le livre comme la toile deviennent la manifestation matérielle du désir de leurs créateurs de faire vivre le souvenir des camps.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁵³⁷ *Ibidem*.

⁵³⁸ CHEMINS DE MÉMOIRE, *NACHT UND NEBEL Destinés à disparaître sans laisser de trace*, [en ligne]. [Consulté le 09.12.2017]. Disponible à l'adresse : < <http://www.cheminsdememoire.gouv.fr/fr/nacht-und-nebel-destines-disparaitre-sans-laisser-de-trace> >.

Le Troisième Reich voulait supprimer toute trace de ce qui avait été perpétré dans les camps. Les cendres et os des cadavres brûlés étaient semés et enterrés dans des champs avoisinant les camps ou jetés, pour le camp d'Auschwitz-Birkenau, directement dans le lit du fleuve Vistule. À la vue de la défaite, les nazies exécutèrent en masse et arbitrairement nombre de rescapés vivant dans les camps. Pour les nazis, personne ne devait pouvoir raconter cette extermination sans précédent dans l'Histoire. L'horreur des camps devait garder le silence et ne devait pas surgir aux yeux du Monde. Marguerite Duras écrit sur cette atroce volonté :

« À Mittel-Glatzbach on a trouvé mille cinq cents corps dans un charnier. Partout, sur toutes les routes il y en a, colonnes immenses d'hommes hagards, on les emmène, ils ne savent pas où, les kapos non plus, ni les chefs. Aujourd'hui les vingt mille survivants de Buchenwald saluent les cinquante et un mille morts du camp. Fusillés la veille de l'arrivée des Alliés. À quelques heures de là, être tué. Pourquoi ? On dit : Pour qu'ils ne racontent pas. Dans certains camps les Alliés ont trouvé les corps encore chauds⁵³⁹ ».

Parler, écrire, peindre, dire, regarder, dessiner, graver deviennent des actes de résistance contre l'oubli ainsi que des actions de transmission que l'on doit entendre aussi d'un point de vue pédagogique. L'œuvre devient ce véhicule qui permet de témoigner, de communiquer, de dialoguer entre le survivant et ce qu'Elie Wiesel nomme :

« les jeunes⁵⁴⁰ », « Ce sont les jeunes qui font la différence. Les jeunes aujourd'hui veulent savoir. Si tu veux, ce que j'aime, moi, c'est de parler aux jeunes. [...] Ce sont toujours les jeunes. Parce qu'ils se disent que c'est leur dernière chance d'écouter un témoin. Toi ou moi, nous sommes des témoins. Et alors ils sont là. Ils écoutent avec un intérêt vrai. Ils écoutent avec une curiosité saine, avec leur âme, avec le regard. Ils écoutent avec leur être, parce qu'ils ne savent pas que c'est une expérience qu'ils ne connaîtront jamais⁵⁴¹ ».

Le témoignage devient central quant à la transmission de la Shoah. Les deux auteurs, Jorge Semprún et Elie Wiesel, se tournent résolument vers les générations futures. Le témoignage se partage entre la nécessité absolue du témoin de raconter ce qu'il s'est passé, et la capacité de l'auditeur d'écouter la vérité des faits, aussi terribles soient-ils. Jorge Semprún, en réponse à son ami Elie Wiesel :

⁵³⁹ DURAS Marguerite, *La Douleur*, op. cit., pp. 37-38.

⁵⁴⁰ SEMPRÚN Jorge, WIESEL Elie, *Se taire est impossible*, op. cit., p. 15.

⁵⁴¹ *Ibidem*.

« Moi, il m'arrive la même chose. Ça m'a toujours été difficile, ou alors désagréable, ou alors je considère inutile de parler de cette expérience avec les gens de ma génération, etc. Alors que maintenant, je ne dis pas que ça devient facile, mais ça devient possible.

Elie Wiesel : Possible... Non, Jorge, c'est impossible, mais on le fait quand même. On n'a pas le choix⁵⁴² ».

Le temps écoulé entre les événements de la Shoah et la « possibilité » de dire, d'écrire sur la détention relève à la fois d'un choix personnel du survivant et de la propension du public à écouter. Si les années d'immédiate après-guerre passèrent sous silence la déportation, l'arrivée des générations nouvelles permit de recueillir les témoignages des survivants. Plusieurs années furent nécessaires pour que des yeux nouveaux, ceux d'une nouvelle génération accueille et recueille les propos et témoignages des survivants avec « générosité⁵⁴³ ».

Elie Wiesel fonde ses espoirs dans la capacité des générations futures à recueillir le témoignage des survivants des camps de concentration. Jorge Semprún affirme lui aussi cet espoir en ce sens où les générations nouvelles sont détachées de cette Histoire terrible. Ce détachement, cet éloignement temporel permet selon lui de poser des questions, d'établir un dialogue sincère et profond avec les survivants déportés.

La libération du camp, le retour à la vie civile fut un énième choc pour les déportés. Les alliés avaient tourné leurs regards vers l'allégresse de la victoire sur l'ennemi et l'avenir. Au retour des camps, la société n'était pas dans la capacité d'entendre ces témoignages venus de lieux où l'homme avait exterminé l'homme à l'échelle industrielle. Aussi, les survivants durent se taire, refouler cette expérience pour survivre :

« J'ai été obligé de me taire pendant quelque temps, quinze ans, pour survivre⁵⁴⁴ », écrit Semprún.

Le temps a permis de voir naître une génération qui n'avait pas connu ces événements et qui a redonné aux déportés une oreille attentive. Cette période est nommée « mûrissement⁵⁴⁵ » par Semprún : « [...] il fallait ce temps-là de mûrissement. Objectivement, historiquement, il a fallu ce temps-là pour qu'on lise les livres⁵⁴⁶ ».

⁵⁴² *Ibidem.*

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 16

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁴⁶ *Ibidem.*

Devant les œuvres du cycle *Nous ne sommes pas les derniers*, le silence se fait et s'impose. Impossible pour le spectateur-regardeur de parler devant ces cadavres qui hurlent. Aucun son n'est possible, nul propos n'est tenable et soutenable. Les cadavres crient et emplissent l'espace. L'horreur sublime des œuvres de Music exige le silence du spectateur pour mieux témoigner des événements vécus par le peintre à Dachau.

L'œuvre de Music, tout comme les ouvrages des auteurs-survivants, s'ancre dans le passé monstrueux de la Seconde Guerre mondiale, mais pour mieux se tourner vers l'avenir. Le passé éclaire le présent puis le futur grâce à l'œuvre. L'œuvre devient messager, passeur. N'oublions pas que Zoran Music s'adresse directement à nous : *Nous ne sommes pas les derniers*, comme un appel, un message, peut être un avertissement. Son cycle peint, dessiné et gravé interroge le présent et l'avenir. S'exclamer « CRS-SS⁵⁴⁷ » ou comparer Auschwitz au goulag de la Kolyma relèvent pour les deux auteurs de l' « absurdité⁵⁴⁸ » et même du « monstrueux⁵⁴⁹ ».

Essayer de dire le passé ne pourrait-il pas permettre d'éclairer le présent ? Oui, mais sans comparaison, bien sûr. Cet acte de courage et de résistance face à la perte et la disparition n'est pas uniquement un rituel du souvenir mais aussi une pratique concrète, qu'elle soit pédagogique et/ou politique. Jorge Semprún se tourna vers la politique tandis qu'Elie Wiesel devint professeur et, dit-il, « conteur d'histoires⁵⁵⁰ ». Semprún dira de David Rousset qu'il eut l' « acte courageux⁵⁵¹ » de nommer son récit concentrationnaire « roman⁵⁵² ». Le témoignage par l'art est fondamental pour conserver précieusement le passé et garder les yeux ouverts sur le présent :

« Elie Wiesel : Mais, Jorge, le Mal a survécu à Auschwitz. [...] Il y a eu encore, après le fascisme, la haine raciale, le fanatisme, qui continue un peu partout. Mais il ne faut jamais comparer. Mais bien sûr, nous vivons encore à l'intérieur d'un siècle, le même siècle, le siècle le plus violent de l'Histoire. Je pense que pendant cette période-là, l'Histoire a dégagé, a révélé, a libéré tant de forces néfastes, maléfiques, qu'aujourd'hui encore il y a des retombées. Et on sent ces retombées-là justement dans la purification ethnique, comme tu dis, ou bien au Rwanda, enfin dans le monde entier. [...] Quand je vois une petite fille ou un petit garçon à l'écran, qui meurt dans les bras de sa mère quelque part en Afrique. Tchétchénie, ça fait mal. Ça fait mal. Quand j'entends,

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁴⁸ *Ibidem.*

⁵⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁵⁰ *Ibidem.*

⁵⁵¹ CHRISTIAENS Justine, DAUBAIL Elodie, SIGNORATO Geoffrey, *La Littérature concentrationnaire vue par Jorge Semprún*, op. cit..

⁵⁵² *Ibidem.*

n'est-ce pas, qu'on tue les intellectuels en Algérie, ça me rappelle l'Allemagne de 1933, non pas l'Holocauste mais 1933. Ça fait mal. Ça fait mal, d'autant plus que j'ai l'impression d'assister à une sorte de croissance. Ça croît. Et si Auschwitz et Buchenwald n'ont pas changé l'homme, vraiment, alors, qu'est-ce qui va changer l'homme ? [...]

Jorge Semprún : Oui. On arrive au noyau même, au centre même de l'expérience des camps. C'est-à-dire la découverte que la liberté humaine, la liberté de l'homme est une liberté capable du bien et du mal ⁵⁵³ ».

L'œuvre d'art devient un porte-parole permettant à l'homme d'accéder au témoignage et à la vérité des événements tragiques de l'Histoire. Porter et soutenir l'impossible parole redonne corps à ceux qui furent anéantis. Le corps de l'œuvre, par sa présence, devient l'incarnation d'une voix que le Troisième Reich a voulu faire taire à jamais. Les cris des déportés gazés, incinérés puis enterrés, réduits au néant par la machinerie nazie, réapparaissent avec force à la surface des toiles de Zoran Music. Le silence mortuaire suivant la crémation des déportés se voit rompu, plusieurs dizaines d'années après, en 1970, par ces cris picturaux.

« Au moment où je vous parle, l'eau froide des marais et des ruines remplit le creux des charniers, une eau froide et opaque comme notre mauvaise mémoire. La guerre s'est assoupie, un œil toujours ouvert. L'herbe fidèle est venue à nouveau sur les Appel-platz autour des blocks. Un village abandonné, encore plein de menaces. Le crématoire est hors d'usage. Les ruses nazies sont démodées. Neuf millions de morts hantent ce paysage.

Qui de nous veille de cet étrange observatoire pour nous avertir de la venue des nouveaux bourreaux ? Ont-ils vraiment un autre visage que le nôtre ? Quelque part, parmi nous, il reste des kapos chanceux, des chefs récupérés, des dénonciateurs inconnus. Il y a tous ceux qui n'y croyaient pas ou seulement de temps en temps. Il y a nous qui regardons sincèrement ces ruines comme si le vieux monstre concentrationnaire était mort sous les décombres, qui feignons de reprendre espoir devant cette image qui s'éloigne, comme si on guérissait de la peste concentrationnaire. Nous qui feignons de croire que tout cela est d'un seul temps et d'un seul pays, et qui ne pensons pas à regarder autour de nous et qui n'entendons pas qu'on crie sans fin ⁵⁵⁴ ».

Le mal, a-t-il un autre visage ? Les dernières phrases prononcées en voix off par Michel Bouquet en conclusion du film d'Alain Resnais sonnent comme une sentence. Sommes-nous les derniers ? NON !! *Nous ne sommes pas les derniers* car le Mal change de visage et traverse les époques !

⁵⁵³ SEMPRÚN Jorge, WIESEL Elie, *Se taire est impossible*, op. cit., pp. 23-24.

⁵⁵⁴ Jean Cayrol dit par Michel Bouquet pour le film d'Alain Resnais, *Nuit et Brouillard*, op. cit..

3. « On ne peut faire taire un peintre »

3.1. Une mémoire universelle

Le Maître vénitien, Guido Cadorin, enseignant dès 1928 à l'Académie des Beaux-arts de Venise, initie le jeune Music aux couleurs méditerranéennes tout en l'immergeant dans l'histoire de la Sérénissime. L'histoire de Venise se déploie à partir de l'œuvre de la dynastie Cadorin⁵⁵⁵. Depuis le sculpteur Vincenzo Cadorin (1854-1925) jusqu'à Ida Barbarigo et Zoran Music, c'est toute l'humanité, la sensibilité, l'émotion et la lumière de la Vénétie qui recouvre près d'un siècle et demi de création. Entre succès, reconnaissance, apogée, mélancolie et solitude, cette lignée artistique trouve une incarnation sublime dans les ultimes dessins que Music fait de sa femme. Ida Barbarigo assurera, jusqu'à sa disparition, le 15 janvier 2018, la conservation et la transmission de la mémoire de Venise et de sa famille.

Commissaire à plusieurs reprises d'expositions consacrées à Zoran Music, Jean Clair intègre Music dans une historicité plastique où le corps est représenté dans la réalité de la chair. Le tableau de Giorgio da Castelfranco, dit Giorgione, intitulé *La Vecchia*⁵⁵⁶, montre une femme vieillissante, édentée, aux traits fatigués, tirés et aux habits décousus. Le sentiment d'un profond accablement émanant de cette œuvre est mêlé avec celui d'une grande tendresse. Le portrait(r)iste insère dans la main de cette femme un feuillet sur lequel est inscrit « Col tempo » (Au fil du temps). Si le temps emmène cette femme vers la mort, il procure également ce sentiment d'éternité. Le corps humain s'abîme, subit les assauts de la vie et du temps le menant vers sa disparition inexorable. L'œuvre d'art ne serait-elle pas un havre de sérénité, où la souffrance du vivant trouve une éternité paisible ?

La découverte des camps, la révélation aux yeux du monde de l'existence de cette horreur ultime par les photographies et les films réalisés lors de la libération, ont placé l'homme face à ses responsabilités. La réalité si terrible du quotidien concentrationnaire éclatant à la vue du monde a détruit toute possibilité de soulagement, de réhabilitation voire de rachat par un quelconque moyen connu. L'inconcevable existence d'une réalité si affreuse

⁵⁵⁵ Originaire de la province du Cadore au sud des Dolomites, la famille Cadorin s'installa à Venise dès le XIX^e siècle. Trois générations d'artistes se succédèrent depuis le sculpteur Vincenzo Cadorin au photographe Augusto Tivoli, des luthiers Fiorini à l'architecte Brenno del Giudice et des peintres Guido Cadorin, Livia Tivoli à Ida Barbarigo Cadorin, épouse de Zoran Music.

⁵⁵⁶ Cette œuvre est reproduite page 306.

entrave dès le départ l'expression, l'expiation par les moyens classiques de l'art et de la littérature. Comment les mots du dictionnaire, comment les formes de la peinture, de la gravure ou de la sculpture pourraient-elles traduire quelque chose qui justement est inimaginable ? Le régime nazi avait d'ailleurs porté cette idée d'une ironie infernale en affirmant que même si un survivant venait à s'échapper, le monde ne pourrait pas le croire. On se souviendra que le Troisième Reich avait pour ambition d'exterminer le peuple juif mais aussi d'éradiquer toute trace de son existence.

Nous ne sommes pas les derniers n'apparaît donc pas comme un exutoire mais plus comme un hommage à ceux qui sont restés à Dachau. Les survivants qui ont vécu la déportation expriment ce sentiment : l'horreur fait partie d'eux à jamais. Music le sait bien et c'est ainsi que ses toiles deviennent à ses yeux un moment de vérité permettant d'éclairer ces mois passés dans l'obscurité et l'absurdité du camp. Anonymes, dénudés et même décharnés à l'extrême, ces cadavres peints, dessinés et gravés nous atteignent au plus profond de notre sensibilité puisqu'ils sont le substrat de l'humanité. Michael Gibson écrit : « Les camps sont apparus dans un temps où l'homme s'était vu dépouiller de toute qualité, réduit à n'être qu'un chiffre, un zéro dont l'ovale sans visage ne pouvait que contribuer, au sens de la foule, à la valeur de Numéro Un ⁵⁵⁷ ». L'homme n'avait plus de visage et n'était plus qu'un chiffre tatoué sur son bras ou sur sa poitrine comme le montrent certains cadavres dessinés par Music ⁵⁵⁸. Gibson le dit : « Dans tous ces tableaux aussi, chaque visage semble pouvoir se mettre à la place d'un autre ⁵⁵⁹ ». Si chacun est touché face à ces cadavres peints par Music c'est peut-être parce que les camps ont aussi vu le jour dans une Europe dans laquelle nous vivons. Nous sommes liés à ces cadavres peints puisqu'ils sont morts et que nous sommes vivants. Nous avons un visage et une identité et notre devoir est, maintenant, de (re)donner une visibilité, une figurabilité aux oubliés. Marguerite Duras dans son ouvrage relatant l'attente puis le retour de Robert Antelme écrit ces quelques lignes :

« Nous sommes de ce côté du monde où les morts s'entassent dans un inextricable charnier. C'est en Europe que ça se passe. C'est là qu'on brûle les juifs, les millions. [...] Nous sommes de la race de ceux qui sont brûlés dans les crématoires et des gazés de Maïdanek, nous sommes aussi la race des nazis. Fonction égalitaire des crématoires de Buchenwald, de la faim, des fosses communes de Bergen-Belsen, dans ces fosses nous avons notre part, ces squelettes si extraordinairement identiques, ce sont ceux d'une famille

⁵⁵⁷ GIBSON Michael, « Tua res agitur », in : ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, op. cit., p. 39.

⁵⁵⁸ Ces dessins sont reproduits dans le recueil (Volume III) pages 7 et 8 (n°2 et n°3).

⁵⁵⁹ GIBSON Michael, « Tua res agitur », in : ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, op. cit., p. 39.

européenne. Ce n'est pas dans une île de la Sonde, ni dans une contrée du Pacifique que ces événements ont eu lieu, c'est sur notre terre, celle de l'Europe⁵⁶⁰ ».

Notre responsabilité, notre proximité avec les morts de la déportation est là. Nous partageons la même terre, la même humanité, aussi notre devoir d'Européen est absolu. Nous devons nous souvenir.

Le rapport entre nous, femmes et hommes du XXI^e siècle, avec ces cadavres, devient charnel, émotionnel et transcendantal. Les morts sont vivants, car nous leur prêtons attention par notre regard. Notre regard devant les œuvres de Music nous élève, nous éduque et procure de la vie là où la mort règne. Peter Handke écrit :

« Chez Music, c'est, à première vue comme à la dernière, le *format* qui tranche, qui rythme, qui enlève la lourdeur des choses, qui soulève, qui donne de l'air et des ailes aux tableaux. D'abord le choix du format juste, et après peut-être la juste distance, entre le peintre-spectateur et le monde. Et après la composition. Et après les formes. Et après les couleurs, peut-être⁵⁶¹ ».

L'auteur insiste à de nombreuses reprises sur la sensation procurée par l'œuvre de Music. Il décrit plusieurs étapes qui ouvrent à la perception de l'œuvre. En effet, il emploie à plusieurs reprises l'expression « les yeux fermés⁵⁶² », mais également « je ferme encore les yeux⁵⁶³ », pour transmettre et faire entendre la haute sensibilité de l'œuvre de Music. L'artiste parlera lui-même en 1995 de cette expression « les yeux fermés⁵⁶⁴ ». Pour lui, fermer les yeux c'est se couper visuellement du modèle et se concentrer sur la sensation et donc sur le nécessaire, l'essentiel. L'artiste le dit :

« J'aime les choses que je peux voir les yeux fermés, les choses réduites à l'essentiel, sans masque, sans vêtements, sans superflu, dont il ne reste plus rien enlever. C'est la raison pour laquelle je n'ai jamais voulu me servir de modèles, pour les portraits par exemple : parce que là on ne trouve que des masques, alors que c'est l'intérieur du personnage que l'on cherche⁵⁶⁵ ».

⁵⁶⁰ DURAS Marguerite, *La Douleur*, op. cit., pp. 60-61.

⁵⁶¹ HANDKE Peter, « Quatre notes sur Zoran Music et ses tableaux », in : ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, op. cit., p. 50.

⁵⁶² HANDKE Peter, « Quatre notes sur Zoran Music et ses tableaux », in : ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, op. cit., p. 49.

⁵⁶³ HANDKE Peter, « Quatre notes sur Zoran Music et ses tableaux », in : ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, op. cit., p. 50.

⁵⁶⁴ PEPPIATT Michael, *Zoran Music. Entretiens 1988-1998*, op. cit., p. 22.

⁵⁶⁵ *Ibidem*.

La question de l'essentiel est à relier avec la question de l'éternel. L'essentiel dans les cadavres, l'éternel dans les paysages : l'artiste semble chercher ce qui ne bouge pas, ce qui demeurera pareil au fil du temps comme dans la mémoire. Chercher et atteindre l'essentiel grâce à la peinture, le dessin ou la gravure est pour Music la question centrale.

Zoran Music a été cet Européen, parfois malgré lui, sans pays fixe, allant et venant à travers les différents territoires, ce qui confère ainsi un caractère « cartographique » à ses œuvres. Zoran Music se définit en ces mots : « Je suis une personne *senza fissa dimora*, comme on dit en italien : sans domicile fixe. [...] Je suis de culture austro-hongroise ou d'Europe centrale, mais elle n'existe plus !⁵⁶⁶ ». Music a dessiné les collines de Sienne, Venise, Paris mais les cadavres peints deviennent eux aussi une carte en ce sens où ils dressent un portrait macabre des nombreuses nationalités déportées dans les camps de concentration nazis. Les œuvres du cycle *Nous ne sommes pas les derniers* pourraient constituer cette cartographie de la douleur, de la souffrance universelle, lisible et compréhensible par toutes les personnes appartenant à l'Histoire commune de l'Europe et du Monde.

Cet homme envers lequel chacun peut se reconnaître survit dans notre esprit par la création elle-même. Si nous continuons à regarder les victimes du *Tres de Mayo*, c'est qu'elles nous touchent, nous émeuvent et nous fascinent. Notre regard d'homme contemporain est capté par ces victimes d'un autre siècle qui rejoignent les cadavres de Zoran Music dans notre mémoire. L'artiste nous incite ainsi à garder les yeux ouverts sur l'Histoire pour que les victimes ne sombrent pas dans le néant et qu'elles puissent au contraire vivre et survivre dans la mémoire collective et universelle

Claude Roy exprime de manière extrêmement synthétique la question du temps dans le travail de transcription/restitution du déporté. Si certains ont eu ce besoin immédiat de dire, de raconter, d'écrire, d'autres sont passés par une phase d'attente, un temps suspendu avant de pouvoir exprimer l'horreur vue et vécue. Claude Roy écrit :

« Les survivants n'ont pas tous eu la même relation avec les mois ou les années du grand trou noir de la déportation. Les uns se sont - peut-on dire délivrer ? - très peu de temps (relativement) après leur libération, dans des œuvres qui dévisageaient sans fermer les yeux leur traversée des *Lagers*. Ce fut le cas, par exemple, de Robert Antelme avec *L'Espèce humaine*, Jorge Semprún avec *Le Grand Voyage*, deux beaux livres nés d'une expérience cruelle. Ce fut le

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 20.

cas de Charlotte Delbo. D'autres ont gardé le silence pour longtemps, et parfois pour toujours⁵⁶⁷ ».

Les tableaux, dessins et gravures qui constituent le cycle intitulé *Nous ne sommes pas les derniers* sont de véritables conquêtes sur la mémoire. En effet, après avoir couvert d'un brouillard pendant près de vingt-cinq années les événements vus et vécus à Dachau, l'artiste regagne en 1970 une volonté de vivre, ce qui lui permettra de regarder ce terrible passé. La blessure profonde et intime des camps ne s'est jamais refermée chez Music et y faire face est un acte de courage qu'il nous montrera de manière sublime grâce à ce cycle. Si l'artiste ressasse et garde ses vues et son vécu au camp au plus profond de lui, le peintre, lui, peint pour donner à voir au spectateur le traumatisme et une parcelle de vérité sur ce qu'il s'est passé.

La mémoire des victimes et des événements doit vivre. Le livre, tout comme le tableau, permettent de pallier l'émiettement de la mémoire. La disparition des derniers survivants de la déportation nous rappelle le devoir que nous avons aujourd'hui de conserver cette Histoire. Confrontés au suicide de Primo Levi le 11 avril 1987, au décès de Robert Antelme le 26 octobre 1990, de Zoran Music le 25 mai 2005, de Jorge Semprún le 23 mai 2009, d'Imre Kertész le 31 mai 2016, d'Elie Wiesel le 2 juillet 2016 et de Simone Veil le 30 juin 2017, nous devons renforcer continuellement notre croyance et nos convictions dans les écrits, les lettres, les discours, les tableaux que ces hommes et ces femmes qui ont connu l'inconcevable nous ont légués.

Zoran Music comme les écrivains ont construit leurs œuvres sur la barbarie. Les peintures comme les ouvrages de Semprún, Wiesel, Delbo, Antelme, Lévi, Kertész ne sont pas sans angoisses ni hésitations. C'est une œuvre de la douleur, douloureuse et viscérale. Créer à partir des camps et de l'expérience concentrationnaire est déjà un travail extrême. À partir des ruines et de la barbarie, Primo Lévi, Jorge Semprun, les auteurs et Zoran Music vont redonner un visage aux disparus devenant eux-mêmes les figures d'une littérature, d'un art en lutte contre l'oubli et l'indicible. Ils sont des visages en guerre contre l'oubli et l'horreur.

Le suicide de Primo Lévi apparaît comme un assassinat différé. Si le temps peut aider à se reconstruire, il peut être aussi destructeur. Primo Lévi met un terme à ses jours, nous

⁵⁶⁷ ROY Claude, « Music, douceur et force », in : ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, op. cit., pp. 86-87. Ce catalogue est celui de la grande exposition qui est consacrée à Zoran Music dans les Galeries nationales du Grand Palais à Paris entre le 6 avril et le 3 juillet 1995. Cette exposition est inaugurée par l'ami intime de Zoran Music, M. le Président François Mitterrand et M. le Président de la République Slovène Milan Kučan.

alertant de la manière la plus dramatique sur le fait que l'horreur concentrationnaire produit toujours des victimes. Est-il possible de vivre après Auschwitz ? Certains ont eu besoin de temps à la fois pour trouver une voie à une écriture devenue impossible mais aussi pour retrouver leur voix d'homme libre. Jorge Semprún n'a pas travaillé dans l'immédiateté, dans l'urgence. Il lui fallut plusieurs années avant de publier *Le Grand Voyage* en 1963. A partir de là, son chemin vers l'écriture a repris et il ne s'est plus arrêté.

Si la transformation de l'horreur réelle en beauté plastique tient de la transfiguration, cette beauté est également là, et ceci serait peut être son premier dessein, pour réveiller les consciences. Si la beauté ne peut transformer le monde et encore moins le passé, elle peut agir comme un avertisseur de pensées. Regarder l'horreur par le prisme de la beauté pour mieux la comprendre et la saisir permet de ne pas l'oublier et ne pas la reproduire. La beauté devient un filtre du regard. Sans elle, impossible pour l'homme de regarder en face, longtemps et avec insistance l'horreur. Il ne s'agit en aucun cas de camoufler ou d'embellir la réalité des camps. La beauté apparaît comme un médiateur, un passeur entre l'œil du spectateur qui n'a pas vécu l'horreur et les cadavres-victimes. L'artiste, l'écrivain-déporté transcendent l'expérience dans une démarche purement humaniste. La toile, le tableau, le dessin, la gravure, le livre deviennent des points de réflexion sur l'homme et ses capacités, qu'elles soient destructrices ou résistantes.

Revivre pour raviver la mémoire, telle pourrait être l'une des raisons de reprendre le crayon ou le pinceau. Face à l'étiollement de la mémoire, face au danger de l'oubli, il est nécessaire de garder en lumière l'horreur. Jorge Semprún s'exprimera de manière très sensible sur le risque de perte de la mémoire :

Le thème du dernier survivant revient souvent dans vos livres, pourquoi?

Ce thème est lié à une réalité historique. La fédération des déportés va bientôt fermer ses bureaux. Les conséquences de cette extinction sont multiples, mais touchent notamment la littérature. Quel type d'œuvres nouvelles va nourrir cette littérature? Il va falloir que les romanciers s'approprient cette mémoire. Si l'imagination ne prend pas possession de ce territoire documentaire, la mémoire réelle va s'épuiser. C'est dans le cadre historique de la disparition de cette mémoire que se situe le thème du dernier survivant. Un thème purement littéraire puisque aucun survivant ne sera le dernier. Voilà une formidable idée littéraire qui touche à la fable et au mythe ; la tentation du suicide, donc du silence, est alors évidente et nous voilà revenus à notre point de départ...

Que pensez-vous de toutes ces commémorations autour des camps ?

« [...] La vraie commémoration, au sens profond et noble du terme, c'est celle que propose Zoran music, un des seuls grands peintres de la déportation qui, retravaillant les dessins clandestins qu'il a fait à Dachau, intitule son exposition *Nous ne sommes pas les derniers*⁵⁶⁸ ».

Jorge Semprún énonce cette impuissance à « tout dire, tout faire imaginer, tout faire comprendre⁵⁶⁹ ». S'il est impossible de tout dire de leurs déportations, de tout transmettre, les deux auteurs ressentent cette obligation et même ce devoir d'essayer. Wiesel le dit et l'affirme, il faut essayer, il faut tenter par l'écrit, par la parole de dire, de témoigner de l'univers concentrationnaire.

« Elie Wiesel : Se taire est interdit, parler est impossible. J'ai toujours eu peur de perdre la mémoire. Je sais que la mémoire est vulnérable. Elle s'émiette. Est-ce qu'il y a des choses que j'ai oubliées ? Est-ce qu'il y a des visages qui ne sont plus dans mon visage, dans mon regard ? Est-ce qu'il y a des gestes qui ne sont plus là, des gestes qui ne sont plus à ma portée ? Alors, comment faire ? Comment faire pour tout dire, pour dire ce qu'il faut ? L'écrivain que je suis, et que tu es, ne peut pas ne pas se poser ces questions-là⁵⁷⁰ ».

Écrire pour ne pas oublier, graver dans la plaque de cuivre pour sceller les traits d'un compagnon de détention exterminé : l'œuvre devient une inscription, une trace mémorielle même si elle n'est pas complète ni exhaustive. L'auteur du livre ou du tableau doit écrire et peindre pour fixer cette expérience sur le papier. Le cycle *Nous ne sommes pas les derniers* se place aussi dans cette tentative de transmettre au plus près l'expérience concentrationnaire. Zoran Music donne un seul et unique titre à l'ensemble des œuvres constituant ce cycle. L'anonymat des toiles, numérotées pour certaines d'entre elles, place chaque tableau comme une tentative de fixer sur le support la vérité de l'horreur nazie. Multiplier les essais, les toiles, aussi magnifiques et sublimes soient-elles, permet à Zoran Music de fixer un aspect, une tête, un caractère, un fait vu et vécu dans le camp. L'œuvre n'est plus uniquement l'incarnation plastique d'un souvenir personnel mais devient l'incarnation d'une mémoire universelle. Primo Levi écrit :

⁵⁶⁸ Entretien avec Jorge Semprun « Le grand voyage de la mémoire », propos recueillis par Gérard de Cortanze, in : LA LITTÉRATURE ET LES CAMPS DE PRIMO LEVI À JORGE SEMPRÚN, *Le Magazine Littéraire*, Paris, n°438, janvier 2005, p. 47.

⁵⁶⁹ SEMPRÚN Jorge, WIESEL Elie, *Se taire est impossible*, op. cit., p. 17.

⁵⁷⁰ *Ibidem*.

« [...] les marques de l'offense resteraient en nous pour toujours, dans le souvenir de ceux qui y avaient assisté, dans les lieux où cela s'était produit et dans les récits que nous en ferions ⁵⁷¹ ».

Jorge Semprún énonce que le travail d'écriture fut, après sa libération du camp, difficile et viscéralement éprouvant. L'écriture, la construction des phrases, le choix des mots fit replonger l'auteur dans l'enfer de Buchenwald. Pour produire un écrit vrai, un récit juste, Jorge Semprún fouille sa mémoire, précise sa vision, et renoue avec ces mois passés dans le camp. Ne pas trahir ce qui s'est passé, voici son exigence ultime. Le travail d'écriture est ardu et délicat car il ne faut pas exagérer les faits. L'auteur a peur de ne pas être cru et lu, mais parallèlement, il n'est pas question de sous-estimer l'horreur concentrationnaire. Son écrit vise le témoignage et le partage de la mémoire. Il ne faut pas perdre le lecteur, produire chez lui par la brutalité des faits relatés un blocage ou, pire, une répulsion. L'histoire est le moyen de transmettre l'expérience sans la trahir.

Ce besoin d'être exact sur son expérience concentrationnaire, l'écrivain l'accepte quitte à revoir apparaître l'horreur. Il porte un regard introspectif sur les mois passés à Buchenwald, qui fait resurgir l'angoisse, la peur, les humiliations et la Mort. La mémoire devient douloureuse, effrayante car elle renferme en elle la vérité des événements. Remuer ses souvenirs, explorer sa mémoire pour écrire la vérité du camp, relève pour Jorge Semprún d'un acte fondamental et nécessaire :

« L'écriture aussi réveille la mémoire et réveille l'angoisse forcément. [...] Et plus j'écris, plus la mémoire est là, mais plus l'angoisse revient aussi, bien entendu... ⁵⁷² ». Revivre la Mort pour mieux y survivre.

Nous ne sommes pas les derniers s'est créé par l'alliance d'une urgence totale avec une extrême patience. L'absolue modestie, humilité et retenue de Zoran Music contiennent intimement cette horreur vue et vécue du camp allemand. Music a œuvré avec force, vigueur et passion à la création de ce cycle qui ne prit pas forme et place après des phases de recherches graphiques. Ces œuvres de cadavres s'imposèrent et se devaient de voir le jour. Les cadavres ont été déterrés du souvenir à demi-enfoui pour revenir aux yeux de tous. Ce cycle, plus qu'un temps de création, est peut-être un temps de réflexion. Les ouvrages traitant de la déportation ne sont-ils pas eux aussi un objet mêlant la réflexion, la patience, l'urgence et la mémoire ? Les œuvres de Music et les ouvrages de Semprún ne sont pas uniquement que des souvenirs. Ces œuvres sont la déportation et la souffrance elles-mêmes.

⁵⁷¹ LEVI Primo, *La Trêve*, Paris, Éditions Le Livre de poche, 2010, p. 11.

⁵⁷² SEMPRÚN Jorge, WIESEL Elie, *Se taire est impossible*, op. cit., p. 19

Créées par les déportés survivants, ces œuvres n'embellissent pas. Les survivants-créateurs montrent l'horreur sans détour, sans omission et sans aucune décoration ou fioriture.

La fin d'un cycle comme celui de Zoran Music, *Nous ne sommes pas les derniers*, se conclut comme un deuil. C'est une fin qui ne tend pas à la joie ou à l'allégresse. Les cadavres sont revenus avec force, puissance et ardeur. Les suppliciés sont réapparus à deux reprises dans l'œuvre de Zoran Music, d'abord en 1970 puis une seconde fois en 1985, où les cadavres ont occupé de manière quasi-exclusive la pratique artistique de l'artiste. La puissance dramatique que porte ce cycle s'est déployée intensément pendant plusieurs années en prenant les formes de la peinture, de la gravure et du dessin. Ce cycle est une ascèse, un moment nécessaire à la vie. La douleur des cadavres qui reviennent, les morts et les souvenirs des compagnons disparus rejaillissent par l'œuvre, transformant la pratique artistique en un temps de deuil commémorant la mémoire des déportés.

La mémoire et sa fonction sont pour Semprún et Wiesel des questions également très présentes et essentielles pendant la captivité elle-même. Elie Wiesel évoque le bonheur ressenti, quant au lieu d'un numéro, le : A7713, un autre détenu le nomme par son vrai nom. Nommer, renommer, donner un nom, devient pour l'auteur de *La nuit*, ce qu'il appelle « le triomphe de la mémoire ⁵⁷³ ». La mémoire, le souvenir, l'attache mentale et mémorielle au passé deviennent autant d'armes et de défenses absolues contre l'oubli, la Mort et l'anéantissement. La mémoire de son passé d'homme permet à l'homme de survivre au présent du camp. L'histoire personnelle d'avant l'enfer concentrationnaire devient un véritable trésor pour l'homme déporté car, même enfouie au plus profond de son âme, elle renferme sa personnalité, son nom, son individualité. Conserver et préserver son identité est un combat contre l'oubli dans l'enfer des camps. Aussi, Zoran Music parle de cet attachement à son métier. Son être artiste fut pour lui le salut contre l'oubli et la négation de sa personne voulus par le système concentrationnaire. Ne pas oublier qu'il était artiste devint une sorte de défense intérieure qu'il fallait raviver et faire survivre à chaque instant à Dachau. Sa nécessité de dessiner dans le camp fut ce lien mental, spirituel avec son être intérieur. Dessiner pour ne pas s'oublier ni sombrer.

Cinq décennies séparent l'arrivée de l'armée rouge à Buchenwald et la parution de *L'écriture ou la vie*. De la publication de son ouvrage *Le Grand Voyage* jusqu'à la fin de sa vie, Jorge Semprún s'employa à écrire sur les camps. Le temps, la distance avec les faits étaient

⁵⁷³ *Ibidem*.

nécessaires à l'écriture. Dès son premier écrit sur les camps, Semprún pensait pouvoir se libérer de son vécu tragique. Mais il n'en fut rien. Par la confidence, Jorge Semprún expliqua à quelques reprises que plus il écrivait et racontait sur la déportation, plus il fouillait sa mémoire et plus il faisait ressurgir des souvenirs précis et détaillés. L'écrivain expliqua qu'il avait écrit *L'écriture ou la vie* comme s'il l'avait fait immédiatement après la libération de Buchenwald. Loin d'être apaisante, exorcisante, l'écriture devient un acte courageux et douloureux. Cette mémoire revenant à la surface, d'entre les morts, ravive chez l'écrivain des souvenirs jusque-là enfouis.

La mémoire est une chose vivante. Non pas fixe et fixée, elle peut être oubliée et ressurgir pour être mieux transmise. La mémoire se déplace, se partage, se transmet par l'écrit, l'oral, ou l'œuvre d'art. Plus qu'un constat ou une « simple » description des faits, l'œuvre d'art apporte à la mémoire de la déportation une impression de vécue, vivante. Jorge Semprún emploie le procédé littéraire de la projection : écrits plusieurs années et décennies après les faits, ses ouvrages se placent non pas dans un présent immédiat, mais produisent une distance entre les événements et la narration. L'auteur crée un espace, un écart pour mieux écrire sur l'horreur. Repensons aux mots de Zoran Music : « la chose était tellement énorme ⁵⁷⁴ », tellement monumentale que le peintre comme l'écrivain espagnol ont dû mettre de la distance pour mieux l'affronter.

Jorge Semprún parle de l'écriture relative à la déportation sur le mode du collectif. Quand *Le grand voyage* paraît en 1963, d'autres livres portant sur l'expérience concentrationnaire ont déjà été publiés. Une matière écrite existe déjà. Le témoignage de Semprún se voit intégré dans une littérature des camps que Robert Antelme, Primo Levi et David Rousset ont ouverte. Les ouvrages des différents auteurs sur les camps dialoguent entre eux, se répondent, se complètent, créant et enrichissant ainsi la mémoire concentrationnaire. L'horreur, la répression, la déportation n'ont pas disparu avec la libération des camps. Nous ne sommes pas les derniers ! crie Music. Jorge Semprún confie :

« On n'a pas le droit moral de parler des camps nazis, comme s'il n'y avait que ça dans le monde, comme si c'était la seule société au monde qui avait produit des camps : le nazisme ⁵⁷⁵ ».

⁵⁷⁴ Zoran Music, in : CLAIR Jean, *La barbarie ordinaire. Music à Dachau*, op. cit., pp. 159-160. Cet extrait d'entretien est lu par Christophe Cognet en guise d'introduction au film : *Parce que j'étais peintre L'art rescapé des camps nazis*, op. cit..

⁵⁷⁵ CHRISTIAENS Justine, DAUBAIL Elodie, SIGNORATO Geoffrey, *La Littérature concentrationnaire vue par Jorge Semprún*, op. cit..

L'horreur peinte et décrite par Zoran Music et Jorge Semprún est universelle. La détention, le travail forcé, le froid, la faim, la mort... se sont poursuivis et l'œuvre d'art devient le recueil, le témoignage nécessaire afin de ne pas oublier.

Semprún reconnaît Varlam Chalamov comme le plus grand des écrivains sur l'expérience de la déportation, du travail forcé (au goulag), de la faim, de l'oppression et du froid. Pour Semprún, il s'agit d'une expérience similaire à celle des camps nazis. L'horreur n'a pas de frontière ni de nationalité. Chalamov écrit sous forme de petits récits⁵⁷⁶ qui constituent pour Semprún une mosaïque sur l'horreur dépassant les frontières soviétiques et éclairant les événements tragiques de l'Histoire. Son œuvre est considérée par Semprún comme considérable, notamment parce que l'écriture de Chalamov est très attentive aux sentiments des personnages. Son récit va à l'essentiel, devient universel car il s'adresse aux sensations, aux émotions du lecteur à travers ses personnages. Chacun peut donc s'y attacher, s'identifier de manière plus immédiate et intuitive. L'écriture devient transfigurative.

La question de la culpabilité collective est très importante pour les deux écrivains. Si Elie Wiesel condamne et : « espère que jamais les tueurs n'obtiendront de pardon⁵⁷⁷ », l'auteur précise également que les étudiants qu'il peut avoir en tant que professeur à l'Université ne doivent pas se sentir coupables de ce que leurs « grands-parents⁵⁷⁸ » vos

« parents ont fait. Je ne crois pas la culpabilité collective. [...] Non, jamais je n'aimerai penser qu'un jeune Allemand est coupable parce qu'il est allemand. Seuls les coupables sont coupables. Les fils des coupables, les enfants des coupables sont des enfants. La culpabilité est limitée, ou illimitée si tu veux, à cette catégorie là, à ceux qui ont participé à ce crime⁵⁷⁹ ».

Jorge Semprún évoque la question de la mémoire de manière encore plus large dans le rôle que l'Allemagne a su se constituer au lendemain de la Seconde Guerre mondiale en tant que nouvelle grande puissance de l'Europe, l'écrivain espagnol dit :

⁵⁷⁶ Varlam Chalamov fut détenu pendant vingt-deux années dans les camps du Goulag en Union soviétique. Sous forme de fragments, Chalamov écrit sur sa détention en faisant entrer de plain-pied et sans détour avec lui le lecteur dans l'horreur concentrationnaire. Les récits auxquels fait référence Jorge Semprún sont réunis dans l'ouvrage intitulé *Récits de la Kolyma*.

⁵⁷⁷ SEMPRÚN Jorge, WIESEL Elie, *Se taire est impossible*, op. cit., p. 31.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁷⁹ *Ibidem*.

« La nouvelle Allemagne, celle qui sera aux postes de responsabilité en l'an 2000, sera ensuite profondément ancrée dans la mémoire d'une raison démocratique, qui est une raison de tolérance, de négation de l'oubli, de refus de l'oubli. Je crois que ça c'est important ⁵⁸⁰ ».

Le silence de ceux qui ont disparu ne doit pas être oublié. Combien d'histoires, de destins individuels auraient mérité d'être racontés si leurs auteurs n'avaient pas été exterminés ? De façon poignante, Wiesel et Semprun évoquent les milliers de récits concentrationnaires inconnus parce que de nombreux survivants ont choisi de ne pas en parler. Jorge Semprún le dit lui-même :

« Nous sommes une minorité à parler. Quels que soient les efforts, quelle que soit la difficulté, nous sommes une minorité à parler. La majorité des survivants, des revenants, ne parle pas. [...]

Elie Wiesel lui répond : « moi, j'écris mon premier livre pour eux. Pour dire qu'il faut parler. Pauvrement, mais il faut parler ⁵⁸¹ ».

L'expérience concentrationnaire a pu être ressentie par les survivants comme incommunicable, intransmissible. René Char écrira « La souffrance connaît peu de mots ⁵⁸² ». Parler est une épreuve, énonce Wiesel mais c'est aussi, selon lui, un devoir. Même de manière succincte, il faut le faire. Il poursuit : « On n'a pas les moyens, on n'a pas le vocabulaire, mais il faut parler. Il faut témoigner ». Imre Kertész écrit : « Décrire ces circonstances en langage normal, disons, est impossible ⁵⁸³ ».

Cette question de la mémoire est effectivement corrélée avec celle du temps. Tout au long de ce dialogue, les deux auteurs évoquent la disparition des survivants ainsi que la leur. Ils se ressentent eux-mêmes comme les derniers témoins pouvant parler et écrire sur ce terrible passé. Leur responsabilité n'en est, disent-ils, que plus grande. Elie Wiesel parle de l'obsession qu'il a à savoir qu'un jour un homme sera le dernier survivant de cet enfer. Que devra-t-il dire ? Les deux auteurs répondent : le silence.

« Jorge Semprún : Si ce n'est pas le suicide, c'est le silence. Ça revient au même.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 33.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 36.

⁵⁸² CHAR René, poème intitulé « J'habite une douleur », in : *Fureur et mystère*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Poésie, 2008, page 172.

⁵⁸³ KERTÉSZ Imre, *Le refus*, op. cit., p. 23.

Elie Wiesel : C'est le silence fécond. Le dernier. Je n'aimerais pas être le dernier
survivant.
Jorge Semprún : Moi non plus ⁵⁸⁴ ».

⁵⁸⁴ SEMPRÚN Jorge, WIESEL Elie, *Se taire est impossible*, op. cit., p. 38.



Giorgio o Zorzi da Castelfranco dit Giorgione
La vecchia
vers 1508
Huile sur toile
H. 68,00 x l. 59,00 cm
Gallerie dell'Accademia, Venise

3.2. (Sur)vivre

Le dessin de Zoran Music est également d'une grande fragilité. Les moyens graphiques qu'il emploie à Dachau sont rudimentaires. Il dilue le peu d'encre qu'il obtient pour dessiner sur des feuilles de récupération. Son dessin apparaît ainsi d'une grande délicatesse. L'encre diluée donne aux corps représentés un velouté ainsi qu'une impression de vulnérabilité. Le trait graphique qu'il étire à la surface du papier est assuré, incisif, mais aussi d'une finesse traduisant la fragilité du corps des cadavres observés à Dachau. Cette fragilité matérielle et physique des dessins entre puissamment en dialogue avec la précarité de la vie humaine dans le camp. Les dessins de Music sont, au moment de leur création dans le camp, sans futur, tout comme l'homme déporté. Ils sont fragiles, altérables et peuvent disparaître à tout moment à l'image du condamné qui peut être frappé par la mort à chaque instant. Le dessin résiste de la même façon que l'homme se bat pour survivre dans l'horreur concentrationnaire.

Pour reprendre le titre de l'ouvrage d'Elie Wiesel, *La nuit*, durant des années entières la lumière, la chaleur s'évaporèrent dans la terreur du camp. S'il est impossible pour quelqu'un qui ne fut pas à l'intérieur des camps de pouvoir relater le quotidien concentrationnaire, les souffrances, la douleur, la mort, l'écrivain ou le peintre, témoins et victimes, vont y parvenir avec l'arme que le Troisième Reich a souhaité détruire : celle de la vie. Les années qui suivirent la libération des camps constituèrent pour Zoran Music mais également pour Primo Levi, Elie Wiesel, Jorge Semprún et d'autres encore, un temps nécessaire afin de retrouver et de se raccrocher à l'existence. Exister c'est exactement ce que le régime nazi voulait exterminer. Le peintre et l'écrivain vont s'y attacher viscéralement pour pouvoir peindre sur la toile, graver dans le cuivre et écrire sur la feuille l'expérience subie. Si cela est rendu possible pour Zoran Music, c'est parce qu'il fut ce cadavre, ce mort vivant, cette ombre fugace entre la vie et la mort qu'il peint vingt-cinq années plus tard à la surface de la toile. Sa condition d'ancien détenu va donner toute la légitimité et la puissance nécessaires à son témoignage. Le monde du camp de la mort dans lequel Zoran Music se retrouve plongé si brutalement a ses codes, possède ses règles où le plus fort peut faire sa loi et sacrifier le plus faible pour sa propre survie. Dans ce monde inconnu, cette « planète⁵⁸⁵ » étrange, Music, à trente-quatre ans, voit chaque matin dans la quotidienneté du camp les cadavres qui sont retirés des couchettes voisines. Imre Kertész l'écrit :

⁵⁸⁵ PEPIATT Michael, *Zoran Music. Entretiens 1988-1998*, op. cit., p. 23.

« Tout le long du chemin, jusqu'au bout de la baraque, je retrouvais les box à trois niveaux que je connaissais bien. Chacun était plein à craquer et un œil un tant soit peu exercé, et je peux dire que c'était mon cas, pouvait estimer sans peine que ces enchevêtrements inextricables de ce qui fut des visages, de peaux galeuses et ulcéreuses, d'os, de guenilles, de membres anguleux, que tous ces éléments représentaient, par box, au moins cinq corps, et dans l'un ou l'autre, six⁵⁸⁶ ».

« Au retour, je vis incidemment, de l'autre côté de nos barbelés, une espèce de grosse remorque de camion à pneumatiques que tiraient, traînaient hors d'une baraque grise quelques hommes en habits de détenu, et je vis dessus quelques membres jaunes qui pendaient comme gelés, et des corps desséchés [...] Ainsi, « Friseure zum Bad, Friseure zum Bad » retentit de plus en plus souvent dans la journée, et la chose est claire: un nouveau convoi est arrivé. Cela va toujours de pair avec « Leichenkommando zum Tor », c'est-à-dire « Porteurs de cadavres, au portail » [...] ⁵⁸⁷ ».

Kertész, Music, Wiesel, Semprùn, Delbo, Lévi, Veil, Rousset, Antelme et les autres voient ces charrettes ramasser les cadavres. Zoran Music confie :

« C'est une expérience dont on ne peut pas vraiment parler, car la vie dans les camps c'était comme vivre sur une autre planète. C'était irréel, surréel. Il y régnait d'autres lois et une logique de la cruauté. On pouvait disparaître d'un instant à l'autre, pour rien. Pour quelqu'un qui a vécu cette expérience, elle fait partie de son existence pour toujours. Elle vous accompagne. Vous restez parmi ces cadavres pendant toute votre vie. Et les gens s'étonnent parfois de voir que quand je suis sorti du camp et revenu à Venise, j'ai peint des tableaux pleins de lumière, heureux, allègres ! ⁵⁸⁸ ».

Ce monde du cauchemar est constitué de choses dont personne ne peut concevoir l'existence. Ces visions quotidiennes, cette expérience au jour le jour frappe l'esprit de l'artiste en permanence et vient définitivement s'ancrer au plus profond de sa personnalité. Les corps morts deviennent des troncs, les cadavres des bûches et les charniers des collines. Dachau et son horreur sont un point charnière de l'existence du peintre où tout bascule et qui guidera le reste de sa vie d'homme, de mari et d'artiste. Apporter ce regard esthétisant, ce regard qui a transfiguré la réalité horrible du camp en quelque chose de regardable, de vivable, va permettre à Zoran Music de survivre pendant les mois durant lesquels il sera être interné à Dachau. Les dessins qu'il réalisa dans ces conditions de détention deviennent un moyen pour lui de sauver son humanité. Music en réalisera près de deux cents dont une grande partie a disparu lors de la libération du camp. Il se procurait du papier en arrachant

⁵⁸⁶ KERTÉSZ Imre, *Être sans destin*, op. cit., p. 263.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, pp. 308-310.

⁵⁸⁸ PEPPIATT Michael, *Zoran Music. Entretiens 1988-1998*, op. cit., p. 23.

certaines pages de la bibliothèque du Dachau et récupérait de l'encre dans un bureau d'architecte qu'il diluait avec de l'eau afin de pouvoir dessiner davantage. Aussi, certains de ses dessins apparaissent particulièrement pâles, extrêmement légers notamment du fait du souci d'économie de l'encre si précieuse. Cette pâleur du trait graphique, au-delà de la considération pratique, symbolise aussi la fragilité, la délicatesse et la grande précarité des corps mourants dans l'enfer du camp. Les corps représentés par le dessin deviennent presque invisibles par le lavis employé par l'artiste. Zoran Music dira :

« Je dessinais tout le temps, dès que je pouvais. J'avais trouvé des morceaux de papier dans le bureau des architectes à Dachau, et je me suis enfermé dans le *Revier*, la baraque où on gardait les malades, pendant une épidémie de typhus. Le SS avait peur de venir, donc j'ai pu dessiner librement pour la première fois ⁵⁸⁹ ».

« Jamais je n'oublierai cette nuit, la première nuit de camp qui a fait de ma vie une nuit longue et sept fois verrouillée.

Jamais je n'oublierai cette fumée.

Jamais je n'oublierai les petits visages des enfants dont j'avais vu les corps se transformer en volutes sous un azur muet.

Jamais je n'oublierai ces flammes qui consumèrent pour toujours ma foi.

Jamais je n'oublierai ce silence nocturne qui m'a privé pour l'éternité du désir de vivre.

Jamais je n'oublierai ces instants qui assassinèrent mon Dieu et mon âme, et mes rêves qui prirent le visage du désert.

Jamais je n'oublierai cela, même si j'étais condamné à vivre aussi longtemps que Dieu lui-même. Jamais ⁵⁹⁰ ».

Semprun explique son incapacité, à la sortie du camp, de dire et raconter ce qu'il avait vu. Il confie ainsi à Elie Wiesel : « J'ai été obligé de me taire pendant quelque temps, quinze ans, pour survivre ⁵⁹¹ ». Néanmoins, plusieurs écrivains ont pris la plume dès la Libération. C'est ainsi que Semprun évoque Primo Lévi qui revint à la vie, « provisoirement ⁵⁹² », car celui-ci parvint rapidement à écrire. Il y a une véritable angoisse de la mémoire. Les survivant-écrivains vont rechercher dans l'écriture, comme Zoran Music dans la peinture, une manière de vivre avec cette terrible expérience de la mort. Claude-Edmonde Magny exprime cette relation si ténue et créative entre le temps et la mémoire :

⁵⁸⁹ *Ibid.*, pp. 37-38.

⁵⁹⁰ WIESEL Elie, *La nuit*, op. cit., pp. 78-79.

⁵⁹¹ SEMPRÚN Jorge, WIESEL Elie, *Se taire est impossible*, op. cit., p. 17.

⁵⁹² *Ibidem*. Jorge Semprún fait référence au suicide de Primo Lévi le 11 avril 1987.

« Je n'ai pas voulu dire autre chose que ceci : c'est que la littérature est possible seulement au terme d'une première ascèse et comme résultat de cet exercice par quoi l'individu transforme et assimile des souvenirs douloureux, en même temps qu'il se construit une personnalité⁵⁹³ ».

Prendre le temps de la mémoire, c'est « absorber », « digérer » l'expérience pour mieux la revivre par le biais artistique. Claude-Edmonde Magny poursuit cette idée quelques pages plus loin en évoquant l'œuvre de John Dos Passos intitulé *Trois Soldats* :

« Parfois d'ailleurs nous nous trouvons posséder le livre que l'auteur a dû écrire pour s'arracher au « purgatoire » celui où il a étalé sous nos yeux ses brûlures et ses plaies secrètes. Ainsi *Trois Soldats* été le roman manqué mais indispensable à Dos Passos pour liquider une expérience intolérable et lui permettre d'aller ensuite de l'avant. Il a fallu qu'il décrive la guerre de cette façon torturée, subjective, pour pouvoir la dépeindre ensuite calmement, en faire dans *1919* un objet de contemplation esthétique. L'effort d'intégration qu'il faut accomplir est peut-être plus indispensable encore à la prose qu'à la poésie, plus dur aussi parce que l'expérience à intégrer est plus totale : le poème peut naître de façon uniquement formelle, par la seule grâce du langage comme une gemme ou un cristal, mais la prose ne peut qu'elle ne charrie avec elle une lourde masse d'expérience humaine : il lui faut être enracinée dans l'humain, sous peine de n'être point⁵⁹⁴ ».

Claude-Edmonde Magny parle véritablement d'un effort, d'un processus d'intégration qui demande de la force et du courage. L'auteure énonce qu'écrire « est la meilleure façon que j'aie trouvée ici d'intégrer une certaine expérience, de me « l'ajouter » véritablement,[...], de faire qu'elle soit aussi totalement à ma disposition, toute entière convertie en aptitude, comme la nage ou la locomotion⁵⁹⁵ ». À la lumière de ces mots, l'écriture comme la peinture deviennent de véritables moyens pour vivre et de survivre. Ces mots écrient par Claude-Edmonde Magny pour Jorge Semprún montrent l'acte créateur comme bienfaisant, bienveillant et devenant ainsi, une fois incorporé, la source d'une nouvelle œuvre. Peindre, dessiner, graver permirent à Music de survivre à l'Histoire. La croyance et la confiance dans l'écriture comme dans la peinture deviennent de véritables moyens de vivre avec l'horreur. Elle poursuivra en écrivant :

« Écrire est une action grave, et qui ne laisse pas indemne celui qui la pratique. Une fois engagé dans cette voie, il n'est pas de retour en arrière qui

⁵⁹³ MAGNY Claude-Edmonde, *Lettre sur le pouvoir d'écrire*, op. cit., p. 33.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, pp. 37-38.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 17.

soit possible - pas plus d'ailleurs que lorsqu'on est engagée dans un progrès spirituel quelconque⁵⁹⁶ ».

La question de la mémoire est essentielle puisque Jorge Semprún et Elie Wiesel le répètent : ils ont peur de la perdre et ont peur qu'elle s'émiette. Il y a comme un double rapport très complexe entre cette volonté de vivre et de survivre avec cette expérience de la mort et en même temps le souhait de la garder et de la préserver en mémoire afin de la transmettre. Jorge Semprún évoque de manière très claire l'angoisse de l'oubli et il rapproche ceci de son expérience de l'écriture puisqu'écrire, dit-il, a un rapport direct avec l'expérience des camps. Effectivement, écrire, mais aussi peindre cette expérience terrible, permet peut-être de l'exorciser tout en la précisant avec des mots, en la détaillant de son geste, de la cerner de ses touches de peinture, afin d'atteindre de la manière la plus profonde et la plus exacte les faits qui se sont déroulés pendant les années de captivité. Jorge Semprún dit :

« Comme si l'oubli avait été si profond qu'il fallait le travail de l'écriture, de la mémoire volontaire, de la recherche volontaire dans le passé, des images, des souvenirs, des visages, des anecdotes, même des sensations, elles reviennent. De là ma théorie que c'est une écriture inépuisable, à la fois impossible et inépuisable. On ne peut pas dire, mais on n'aura jamais tout dit. On peut dire à chaque fois davantage⁵⁹⁷ ».

Ne pourrait-on pas trouver ici une véritable analogie dans le fait que Zoran Music lui aussi a eu besoin du médium pictural pour traduire son vécu de déporté ? Nous pourrions supposer que la répétition du même thème qui deviendra le cycle *Nous ne sommes pas les derniers* a permis à Music, à deux reprises, de saisir au mieux ses vues et son vécu concentrationnaire. En gravure, en dessin, en peinture, il réitérera à de nombreuses reprises les vues de mort, les poses de cadavres qui deviendront ce cycle. Cette pratique cyclique lui permet de préciser au fur et à mesure des œuvres une vue exacte de la détention à Dachau. Un des rares propos de Zoran Music sur sa manière de travailler éclaire sur la création d'un cycle :

« Je commence le premier tableau, je m'arrête parce que je ne trouve pas la solution, j'en commence un second, un troisième et beaucoup d'autres que je résoudrai plus tard, peut-être tous ensemble⁵⁹⁸ ».

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁹⁷ SEMPRÚN Jorge, WIESEL Elie, *Se taire est impossible*, op. cit., p. 18.

⁵⁹⁸ MUSIC Zoran, Propos de l'artiste repris dans la « Biographie », in : ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, op. cit., p. 240.

L'œuvre de Music est à comprendre dans son ensemble. À la lumière des suppliciés des camps qui ne forment plus qu'une masse anonyme, les tableaux, gravures et dessins, deviennent un cycle avec un seul et même titre. Cette analogie entre les cadavres et les toiles trouve aussi un écho dans la numérotation. Les déportés, tatoués, portant un matricule, ne deviennent plus qu'un nombre. Music ne donne pas de nom à ses œuvres, il les numérote comme pour les plonger dans l'univers concentrationnaire.

Le silence c'est aussi celui qui entourait l'existence même des camps de concentration et d'extermination. Elie Wiesel et Jorge Semprún évoquent le fait que les camps ne constituaient pas une priorité stratégique pour les Alliés. Les chemins de fer menant à l'enfer des camps ne furent pas bombardés. La résistance juive était active pendant la guerre et connaissait l'extermination qui était menée par le régime nazi.

Primo Levi l'écrit lui aussi. La mise en place des camps et de la Solution Finale était déjà connue par le Monde mais celui-ci se voilait la face devant l'énormité du drame. Le personnage de Moshé-le-bedeau permet de mettre en évidence le silence imposé sur l'énormité des horreurs qui se perpétuaient dans les camps de la mort. Primo Levi écrit ainsi :

« Les premières informations sur les camps d'extermination nazis ont commencé à se répandre en 1942, année cruciale. Elles étaient vagues, elles concordaient toutefois pour ébaucher l'image d'un massacre de dimensions tellement vastes, d'une cruauté poussée si loin, aux motivations tellement complexes, que le public avait tendance à les repousser en raison même de leur énormité⁵⁹⁹ ».

Ceci résonne comme une seconde mort pour Elie Wiesel et Jorge Semprún. Le silence résonne également comme la négation même de ce qui s'est déroulé. Le silence régna sur les camps pendant que le crime nazi se déroulait, ainsi qu'à la Libération, et ce n'est que depuis quelques années que ce silence se dissipe et que l'on évoque la tragédie concentrationnaire. Les deux auteurs, dès 1995, s'interrogent sur le futur. Ce silence, quant les derniers survivants des camps auront disparu, reviendra-t-il ? Aussi, Wiesel dit : « Bientôt, on ne sera plus là. Il faut laisser une trace⁶⁰⁰ ».

Dessiner dans les camps fut pour Zoran Music une action primordiale lui permettant de se raccrocher à ce qu'il était avant sa déportation. Dessiner, c'est ne pas perdre son individualité de peintre. Si la machinerie du régime nazi s'emploie à supprimer dans l'être

⁵⁹⁹ LEVI Primo, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, op. cit., p. 11.

⁶⁰⁰ SEMPRÚN Jorge, WIESEL Elie, *Se taire est impossible*, op. cit., p. 18.

détenu toute trace de son passé, le dessin apparaît dès lors comme le lien nécessaire et vital pour l'homme-artiste pour ne pas disparaître dans le néant du camp. Faire son travail de dessinateur permet à Zoran Music de garder, conserver et préserver secrètement son individualité et ne pas oublier qui il est.

La question du statut des dessins réalisés par les déportés dans les camps nazis est centrale. Ont-ils une valeur documentaire plutôt qu'artistique ? Le directeur du musée d'Auschwitz-Birkenau, Piotr Cywinski, conserve des dessins de Dinah Gottliebova⁶⁰¹. Ceux-ci furent réalisés sur la commande du Docteur Josef Mengele afin de documenter les expériences qu'il effectuait sur les populations roms et tziganes dans le camp nazi. Dinah Gottliebova voulut récupérer ses dessins après la guerre, mais le musée lui refusa cette restitution. Cette série intitulée : *Portraits de Tziganes*⁶⁰² est aujourd'hui exposée sous le statut de documents témoignant des expériences de Josef Mengele.

Nous devons ainsi nous interroger sur la valeur documentaire ou la valeur artistique que présentent et représentent les dessins réalisés par Zoran Music à Dachau. Dinah Gottliebova fut « employée » par Mengele en contrepartie de son sauf-conduit et de celui de sa mère.

Zoran Music réalisa ses dessins en cachette, de façon clandestine au risque d'y perdre la vie. Il était uniquement dicté par ce qu'il nomme sa nécessité intérieure. Music ne savait pas s'il allait survivre au camp et si ce qu'il dessinait pendant sa détention allait également survivre. C'est peut-être pour cette raison qu'il a également inscrit, dans certains de ses dessins, un matricule ou un nom. Donner un nom à un portrait comme il le fit que deux fois, c'est désigner une personne, lui redonner une identité, une individualité perdue et disparue.

⁶⁰¹ Dina Gottliebova-Babbitt est née en 1923 en Tchécoslovaquie. Elle choisit de suivre volontairement sa mère au camp de concentration de Theresienstadt, puis à Auschwitz. Mengele ordonne des dessins rendant le plus fidèlement possible les couleurs de peau, des yeux et des cheveux des victimes. Dinah Gottliebova travaillera à l'aquarelle le plus lentement possible, comprenant qu'il lui était alors possible de retarder, grâce à son pinceau, les mises à mort.

Le Musée d'État d'Auschwitz-Birkenau précise sa position en ces termes : « The fact of the inclusion of the Museum along with its post-camp documentation, artifacts and other remains in the List of the World's Heritage by UNESCO confirms our conviction that objects and documents found in the area of the liberated camp should remain in the Museum for ever and should be protected there ». Aussi, le Musée se place comme garant de la mémoire du camp et attribue aux dessins de Dinah Gottliebova : « In this context the portraits of the Roma people are, regardless of any interpretation, a document ».

Ces deux extraits sont issus de la déclaration du Musée concernant les dessins de Dinah Gottliebova mis en ligne sur le site officiel du Musée : AUSCHWITZ-BIRKENAU, MEMORIAL AND MUSEUM AUSCHWITZ-BIRKENAU FORMER GERMAN NAZI CONCENTRATION AND EXTERMINATION CAMP, *Dina Gottliebova - Further Developments* [en ligne]. Mis en ligne le 18.08.1999. [Consulté le 09.12.2017]. Disponible à l'adresse : < <http://auschwitz.org/en/museum/news/dina-gottliebova-further-developments,150.html> >.

⁶⁰² Ces dessins sont reproduits page suivante.

Ce qu'il dessine est le portrait de personnes réelles, celui des victimes des camps de concentration nazie. Zoran Music est à l'extrême opposé d'un travail où intervient une part d'imagination ou d'invention. Est-ce que Zoran Music savait que ses dessins allaient avoir un sens important après la guerre ? Il est concevable que non pour la terrible raison que l'idée de futur était impensable dans l'univers concentrationnaire.

Néanmoins, il faut nuancer cette idée car Zoran Music a évoqué qu'il avait le souci, pendant son emprisonnement, de conserver ses dessins en les cachant dans les machines de l'usine dans laquelle il était employé à Dachau. Ce souci de conserver, de préserver ces dessins en les dissimulant fut si fort qu'il monnayait ce service au prix faramineux, dans le camp, de quelques rations de pain.

Zoran Music avait cette volonté de sauvegarder ses dessins dans l'enfer destructeur de Dachau. L'artiste exprime par le trait graphique ce qu'il voit et ce qu'il ne peut dire par les mots et la parole. Il n'est peut être pas absurde de penser que si Music cherchait à conserver ces dessins, à les faire survivre dans le quotidien du camp, c'est aussi pour se sauver lui-même. Le dessin c'est lui-même en tant qu'il est la trace, le tracé de sa main. Le papier devient le réceptacle de son vécu et le témoin de son passage dans le camp. Si l'homme vient à disparaître par l'extermination, le dessin doit survivre pour témoigner. Zoran Music saisit par le dessin un instant, un moment précis qu'il fixe sur le papier. Ses dessins se placent dans une immédiateté de l'évènement qui intervient devant les yeux du peintre. Une agonie, une grimace, la forme particulière d'une bouche, Music inscrit sur la feuille ce qu'il voit et qui le frappe. Touché par la vue de la charrette ramassant les morts ou du déporté chargé de compter les cadavres, Music déverse sur la feuille de papier ces sensations extrêmes pour survivre. Chaque dessin devient donc potentiellement le dernier regard que Music pourrait porter sur le monde, aussi horrible et extrême qu'il soit. Beaucoup de dessins de Zoran Music ont été détruits lors de la libération de Dachau. Ces dessins demeureront inconnus à tout jamais et resteront, à l'instar des milliers de déportés, des disparus aux yeux du monde.

Dessiner pour s'évader de la réalité du camp : Music se projette dans son dessin pour s'arracher, pendant le temps bref de la création, de l'enfer et de l'horreur quotidiens. La pratique du dessin dans le camp devient pour l'artiste un lien avec la vie qu'il faut défendre et sauver à tout prix. Music survit dans le camp en revivant par le dessin. Continuer le dessin, c'est continuer son métier et donc continuer à exister. L'artiste survit par et grâce au dessin qui devient pour lui l'unique manière de supporter l'insoutenable.

Les portraits des cadavres de Dachau sont dessinés sur le vif, face à l'horreur, dernières preuves de l'existence du déporté qui est condamné à disparaître par la crémation ou l'ensevelissement dans une fosse. Le dessin devient ainsi un lieu de mémoire à l'image d'une stèle témoignant de l'existence passée du supplicié disparu. Ces dessins deviennent les « derniers portraits ⁶⁰³ » attestant de la présence physique de l'être exterminé.

Pour le déporté revenu de l'enfer, les cadavres peints ou présents dans le récit du livre ne sont pas que des souvenirs. Le but n'est pas d'élaborer une narration englobant le temps du camp mais véritablement de revivre les événements de la déportation pour dire ce que le Troisième Reich a fait. Le cycle *Nous ne sommes pas les derniers* ainsi que *L'œuvre ou la vie*, sont des œuvres de souffrance. Revivre la déportation pour les besoins de l'œuvre mène l'artiste, l'auteur vers la douleur. Ces œuvres ne sont pas de simples récits peints, gravés, dessinés et écrits, ils ont une incarnation au sens le plus charnel du terme.

Bernard Blatter, directeur du Musée Jenisch de 1982 à 2004 à Vevey énonce que Zoran Music avait fait, à la fin de sa vie, une attaque cardiaque lui ayant fait perdre une partie de sa mémoire ⁶⁰⁴. Si aucun autre document ou témoignage ne parle de cet accident physique, Bernard Blatter souligne le besoin que Music a ressenti lors des dernières années de sa vie de revenir au portrait et plus précisément à l'autoportrait. Nous savons également que l'artiste avait gravement perdu de son acuité visuelle à la fin des années 90. La vieillesse gagnant du terrain, son physique devenant difficile à soutenir, Zoran Music est revenu au corps et en particulier au sien. Face à l'assombrissement de sa vue et à la fatigue de son corps, l'artiste choisit justement d'en faire le sujet de ses dernières œuvres. Il retourne au

⁶⁰³ Nous utilisons cette expression en souvenir de la visite de l'exposition *Le dernier portrait* qui eu lieu au Musée d'Orsay du 5 mars au 26 mai 2002 (commissariat de l'exposition : Emmanuelle Héran).

Cette pratique consistait à réaliser un ultime portrait du défunt grâce au moulage, au dessin, à la peinture ou la photographie. À la mort de Victor Hugo, douze artistes (mouleurs, photographes, peintres et dessinateurs) réalisèrent le dernier portrait de l'écrivain.

L'émotion et la mélancolie furent à son comble, lors de la visite de l'exposition, en regardant les derniers portraits d'enfants et de nouveau-nés. Ces clichés étaient alors pour les familles parfois les seuls témoignages de l'existence brève de l'enfant. Comment ne pas penser à cet unique dessin réalisé par Music et représentant distinctement un enfant pendu ? Ce dessin réalisé en 1972 au crayon pastel (ce dessin est reproduit dans le recueil, Volume III, page 85 (n°13)). Elle est la seule des œuvres connues qui représente un enfant parmi le cycle *Nous ne sommes pas les derniers*. Le corps est d'une maigreur extrême et d'une légèreté presque surnaturelle. Les autres représentations de pendaison réalisées par Music montrent une corde reliant la potence au cou du condamné d'une rigidité et d'une tension effroyable. Dans ce dessin d'enfant pendu, la corde représentée semble plus lâche, manifestant la légèreté terrible de l'enfant. Si plusieurs des Derniers Portraits exposés au Musée d'Orsay présentaient des visages de défunts apaisés et sereins dans la mort, les derniers portraits de Zoran Music sont eux empreints d'une puissante terreur issue de la réalité inhumaine de Dachau.

⁶⁰⁴ Bernard Blatter *Directeur du Musée Jenisch de 1982 à 2004*, Les Films Plans-Fixes, Collection Un visage - Une voix - Une vie, Yverdon-les-Bains, film n°1220, (prod.), enregistré le 23 août 2005 à Montreux, Interlocuteur: Charles Sigel, 48 min. Bernard Blatter fut le commissaire des deux rétrospectives consacrées à Zoran Music au Musée Jenisch. La première eut lieu du 24 mai au 24 août 1986 et la seconde du 15 juin au 22 septembre 2003.

corps, ce corps qu'il a exploré dans sa souffrance et dont il a pu voir et vivre les plus extrêmes limites. Ayant pu observer dans son expérience tragique toute la déliquescence dont un corps est capable, Music se sent à son tour proche de cette disparition et choisit de ce fait de fixer ses traits sur la toile. Ne pas oublier qui on est, voilà l'un des messages de sa peinture. L'acte créateur, la peinture, ouvre à l'universalité et à la sérénité du corps et de l'esprit. Peignant pour retrouver l'essentiel, gravant pour fixer son existence, dessinant pour cerner la vie, il se représentera nu, flou, dépouillé, jusqu'à sa mort le 25 mai 2005 à Venise. La vue de l'artiste s'étant épuisée pendant les dernières années, Zoran Music s'appuiera sur sa propre main, qui l'a depuis toujours soutenu. À la frontière de la mort naturelle, de la même manière que face à la mort industrielle, Music n'oubliera pas qui il est et que l'art est son métier. La main, le geste c'est ce qui subsiste devant la mort ; aussi, ses derniers coups de pinceau seront consacrés à la fixation de ses propres traits sur la toile. Music, jusqu'à la fin de sa vie, sera sans fatuité, tourné vers l'essence, l'essentiel et le partage. Sa peinture est celle d'un frère, d'un compagnon qui partagea les souffrances extrêmes du camp avec ceux qui n'en sont pas revenus. Il se fixe sur la toile et sur le papier de la même manière que ses camarades suppliciés. Peindre pour se libérer, inscrire pour ne pas oublier.



Dinah Gottliebova
Portraits de Tziganes
1943-45
Aquarelle sur papier
Dimensions inconnues
Musée d'État d'Auschwitz-Birkenau, Oświęcim

CONCLUSION

Ce travail de recherche a permis la rencontre avec les personnalités, les héritiers, les collectionneurs et les différents spécialistes ou intimes de Jean Fautrier et Zoran Music.

La présente thèse s'est ouverte avec la narration de trois rencontres, essentielles à la réalisation du présent travail. Il est opportun de la clore avec la description de deux autres rencontres, dont l'une se poursuit aujourd'hui de la manière la plus forte. Depuis plusieurs années, les rencontres avec Monsieur Castor Seibel s'organisent en effet à échéance régulière autour de l'œuvre de Fautrier mais également d'autres peintres, artistes et poètes, et c'est avec une émotion particulière que l'on peut affirmer aujourd'hui que ces différents dialogues avec Monsieur Seibel nous ont permis de mieux comprendre et de saisir la profondeur de la création, d'entrer au cœur même de l'œuvre de plusieurs peintres (Marc Chagall, Georges Braque, Pablo Picasso) et notamment, bien sûr, celle de Jean Fautrier. L'évocation des souvenirs personnels et de l'histoire de M. Seibel ont largement participé à notre soif de connaissance et de découverte. La relation à l'œuvre d'art toucha sa plénitude lorsque, encouragé par ce dernier, nous eûmes l'occasion de toucher, d'observer, d'avoir un contact direct avec des estampes mais également les peintures de Fautrier.

Dans le cadre du Doctorat, la rencontre à Venise de Madame Barbarigo, femme de Zoran Music, malheureusement disparue depuis lors, s'est révélée très enrichissante en ce qu'elle a permis de saisir plus profondément et intimement l'univers et la sensibilité de l'artiste. Au cours de deux entretiens à son domicile autrefois également habité par Zoran Music, Madame Barbarigo nous confia de manière très émouvante de nombreuses réflexions sur l'œuvre et l'homme qu'était Zoran Music. Instants précieux, qui restent gravés en l'esprit.

Quelques mois après le début des recherches doctorales, porté par ces différentes rencontres, s'est dessiné en parallèle le projet d'une rétrospective de l'œuvre Jean Fautrier. Cette rétrospective est le fruit d'un travail de plusieurs années en partie dédiées à l'élaboration et à la conception d'une exposition pour célébrer le cinquantenaire de la disparition de l'artiste, auprès de Monsieur Jean-Paul Ameline, au Centre Georges Pompidou. Les recherches théoriques, biographiques, bibliographiques mais également la tâche de retrouver les œuvres qui avaient constitué six expositions marquantes de l'artiste pendant sa vie (1924, 1928, 1943, 1945, 1955 et 1956) constituèrent la mission qui nous fut

personnellement confiée. C'est ainsi que de nombreux renseignements inédits, lettres, entretiens, articles, catalogues, et écrits sur l'œuvre de Fautrier ont pu être collectés. Cet investissement se concrétisa par l'ouverture en mai 2014 de la première des trois étapes japonaises, à Tokyo, de la rétrospective Jean Fautrier dont nous eûmes le privilège d'intervenir en qualité de co-commissaire. L'exposition s'ouvrit à la Tokyo Station Gallery le 24 mai jusqu'au 13 juillet 2014. À la suite de Tokyo, la rétrospective se déplaça du 20 juillet au 15 septembre 2014 au Musée municipal d'art de la ville de Toyota puis du 27 septembre au 7 décembre 2014 au National Museum of Art d'Osaka. Le catalogue d'exposition de la rétrospective constitue le quatrième volume de cette thèse, dans lequel nous avons rédigé un écrit sur la période des *Otages* ainsi que la biographie et la bibliographie. Ce travail permit d'appréhender l'œuvre dans sa matérialité, notamment grâce aux constats réalisés et à l'étude et la mise en place d'une exposition importante sur l'œuvre d'un artiste.

Par le cycle *Nous ne sommes pas les derniers* et par la série des *Otages*, l'Histoire ne se livre pas comme dans un manuel scolaire, mais à la façon d'une réalité qui a été transformée, métamorphosée en un objet esthétique : une œuvre d'art. Ce qui est peint, chez Jean Fautrier comme chez Zoran Music, ce ne sont pas les vainqueurs, mais les exécutés et les massacrés présents là, devant nous, aspirant à être sauvés sans que nous, spectateurs impuissants du XXI^e siècle, ne puissions rien faire à part retenir leur seule existence. Les suppliciés se situent dans cet entre-deux entre la mort et le vivant, entre un effacement éternel et une apparition si soudaine que nous nous devons les (sauve)garder par notre regard. L'acte de les voir, de les retenir par le regard n'est pas gratuit et sans fondement. Le regard devient actif, voir se transforme en une résistance face à une horreur qui fut pendant plusieurs années cachée.

Les faces noircies des cadavres de Dachau nous révèlent cet obscurantisme des temps et de l'Histoire dont l'artiste Zoran Music restera l'un des plus grands représentants. Ces visages ne sont pas ceux d'un rayonnement, d'une clarté ; ils sont ceux qui viennent de la terre, du fond du sol dans lequel les nazis les avaient enterrés. Les yeux creusés, les bouches excavées par le noir de la fumée sortant du crématoire, ces cadavres surgissent devant nos yeux, non pas pour appeler à l'aide, mais afin que nous ne les oublions pas. Ces grandes bouches qui tendent vers le ciel ne poussent plus de cris de rage ou des plaintes ; elles deviennent un passage vers l'intérieur même de l'Histoire. - « Ne nous oubliez pas car *Nous ne sommes pas les derniers*, regardez nous car ces têtes sont les *Otages* de notre temps comme du vôtre ». Ces phrases pourraient raisonner comme les épigraphes des œuvres.

Les dessins de Music réalisés à Dachau témoignèrent de la volonté de vivre de l'artiste. Dessiner, c'est dans ce contexte résister et montrer qu'on existe. L'acte de dessiner dans le

camp de concentration résonne comme une défiance, une revendication de son intégrité et de son identité physique et spirituelle. Ayant dessiné aux limites de l'entendement, Zoran Music transfigure les cadavres vus dans le camp pour en faire un message universel. Les cadavres ne sont pas glorieux, ils sont de la chair souffrante et l'incarnation des supplices opérés par l'homme sur l'homme. Les monticules de corps, les collines de cadavres résonnent comme ces troncs calcinés que nous avons tous vu, la métaphore nous permettant d'appréhender l'inimaginable. C'est ainsi, que la vérité indicible s'ouvre sur une image regardable. La toile, tout comme le papier, devient un réceptacle de la vérité concentrationnaire.

Zoran Music comme Jean Fautrier ne cessèrent jamais de travailler leur art, si bien que ces artistes dessineront aux limites mêmes de leurs propres existences. Travaillant à partir et avec l'horreur et la douleur, Fautrier et Music vont les sublimer en des œuvres magistrales qui suscitent aujourd'hui toujours autant d'émotion. Car voici la prouesse du cycle *Nous ne sommes pas les derniers* et de la série des *Otages* : en montrant et en représentant l'horreur et la mort, l'œuvre d'art nous rend vivants. Le miracle, ou plutôt le génie de ces deux œuvres, réside en la transformation, la métamorphose de l'horreur en beauté.

Chez Fautrier comme chez Music, les têtes, dépossédées de leur visage, ne nous appartiennent pas, n'appartiennent à personne ou plutôt appartiennent à toute l'humanité. Cet anonymat des figures est une nouvelle expression du tragique et la manière dont les œuvres des *Otages* furent accrochées à l'exposition de 1945 nous le prouve : les uns à côté des autres et se distinguant uniquement par un numéro, ces visages sont comme une galerie de portraits se refusant à sombrer dans l'oubli. De l'impression face à ces chairs accrochées aux cimaises, Francis Ponge inscrira ceci :

« Il y a presque autant de peinture sur la toile que de chair comporte un visage. En tout cas plus que de pétales un gros bouquet de roses de Noël. Peut-être trouvera-t-on ces expressions indécentes à propos d'un sujet aussi terrible que les *Otages*. Et certes, Fautrier a dû ressentir bien fortement ces horreurs pour en éprouver ensuite (esthétiquement) l'obligation. Mais le miracle est là justement : il nous restitue les *Otages* en beauté⁶⁰⁵ ».

Ce travail de recherches, qui touche ici à sa fin, peut, d'un point de vue personnel, être illustré par l'image d'un chemin qui se poursuit encore aujourd'hui, bifurque quelques fois,

⁶⁰⁵ PONGE Francis, Fautrier à la Vallée-aux-Loups, Paris, *Le Spectateur des Arts*, n°1, décembre 1944, p. 21, repris dans le catalogue d'exposition *Face à l'Histoire 1933-1996 L'artiste moderne devant l'évènement historique*, Paris, Musée national d'art moderne, Grande Galerie 1933-1980/Galerie Nord 1980-1996, 19 décembre 1996 au 7 avril 1997, Commissaire général de l'exposition : Jean-Paul Ameline, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, Éditions Flammarion, 1996, pp. 239-240.

nous entraîne dans de paisibles vallons arborés, mais également parfois sur des sentiers instables et caillouteux. Nous reviennent en mémoire les paroles de Monsieur Bonafoux qui nous engagea à voir dans ces œuvres d'art une « famille ». De prime abord étonné à cette idée curieuse de découvrir une famille dans les œuvres d'art, force est de constater qu'en repoussant les limites connues de l'étendue du cycle *Nous ne sommes pas les derniers* et de la série des *Otages*, c'est effectivement toute une famille qui est finalement apparue à nos yeux. Mêlant la gravure au dessin, la peinture à la sculpture, les œuvres d'art ne sont pas séparées mais se sont finalement réunies pour former un tout que l'on retrouve dans les trois volumes accompagnant cette thèse. Aujourd'hui, c'est plusieurs centaines d'œuvres qui composent les *Otages* et *Nous ne sommes pas les derniers* et c'est un grand plaisir et une satisfaction émue que d'avoir réuni dans ces mêmes volumes les membres de cette famille.

INDEX DES ARTISTES CITÉS

- ARP Jean, 156
BABIĆ Ljubo, 68, 71
BARBARIGO Ida, 3, 51, 55, 97, 180, 264, 292, 318, 336
BAZAINE Jean, 157
BECKMANN Max, 86
BISSIÈRE Roger, 157
BOECKL Herbert, 72
BOKOR Miklos, 336
BRAQUE Georges, 109, 157, 318, 334
BRYEN Camille, 157, 160, 161
CADORIN, 3, 55, 97, 180, 292
CALLOT Jacques, 36, 38, 326
CARTIER-BRESSON Henri, 277
CHARDIN Jean Baptiste Siméon, 107
CLAUDEL Camille, 195
COURBET Gustave, 184
DA CASTELFRANCO dit Giorgione, 292
DE RIBERA José, 95
DE STAËL Nicolas, 157
DE VINCI Léonard, 94, 95, 107, 159
DELACROIX Eugène, 121, 265, 326
DIX Otto, 71, 86
DUBUFFET Jean, 163, 184, 330, 331
ESTÈVE Maurice, 157
GÉRICAUTL Théodore, 120, 121, 219
GOTTLIEBOVA Dinah, 312, 313, 328
GOYA Francisco de, 18, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 85, 123, 266, 276, 327, 337
GRECO, 18, 68, 69, 70, 71, 72, 73
GROHAR Ivan, 71
GROSZ George, 71, 86
HARTUNG Hans, 156, 157
JAKOPIČ Rihard, 71
JAMA Matija, 71
KANDINSKY Vassily, 85, 86, 157, 183, 334
KLEE Paul, 85, 86, 157, 160, 338
KLIMT Gustav, 71, 72
KOKOSCHKA Oskar, 72
LAPICQUE Charles, 157
LHOTE André, 109
MATHIEU Georges, 157, 160
MILLET Jean-François, 195
MIRÓ Joan, 157
MONET Claude, 160
PICASSO Pablo, 24, 35, 111, 123, 157, 318, 327, 336
POLIAKOFF Serge, 157
POLLOCK Jackson, 156, 160
POUSSIN Nicolas, 264
RESNAIS Alain, 17, 20, 22, 43, 88, 249, 291
RIBERA José de, 95
RICHTER Joseph, 87, 95
RODIN Auguste, 220
SCHIELE Egon, 71, 72
TASLITZKY Boris, 117, 326
TOLKATCHEV Zinovii, 221
TITIEN, 98
TIVOLI, 292
VAN DOESBURG Théo, 157
VAN GOGH Vincent, 107, 160
VÉLASQUEZ Diego, 68
WOLS, 156, 157

INDEX DES NOMS PROPRES

- ADLER Laure, 277, 342
AMELINE Jean-Paul, 3, 31, 144, 318, 321, 327, 331, 334
ANTELME Robert, 10, 49, 73, 136, 249, 250, 252, 254, 255, 286, 293, 296, 301, 307
ARLAND Marcel, 110, 182, 329
BAILLOU Jean, 135
BARADUC Philippe, 142, 162, 334
BAUDELAIRE Charles, 143
BENJAMIN Walter, 270
BERNE-JOFFROY André, 159, 210, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 335
BERNHEIM Georges, 138
BLATTER Bernard, 315, 336, 337, 342
BOILEAU Nicolas, 125, 236
BOMBA Abraham, 84
BONAFoux Pascal, 3, 6, 7, 8, 9, 321, 335
BORIN Andreja, 3, 71
BOUHOURS Jean-Michel, 221
BOUQUET Michel, 17, 20, 22, 43, 249, 291, 328
BOURET Jean, 182, 337
BUCARELLI Palma, 29, 31, 33, 115, 134, 140, 142, 148, 149, 156, 329, 330, 331, 334
CAIN Julien, 117, 135
CASTEL Jeanne, 28, 330, 333
CAYROL Jean, 17, 20, 22, 43, 127, 189, 249, 254, 256, 291, 328
CELAN Paul, 66, 98
CERVANTES Miguel de, 69
CHAMALOV Varlam, 302
CHAR René, 30, 71, 106, 197, 303, 326
CHARBONNIER Georges, 50,

- 64, 185
 CHASTEL André, 61, 182, 186,
 262, 263, 336
 CHEVALIER-MENU Aurélia, 143
 CHRISTIAENS Justine, 97, 289,
 302, 326
 CLAIR Jean, 62, 72, 98, 168,
 199, 247, 259, 301, 326,
 335, 339, 340, 342
 COGNET Christophe, 62, 63,
 97, 301
 COGNIAT Raymond, 81
 CYWINSKI Piotr, 312
 DANTE Alighieri, 93, 276, 326,
 329, 330
 DAUBAIL Elodie, 97, 289, 302,
 327
 DE BARAÑANO Kosme, 94, 95,
 336
 DEBAILLEUX Henri-François,
 203
 DELBO Charlotte, 10, 296, 307
 DIDI-HUBERMAN Georges,
 101, 200, 237
 DONA MARÍA LUISA (reine
 d'Espagne), 35
 DOS PASSOS John, 309
 DROGUET Robert, 114, 328,
 334
 DROUIN René, 28, 29, 111,
 151, 163, 231, 329, 330,
 334
 DUGAIN Itzhak, 243
 DURAS Marguerite, 46, 47, 48,
 267, 268, 279, 287, 293
 ÉLGAR Frank, 182
 ÉLUARD Paul, 29, 230, 331
 FAUCHER Michel, 178
 FAURE Élie, 67, 70, 326
 FONDA Aurora, 179
 FRÉLAUT Denise, 174, 183,
 337
 GABRIEL Jacques, 110, 332
 GANZO Robert, 29, 30, 116
 GOETHE Johann Wolfgang
 von, 159
 GÓNGORA Luis de, 69
 GIBSON Michael, 213, 239,
 240, 242, 275, 277, 293,
 336, 337, 342
 GLAZAR Richard, 26
 GRENIER Jean, 172, 191, 335,
 337
 GUEGUEN Pierre, 182, 183,
 184
 GUILLAUME Paul, 138
 HANDKE Peter, 294, 336, 337
 HEIDEGGER Martin, 93
 HÉRAN Emmanuelle, 314
 HERZOG Monika, 315
 HIDEYUKI Ohara, 145
 HOUSSIN Xavier, 127
 HORACE, 239
 HUGO Victor, 24, 314
 HULTEN Pontus,, 65, 327, 330
 JABÈS Edmond, 276, 326
 JANICA Barbara, 283
 KARSKI Jan, 45, 46
 KERTÉSZ Imre, 10, 21, 49, 54,
 57, 73, 96, 128, 129, 198,
 199, 211, 237, 268, 281,
 296, 303, 307
 KRIMMEL Bernd, 52, 169, 244,
 261, 336
 KRZISNIK Zoran, 176
 KUČAN Milan, 296
 LASSAIGNE Jacques, 177, 181,
 211, 336, 337
 LANGUI Emile, 189
 LANZMANN Claude, 25, 45, 46,
 84, 241, 242, 243, 282, 283
 LE SAVOUREUX Henri, 29
 LEDEUR Jean-Paul, 108, 141,
 142, 330, 331
 LENER Yehuda, 241, 242
 LESCURE Jean, 186, 335, 339
 LEVI Primo, 10, 59, 73, 93, 95
 97, 136, 198, 199, 240,
 241, 251, 280, 286, 296,
 299, 301, 306, 311, 337
 LEYMARIE Jean, 137, 191, 277,
 227, 336, 337, 348
 LINDON Jérôme, 129
 LOPE DE VEGA Félix, 69
 LORD James, 288, 237, 238,
 277, 336, 337, 342
 MAGNY Claude-Edmonde, 54,
 137, 309
 MALRAUX André, 28, 30, 116,
 143, 231, 329, 330, 331,
 334
 MARESTER Guy, 179
 MAURIAC François, 129
 MITTERRAND François, 296,
 342
 MONTAIGNE Michel de, 159
 OHARA Hideyuki, 145
 PARAVICINO Hortensio Félix,
 dit Fra Parravicino, 69
 PAULHAN Jean, 29, 30, 107,
 109, 110, 116, 139, 143,
 147, 157, 158, 160, 162,
 163, 164, 232, 233, 327,
 329, 330, 331, 334
 PATTON George, 53
 PEPPIATT Michael, 18, 21, 22,
 50, 52, 55, 99, 116, 137,
 138, 167, 170, 176, 243,
 257, 266, 267, 271, 273,
 275, 336, 337
 PHILIPPE II (roi d'Espagne), 68
 PIWONSKI Jan, 282, 283
 PODCHLEBNIK Mordechai, 283
 PONGE Francis, 30, 31, 32,
 109, 110, 112, 113, 114,
 116, 146, 156, 162, 232,
 320, 329, 330, 331, 332,
 333, 334
 PLAZY Gilles, 26, 191, 270
 RAGON Michel, 112, 143, 146,
 334
 RESNAIS Alain, 17, 20, 22, 43,
 88, 249, 291
 RIBADENEYRA Pedro de, dit
 Padre Rivandeneira, 69
 ROUSSET David, 10, 41, 49, 73,
 88, 242, 243, 284, 289,
 301, 307
 ROY Claude, 122, 196, 277,
 295, 337, 342
 RUFF Stepp, 181
 SANDBERG William, 189, 190,
 335, 336
 SARTRE Jean-Paul, 30, 326
 SCHWEICHER Kurt, 189
 SEIBEL Castor, 3, 107, 145,
 161, 162, 318, 328, 329,
 330, 331, 334
 SEMPRÚN Jorge, 7, 9, 10, 11
 44 53, 54, 55, 59, 60, 73,
 80, 81, 86, 93, 97, 117,
 126, 128, 130, 133, 134,
 136, 137, 140, 236, 265,
 266, 283, 285, 288, 290,
 296, 297, 298, 299, 300,
 301, 302, 303, 304, 306,
 309, 310, 311, 326, 327,
 335, 336
 SIGNORATO Geoffrey, 97, 289,
 302, 327
 SOYFER Jura, 15
 SPIES Werner, 277, 336, 337,

342
SREBNIK Simon, 283
STALTER Marcel-André, 139,
334
STEINGRÄBER Frich, 189, 336
TAPIÉ DE CÉLEYRAN Michel,
161
TASSI Roberto, 168, 262, 282,
340
TRÉMEAU Tristan, 197, 277,
327, 336, 337, 342
UNGARETTI Giuseppe, 29, 146,
329, 331
VALÉRY Paul, 157

VEIL Simone, 296
VOLBOUDT Pierre, 31, 221,
332
WALLARD Daniel, 29, 329,
330, 334
WIESEL Elie, 10, 20, 41, 42, 43,
45, 73, 79, 80, 81, 83,
129, 131, 132, 194, 206,
238, 240, 253, 256, 265,
266, 279, 280, 281, 282,
284, 285, 286, 287, 288,
289, 290, 296, 298, 300,
302, 303, 304, 306, 307,
908, 310, 311

ZAIDEL Matke, 243
ZAORSKA Krystyna, 63

GOEBBELS Joseph, 86
HITLER Adolf, 86
HOFMANN Franz, 86
MENGELE Josef, 238, 312, 313

BIBLIOGRAPHIE

La bibliographie est structurée de la manière suivante :

I] BIBLIOGRAPHIE LITTÉRAIRE ET THÉORIQUE

- | | |
|---|------------------------------|
| 1) Ouvrages | ordonnancement alphabétique |
| 2) Essais et recueils | ordonnancement alphabétique |
| 3) Anthologies | ordonnancement alphabétique |
| 4) Catalogues d'expositions français et étrangers | ordonnancement chronologique |
| 5) Articles | ordonnancement chronologique |
| 6) Documents audiovisuels | ordonnancement alphabétique |
| 7) Revues | ordonnancement chronologique |
| 8) Documents en ligne | ordonnancement chronologique |

II] BIBLIOGRAPHIE SUR JEAN FAUTRIER

- | | |
|---|------------------------------|
| 1) Ouvrages | ordonnancement alphabétique |
| 2) Catalogues d'expositions français et étrangers | ordonnancement chronologique |
| 3) Articles français et étrangers | ordonnancement chronologique |
| 4) Écrits universitaires | ordonnancement alphabétique |
| 5) Documents audiovisuels | ordonnancement alphabétique |
| 6) Communiqués/Dossiers de presse | ordonnancement chronologique |
| 7) Lettres | ordonnancement alphabétique |
| 8) Revues – Plaquette d'exposition | ordonnancement chronologique |
| 9) Documents | ordonnancement alphabétique |

III] BIBLIOGRAPHIE SUR ZORAN MUSIC

- | | |
|---|------------------------------|
| 1) Ouvrages | ordonnancement alphabétique |
| 2) Catalogues d'expositions français et étrangers | ordonnancement chronologique |
| 3) Articles français et étrangers | ordonnancement chronologique |
| 4) Article de Zoran Music | ordonnancement chronologique |
| 5) Entretiens | ordonnancement chronologique |
| 6) Écrits universitaires | ordonnancement alphabétique |
| 7) Actes de colloques | ordonnancement chronologique |
| 8) Documents audiovisuels | ordonnancement alphabétique |
| 9) Revues | ordonnancement chronologique |
| 10) Articles en ligne | ordonnancement chronologique |
| 11) Communiqués/Dossiers de presse | ordonnancement chronologique |

I] BIBLIOGRAPHIE LITTÉRAIRE ET THÉORIQUE

1) Ouvrages

- ANTELME Robert, *L'espèce humaine*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Tel, 2008.
- BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Éditions Hatier, Collection Classiques & C^{ie} Lycée, 2014.
- BOILEAU Nicolas, *Art poétique de Boileau-Despréau : avec commentaires historiques et littéraires (Éd. 1838)*, Paris, Éditions Hachette Livre, BNF, Gallica, 2013.
- CAYROL Jean, *Je vivrai l'amour des autres*, Paris, Éditions du Seuil, Neuchâtel, Éditions La Baconnière, 1947.
- CAYROL Jean, *Poèmes de la nuit et du brouillard suivis de Larmes publiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.
- CELAN, Paul, *Strette Poèmes suivis du Méridien et d'Entretien dans la montagne*, Paris, Éditions du Mercure de France, 2004.
- CHALAMOV Varlam, *Récits de la Kolyma*, Paris, Éditions Verdier, Collection Verdier Poche, 2013.
- Treize récits traduits du russe par Sophie Benech et Luba Jurgenson
- CHAR René, *Feuillets d'Hypnos*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio plus classiques, 2009.
- CHAR René, *Fureur et mystère*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Poésie, 2008.
- DANTE, *La Divine Comédie L'Enfer Inferno*, Paris, Éditions Flammarion, 2004.
Édition bilingue - Présentation et traduction par Jacqueline Risset
- DELACROIX Eugène, *Journal de Eugène Delacroix*, Paris, Éditions Librairie Plon, Plon-Nourrit et C^{ie}, Imprimeurs-Éditeurs, Tome Troisième 1855-1863, 1893.
- DELACROIX Eugène, *Œuvres littéraires II Essais sur les Artistes Célèbres*, Paris, Les Éditions G. Crès & C^{ie}, Bibliothèque Dionysienne, 1923.
- Sixième édition publiée sous la direction de M. Elie Faure.
- DELBO Charlotte, *Aucun de nous ne reviendra Auschwitz et après I*, Paris, Les Éditions de Minuit, Collection Documents, 2016.
- DURAS Marguerite, *La Douleur*, Paris, Éditions Gallimard, 2007.
- HUGO Victor, *Le dernier jour d'un condamné*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio Classique, 2010.
- Édition présentée, établie et annotée par Roger Borderie
- GANZO Robert, *L'œuvre poétique*, Paris, Éditions Gallimard, 1997.
- Ouvrage comprenant *Orénoque* et *Lespugue*
- GARCIN Jérôme, *Le voyant*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio, 2016.
- JABÈS Edmond, *L'Enfer de Dante*, illustrations de Zoran Music, Saint Clément de Rivière, Éditions Fata Morgana, 1991.
- Prete, Antonio Postface (traduite par Gérard Macé)
- KERTÉSZ Imre, *Être sans destin*, Paris, Éditions Actes Sud, Collection Babel, 1998.
- KERTÉSZ Imre, *Kaddish pour l'enfant qui ne naître pas*, Paris, Éditions Actes Sud, Collection Babel, 1995.
- KERTÉSZ Imre, *Le refus*, Paris, Éditions Actes Sud, Collection Babel, 2001.
- KRIVOPISSKO Guy, *La vie à en mourir Lettres de fusillés (1941-1944)*, Éditions Tallandier, Collection Points, 2006.
- LEVI Primo, *La Trêve*, Paris, Éditions Le Livre de poche, 2010.
- LEVI Primo, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Arcades, 1989.
- Traduit de l'italien par André Maugé
- LEVI Primo, *Si c'est un homme*, Paris, Éditions Julliard, Collection Pocket, 1990.
- Traduit de l'italien par Martine Schruoffenegger
- MAGNY Claude-Edmonde, *Lettre sur le pouvoir d'écrire*, Paris, Éditions Flammarion, Collection Climats, 2012.
- Préface de Jorge Semprún écrite au mois de septembre 1993
- PAULHAN Jean, *L'art informel (éloge)*, Paris, Éditions Gallimard, 1962.
- RIMBAUD Arthur, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio Classique, 2016.
- Préface de René Char
- ROUSSET David, *L'Univers concentrationnaire*, Paris, Les Éditions de Minuit, Collection Documents, 2015.
- SADOUL Georges, *Jacques Callot Miroir de son temps*, Paris, Éditions Gallimard, 1990.
- SARTRE Jean-Paul, *Réflexion sur la question juive*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio Essais, 2006.
- Présentation par Arlette Elkaim-Sartre
- SEMPRÚN Jorge, *Adieu, vive clarté...*, Paris, Éditions Gallimard, 1998.
- SEMPRÚN Jorge, *L'écriture ou la vie*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio, 2007.
- SEMPRÚN Jorge, *Le fer rouge de la mémoire*, Paris, Éditions Gallimard, 2012.
- SEMPRÚN Jorge, *Le grand voyage*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio, 2006.
- SEMPRÚN Jorge, *Une tombe au creux des nuages Essai sur l'Europe d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Éditions Flammarion, Collection Climats, 2010.
- SEMPRÚN Jorge, WIESEL Elie, *Se taire est impossible*, Paris, Arte Éditions, Éditions Mille et une nuits, Arte Éditions, 1995.
- TAPIÉ DE CÉLEYRAN Michel, *Un art autre où il s'agit de nouveaux déviages du réel*, Paris, Éditions G. Giraud et Fils, 1952.
- TASLITZKY Boris, *Tambour battant*, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1962.
- WIESEL Elie, *Cœur ouvert*, Paris, Éditions J'ai lu, 2012.
- WIESEL Elie, *La nuit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2010.

2) Essais et recueils

- BAQUE Dominique, *Visages. Du masque Grec à la greffe du visage*, Paris, Éditions du Regard, 2007.
- BENJAMIN Walter, *Images de pensées*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, Collection Détroits, 1998.
- *Fouilles et souvenir*, pp. 181-182.
- CLAIR Jean, *Autoportrait au visage absent. Écrits sur l'art 1981-2007*, Paris, Éditions Gallimard, 2008.
- CLAIR Jean, *Courte histoire de l'Art Moderne Un entretien*, Paris, Éditions de l'Échoppe, 2004.
- Cet entretien, réalisé par Thierry Naudin, a été publié une première fois, sous une forme un peu différente, dans la revue *Passages*, en juin 2000.
- COURTINE-DENANY Sylvie, *Le Visage en question. De l'image à l'éthique*, Paris, Éditions de la Différence, Collection Les Essais, 2004.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Écorses*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, Collection Paradoxe, 2003.
- DELAPLANCHE, Jérôme, SANSON, Axel, *Peindre la guerre*, Paris, Éditions Nicolas Chaudun, 2009.
- GOYA Francisco De, *Les Désastres de la guerre Quatre-vingt-cinq eaux-fortes*, Recueil, Œuvres reproduites au format original, Vienne, Éditions du Phaidon, 1937.
- Faure, Elie Introduction
- GROSSER Alfred, *Le Crime et la Mémoire*, Paris, Éditions Flammarion, 1991.
- HENRIC Jacques, *La Peinture et la Mal*, Paris, Éditions Exils, 2000.
- LEVINAS Emmanuel, *Éthique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, Paris, Éditions Le Livre de Poche, 1984.
- LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Éditions Le Livre de Poche, 2008.

RICHARD Lionel, *L'art et la guerre. Les artistes confrontés à la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Éditions Flammarion, 1995.

SAUVAGNARGUES Anne, *Deleuze et l'Art*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection Lignes d'Art, mars 2006.

TODOROV Tzvetan, *Face à l'extrême*, Paris, Éditions du Seuil, Collection Point, 1994.

WAJCMAN Gérard, *L'objet du siècle*, Paris, Éditions Verdier, Collection Philia, 1998.

3) Anthologies

ANTHOLOGIE AU NOM DE LA LIBERTÉ POÈME DE LA RÉSISTANCE, Paris, Éditions Flammarion, Collection Étonnants Classiques, 2014.

ANTHOLOGIE BILINGUE DE LA POÉSIE ALLEMANDE, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010.
- Édition établie par Jean-Pierre Lefebvre

CAYROL Jean, *Chacun vient avec son silence Anthologie*, Paris, Éditions du Seuil, Collection Points, 2009.

GAUTIER Théophile, *Poésies Complètes*, Paris, Éditions Charpentier, Libraire-Éditeur, 1858.

La Résistance en poésie Des poèmes pour résister, Paris, Éditions Magnard, Collection Classiques & Contemporains, 2016.

La Résistance et ses poètes, Paris, Éditions Seghers, Nouvelle édition augmentée, 2004.

4) Catalogues d'expositions français et étrangers

JEAN PAULHAN À TRAVERS SES PEINTRES, catalogue d'exposition, Paris, Grand Palais, 1^{er} février au 15 avril 1974, comité d'organisation : André Berne-Joffroy, Jean Leymarie, Michèle Richet, Éditions des musées nationaux, Paris, 1974.

- Berne-Joffroy, André Préface Jean Paulhan à travers ses peintres
- Dialogue avec Fautrier, pp. 81-89.

PARIS-PARIS CRÉATIONS EN FRANCE 1937-1957, catalogue d'exposition, Paris, Musée national d'art moderne, 28 mai au 2 novembre 1981, commissariat de l'exposition : Pontus Hultén et Germain Viatte, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1981.

L'ART EN EUROPE. LES ANNÉES DÉCISIVES 1945-1953, catalogue d'exposition, Saint-Étienne, Musée d'Art Moderne et d'Industrie de Saint-Étienne, 10 décembre 1987 au 28 février 1988, commissariat de l'exposition : Bernard Ceysson, Jacques Beaufret, Jean-Luc Daval, Éditions d'Art Albert Skira, Genève, Association des Amis du Musée de Saint-Étienne, 1987.

LE VISAGE DANS L'ART CONTEMPORAIN, catalogue d'exposition, Toulouse, Musée des Jacobins, Alain Ayache (dir.), Les Meilleures Éditions, Paris, 1990.

L'ÉCRITURE GRIFFÉE, catalogue d'exposition, Saint-Étienne, Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne, 6 décembre 1990 au 25 février 1991, Catherine Carrein (dir.) assistée de Christophe Gonnet, commissariat de l'exposition : Jacques Beaufret, Madeleine Bonnard, Bernard Ceysson, Martine Dancer, Maurice Fréchuret, Éditions du Musée d'Art Moderne, Saint-Étienne, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1993.

À VISAGE DECOUVERT, catalogue d'exposition, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 18 juin au 4 octobre 1992, commissariat de l'exposition : Jean de Loisy, Éditions Flammarion, Paris, 1992.

MANIFESTE. UNE HISTOIRE PARALLÈLE 1960-1990, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 23 septembre au 13 décembre 1993, commissariat de l'exposition : Jean-Paul Ameline avec la collaboration de Dominique Bornhauser et Didier Semin, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1993.

L'ENVOLÉE, L'ENFOUISSEMENT, catalogue d'exposition, Antibes, Musée Picasso, 30 juin au 30 septembre 1995, Villeneuve-d'Ascq, Musée d'art moderne, 27 janvier au 28 avril 1996, Maurice Fréchuret (dir.), commissariat de l'exposition : Maurice Fréchuret assisté par Danièle Bourgois, Éditions d'Art Albert Skira S.A., Genève, Éditions Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1995.

1946, L'ART DE LA RECONSTRUCTION, catalogue d'exposition, Antibes, Musée Picasso, 28 juin au 30 septembre 1996, Maurice Fréchuret (dir.), commissariat de l'exposition : Maurice Fréchuret assisté par Danièle

Bourgois, Éditions d'Art Albert Skira S.A., Genève, Éditions Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1996.

GOYA INFORME. DESCENDANCES MODERNES DE GOYA, catalogue d'exposition, Tourcoing, Musée des Beaux-Arts de Tourcoing, 30 janvier au 19 avril 1999, commissariat de l'exposition : Tristan Trémeau, Éditions du Musée des Beaux-Arts de Tourcoing, Tourcoing, janvier 1999.
- Trémeau, Tristan Zoran Music : « J'ai vu ce que Goya a vu », pp. 50-51.

FACE À L'HISTOIRE 1933-1996 L'ARTISTE MODERNE DEVANT L'ÉVÉNEMENT HISTORIQUE, catalogue d'exposition, Paris, Musée national d'art moderne, Grande Galerie 1933-1980/Galerie Nord 1980-1996, 19 décembre 1996 au 7 avril 1997, commissariat général de l'exposition : Jean-Paul Ameline, Éditions du Centre Georges Pompidou, Éditions Flammarion, Paris, 1996.

- Le Nouène, Patrick « Jean Fautrier, des Otages aux Partisans, 1945-1957 », pp. 238-243.

ANDRÉ MALRAUX ET LA MODERNITÉ. LE DERNIER DES ROMANTIQUES, catalogue d'exposition, Paris, Musée de la Vie romantique, José Alvarez (dir.), commissariat de l'exposition : Solange Thierry, 20 novembre 2001 au 24 mars 2002, Éditions des musées de la Ville de Paris, Éditions Paris-Musées, Paris, 2001.

HUMANISME ET EXPRESSIONNISME. LA REPRÉSENTATION DE LA FIGURE HUMAINE ET L'EXPÉRIENCE JUIVE, catalogue d'exposition, Pontoise, Musée Tavet-Delacour, 5 avril au 29 juin 2008, Christophe Duvivier & Eliane Strosberg (dir.), commissariat de l'exposition : Christophe Duvivier, Somogy Éditions d'Art, Paris, 2008.

LE VISAGE QUI S'ÉFFACE. DE GIACOMETTI À BASELITZ, catalogue d'exposition, Toulon, Hôtel des Arts, Centre d'Art du Conseil Général du Var, 20 septembre au 23 novembre 2008, commissariat de l'exposition : Itzhak Goldberg, Éditions Hôtel des Arts-Conseil Général du Var, Toulon, 2008.

1945-1949. REPARTIR À ZÉRO. COMME SI LA PEINTURE N'AVAIT JAMAIS EXISTÉ, catalogue d'exposition, Lyon, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 24 octobre 2008 au 2 février 2009, commissariat de l'exposition : Eric De Chasse, Sylvie Ramond avec la collaboration de Yuriko Basson, Anne Rochard, Marine et Coline Valdenaire, Éditions Hazan, Paris, Éditions du Musée des Beaux-Arts de Lyon, Lyon, 2008.

L'ART EN GUERRE FRANCE 1938-1947, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, commissariat de l'exposition : Laurence Bertrand Dorléac et Jacqueline Munck, 12 octobre 2012 au 17 février 2013, Éditions Paris-Musées, Paris, 2012.

LES DÉSASTRES DE LA GUERRE 1800-2014, catalogue d'exposition, Lens, Musée du Louvre, commissariat de l'exposition : Laurence Bertrand Dorléac, 28 mai au 6 octobre 2016, Éditions Louvre/Lens, Lens, Éditions Somogy, Paris, 2014.

5) Articles

CONAN Eric, GONIN Jean-Marc, « Jorge Semprún - Alain Finkielkraut Comment transmettre l'inimaginable ? », *L'Express*, Paris, jeudi 19 janvier 1995.

HANUS GILLES, « Visage et regard », Jérusalem, Israël, *Cahiers d'Études Lévinassiennes*, n°5, mars 2006, pp. 197-209.

SARTRE JEAN-PAUL, « Visages », Jérusalem, Israël, *Cahiers d'Études Lévinassiennes*, n°5, mars 2006, pp. 191-195.

6) Documents audiovisuels

COGNET Christophe, *Parce que j'étais peintre L'art rescapé des camps nazis*, La Huit, Augenschein Filmproduktion (coprod. franco-allemande), avec le soutien et la participation du : Ministère de la Culture et de la Communication, Centre National du Cinéma et de l'Image animée, Filmförderungsanstalt, Kulturelle Filmförderung Mecklenburg-Vorpommern, Eurimages, Angoa-Agicoo, La Fondation pour la Mémoire de la Shoah, 2013, (100min).

CHRISTIAENS Justine, DAUBAIL Elodie, SIGNORATO Geoffrey, *La Littérature concentrationnaire vue par Jorge Semprún*, CAM Production PAM, Entretien filmé le 10 mai 2006 aux Éditions Gallimard à Paris, (25min).

LANZMANN Claude, *Shoah*, Les Films Aleph, Historia Films, Ministère de la Culture (coprod.), 1985, France, (570min).

LANZMANN Claude, *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures*, Les Films Aleph, Why Not Productions, France 2 Cinéma, (coprod.), 2001, France, (97min).

RESNAIS Alain, *Nuit et Brouillard*, Janus Films, Argos-Films, Como-films, Cocinor (coprod.), France, 1955 (32min), Texte de Jean Cayrol dit par Michel Bouquet.

7) Revues

L'ART ET LA MÉMOIRE DES CAMPS REPRÉSENTER EXTERMINER, sous la direction de Jean-Luc Nancy, Rencontres à la Maison d'Izieu, textes d'exposés présentés lors du cycle de rencontres « Mémoire et représentation - présence et vérité » durant les années 1999 et 2000, Paris, Éditions du Seuil/Le genre humain, EHESS, Maison des sciences de l'homme, Centre national du livre, 2001.

- | | |
|----------------------|--|
| - Nancy, Jean-Luc | La représentation interdite |
| - Loroux, Patrice | Les disparus |
| - Benslama, Fethi | La représentation et l'impossible |
| - Rancière, Jacques | S'il y a de l'irreprésentable |
| - Rozet, Yves | Faire le voyage |
| - Saulnier, Emmanuel | Comment se le représenter ? Comment le concevoir ? |
| - Cerino, Jean-Marc | « Stehen » |
| - Endeweld, Dror | « L'art se regarde debout » |

LA LITTÉRATURE ET LES CAMPS DE PRIMO LEVI À JORGE SEMPRÚN, Le Magazine Littéraire, Paris, n°438, janvier 2005.

8) Documents en ligne

AUSCHWITZ-BIRKENAU, MEMORIAL AND MUSEUM AUSCHWITZ-BIRKENAU FORMER GERMAN NAZI CONCENTRATION AND EXTERMINATION CAMP, *Dina Gottliebova - Further Developments* [en ligne]. Mis en ligne le 18.08.1999. [Consulté le 09.12.2017]. Disponible à l'adresse : < <http://auschwitz.org/en/museum/news/dina-gottliebova-further-developments,150.html> >.

CHEMINS DE MÉMOIRE, *NACHT UND NEBEL Destinés à disparaître sans laisser de trace*, [en ligne]. [Consulté le 09.12.2017]. Disponible à l'adresse : < <http://www.cheminsdememoire.gouv.fr/fr/nacht-und-nebel-destines-disparaitre-sans-laisser-de-trace> >.

LE MEMORIAL DE LA SHOAH, *Encyclopédie de la Shoah*, [en ligne]. [Consulté le 23.09.2017]. Disponible à l'adresse : < <http://www.memorialdelashoah.org/archives-et-documentation/quest-ce-que-la-shoah/encyclopedie-de-la-shoah.html> >.

MUSÉE BONNAT-HELLEU, MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BAYONNE, *Collections, Bernardo di Bandino Baroncelli pendu par le cou (recto), croquis de jambe (verso)*, [en ligne]. [Consulté le 13.01.2018]. Disponible à l'adresse : < <http://webmuseo.com/ws/musee-bonnat-helleu/app/collection/record/268?expo=17&index=1> >.

UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM, Encyclopédie multimédia de la Shoah, [en ligne]. [Consulté le 25.11.2017]. Disponible à l'adresse : < <https://www.ushmm.org/> >.

II] BIBLIOGRAPHIE SUR JEAN FAUTRIER

1) Ouvrages

BOURRIT Bernard, *Jean Fautrier ou le désengagement de l'Art*, Paris, Éditions de l'Épure, Collection Essai sur l'Art et la création, 2006.

- La première partie de ce texte a été publiée dans le n°9 de la revue *Carnets de bord*

CABANNE Pierre, *Jean Fautrier*, Paris, Éditions de la Différence, 1988.

- Création d'une technique originale
- Le Choc des « Otages » troubles et ambiguïtés
- Face-à-face avec les « partisans »
- Lentement Fautrier revient...
- La lumière l'emportera-t-elle sur les ténèbres ?

DROGUET Robert, *Fautrier 43*, suivi des lettres de Jean Fautrier à Robert Droguet, Paris, Éditions de l'Échope, 1995.

FAUTRIER Jean, *Écrits publics*, Préface de Castor Seibel, Paris, Éditions de l'Échope, 1995.

- On ne vous demande pas... (1954) - texte imprimé sur le carton d'invitation pour le vernissage de l'exposition Gillet et Laubiès à la Galerie Paul Facchetti, rue de Lille, à Paris, le 13 avril 1954
- À chacun sa réalité (1957) - publié dans *XX^e Siècle*, n°9, juin 1957
- Parallèles sur l'informel (décembre 1958) - publié d'abord en allemand dans *Blätter + Bilder*, n°1, Wurzburg et Vienne, mars-avril 1959 ; puis en français dans les *Cahiers du Musée du Poche* n°4, mai 1960, sous le titre « La Peinture doit se détruire »
- Pourquoi peindre ? (1959) - publié dans *Paroles*, mars 1959
- La peinture de ce jour (novembre 1960) - publié dans *Tel Quel* n°4, 1961
- Réponses à *Planète* (1964) - publié dans *Planète* n°18, septembre-octobre 1964

FAUTRIER Jean, *Sur la virtuosité Lettre à Jean Paulhan*, Paris, Éditions de l'Échope, 1987.

- Cette lettre, non datée, mais que l'on peut situer en 1944, est éditée d'après l'original conservé dans les Archives Paulhan. Quelques extraits en avaient été publiés par André Berne-Joffroy dans le catalogue de l'exposition « Jean Paulhan à travers ses peintres », Paris, 1974.

PAULHAN Jean, *Explications muettes*, Paris, Éditions de l'Échope, 1995.

- Texte initialement paru dans : *Cahiers des Saisons*, n°27, Paris, automne 1961.

PAULHAN Jean, *Fautrier l'enragé*, Paris, Éditions Gallimard, 1962.

- La critique n'a jamais tort
- Fautrier lui-même

PEYRÉ Yves, *Jean Fautrier Les Dieux et les Hommes 30 Dessins de 1943/44*, Münster, Heiner A.Hachmeister Éditeur, Note de Castor Seibel, Traduction française et allemande par Castor Seibel, 1989.

- Peyré, Yves L'absolu à mi-chemin
- Catalogue
- Seibel, Castor Note

PEYRÉ Yves, *Fautrier ou les Outrages de l'impossible*, Paris, Éditions du Regard, 1990.

PEYRÉ Yves, *L'Enfer de Fautrier*, Tesserete, Éditions Pagine d'Arte, 2011.

- L'impossible accomplissement
- Lithographies
- Permanence de Port-Cros
- Peintures
- La saison des montagnes
- Gouaches et pastels
- Dante et son illustration : Fautrier au défi
- Biographie
- Bibliographie
- Remerciements

PONGE Francis, *L'atelier contemporain*, Paris, Éditions Gallimard, 1988.

- Note sur les Otages Peintures de Fautrier, Paris, janvier 1945
- Matière et mémoire, Paris, février 1945
- Paroles à propos des nus de Fautrier
- Fautrier, d'un seul bloc fougueusement équilibré
- À la gloire de Fautrier, 1962
- Fautrier, Body and Soul, Mai 1975

PONGE Francis, *Note sur les Otages Peintures de Fautrier par Francis Ponge*, Paris, Pierre Seghers, 1946.

- Achevé d'imprimer le 15 mai 1946 sur les presses de l'imprimerie Union, Paris et tiré à 300 exemplaires sur vélin du Marais.

PONGE Francis, *Œuvres complètes*, Tome I, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999.

PONGE Francis, *Œuvres complètes*, Tome II, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002.

RAGON Michel, *Fautrier*, Paris, Éditions Georges Fall, Collection Le Musée de Poche, 1957.

RESTANY Pierre, *Fautrier*, Paris, Éditions Fernand Hazan, Collection Peintres d'Aujourd'hui, 1963.

- Restany, Pierre Fautrier et le style informel, Paris, avril 1963
- Principales expositions
- Tables des planches

2) Catalogues d'expositions français et étrangers

FAUTRIER ŒUVRES 1915-1943, catalogue d'exposition, Paris, Galerie René Drouin, 18 novembre au 18 décembre 1943.

- Paulhan, Jean « La critique n'a jamais tort »
- Citations de journaux et revues de 1929. Quelques opinions de 1929
- Œuvres exposées

LES OTAGES PEINTURES ET SCULPTURES DE FAUTRIER, catalogue d'exposition, Paris, Galerie René Drouin, 26 octobre au 17 novembre 1945.

- Malraux, André Les Otages (Préface)
- Œuvres exposées

JEAN FAUTRIER 1945-1948 PEINTURES - 1950. ORIGINAUX MULTIPLES, plaquette d'exposition, Paris, Galerie Billiet-Caputo, 20 novembre au 11 décembre 1950.

- Fautrier, Jean Texte de 1950
- Galerie Billiet-Caputo Texte de présentation
- Œuvres exposées

LES OBJETS DE FAUTRIER, catalogue d'exposition, Paris, Galerie Rive Droite, 10 février au mars 1955.

- Paulhan, Jean Un jeune ancêtre, Fautrier
- Liste des toiles exposées

LES NUS DE FAUTRIER, catalogue d'exposition, Paris, Galerie Rive Droite, 16 février au 15 mars 1956.

- Ponge, Francis Paroles à propos des Nus de Fautrier
- Nus de Fautrier (Toiles de 1945 à 1955)
- Liste des tableaux exposés

FAUTRIER 30 ANNÉES DE FIGURATION INFORMELLE, catalogue d'exposition, Paris, Galerie Rive Droite et Galerie André Schoeller, Jr., novembre 1957.

- Restany, Pierre Fautrier (novembre 1957)
- Drouin, René Historique (Paris, novembre 1957)
- Œuvres reproduites
- Bibliographie

TEMPERE DISEGNI LITOGRAFIE DAL'28 A OGGI DI FAUTRIER, catalogue d'exposition, Milan, Galleria Apollinaire, Febbraio 1958.

- Le Noci, Guido Lettre à Fautrier
- Malraux, André Prefazione di André Malraux alla mostra « Les Otages »
- Paulhan, Jean Profili biografico di Fautrier tratti da « Fautrier l'enragé »
- Paulhan, Jean Grandeur de Fautrier - Estratto di articolo di Paulhan che apparirà nel n°11 della rivista *XX^e Siècle*.
- Read, Herbert Introduzione di Herbert Read alla mostra di Jean Fautrier all' I.C.A. di Londra, giugno 1958 (july - august 1958).
- Le Noci, Guido La question de l'informel

JEAN FAUTRIER PITTURA E MATERIA, catalogue raisonné, sous la direction de Palma Bucarelli, Milan, Éditions Il Saggiatore, 1960.

- Ungaretti, Giuseppe Prefazione
- Fautrier dipinge
- Jean Fautrier, Pittura e materia
- Appendice
- Nota biografica
- Mostre
- Schema di sistemazione dell'opera
- Bibliografia
- Tavole
- Elenco delle tavole
- Catalogo delle opere (pittura, sculpture, tempere, pastelli, disegni, incisioni, illustrazioni di libri)
- Nota dell'autrice

FAUTRIER OPERE RECENTI, catalogue d'exposition, Rome, Galleria L'Attico, 26 janvier 1963.

- Ungaretti, Giuseppe La pittura di Fautrier
- Fautrier, Jean La peinture de ce jour

FAUTRIER RÉTROSPECTIVE 1898-1964, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, avril-mai 1964, Paris, Presses artistiques, 1964.

- Héron de Villefosse, René Préface
- Paulhan, Jean Fautrier lui-même
- Berne-Joffroy, André Franges pour un « dossier Fautrier » (Février 1964)

- Berne-Joffroy, André Quelques documents pour un « dossier Fautrier »
- Vauxelles, Louis Article de 1927, sous le pseudonyme Pinturicchio dans le *Carnet de la semaine*
- Fierens, Paul Article de 1927 dans le *Journal des Débats*
- Malraux, André Article de 1933 dans le numéro de février de la *Nouvelle Revue Française*
- Turpin, Georges Article du 15 juin 1942 dans *Mon Pays*
- Paulhan, Jean Article de 1943 dans *Comœdia*
- Malraux, André Préface de l'exposition Les Otages 1945
- Wlademar, George Article du 8 novembre 1945 dans *La Voix de Paris*
- Arland, Marcel Article du 8 novembre 1945 dans *XX^e Siècle*
- Gabriel, Jacques Article du 19 novembre 1945 dans *Le Pays*
- Paulhan, Jean Article de 1946 dans *Variété* puis dans Fautrier l'Enragé
- Wallard, Daniel Article de 1946 dans *Poésie 46*
- Ponge, Francis Note sur les Otages, Éd. Seghers, 1946
- Tapie, Michel Article de juin 1953 dans *United States Lines Paris Review*
- Paulhan, Jean Préface de l'exposition *Les Objets* de 1955
- Berne-Joffroy, André Paroles à propos des Nus de Fautrier 1956
- Ponge, Francis Réponse à un ami américain 1956
- Malraux, André Fautrier, Le Musée de poche, 1957
- Ragon, Michel Fautrier, Éd. Falaize, 1985
- Verdet, André Fautrier d'un seul bloc fouguesement équilibré dans le *Mercure de France*, octobre 1959
- Ponge, Francis Préface au livre de Palma Bucarelli, 1960
- Ungaretti, Giuseppe Jean Fautrier, Pittura e Materia, Ed. Il Saggiatore
- Bucarelli, Palma Fautrier, Matière et mémoire, Éd. Apollinaire, Milan
- Argan, G.C. Jean Fautrier, Éd. Fernand Hazan, 1963
- Restany, Pierre Lettre à André Berne-Joffroy, 1964
- Castel, Jeanne
- FAUTRIER OTAGES 1942-1945, catalogue d'exposition, Paris, Galerie Michel Couturier, 26 avril au 31 mai 1968.
- Œuvres exposées
- JEAN FAUTRIER ŒUVRE GRAVÉ ŒUVRE SCULPTÉ, catalogue raisonné, sous la direction d'Edwin Engelberts, Genève, Éditions de la Galerie Engelberts, Galerie Michel Couturier et Galerie Jan Runnqvist, 1969.
- Fautrier, Jean À chacun sa réalité (1957) - publié dans *XX^e Siècle*, n°9, juin 1957
- Fautrier, Jean Parallèles sur l'informel (décembre 1958)
- Fautrier, Jean Pourquoi peindre ? - publié dans *Paroles*, mars 1959
- Malraux, André Article dans *N.R.F.*, Paris, février 1933
- Malraux, André Les Otages - Préface de l'exposition de 1945 chez Drouin *Les Otages Peintures et sculptures de Fautrier*
- Malraux, André Réponse à un ami américain, Galerie Iolas, New York, 1956
- Notes biographiques
- Catalogue raisonné Œuvre gravé Œuvre sculpté
- Catalogue raisonné chronologique illustré
- FAUTRIER, plaquette d'exposition, Paris, Galerie Jeanne Castel, 23 mars au 31 mai 1979.
- Stalter, Marcel-André Texte de la plaquette
- PARIS-PARIS CRÉATIONS EN FRANCE 1937-1957, catalogue d'exposition, Paris, Musée national d'art moderne, 28 mai au 2 novembre 1981, commissariat de l'exposition : Pontus Hulten et Germain Viatte, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1981.
- Abadie, Daniel, « Trophées aux lambeaux du réel. Quatre figures-clés du matiérisme », pp. 234-237.
- Berne-Joffroy, André, « Quand les belles lettres touchent aux Beaux-Arts », pp. 34-40.
- Malraux, André, « Les Otages à la Galerie Drouin », p. 120. (Préface de l'exposition chez Drouin de 1945)
- Ponge, Francis, « Les Otages », pp. 120-123.
- FAUTRIER 1925, catalogue d'exposition, Calais, Musée des Beaux-Arts de Calais, 16 novembre 1985 au 19 février 1986, Calais, Éditions du musée des Beaux-Arts, 1985.
- Le Nouène, Patrick Fautrier et l'histoire de l'art contemporain
- JEAN FAUTRIER : LES ESTAMPES NOUVEL ESSAI DE CATALOGUE RAISONNÉ, catalogue raisonné, sous la direction de Michael Rainer Mason, avec deux notes de Marcel-André Stalter et de Castor Seibel, Éditions du Cabinet des estampes, Musée d'art et d'histoire, Genève, 1986.
- Stalter, Marcel-André Les lithographies pour l'Enfer de Dante
- Seibel, Castor Bataille et Fautrier : vers la liberté de l'impossible
- Mason, Michael Rainer Jean Fautrier peintre-graveur
- Biographie
- Bibliographie
- JEAN FAUTRIER, catalogue d'exposition, Modena, Galleria Civica, 9 octobre au 4 décembre 1988, Éditions Cooptip, Modena, 1988.
- Gualdoni, Flaminio Fautrier
- JEAN FAUTRIER 1898-1964, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, commissariat de l'exposition : Jacqueline Lafargue, 25 mai au 24 septembre 1989, Paris, Éditions Paris-Musées/Amis du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989.
- Pagé, Suzanne Pourquoi Fautrier, aujourd'hui ?
- Lafargue, Jacqueline La somme et le reste
- Fautrier, Jean À chacun sa réalité
- Fautrier Jean Parallèles sur l'informel (décembre 1958) - publié sous le titre Parallelen zur neuen Malerei, *Blätter + Bilder*, n°1, pp. 54-56, Wurzburg, Vienne, mars-avril 1959
- Seibel, Castor Fautrier
- Stalter, Marcel-André Fautrier, du permanent au fugace : de quelques aspects de son art entre 1920 et 1943
- Musetti, Agnès Fautrier sculpteur
- Derouet, Christian Le prix du cadre
- Berne-Joffroy, André Zigzags pour de petites précisions
- Seibel, Castor Fautrier en Allemagne (janvier 1989)
- Ledeur, Jean-Paul Fautrier, la chair de l'émotion
- Peyré, Yves Hauts cris de peinture
- Catalogue réalisé par Jacqueline Lafargue pour les chapitres peintures, sculptures, œuvres graphiques et livres
- Catalogue réalisé par Rainer Michael Mason pour le chapitre Estampes
- Rainer Michael Mason Fautrier peintre-graveur : le désir contre la norme
- Plusieurs documents réunis en fin de catalogue :
- Malraux, André Article dans *N.R.F.*, Paris, février 1933
- Paulhan, Jean Préface de l'exposition de 1943 chez Drouin, Fautrier (Œuvres 1915-1943)
- Fautrier, Jean Jean Paulhan : [Sur la virtuosité] Lettre à Jean Paulhan, 1944 - L'original est conservé dans les archives Paulhan, copyright Spadem et L'Échoppe, Caen, 1987
- Malraux, André Les Otages - Préface de l'exposition de 1945 chez Drouin Les Otages, peintures et sculptures de Fautrier
- Dubuffet, Jean Samedi Soir, Lettre inédite à Jean Paulhan à propos de l'exposition de 1945 chez Drouin Les Otages, peintures et sculptures de Fautrier, fin octobre 1945, Copyright ADAGP, Paris, 1989, Samedi Soir
- Ponge, Francis Paroles à propos des nus de Fautrier, Préface de l'exposition Les Nus de Fautrier à la Galerie Rive Droite, 1956
- Malraux, André Lettre à un jeune ami américain, Exposition Les objets de Fautrier, Alexander Iolas Gallery, New York, 1956
- Ponge, Francis Fautrier, d'un seul bloc fouguesement équilibré, in : *Mercure de France*, Paris, octobre 1959
- DOSSIER FAUTRIER, Cahiers bleus, Troyes, Librairie Bleue, 1989, nouvelle édition à l'occasion de la grande exposition « Jean Fautrier » présentée par le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris de juin à septembre 1989.
- Fautrier, Jean Parallèles sur l'informel
- Paulhan, Jean De la ressemblance et autres problèmes (10 octobre 1962)
- Seibel, Castor Remarques en marge de la peinture de Jean Fautrier (été 1975)
- Gaspard Notes sur l'art de Fautrier
- Boissonnas, Edith L'Énigme Fautrier (texte paru dans le n°273, septembre 1975 de la *N.R.F.*)
- Bourlois, Pierre-Jean Jean Fautrier Précurseurs (1)
- Berne-Joffroy, André Nouveau document pour un « Dossier Fautrier » par André Berne-Joffroy
- Stalter, Marcel-André Avant-propos pour l'exposition de 1979 à la Galerie Jeanne Castel
- Aeplly, Jeanine Les originaux multiples (première moitié de ce texte paru in : *N.R.F.*, septembre 1975)
- Signovert, J.-M. Fautrier (paru in : *Bulletin du Club Français de la Médaille*, n°46, 1^{er} trimestre 1975)
- Lescure, Jean L'accent de Fautrier
- Ribes, André Fautrier & la réalité
- Breker, Arno Jean Fautrier Peintre & sculpteur (16 mai 1975 anniversaire de Fautrier)
- Monthagné, Didier Genèses - Métamorphoses (1975-1981)
- Daguet, Dominique En regardant cette peinture
- Simon, Luc Fautrier fait un geste de sa main
- Bucarelli, Palma Jean Fautrier Peinture & Matière (traduction André Ribes - Extrait « Jean Fautrier peinture et mémoire », Milan, Éd. Il Saggiatore, 1960)
- Cousin, Jacques Fautrier
- Stéphane, Anne Le poète des branches
- Bousquet, Joë Dédicace à Jean Fautrier
- Wallard, Daniel « Fautrier l'enragé » (in : *Le moniteur des pharmacies et des laboratoires*, n°1415, 12 avril 1980)
- Ribes, André La dernière vie de Jean Fautrier (8 juin 1975)
- Eluard, Paul Lettre à Jean Fautrier par Paul Eluard (5 août 1944)
- Dessin de couverture par Lyne Limouse

FAUTRIER, catalogue d'exposition, Bellinzona, Villa dei Cedri, Civica Galleria d'Arte, 13 mars au 23 mai 1994, commissariat de l'exposition : Matteo Bianchi, Bellinzona, Éditions Città di Bellinzona, 1994.

- Rainer, Michael Mason Fautrier peintre-graveur : il desiderio contro la norma
- Bianchi, Matteo Soglie du Fautrier. Frange di lettura
- Stalter, Marcel-André Le litografie per l'Inferno di Dante
- Seibel, Castor Bataille e Fautrier : verso la libertà dell'impossibile
- Peyré, Yves Il colore del segno
- Bibliografia
- Catalogo

JEAN FAUTRIER, catalogue d'exposition, Biot, Musée national Fernand Léger, 20 juin au 15 septembre 1996, Budapest, Palais des Arts Múcsarnok, 15 octobre au 10 novembre 1996, commissariat de l'exposition : Brigitte Hedel-Samson, Katalin Timár, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1996.

- Fautrier, Jean Création
- Passuth, Krisztina Jean Fautrier et la naissance de l'informel
- Hedel-Samson, Brigitte Les révoltes de Fautrier
- Les Otages
- Les Partisans
- Les nus
- Argan, Giulio-Carlo Fautrier « Matière et mémoire » - Ce texte a été publié en 1960 par les éditions Apollinaire à Milan en quatre langues : italiens, français, anglais et allemand. La traduction qui est reprise ici était de Jone Graziani
- Catalogue
- Ponge, Francis Les Otages in : Le Peintre à l'étude
- Eluard, Paul Les Partisans
- Bataille, Georges L'Alleluiah. Catéchisme de Dianus
- Œuvres exposées
- Biographie reprise du catalogue Jean Fautrier, Musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1989.
- Bibliographie et ouvrages cités en abrégé
- Fautrier, Jean « À chacun sa réalité », *XX^e Siècle*, juin 1957

JEAN FAUTRIER EN EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO, catalogue d'exposition, commissariat de l'exposition : Matthias Bärmann, Fundación Bancaja, 1998.

- Fundación Bancaja Presentación
- Bärmann, Matthias Jean Fautrier : El arte que nace del espíritu de la rebelión
- Seibel, Castor Bataille y Fautrier : Hacia la libertad de lo imposible - Para Jean-Paul Ledeur
- Catálogo de obras Libros ilustrados/Obra gráfica suelta/Obra original sobre papel
- Catálogo técnico
- Jean Fautrier (Préface de Castor Seibel)
- Écrits Publics
- Jean Fautrier et l'informel
- On ne vous demande pas... (1954)
- À chacun sa réalité (1957)
- Parallèles sur l'informel (Décembre 1958)
- Pourquoi peindre ? (1959)
- La peinture de ce jour (novembre 1960)
- Réponse à Planète (1964)
- Eau-forte 1950 (février 1950)
- Biografía
- English Translation

FAUTRIER 1898-1964 TERRITOIRES DU PEINTRE HOMMAGE POUR LE CENTENAIRE, catalogue d'exposition, Sceaux, Château de Sceaux, Musée de l'Île-de-France, 29 avril au 6 juillet 1998, commissariat de l'exposition : Gisèle Caumont, Éditions du Musée de l'Île-de-France, 1998.

- Remerciements
- Pasqua, Charles Préface
- Dupont-Logié Avant-propos
- Caumont, Gisèle Introduction
- Peyré, Yves Les jalons d'une équivalence
- Berne-Joffroy, André Petites précisions (1980) à propos de Fautrier - À la mémoire de Jone Graziani - Extrait du catalogue de l'exposition Fautrier à la Galerie L'Attico-Esse Arte (Rome, octobre - décembre 1980). Ce texte est resté jusqu'à présent inédit en France.
- Caumont, Gisèle Catalogue
- De Saint Cheron, Philippe-Michaël Malraux et Fautrier, dialogue sur le tragique
- Caumont, Gisèle Les Otages 1943-1945
- Rozé, Suzy Sur trois Otages du musée
- Caumont, Gisèle Fautrier, ses écrivains et ses livres
- Poisson, Georges Avec Fautrier, trente-quatre ans plus tard
- Documents exposés
- Repères biographiques
- Expositions citées en abrégé
- Bibliographie sélective

JEAN FAUTRIER 1898-1964, catalogue d'exposition, Marquette University, Haggerty Museum of Art, 19 septembre au 29 décembre 2002, Columbia University, The Wallach Art Gallery, 28 janvier au 29 mars 2003, Harvard University, The Fogg Art Museum, 26 avril au 20 juillet 2003, sous la

direction de Curtis L. Carter, Butler, K. Karen, Éditions Yale University Press/Harvard Art Museum, Londres, 2002.

JEAN FAUTRIER, catalogue d'exposition, Paris, Galerie Di Meo, 27 avril au 27 mai 2006.

- Di Meo, Lydie et Nello Introduction
- Seibel, Castor Jean Fautrier Les dessins des années 40
- Bataille, Georges L'Alleluiah, catéchisme de Dianus (Extrait)
- Catalogue des œuvres exposées
- Biographie/Expositions

JEAN FAUTRIER, catalogue de la rétrospective, Tokyo, Tokyo Station Gallery, 24 mai au 13 juillet 2014, Toyota, Toyota Municipal Museum of Art, 20 juillet au 15 septembre 2014, Osaka, The National Museum of Art, 27 septembre au 7 décembre 2014, commissariat de l'exposition : Jean-Paul Ameline, Etienne David, Éditions Tokyo Station Gallery/The Tokyo Shimbun, Tokyo, 2014.

- Remerciements
- Message
- Catalogue
- David, Etienne Bibliographie sélective
- Ameline, Jean-Paul Jean Fautrier du réalisme à l'informel : détruire pour réinventer
- Yamanashi, Toshio En quête d'une réalité de la peinture : sur les traces de Fautrier
- Amano, Kazuo « Parler avec les pierres » : Fautrier et le Japon
- Stalter, Marcel-André Les années retrouvées de Jean Fautrier, 1922-1943
- David, Etienne Les Otages : émotion et nouvelle technique
- Ameline, Jean Paul 1945-1959 : Les années d'après-guerre : Fautrier informel ?
- David, Etienne Chronologie
- Liste des œuvres exposées

JEAN FAUTRIER 1898-1964 LA PULSION DU TRAIT, catalogue d'exposition, Sceaux, Petit Château et au Château du Domaine départemental de Sceaux, 12 septembre au 14 décembre 2014, commissariat de l'exposition : Bertrand de Sainte-Marie, Éditions Lienart, Collection Trait pour trait n°2, 2014.

- Devedjian, Patrick Avant-propos
- Ameline, Jean-Paul Le mystère Fautrier
- De Sainte-Marie, Bertrand Fautrier dessinateur et graveur : pulsion et mémoire graphiques
- Stalter, Marcel-André Jean Fautrier dessinateur : de l'objectivité sociale à la pulsion du signe
- Caumont, Gisèle La Genèse des Otages. Jean Fautrier à la Vallée-aux-Loups, 1943-1944
- Catalogues des œuvres exposées
- Beaurain, David Les Otages de la donation Fautrier
- Leclerc, Marie-Christine Jean Fautrier illustrateur de Georges Bataille
- Réinventer de la forme
- Bibliographie

JEAN FAUTRIER LA FIGURATION LIBÉRÉE COLLECTION CASTOR SEIBEL ŒUVRES GRAPHIQUES, catalogue de l'exposition dans le cadre du cinquantième anniversaire de sa disparition, Cannes, Centre d'Art de La Malmaison, 28 novembre 2014 au 26 avril 2015, Éditions du Centre d'Art de La Malmaison, Cannes, 2014.

- Maire de Cannes Edito. Illustrateur et inspireur
- Ballester, Frédéric Jean Fautrier-La figuration libérée
- Fautrier, Jean Eau-forte 1950, février 1950
- Seibel, Castor Etincelles réfléchies
- Seibel, Castor Quelques observations quant aux « nuages », la dernière lithographie en couleurs de Jean Fautrier
- Seibel, Castor Eluard à Fautrier, juin 1984
- Biographie Jean Fautrier 1898-1964
- Texte de Guite Masson

JEAN FAUTRIER GRAFICA E LIBRI ILLUSTRATI, catalogue de l'exposition, Venise, Galerie Bordas, 24 juin au 31 juillet 2016, Éditions Galerie Bordas, 2016.

- Rainer, Michael Mason Qui donne des ailes à l'essentiel
- Bordas, Hervé Jean Fautrier
- Lettre de Fautrier à Mourlot, Châtenay-Malabry, 27 mars 1946.
- Ponge, Francis Extrait À la gloire de Fautrier, Éditions Gallimard, Paris, 1962
- Catalogue des catalogues : expositions, monographies, documents
- Dubuffet, Jean Lettre à Jean Paulhan, 27 octobre 1945
- Plusieurs extraits de textes de Castor Seibel, André Berne-Joffroy, Palma Bucarelli, Francis Ponge, André Verdet, Pierre Restany, Gillo Dorfles, Giuseppe Ungaretti

JEAN FAUTRIER MATIÈRE ET LUMIÈRE, catalogue de l'exposition, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, sous la direction de Dieter Schwarz, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris Musées, 26 janvier au 20 mai 2018, commissaires de l'exposition : Fabrice Hergott et Dieter Schwarz, Paris, Éditions du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris Musée, 2018.

- Hidalgo, Anne Préface
- Lettre de Jean Fautrier à Jean Paulhan
- Schwarz, Dieter Questions sur Fautrier
- Tableaux 1921-1929

- Pic, Muriel La rage et l'encrier, Jean Fautrier, Jean Paulhan et Édith Boissonnas
- Tableaux 1936-1949
- Jakobi, Marianne Exposer les peintures matiéristes dans l'immédiat après-guerre, Jean Fautrier et Jean Dubuffet face à l'histoire
- Tableaux 1954-1963
- Barnabé, Christophe La majesté de l'abrupt, Francis Ponge face aux peintures de Fautrier
- Sculptures 1927-1943
- de Oliveira, Edouardo Jorge Jean Fautrier et Georges Bataille, le contact érotique de la matière
- Œuvres sur papier 1923-1963
- Œuvres exposées
- Appendice

3) Articles français et étrangers

BOSCHOT Adolphe, « Sans titre », *Revue bleue*, Paris, samedi 21 juin 1924, p. 424.

MALRAUX André, « Les Arts ; Exposition Fautrier (Galerie de la Nouvelle Revue Française) », *La Nouvelle Revue Française*, n°233, Paris, mardi 1 février 1933, pp. 345-346.

ANONYME, « Sans titre », provenance inconnue, novembre 1943.

BABELON Jean, Visite à l'atelier Fautrier, Beaux-Arts, décembre 1943.

PONGE Francis, « Note sur les otages, Peintures de Fautrier », sous le titre « La Bataille contre l'horreur », *Confluences*, n°5, juin-juillet 1945, pp. 471-480, Première publication en 1946, Paris, Pierre Seghers, repris in : *Le peintre à l'étude*, Paris, 1948, repris : repris in : *L'atelier contemporain*, Paris, 1977, repris in : *Francis Ponge - Œuvres Complètes*, Tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, pp. 92-115.

PONGE Francis, « La Bataille contre l'horreur », *Confluences*, n°5, Paris, juin-juillet 1945, pp. 471-480, repris in : *Francis Ponge - Œuvres Complètes*, Tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, pp. 92-115.

PAULHAN Jean, « Fautrier l'enragé I », *Variété*, n°1, Paris, quatrième trimestre 1945, pp. 16-20.

LACOMBE André, « Sans titre », provenance inconnue, novembre 1945.

H.-J., « LES ARTS Petites expositions », *Le Monde*, 2 novembre 1942.

FLORISOONE Michel, « Les Expositions Les otages », *Arts*, n°40, Paris, vendredi 2 novembre 1945, p. 2.

ESTIENNE Charles, « Les Otages de Fautrier », *Terre des Hommes*, n°6, Paris, samedi 3 novembre 1945, p. 6.

DEGAND Léon, « En sens divers », *Les Lettres Françaises*, Paris, samedi 3 novembre 1945, p. 4.

ARLAND Marcel, « Les Otages de Fautrier », *XX^e siècle*, n°5, Paris, dimanche 4-8 novembre 1945, p. 4.

WLADEMAR George, « Sans titre », *La Voix de Paris*, Paris, mercredi 8 novembre 1945.

DEGAND Léon, « Du tragique à l'ascétisme », *Les Lettres Françaises*, Paris, vendredi 10 novembre 1945, p. 4.

CHEVALIER Antimoine, « Les Otages de Fautrier », *Action*, jeudi 16 novembre 1945, p. 12.

GABRIEL Jacques, « L'hommage d'un peintre aux martyrs Les Otages de Fautrier », *Le Pays*, dimanche 19 novembre 1945, p. 1.

WALLARD Daniel, « Les Arts : Les otages de Fautrier », *Poésie* 46, n°30, Paris, janvier 1946, pp. 86-90.

PAULHAN Jean, « Fautrier l'enragé II », *Variété*, n°2, Paris, premier trimestre 1946, pp. 30-35.

MARESTER Guy, « Fautrier l'Enragé Galerie Billet-Caputo », provenance inconnue (probablement *Combat*), vendredi 11 novembre 1949.

MAZARS Pierre, « Fautrier fait une petite révolution dans la peinture », *Le Figaro littéraire*, Paris, samedi 25 novembre 1950, p. 8.

BAROTTE René, « Le peintre Jean Fautrier veut bouleverser le monde des arts », *Le Journal du Dimanche*, Paris, dimanche 26 novembre 1950, p. 2.

BERNE-JOFFROY André, « Les objets de Fautrier », *La Nouvelle Revue Française*, n°29, Paris, Dimanche 1^{er} mai 1955, pp. 926-929. (pas complet)

CONCIL-LACOSTE Michel, « Fautrier l'intimiste », *Le Monde*, Paris, vendredi 24 février 1956, p. 6.

FAVRE Louis-Paul, « Profils picturaux », provenance inconnue (probablement *Combat*), lundi 27 février 1956.

VERDET André, « Le tragique de l'humour chez Fautrier », *XX^e Siècle*, Nouvelle Série, n°8 (double), Paris, janvier 1957, pp. 60-64.

VOLBOUDT Pierre, « À chacun sa réalité », *XX^e Siècle*, Nouvelle Série, n°9 (double), Paris, juin 1957, pp. 21-31.

FAVRE Louis-Paul, « Fautrier, peintre artaudien », *Combat*, Paris, lundi 2 septembre 1957, p. 7.

PAULHAN Jean, « Grâce et atrocité de Fautrier », *XX^e Siècle*, Nouvelle Série, n°11 (double), Paris, Noël 1958, pp. 23-27.

RAGON Michel, « Transfiguration et exaspération de la Nature », *XX^e Siècle*, Nouvelle Série, n°11 (double), Paris, Noël 1958, pp. 56-60.

PONGE Francis, « Fautrier d'un seul bloc fougueusement équarri », *Mercure de France* 337, n°1154, Paris, Octobre 1959, pp. 193-197, repris in : *L'atelier contemporain*, 1977, repris in : *Francis Ponge - Œuvres Complètes*, Tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, pp. 608-611.

ANONYME, « De Lindstrom à Fautrier », *L'Information*, Paris, juillet 1960, p. 11.

ARGAN Giulio-Carlo, « Jean Fautrier », *Cimaise*, n°50, Paris, oct.nov.dec. 1960, pp. 28-45.

DEMASE Jacques, « L'artiste dans la maison Fautrier une volupté, un dégoût parfois... », *Maison & jardin*, n°87, Paris, septembre-octobre 1962, p. 90-91, p. 168.

PONGE Francis, « À la gloire de Fautrier », *La nouvelle revue française*, n°117, Paris, samedi 1^{er} septembre 1962, pp. 419-420, repris in *Nouveau recueil*, Paris, 1967, repris in : *L'atelier contemporain*, Paris, 1977, repris in : *Francis Ponge - Œuvres Complètes*, Tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, pp. 643-644.

VERDET André, « Fautrier : Les Otages », *XX^e Siècle*, Nouvelle Série, n°19, Paris, juin 1962, pp. 49-53.

LÉVÊQUE Jean-Jacques, « Un bilan : La rétrospective Fautrier », sans provenance, (probablement *Les Nouvelles Littéraires*, samedi 18 avril 1964.

ANONYME, « È morto Jean Fautrier », *Nazione Firenze*, Florence, Italie, jeudi 23 juillet 1964.

BAROTTE René, « Fautrier l'enragé, ne montrait plus ses toiles à personne. Il s'est caché pour mourir », *Télé-soir*, Paris, vendredi 24 juillet 1964.

ANONYME, « E' morto Jean Fautrier il maestro dell informale », *La voce repubblicana*, Rome, Italie, jeudi 23 juillet 1964.

ANONYME, « Mort du peintre Jean Fautrier », *Information d'Israël*, Tel Aviv, jeudi 23 juillet 1964.

ANONYME, « Padre dell'informale È morto Fautrier », *Il Gazzettino*, Venise, Italie, jeudi 23 juillet 1964.

BER Mar, « E' morto il pittore Fautrier maestro dell'arte informale », *Stampa*, Turin, Italie, jeudi 23 juillet 1964.

CARLUCCIO Luigi, « Uno dei maestri della pittura contemporanea francese. Morto Fautrier profeta dell' informale », *Gazetta del popolo*, Turin, Italie, jeudi 23 juillet 1964.

KAISSERLIAN Giorgio, « Morto Jean Fautrier », *Il Telegrafo*, Livourne, Italie, jeudi 23 juillet 1964.

CONIL-LACOSTE Michel, « Jean Fautrier », *Le Monde*, Paris, vendredi 24 juillet 1964.

ANONYME, « Fautrier », *Herald Tribune*, New York, États-Unis, jeudi 25 mai 1972.

COGNIAT Raymond, « Jean Fautrier aura-t-il sa salle au musée d'Art moderne » *Le Figaro*, Paris, vendredi 31 juillet 1964.

ANONYME, « Un des plus grands peintres français Jean Fautrier vient de mourir à soixante-six ans », *Top réalité jeunesse*, Paris, dimanche 23 août 1964, p. 11.

PONGE Francis, « Nouvelles notes sur Fautrier, crayonnées hâtivement depuis sa mort », *Mercure de France* 352, n°1212, Paris, Octobre 1964, pp. 280-289, repris in : *Nouveau recueil*, Paris, 1967, repris in : *L'atelier*

- contemporain, Paris, 1977, repris in : *Francis Ponge - Œuvres Complètes*, Tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, pp. 677-686.
- MAUGIS M.-T., « Sans titre », *Les Lettres Françaises*, Paris, novembre 1964.
- CATOIR Barbara, « Fautrier-Ausstellung in Köln Auflösung der Körper im Licht », *Frankfurter Allgemeine*, Francfort, Allemagne, jeudi 4 novembre 1976.
- HAHN Otto, « Spectres », *L'Express*, Paris, lundi 16 novembre 1964.
- MARCHAND Sabine, « Fautrier », *Le Figaro*, Paris, samedi 11 décembre 1965.
- ANONYME, « La donation Fautrier entre au Musée d'art moderne de l'Île-de-France », *Le Figaro*, Paris, jeudi 29 septembre 1966.
- PLUCHARD François, « Sans titre », *Combat*, Paris, lundi 26 décembre 1966.
- ANONYME, « Rue de Seine Au 22 : Fautrier », *Le Figaro*, Paris, mercredi 2 décembre 1970.
- D., J.-M., « Gravures et sculptures de Fautrier », *Le Monde*, Paris, mercredi 9 décembre 1970.
- GALY CARLES, Henry, « Sans titre », *Les Lettres Françaises*, Paris, dimanche 14 mars 1971.
- ANONYME, « Paris », provenance inconnue, mercredi 31 mars 1971.
- ANONYME, « Rue du Cirque Au 3 : Fautrier », *Le Figaro*, Paris, mardi 20 avril 1971.
- DARRIULAT Jacques, « La matière et la vie », *Combat*, Paris, lundi 26 avril 1971.
- ANONYME, « Jean Fautrier », *L'Aurore*, Paris, mercredi 26 mai 1971.
- ANONYME, « Hauts-de-Seine », *La Croix*, Paris, dimanche 31 octobre 1971.
- ANONYME, « Sceaux », *Les Lettres Françaises*, Paris, mercredi 10 novembre 1971.
- ANONYME, « Sceaux : Une salle Fautrier au musée de l'Île-de-France », *Le Figaro*, Paris, mercredi 24 novembre 1971.
- POISSON Georges, « Fautrier », *Journal des Arts*, Paris, mai 1972, pp. 69-71.
- MARCHAND Sabine, « Fautrier sort du purgatoire », *Le Figaro*, Paris, samedi 13 mai 1972.
- ANONYME, « Fautrier », *L'Aurore*, Paris, mercredi 14 juin 1972.
- ANONYME, « À l'Espace Cardin 130 000 F Un Fautrier de 1944 », *Le Monde*, Paris, mercredi 28 février 1973.
- ANONYME, « Fautrier un fabuleux silence », *Le Quotidien de Paris*, Paris, lundi 8 décembre 1975, p. 12.
- BOUDAILLE Georges, « Jean Fautrier : Un phare dans la tempête », *Les Nouvelles Littéraires*, Paris, lundi 8 décembre 1975, p. 11.
- ANONYME, « Fautrier », *International Herald Tribune*, Paris, samedi 15-16 octobre 1977.
- BOURET Jean, « 8 octobre 1977 », *Les Nouvelles Littéraires*, Paris, mercredi 19-20 octobre 1977.
- C. P., « Fautrier, un mélange improvisé », *Elle*, Paris, lundi 14 novembre 1977.
- TASSET Jean-Marie, « Accrochages Les hautes pâtes de Fautrier », *Le Figaro*, Paris, vendredi 25 novembre 1977.
- RAYNAL Henri, « Fautrier galerie Verbeke », *Art Press*, Paris, mardi 13 décembre 1977.
- HAHN Otto, « Fautrier », *L'Express*, Paris, samedi 21 avril 1979.
- BOUISSET Maïten, « Peinture Fautrier à Paris-Paris À la redécouverte d'un artiste majeur et méconnu », *Le Matin*, Paris, mardi 7 juillet 1981.
- WARNOD Jeanine, « Les oubliés de Fautrier », *Le Figaro*, Paris, mercredi 22 décembre 1982.
- RENARD Delphine, « Jean Fautrier Galerie Jeanne Castel », *Flash Art*, International Edition, n°111, Paris, mars 1983, pp. 68-69.
- DAGEN Philippe, « Fautrier », *Le Quotidien*, Paris, jeudi 10 novembre 1983.
- TASSET Jean-Marie, « Fautrier : une ligne de force », *Le Figaro*, Paris, mercredi 14 décembre 1983.
- DAGEN Philippe, « Fautrier », provenance inconnue, 1984.
- WARNOD Jeanine, « Fautrier : l'énergie dans la volupté », *Le Figaro*, Paris, vendredi 9 novembre 1984.
- DOBBELS Daniel, « Fautrier otage de l'art », *Libération*, Paris, mercredi 14 novembre 1984.
- COLLINS James, « Love and Loathing in Europe Paris », *Flash Art*, n°121, mars 1985, pp. 67-68.
- LÉVÊQUE Jean-Jacques, « Fautrier », *Le Quotidien de Paris*, Paris, jeudi 12 décembre 1985.
- DOBBELS Daniel, « Arrêt sur l'œuvre Femme douce de Jean Fautrier à Beaubourg », *Libération*, Paris, lundi 28 avril 1986.
- LÉVÊQUE Jean-Jacques, « Fautrier : la réalité dans la matière », *Le Quotidien de Paris*, Paris, jeudi 30 octobre 1986.
- ANONYME, « Fautrier », *L'Express*, Paris, vendredi 19-25 décembre 1986.
- MICHA René, « La grandeur de Fautrier », *Colóquio*, Artes, n°72, 2^e Série, 28^e année, mars 1987, pp. 12-17.
- DOBBELS Daniel, « Jean Fautrier au Musée d'art moderne de la Ville de Paris », *Libération*, Paris, jeudi 18 mai 1989.
- FERRIER Jean-Louis, « Exposition Fautrier l'enragé », *Le Point*, n°870, Paris, lundi 22 mai 1989, p. 39.
- TASSET Jean-Marie, « Fautrier : l'échappée en solitaire », *Le Figaro*, Paris, mardi 30 mai 1989, p. 38.
- FOHR Robert, « Fautrier : du réel à la matière », *Le Quotidien de Paris*, Paris, mercredi 31 mai 1989.
- PAULHAN Jean, « Fautrier Une sorte de Fureur... », *Télérama*, n°2056, Paris, mercredi 7 juin 1989, pp. 16-17.
- SCHNEIDER Pierre, « Exposition Fautrier : l'ange exterminateur. Ses toiles annoncent la mise à mort de la figure par le fond. S'en relèvera-t-elle ? », *L'Express*, Paris, vendredi 9 juin 1989, p. 138.
- BREERETTE Geneviève, « Au Musée d'art moderne de la Ville de Paris Fautrier, tragique et dandy », *Le Monde*, Paris, dimanche 11-12 juin 1989, pp. 14-15.
- BARON Jeanine, « Exposition-Hommage au Musée d'art moderne de la Ville de Paris Fautrier, le non-aligné superbe », *La Croix Française l'Événement*, Paris, mardi 13 juin 1989, p. 24.
- DOBBELS Daniel, « Otages Fautrier, la vie en noir », *Libération*, Paris, lundi 26 juin 1989, pp. 39-40.
- AIGNAN Claude, « Jean Fautrier ou la matière maîtrisée », *L'Europe des Arts*, n°8908, Paris, juillet-août 1989, pp. 20-21.
- DAYDE Emmanuel, « La faute à Fautrier », *7 à Paris*, Paris, mercredi 5 juillet 1989, pp. 32-33.
- GIBSON Michael, « Jean Fautrier : Enigmatic in Life and Art », *International Herald Tribune*, Paris, samedi 8-9 juillet 1989, p. 6.
- ANONYME, « Fautrier », *Arthèmes*, Paris, octobre 1990.
- PINTE Jean-Louis, « Galerie de portraits Fautrier L'enragé », *Figaroscope*, Paris, mardi 17-23 octobre 1990.
- ANONYME, « Fautrier », *Libération*, Paris, mercredi 18 octobre 1990, p. 51.
- CENA Olivier, « De la virtuosité », *Télérama*, Paris, mercredi 14 novembre 1990.
- CUEFF Alain, « Art Galerie promenade », *L'Express*, Paris, jeudi 15 novembre 1985, p. 162.
- FOHR Robert, « Fautrier again », *Le Quotidien de Paris*, Paris, jeudi 13 décembre 1990.
- H. F., « Fautrier », *Le Nouvel Observateur*, Paris, jeudi 13-20 décembre 1990.

DRUEY Monique-Priscille, « Grâce à Genève L'œuvre gravé de Fautrier hante Bellinzone », *Tribune des Arts*, n°285, Genève, Suisse, jeudi 7 avril 1994, p. 13.

PAULHAN Claire, « Fautrier et les Otages : Un grand saccage dans les poulaillers des Beaux-Arts », publié in : L'Année 1945: actes du colloque de Paris IV-Sorbonne, janvier 2002, réunis par Etienne-Alain Hubert et Michel Murat, Paris, Éditions Champion, 2004.

THORAVAL Charlotte, « Mystique de la matière. Francis Ponge face aux Otages de Fautrier », *La Voix du Regard*, n°15, Paris, automne 2002, pp. 38-42.

DE WOLFF-SIMONETTA Antoinette, « Une rétrospective du peintre Jean Fautrier », *Le Nouvelliste* (supplément), Martigny, Suisse, mardi 25 mai 2004, pp. 24-25.

PERRY Rachel E., « Jean Fautrier's Jolies Juives », *October 108*, Cambridge, Royaume-Uni, été 2004, pp. 51-72.

CHAMPENOIS Michèle, « Jean Fautrier, peintre du sentiment tragique », *Le Monde 2*, Paris, samedi 18 décembre 2004.

BARON Marie-Guy, « La Fondation Pierre Gianadda rend hommage au peintre champion de l'informel. Fautrier l'enragé émerge du purgatoire », *Le Figaro*, Paris, jeudi 30 décembre 2004, p. 18.

KOTOWICZ Juliette, « Martigny Jean Fautrier, entre chien et loup », *L'Œil*, n°565, Paris, janvier 2005, pp. 98-99.

GUILLAUME Vanessa, « Art informel Fautrier l'enragé La Fondation Gianadda offre, à Martigny, la première rétrospective suisse de l'œuvre de Jean Fautrier », *Le Journal des Arts*, n°206, Paris, vendredi 7-20 janvier 2005.

COMTE Béatrice, « Jean Fautrier (1898-1964) un explorateur de la matière », *Le Figaro Magazine*, Paris, samedi 8 janvier 2005, p. 79.

PINTE Jean-Louis, « Fautrier, un témoin (Rétrospective) », *Madame Figaro*, Paris, samedi 22 janvier 2005.

BOURRIT Bernard, « Fautrier. Peindre (pour) les Otages », *Carnets de bord*, n°9, Genève, Suisse, septembre 2005, pp. 30-34.

TRUDEL Eric, « Spectres de la peinture : Paulhan (et Ponge) face à Braque et Fautrier », *Études Françaises*, Éd. Érudits, vol. 42, n°2, Universités de Montréal, Université de Laval, Université du Québec, Canada, 2006, pp. 61-83.

AZIMI Roxana, « La cote du peintre Jean Fautrier est toujours en dents de scie », *Le Monde*, Paris, Dimanche 14-15 mai 2006.

CHAMPENOIS Michèle, « Expo. La grâce de Fautrier », *Le Monde 2*, Paris, samedi 20 mai 2006, p. 14.

4) Écrits universitaires

CHEVALIER-MENU Aurélia, *Comment concevoir un protocole d'application des technologies laser et nanogels pour la conservation/restauration des peintures sur toile*. Thèse de Doctorat, École Nationale Supérieure d'Arts et Métiers, spécialité Génie Industriel, soutenue le 17 novembre 2010.

KELLERMANN Christophe, *Jean Fautrier (1898-1964) Les Otages (1942-1945) Approche*, Mémoire d'Histoire de l'Art, sous la direction de Messieurs François Loyer et Eric Michaud, Univ. de Strasbourg, 1988.

STALTER Marcel-André, *Recherches sur la vie et l'œuvre de Jean Fautrier (1898-1964) de leurs commencements à 1940. Essai de catalogue méthodique et d'interprétation*. Thèse de Doctorat (8 vol.), Univ. Paris IV Sorbonne, 1982.

5) Documents audiovisuels

BARADUC Philippe, *Fautrier l'enragé*, Les films de la lanterne et le service de la recherche de la R.T.F. (prod.), 1964, avec la participation et un texte de Jean Paulhan, ce film a reçu « Le Lion de saint Marc » à la Biennale d'art de Venise, 1964 (15min 10s).

DROT Jean-Marie, *Les Otages de Jean Fautrier*, R.T.F. Collection : L'art et les hommes (prod.), diffusé le 4 février 1962, courte interview de Jean Fautrier (2min 13s) par Michel Ragon réalisée pour une émission de 46 minutes intitulée : *L'œil d'un critique avec Michel Ragon*.

6) Communiqués/Dossiers de presse

XXX^e EXPOSITION INTERNATIONALE D'ART, Une grande exposition Jean Fautrier à la XXX^e Biennale de Venise, communiqué de presse, La Biennale di Venezia, Venise, Italie, jeudi 7 avril 1960.

MUSÉE DE L'ÎLE DE FRANCE. DONATION FAUTRIER, Sceaux, Château de Sceaux, Musée de l'Île de France, texte de Georges Poisson, catalogue des œuvres léguées (peintures, dessins, gravures, sculpture, ouvrages), juin 1971.

FAUTRIER L'ENRAGE, communiqué de projection de film, réal. Philippe Baraduc, 1964, 17', Centre national d'art et de culture Georges Pompidou - Musée national d'art Moderne, Paris, novembre-décembre 1975.

JEAN FAUTRIER, Gemälde, Skulpturen und Handzeichnungen, Museen Der Stadt, Köln, Allemagne, texte de K-I-K, 23 février au 7 avril 1980.

JEAN FAUTRIER LES ESTAMPES 1923-1964, Tourcoing, Musée des Beaux-Arts de Tourcoing, commissariat de l'exposition : Michael Rainer Mason, 13 septembre au 2 novembre 1986.

JEAN FAUTRIER, Modena, Galleria Civica, commissariat de l'exposition : Walter Guadagnini, 9 octobre au 4 décembre 1988.

JEAN FAUTRIER 1898-1964, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, commissariat de l'exposition : Jacqueline Lafargue, 25 mai au 24 septembre 1989.

FAUTRIER TERRITOIRES DU PEINTRE, Sceaux, Musée de l'Île de France, Château de Sceaux, commissariat de l'exposition : Gisèle Caumont, 29 avril au 6 juillet 1998.

RENCONTRES FAUTRIER, Sceaux, Intervenants : Robert Droguet, Yves Peyré, Castor Seibel, Jean-Paul Ameline, Madeleine Malraux, Suzy Rozé, Gisèle Caumont, suivi d'un rectificatif au catalogue de l'exposition Fautrier Territoires du peintre, samedi 6 juin 1998.

JEAN FAUTRIER, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, commissariat de l'exposition : Daniel Marchesseau, 17 décembre 2004 au 13 mars 2005.

7) Lettres

LETTRE de M. Waltraud Forelli (Galerie Karsten Greve) à M. Didier Ottinger, Paris, mercredi 24 mai 2006.

ENSEMBLE DE 30 LETTRES de Jean Fautrier adressées à Daniel Wallard (Archives de la Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, Paris).

Éditeur : Lieux divers : [s.n.], 1943-1964

- Description : 39 p., recto-verso : Petit croquis sur une lettre ; formats divers + 2 cartons d'invitation : galerie René Drouin, 17 décembre, annoté, et galerie Rive droite, janvier 1957

- Note(s) : Lettres manuscrites autographes signées

- Contient des informations biographiques sur la période de la guerre et sur la vie de Fautrier dans les Alpes au Col de Voza. Intéressantes considérations sur son œuvre dans la lettre n°10399

- Lettres numéros : 10372 - 10373 - 10374 - 10375 - 10376 - 10377 - 10378 - 10379 - 10380 - 10381 - 10382 - 10383 - 10384 - 10385 - 10386 - 10387 - 10388 - 10389 - 10390 - 10391 - 10392 - 10393 - 10394 - 10395 - 10396 - 10397 - 10398 - 10399 - 10400 - 10401

FOND JEAN PAULHAN, Ensemble important de lettres issues la Correspondance Paulhan-Fautrier, IMEC, Saint-Germain la Blanche-Herbe

GALERIE ARNAUD Correspondance (Cimaise) - (Archives de la Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, Paris).

- Lettre tapuscrite de Palma Bucarelli à Daniel Wallard, 24 octobre 1959, Rome

- Lettre tapuscrite de Jean-Robert Arnaud à Jean Fautrier, 4 novembre 1984, Paris

- Lettre manuscrite de Jean Fautrier, signée, non datée (mercredi), Châtenay-Malabry, recto-verso

- Lettre tapuscrite de Jean-Robert Arnaud à Jean Fautrier, 27 mai 1954, Paris

- Lettre tapuscrite de Jean Fautrier à Jean-Robert Arnaud, signée, 13 août 1954, Châtenay-Malabry

- Lettre tapuscrite de Jean-Robert Arnaud à Jean Fautrier, 27 septembre 1954, Paris

- Lettre tapuscrite de Jean Fautrier à Jean-Robert Arnaud, signée, 29 septembre 1954, Châtenay-Malabry

- Lettre tapuscrite de Jean Fautrier à Jean-Robert Arnaud, signée, 5 janvier 1955, Châtenay-Malabry

8) Revues – Plaque de exposition

FAUTRIER, *Beaux-Arts Magazine*, Les Grandes expositions, Paris, Hors-Série, mai 1989.

JEAN FAUTRIER MATIÈRE ET LUMIÈRE, *Connaissance des arts*, Paris, Hors-Série, janvier 2018.

JEAN FAUTRIER MATIÈRE ET LUMIÈRE, *Plaque de l'exposition*, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris Musées, 26 janvier au 20 mai 2018.

9) Documents

AFFICHES DE PLUSIEURS EXPOSITIONS CONSACRÉES À FAUTRIER, Archives de la Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, Paris.

CARTONS D'INVITATIONS À PLUSIEURS EXPOSITIONS FAUTRIER, Archives de la Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, Paris.

STALTER MARCEL-ANDRÉ, Biographie de Jean Fautrier publiée dans *Le Larousse des grands peintres*, sous la direction de Michel Laclotte, Paris, 1976, p. 120.

III] BIBLIOGRAPHIE SUR ZORAN MUSIC

1) Ouvrages

BONAFoux Pascal, *L'Autoportrait au XX^e siècle. Moi, je par soi-même*, Paris, Éditions Diane de Selliers, 2004.
- Semprún, Jorge Préface Un silence sonore

BOSQUET Alain, *Penser contre soi Vingt-six dessins originaux de Zoran Music*, Paris, Éditions Galanis, 1972.

CLAIR Jean, *La barbarie ordinaire. Music à Dachau*, Paris, Éditions Gallimard, 2001.

GRENIER Jean, *Music*, Paris, Éditions Jacques Goldschmidt, Collection Le Musée de Poche, 1970.
- Sandberg, William Avant-propos
- Grenier, Jean, Texte
- Kržišnik, Zoran Postface

JARON Steven, *Zoran Music Voir jusqu'au cœur des choses*, Paris, L'Échoppe, 2008.

LESCURE Jean, *Feuilles de tremble*, Marchainville, Éditions Proverbe, 2001.

PUJAS Sophie, *Z.M.*, Paris, Éditions Gallimard, Collection L'un et l'autre, 2013.
- Clair, Jean Postface. Le soleil ni la mort

2) Catalogues d'expositions français et étrangers

MUSIC PEINTURES ET GOUACHES, catalogue d'exposition, Paris, Galerie de France, 26 février au 20 mars 1960, 12 reproductions (Terres dalmates), Édition limitée à 1500 exemplaires numérotés.
- Texte d'introduction

MUSIC, plaquette d'exposition, Paris, Galerie de France, 25 mars au 29 avril 1964, 12 reproductions de dessins (encres), Édition limitée à 1700 exemplaires numérotés.
- Une lettre de Zoran Music reproduite

ZORAN MUSIC, Quaderni della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia, 10, Exposition Venise, galerie dell'Accademia, 1966.
- Valcanover, Francesco Presentazione
- Clair, Jean Préface

MUSIC NOUS NE SOMMES PAS LES DERNIERS, catalogue d'exposition, Paris, Galerie de France, 18 décembre 1970 au 30 janvier 1971, Éditions Galerie de France, Paris, 1970.
- Sandberg, Willem Préface - Introduction I - II
- Zoran Antonio Music
- Œuvres dans les musées
- Bibliographie
- Illustrations

MUSIC 1946-1972, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 16 novembre 1972 au 10 janvier 1973, commissariat de l'exposition : Jacques Lassaïgne, 89 œuvres décrites et reproduites, Éditions Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris et Weber, Paris, 1972.
- Lassaïgne, Jacques Préface
- Berne-Joffroy, André Notes sur Music

ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Frankfurt, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 24 avril au 29 juin 1977, commissariat de l'exposition : Sabine Schulze, 132 œuvres décrites et reproduites, Verlag Gerd Hatje, Ostfildern-Ruit, 1977.
- Spies, Werner Zoran Music, der Unberührbare
- Handke, Peter Vier Anmerkungen zu Zoran Music und seinen Bildern

- Semprún, Jorge Ich habe es gesehen
- Clair, Jean Der Engel in Dachau
- Schulze, Sabine Mit dem Kopf zwischen den Wolken
- Biographie
- Ausstellungen und Publikationen

MUSIC PEINTURES DESSINS, catalogue d'exposition, Saint-Étienne, Maison de la culture et des loisirs, 13 mai au 26 juin 1977, commissariat de l'exposition : Maurice Allemand, 47 œuvres décrites (peintures et dessins 1954-1977), 22 reproductions (5 en couleurs), Maison de la culture et des loisirs, Saint-Étienne, 1977.
- Sandberg, Willem Introduction I - II (texte de la préface du cat. de 1970)
- Allemand, Maurice Avant-propos

MUSIC MALEREI ZEICHNUNG GRAPHIK, catalogue d'exposition, Mathildenhöhe, Darmstadt, 21 août au 2 octobre 1977, commissariat de l'exposition : Bernd Krimmel, Éditions F. Bruckmann, Munich, 1977.
- Steingräber, Erich Einführung
- Krimmel, Bernd Wir sind nicht die Letzten

ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Paris, Galerie Claude Bernard, décembre 1983 au janvier 1984, 26 reproductions (noir & blanc et couleurs), Éditions Claude Bernard, Paris, 1983.
- Chastel, André Petite Lettre à Zoran Music

ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Rétrospective, Vevey, Suisse, Musée Jenisch - Arts et Lettres, 24 mai au 24 août 1986, commissariat de l'exposition : Bernard Blatter, Arts et Lettres, Vevey, 1986.
- Blatter, Bernard Avant-propos
- Blatter, Bernard Préface
- Clair, Jean Le silence et l'obscurité dans l'œuvre de Zoran Music
- Notes biographiques complétées avec des propos de Zoran Music

MUSIC ŒUVRE GRAVÉ, catalogue d'exposition, Rennes, Le Grand Huit, 6 novembre au 13 décembre 1987, mise en œuvre de l'exposition par Zoran Music et Jean-Yves Louède, Éditions Le Grand Huit, Rennes, 1987.
- Debauche, Pierre Préface
- Notes biographiques complétées avec des propos de Zoran Music
- Expositions personnelles

MUSIC L'ŒUVRE GRAPHIQUE, catalogue d'exposition, Paris, Musée national d'art moderne, 20 janvier au 20 mars 1988, commissariat de l'exposition : Gérard Régnier assisté de Marie-Odile Peynet, 123 œuvres décrites (dessins et gouaches 1935-1987), 73 reproductions en noir & blanc, 32 en couleurs, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1988.
- Clair, Jean Todtfarben
- Catalogue des œuvres exposées
- Notes biographiques complétées avec des propos de Zoran Music
- Liste des œuvres exposées
- Expositions personnelles
- Films
- Éléments de bibliographie

MUSIC, catalogue d'exposition, Ascona, Suisse, Galleria Sacchetti, 80 œuvres de 1910 à nos jours, 15 novembre au 15 décembre 1990, Éditions Galleria Sacchetti, Ascona, 1990.
- Acatos, Sylvio La matière oubliée

ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Rome, Académie de France Villa Médicis, 17 janvier au 15 mars 1992, Milan, Palazzo Reale, 16 avril au 14 juin 1992, commissariat de l'exposition : Jean Clair, 160 œuvres décrites et reproduites en couleurs (1946-1991), Éditions Electa, Milan, 1992.

ZORAN MUSIC EL HOMBRE SIN TERRITORIO OBRAS 1945-1993, catalogue d'exposition, Valence, Centre cultural Bancaixa, abril-mayo 1994, commissariat de l'exposition : Sally Radic, Centre cultural Bancaixa/Bancaja, Valence, 1994.
- Simo Nogués, José Maria Presentación
- Radic, SallyAnton Zoran Music
- Clair, Jean Los caprichos y las virtudes
- Radic, Sally Una conversación entre Zoran Music y Kosme de Barañano

ZORAN MUSIC NOUS NE SOMMES PAS LES DERNIERS CYCLE GRAVÉ DE 1970 À 1975 PAR ZORAN MUSIC EAUX-FORTES, LITHOGRAPHIES, POINTES SÈCHES, catalogue d'exposition, Bordeaux, Musée Goupil, 7 avril au 30 juin 1995, Tourcoing, Musée des Beaux-Arts, 8 juillet au 30 octobre 1995, commissariat de l'exposition : Annick Bergeon, 44 reproductions (gravures-lithographies), Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, Musée Goupil, conservatoire de l'Image industrielle, Bordeaux, 1995.
- Chaban-Delmas, Jacques Avant-propos
- Lafont-Couturier, Hélène Introduction
- Bergeon, Annick Music ou l'épuisement de l'être
- Clair, Jean Todtfarben
- Trémeau, Tristan Les gravures
- Trémeau, Tristan Annexes

ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 4 avril au 3 juillet 1995, commissariat de l'exposition : Gérard Régnier, 261 œuvres décrites (1945-1994), 143 reproductions couleurs, 71 en noir & blanc, Réunion des musées nationaux, Paris, 1995.
- Cachin, Françoise Préface
- Clair, Jean L'Ange à Dachau
- De Barañano, Kosme Music dans le silence de l'abîme
- Gibson, Michael Tua res agitur
- Handke, Peter Quatre notes sur Zoran Music et ses tableaux

- Krimmel, Bernd Icônes de la mémoire. Nous ne sommes pas les derniers.
- Lord, James Zoran Music au rendez-vous du génie
- Roy, Claude Music, douceur et force
- Tassi, Roberto Une peinture de la profondeur
- Peppiatt, Michael Entretien avec Zoran Music
- Importante anthologie critique

ZORAN MUSIC UN ART DE LA MÉTAMORPHOSE, catalogue d'exposition, Antibes, Musée Picasso, 12 avril au 15 juin 1995, commissariat de l'exposition : Maurice Fréchuret assisté Danièle Bourgois, 75 œuvres

décrites et reproduites (peintures et dessins 1970-1994), Éditions Musée Picasso, Antibes, 1995.

- Duborgel, Bruno De l'œuvre, des reliefs et du socle
Du monde rond et de la courbure de la mort
Du drame des arbres, de Venise et des morts-vivants
Des portraits et des spectres, ou de la terre-lumière des silencieux
De l'art, de la métamémoire et de la vie...tigrée de mort

LE TEMPS DES TÉNÉBRES PEINTURES ZORAN MUSIC : NOUS NE SOMMES PAS LES DERNIERS MIKLOS BOKOR : LE DÉLIRE DE L'HOMME, catalogue d'exposition, Caen, Musée des Beaux-Arts, 18 mai au 16 août 1995, commissariat de l'exposition : Alain Tapié, Éditions du Musée des Beaux-Arts de Caen, Conseil Régional de Basse-Normandie, 1995.

- Leymarie, Jean Préface, avril 1995
- Clair, Jean Todtfarben
- Cadby Birch, Patti C'était en 1948, mars 1995
- Gibson, Michael Tua Res Agitur
- Catalogue des œuvres reproduites
- Catalogue des œuvres exposées
- Notes biographiques
- Expositions personnelles

ZORAN MUSIC CORPS ET VISAGES, catalogue d'exposition, Paris, Galerie Marwan Hoss, 27 février au 26 avril 1997, Éditions Galerie Marwan Hoss, Paris, 1997.

- Dagen, Philippe Figures Humaines

MUSIC TESTIMONE A DACHAU, catalogue d'exposition, Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte, 13 mars au 15 mai 1997, Éditions Civici Musei di Storia ed Arte, Trieste, 1997.

- Dugulin, Adriano Presentazione
- Apih, Elio Una considerazione
- Coslovich, Marco Anton Zoran Music sopravvissuto a Dachau
- Coslovich, Marco Bibliografia essenziale
- Coslovich, Marco La testimonianza
- Coslovich, Marco Intervista al Maestro Anton Zoran Music - Venezia, 17 gennaio 1997
- Coslovich, Marco Un compagno di Dachau: Baldo Crismani
- Sella, Alessandra Music e l'essenziale
- Amodeo, Fabio Un monumento alla insopprimibilità dell'arte
- Resciniti, Lorenza Catalogo

VENISE DANS L'ŒUVRE DE ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Paris, Musée Cognac-Jay, 18 janvier au 16 avril 2000, commissariat de l'exposition : Jacqueline Lafargue, Éditions des musées de la Ville de Paris, Paris-Musées, 2000.

- Remerciements
- Tiberi, Jean
- Lafargue, Jacqueline Introduction
- Leymarie, Jean Music et l'âme sèche - extrait du catalogue Zoran Music, 12 octobre au 24 novembre 1990, galerie Jan Krugier/Krugier-Ditesheim Art Contemporain, Genève, avec l'aimable autorisation de l'auteur et de la galerie Jan Krugier, Ditesheim & C^{ie}, Genève
- Lafargue, Jacqueline Catalogue
- Conventions
- Notices
- Biographie - Biographie établie par Ida Barbarigo et Pierre Wat pour l'exposition Zoran Music, Ida Barbarigo, une vie deux œuvres, Paris, galerie Marwan Hoss, 7 avril au 16 juillet 1999 ; reproduite avec l'aimable autorisation des auteurs et de la galerie Marwan Hoss
- Orientations bibliographiques

ZORAN MUSIC PEINTURES ET ŒUVRES SUR PAPIER DE 1947 À 2001, catalogue d'exposition, Genève, Galerie Jan Krugier, Ditesheim & C^{ie}, octobre 2001 à janvier 2002, Éditions Galerie Jan Krugier, Ditesheim & C^{ie}, Genève, 2001.

- Krugier, Jan, Ditesheim, François Remerciements
- Clair, Jean La mémoire des limbes
- Portraits
- Peppiatt, Michael Zoran Music (traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort)
- Paysages
- Nous ne sommes pas les derniers
- Entretien Janvier 1995 - deuxième entretien extrait de : Michael Peppiatt, Entretiens 1988-1998, Paris, Éditions de L'Échoppe, 2000
- Motifs végétaux
- Entretien 1997-1998 - troisième entretien extrait de : Michael Peppiatt, Entretiens 1988-1998, Paris, Éditions de L'Échoppe, 2000.
- Ateliers
- Repères biographiques
- Listes des œuvres

ZORAN MUSIC NOUS NE SOMMES PAS LES DERNIERS, catalogue d'exposition, Marseille, Mémorial des Camps de la Mort, Esplanade du Fort Saint-Jean, 15 janvier au 28 février 2003, commissariat de l'exposition : Danièle Giraudy, Éditions Alors Hors du Temps/Musée de Marseille, 2003.

- Gaudin, Jean-Claude Hommage à la mémoire des victimes des camps de la mort

- Luccioni, Roger Souvenir...
- Giraudy, Danièle Music au Mémorial des Camps de la Mort
- Clair, Jean La Barbarie ordinaire. Music à Dachau - Gallimard - pp. 11-16, 43.

ZORAN MUSIC RÉTROSPECTIVE, catalogue d'exposition, Vevey, Suisse, Musée Jenisch - Arts et Lettres, 15 juin au 22 septembre 2003, commissariat de l'exposition : Bernard Blatter, Dominique Radrizzani et Laurence Rippstein, 194 œuvres décrites, 78 reproductions (couleurs), Musée Jenisch - Arts et Lettres, Vevey, 2003.

- Blatter, Bernard ; Radrizzani, Dominique Avant-propos
- Blatter, Bernard Pénombre et lumières dans l'œuvre de Zoran Music
- Clair, Jean Figures ultimes
- Gibson, Michael Francis Zoran Music en perspective
- Spies, Werner Zoran Music l'intouchable
- Radrizzani, Dominique « Que reste-t-il ? » : Le dessin de Music
- Music, Zoran Écrits et propos sur l'art

MUSIC, catalogue d'exposition, Gorizia, Musei Provinciali Palazzo Attems, 12 octobre 2003 au 7 mars 2004, commissariat scientifique : Jean Clair, Kosme De Baraňamo, Marco Goldin, Paolo Rizzi, Cornuda (TV), Éditions Linea d'ombra Libri da Grafiche Antiga, 2003.

- Brandolin, Giorgio, Demartin, Roberta, Brancati, Vittorio, Cressati, Claudio Dachau Venezia Dachau. Il viaggio
- Goldin, Marco Music : nella solitaria sintassi spagnola
- De Baraňamo, Kosme Cavalli e colline, la pienezza della maturità
- Giuffrè, Guido Un soffio, un niente. Natura dalmata e tentazione informale in Music
- Vallora, Marco Figure ultime
- Clair, Jean Zoran Music. Una biografia
- Rizzi, Paolo
- Catalogo
- Appartati
- Esposizioni personali
- Esposizioni collettive
- Bibliografia
- Antologia critica

ZORAN MUSIC, catalogue, sous la direction de Siegbert Metelko et Charlotte Hug, Vaumarcus, Éditions Artacatos, 2009.

- Acatos, Sylvio Zoran Music : Universalité de la souffrance bénéfique et beauté du réel
- Hug, Charlotte La poétique du silence
- Metelko, Siegbert « J'ai vu cela » (Francisco de Goya y Lucientes)
- Plusieurs extraits de textes de Michael Peppiatt, Jean Bouret, Jean Grenier, Jean Clair, Paolo Levi, Zoran Music, Jacques Lassaingne, Peter Handke, Roberto Tassi, Aleksa Celebonovic, Zoran Kržišnik, Claude Roy, France Huser, Françoise Jaunin, Jean Leymarie, James Lord.
- Biographie
- Historique des œuvres illustrées
- Expositions personnelles et collectives et bibliographie spécifique au présent ouvrage

ZORAN MUSIC PINTURAS Y DIBUJOS, catalogue d'exposition, Barcelone, Oriol Galeria d'Art, 17 septembre au 31 octobre 2009, commissariat de l'exposition : Marc Domènech Tomàs, reproductions de toutes les œuvres présentées, Éditions Oriol Galeria d'Art, Barcelone, 2009.

- Domènech Tomàs, Marc Presentación
- Llorens, Tomàs Senal de vida
- Dal Bon, Giovanna Un largo recorrido mineral

ZORAN MUSIC APPRENDRE À REGARDER LA MORT COMME UN SOLEIL, catalogue d'exposition, Bourg-en-Bresse, Monastère royal de Brou, 25 septembre 2009 au 10 janvier 2010, commissariat de l'exposition : Magali Briat-Philippe, 89 œuvres décrites et reproduites, 103 illustrations (photographies, peintures, dessins, estampes), Éditions Somogy, Éditions Monastère royal de Brou, 2009.

- Debat, Jean-François ; Lacroix, Guillaume Avant-propos
- Clair, Jean Préface
- Juliet, Charles Zoran Music
- Juliet, Charles Approches de Zoran Music
- Briat-Philippe, Magali Apprendre à regarder la mort comme un soleil

ZORAN MUSIC IN PUBLIC AND PRIVATE COLLECTIONS IN SLOVENIA – MODERNA GELERIJA / MUSEUM OF MODERN ART, LJUBLJANA, catalogue d'exposition, Moderna galerija/The Museum of Modern Art, Ljubljana, 24 novembre 2009 au 28 février 2010, commissariat de l'exposition : Breda Ilich Klančnik, published by Moderna galerija/The Museum of Modern Art, Ljubljana, 2010.

- Türk, Danilo Foreword
- Badovinac, Zdenka Prefatory remarks
- Kržišnik, Zoran Zoran Mušič: we are not the last...
- Mušič, Zoran Color plates
- Brejč, Tomaž Zoran Mušič and painting tradition
- Gabršek Proenc, Meta Mušič and Maribor
- Komelj, Miklavž Mušič and the limit of the image
- Denevri, Ješa Contexts and characteristics of Mušič's painting
- Simeonović Čelić, Ivana Paris Interviews – Zoran Mušič
- Zupan, Gojko Life and work
- Intihar Ferjan, Jana Selected bibliography
- Ilich Klančnik, Breda Catalogue of works

ZORAN MUSIC, catalogue d'exposition, Paris, Galerie Claude Bernard, 4 février 2010 au 20 mars 2010, 36 œuvres sur papier et toile exposées et reproduites, Éditions Galerie Claude Bernard, Paris, 2010.

- Clair, Jean Le soleil ni la Mort

MUSIC L'ŒUVRE IMPRIMÉ, catalogue raisonné des estampes, sous la direction de Denise Frélaut, Crocetta del Montello, Éditions Terra Ferma, Venise, Éditions Archives Music Venezia, 2010.

- Trémeau, Tristan Préface
- Conventions techniques
- Catalogue général (gravures, linogravures, lithographies, œuvres de jeunesse)
- Éditeurs
- Collections publiques, sélection pour l'œuvre imprimé
- Biographie
- Bibliographie
- Table des concordances

ZORAN MUSIC SE QUESTO È UN UOMO, catalogue d'exposition, Legnano, Palazzo Leone da Perego, 19 novembre 2011 au 19 février 2012, commissariat de l'exposition : Flavio Arensi, 74 œuvres décrites et reproduites (1945-1997), Allemandi & C., Turin, 2011.

- Pahor, Boris I non incontri con l'amico Zoran. Prefazione
- Arensi, Flavio Se questo è un uomo
- Vallora, Marco I non-occhi degli automi di Dachau. Zoran Music e Jean Clair
- Zupan, Gojko Zoran Music : ospite e figlio adottivo d'Italia
- W. Pairone, Davide Da Bisanzio a Dachau: attraverso e oltre l'umano
- Respi, Lorenzo Matricola 128231 : Zoran Music
- Cenni biografici
- Schede delle opere
- Bibliografia selezionata

ZORAN MUSIC LA COLLEZIONE BRAGLIA, catalogue d'exposition, Lugano, Fondazione Gabriele e Anna Braglia, 29 septembre au 10 décembre 2016, 68 œuvres exposées (peintures, dessins, aquarelles, pastels et gravures) réalisées entre 1946 et 1992, Gaia Regazzoni Jäggli (Ed.), 2016.

- Regazzoni Jäggli, Gaia Prefazione
- Regazzoni Jäggli, Gaia Zoran Music nelle parole di Stefano Contini
- Soccol, Giovanni Sulla pittura di Zoran Music
- De Baranaño, Kosme Erosione e silenzio nei motivi dalmati di Zoran Music
- Pasquali, Marilena Music e Venezia : Leggerezza e Maturità. Gli acquerelli veneziani del dopoguerra
- Clair, Jean I cadaveri
- Clair, Jean I ritratti
- Gualdoni, Flaminio Music. « Le silence absolu »
- Biografia
- Indice delle opere
- Appendice

ZORAN MUŠIČ OCCHI VETRIFICATI MUŠIČ DACHAU 1945, catalogue d'exposition, Trieste, Civico Museo Revoltella Galleria d'arte moderna, 27 janvier au 2 avril 2018, commissariat de l'exposition : Laura Carlini Fanfogna, Editions Civico Museo Revoltella Galleria d'arte moderna, Trieste, 2018.

Carlini Fanfogna, Laura « Occhi vetrificati », Zoran Mušič al Museo Revoltella
Cecotti, Franco I disegni di Zoran Mušič deportato a Dachau nell'archivio delle Associazioni antifasciste triestine
Nanut, Dunja Zoran Mušič nei documenti d'archivio a Trieste
Quinzi, Alessandro Mušič, Dachau, 1945
Smrekar, Andrej La collezione Zoran Mušič nella Galleria Nazionale della Slovenia
Jenko, Marko Non Ha Un'Immagine : La shoah nell'Arte Moderna

3) Articles français et étrangers

CHASTEL André, « Les jeunes peintres d'Italie », *Le Monde*, n°1981, Paris, vendredi 8 juin 1951, p. 9.

IBERT Jean-Claude, « Rome », *Les Nouvelles Littéraires*, n°1271, Paris, jeudi 10 janvier 1952, p. 5.

MARESTER Guy, « Corpora et Musich vont exposer à la Galerie de France », *Combat*, n°2349, Paris, mardi 22 janvier 1952, p. 7.

CHASTEL André, « Deux jeunes peintres italiens : deux horizons modernes », *Le Monde*, n°2176, Paris, jeudi 24 janvier 1952, p. 6.

MARESTER Guy, « Le Prix de Paris de peinture », *Combat*, n°2355, Paris, mardi 29 janvier 1952, p. 7.

ELGAR Frank, « Deux peintres italiens », *Carrefour*, n° 385, Paris, mercredi 30 janvier 1952, p. 9.

DESCARGUES Pierre, « À travers les galeries. Corpora et Music (À la galerie de France) », *Les Lettres Françaises*, n°399, Paris, jeudi 31 janvier 1952, p. 9.

WARNOD André, « Les peintres français et italiens s'affrontent à Turin », *Le Figaro*, n°2812, Paris, jeudi 24 septembre 1953, p. 12.

MARESTER Guy, « Dans trois galeries parisiennes. Music - Néjad - Gillet », *Combat*, n°2926, Paris, lundi 30 novembre 1953, p. 7.

GAUTHIER Maximilien, « Le flâneur des deux rives. D'une rive à l'autre », *Les Nouvelles Littéraires*, n°1370, Paris, jeudi 3 décembre 1953, p. 5.

DESCARGUES Pierre, « À travers les galeries. Subtilités de Music », *Les Lettres Françaises*, n°493, Paris, 3-10 décembre 1953, p. 11.

ANONYME, « Peintres au travail », *Le Monde*, n°2755, Paris, vendredi 4 décembre 1953, p. 8.

ELGAR Frank, « Expositions. Antonio Music (Galerie de France) », *Carrefour*, n°482, Paris, mercredi 9 décembre 1953, p. 8.

ELGAR Frank, « De Paul Klee à Music », *Carrefour*, n°612, Paris, mercredi 6 juin 1956, p. 8.

ELGAR Frank, « Poésie de Music (avec une quadrichromie) », *XX^e Siècle*, n°8 (double), nouvelle série, Paris, janvier 1957, pp. 80-81.

GRENIER Jean, « Music », *XX^e Siècle*, n°11 (double), nouvelle série, Paris, noël 1958, p. 85.

GUEGUEN Pierre, « Gravures de Music », *Chroniques du jour*, supplément à *XX^e Siècle*, n°13 (double), numéro intitulé : *Vingt ans avant*, nouvelle série, Paris, noël 1959, non paginé.

BOUDAILLE Georges, « Hier et demain », *Les Lettres Françaises*, n°814, Paris, 3-9 mars 1960, p. 11.

ELGAR Frank, « À travers les galeries d'art. Music dans son élément », *Carrefour*, n°808, Paris, mercredi 9 mars 1960, p. 29.

CHASTEL André, « Music », *Le Monde*, n°4708, Paris, vendredi 11 mars 1960, p. 9.

BALLO Guido, « Music », *Cimaise*, n°48, Paris, avril-mai-juin 1960.

ANONYME, « Tour des expositions. Music à la Galerie de France », *Combat*, n°4907, Paris, mercredi 6 avril 1960, p. 3.

FRANCASTEL Pierre, « Music (avec une quadrichromie) », *XX^e Siècle*, n°18, nouvelle série, Paris, février 1962, pp. 86-90.

BOURET Jean, « Sept jours avec la peinture », *Les Lettres Françaises*, n°1023, Paris, 2-8 avril 1964, p. 14.

CHASTEL André, « Music », *Le Monde*, n°5977, Paris, vendredi 3 avril 1964, p. 8.

ELGAR Frank, « Expositions. Music (Galerie de France) », *Carrefour*, n°1021, Paris, mercredi 8 avril 1964, p. 20.

DALEVEZE Jean, « D'une rive à l'autre », *Les Nouvelles Littéraires*, n°1910, Paris, jeudi 9 avril 1964, p. 9.

WARNOD Jeanine, « À travers les galeries. Music », *Le Figaro*, n°6117, Paris, jeudi 30 avril 1964, p. 24.

BOSQUET Alain, « Un peintre hors des modes. Visite à Music », *Combat*, n°6455, Paris, mercredi 24 mars 1965, p. 9.

BOURET Jean, « Sept jours avec la peinture », *Les Lettres Françaises*, n°1116, Paris, 27 janvier-2 février 1966, p. 28.

BOURET Jean, « Sept jours avec la peinture », *Les Lettres Françaises*, n°1210, Paris, 29 novembre-5 décembre 1967, p. 36.

ELGAR Frank, « Dans les galeries. Music (Galerie de France) », *Carrefour*, n°1212, Paris, mercredi 6 décembre 1967, p. 16.

LÉVÊQUE Jean-Jacques, « Un certain fantastique », *Les Nouvelles Littéraires*, n°2101, Paris, jeudi 7 décembre 1967, p. 9.

MICHEL Jacques, « Le voyage de Music », *Le Monde*, n°7147, Paris, vendredi 5 janvier 1968, p. 9.

KRZISNIK Zoran, « Music, 20 ans après », *XX^e Siècle*, n°30, nouvelle série, Paris, juin 1968, pp. 118-120.

GAUTHIER Paule, « Zoran Music : Nous ne sommes pas les derniers », *Les Lettres Françaises*, n°1344, Paris, 22-28 juillet 1970, pp. 23-24.

- BOSQUET Alain, « La longue attente de Music », *Combat*, n°8221, Paris, mardi 22 décembre 1970, p. 16.
- MOULIN Raoul-Jean, « Zoran Music, les stigmates de l'enfer », *Les Lettres Françaises*, n°1366, Paris, 30 décembre 1970-5 janvier 1971, p. 25.
- GAUTHIER Paule, « Le temps des morts violentes. Peintures de Zoran Music », *Le Patriote Résistant*, Paris, janvier 1971.
- ANONYME, « Les beaux morceaux de Music », *Le Figaro Littéraire*, Paris, 4-10 janvier 1971.
- ELGAR Frank, « Music à un tournant », *Carrefour*, n°1371, Paris, mercredi 6 janvier 1971, p. 13.
- GIBSON Michael, « Around the Paris Galleries. Music, Viswanadhan », *International Herald Tribune*, Paris, samedi 9 janvier 1971.
- VALSECCHI Marco, « La neara Dachau di Music tra i colori dell'Appennino », *Il Giorno*, Milan, Italie, samedi 9 janvier 1971.
- MARCHAND Sabine, « Rue du Fg-Saint-Honoré. Au 3 : Music », *Le Figaro*, n°8190, Paris, mercredi 13 janvier 1971, p. 10.
- ANONYME, « Zoran Music Nous ne sommes pas les derniers », *Paris-Match*, Paris, samedi 16 janvier 1971.
- ANONYME, « Les Expositions Music Galerie de France », *Le Provençal*, Marseille, dimanche 17 janvier 1971.
- DERVAL Joël, « Music », *Combat*, Paris, lundi 18 janvier 1971.
- ANONYME, « Expositions Zoran Music », *L'Actualité*, Paris, lundi 18 janvier 1971.
- MICHEL Jacques, « La condition humaine, de Music », *Le Monde*, n°8093, Paris, mercredi 20 janvier 1971, p. 15.
- ANONYME, « En la Galerie de France », *Aspects de la France*, jeudi 21 janvier 1971.
- LÉVÊQUE Jean-Jacques, « Music à la galerie de France », *Les Nouvelles Littéraires*, Paris, jeudi 21 janvier 1971.
- DESCARGUES Pierre, « Peinture. Music, le dernier témoin », *Politique Hebdo*, Paris, jeudi 21 janvier 1971.
- DITTIÈRE Monique, « Zoran Music », *L'Aurore*, Paris, mercredi 27 janvier 1971.
- LÉVÊQUE Jean-Jacques, « Music », *Le Nouveau Journal*, Paris, samedi 30 janvier 1971.
- COGNAT Raymond, « Music », *Le Figaro*, n°8206, Paris, lundi 1^{er} février 1971, p. 23.
- LÉVÊQUE Jean-Jacques, « Music », *La Quinzaine Littéraire*, Paris, lundi 1-15 février 1971, p. 14.
- TEKENINGEN Oude, « Music in Dachau », *The Haagsche Courant*, Ryswick, Pays-Bas, vendredi 26 février 1971.
- BOSQUET Alain, « Les Arts. Music (Galerie de France) », *La Nouvelle Revue Française*, Paris, mars 1971.
- LÉVÊQUE Jean-Jacques, « Sans titre », *Opus International*, Paris, mars 1971.
- LASSAIGNE Jacques, « Music à Munich », *Le Figaro*, n°8330, Paris, lundi 28 juin 1971, p. 20.
- LASSAIGNE Jacques, « Music : une émotion responsable », *XX^e Siècle*, n°37, nouvelle série, Paris, décembre 1971, pp. 75-80.
- ANONYME, « Sans titre », *La Galerie*, Paris, Septembre 1972.
- GALY CARLES Henry, « Zoran Music au Musée d'Art Moderne. Nous ne sommes pas les derniers... », *Les Nouvelles Littéraires*, n°2356, Paris, lundi 20-26 novembre 1972, p. 12.
- CONIL-LACOSTE Michel, « Un exercice farouchement indépendant de la peinture. Music : les pays de l'âme et de la mémoire », *Le Monde*, n°8665, Paris, jeudi 23 novembre 1972, p. 13.
- MARCHAND Sabine, « Au musée de la Ville de Paris. Zoran Music : Une œuvre et une aventure humaines », *Le Figaro*, n°8772, Paris, mardi 28 novembre 1972, p. 14.
- ELGAR Frank, « Trois peintres. Music. Maréchal, Le Witt », *Carrefour*, n°1471, Paris, mercredi 29 novembre 1972, p. 13.
- BARON Jeanine, « Zoran Music. Le refus de la violence », *La Croix*, n°27340, Paris, dimanche 3-4 décembre 1972, p. 12.
- BOSQUET Alain, « La rétrospective Music », *Combat*, n°8826, Paris, lundi 4 décembre 1972, p. 11.
- BAROTTE René, « Music : Le triomphe de la vie », *L'Aurore*, Paris, mercredi 6 décembre 1972, p. 13.
- DARRIULAT Jacques, « L'odyssée intérieure de Zoran Music. Zoran Music, Musée d'Art moderne », *Le Point*, n°12, Paris, lundi 11 décembre 1972, p. 83.
- COGNAT Raymond, « Peindre le silence », *Le Figaro*, n°8790, Paris, mardi 19 décembre 1972, p. 10.
- CHAPUT Christian, « Zoran Music, au Musée d'art moderne », *Esprit*, n°420, Paris, janvier 1973, pp. 203-204.
- MOULIN Raoul-Jean, « Au musée d'art moderne de la Ville de Paris. Music (peindre d'après l'enfer) », *L'Humanité*, n°8825, Paris, mardi 2 janvier 1973, p. 6.
- VON HELMOLT Christa, « Ausstellung Zoran Music in Darmstadt. Dokumente der Trauer », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Francfort, Allemagne, jeudi 22 septembre 1977.
- PLAZY Gilles, « Zoran Music. Le temps d'une mémoire », *Cimaise*, n°135, Paris, 1978.
- HAHN Otto, « Art. Music », *L'Express*, Paris, lundi 10 avril 1978.
- LÉVÊQUE Jean-Jacques, « Music and music », *Le Quotidien de Paris*, Paris, jeudi 13 avril 1978, p. 12.
- MICHEL Jacques, « La mémoire de Zoran Music. L'air du paysage lointain », *Le Monde*, n°10327, Paris, jeudi 13 avril 1978, p. 17.
- BERNE-JOFFROY André, « Music », *Les Nouvelles Littéraires*, n°2632, Paris, vendredi 21-28 avril 1978, pp. 27-28.
- LESCURE J., « Music, témoin de l'émotion », *Galerie des Arts*, n°181, Mai 1978, p. 24.
- CABANNE Pierre, « Music, peintre de la mémoire », *Elle*, Paris, lundi 8 mai 1978, p. 89.
- BARON Jeanine, « Music : Les chevaux de l'oubli », *La Croix*, n°28977, Paris, dimanche 21-22 mai 1978, p. 10.
- CLAIR Jean, « Les Arts. À propos de Cézanne », *La Nouvelle Revue Française*, n°306, Paris, juillet 1978, pp. 96-102.
- WARNOD Jeanine, « La Venise insolite de Music », *Le Figaro*, Paris, mercredi 18 février 1981.
- CABANNE Pierre, « Music à la Galerie de France. La grisaille de la mémoire », *Le Matin*, Paris, mercredi 18 février 1981.
- GIBSON Michael, « Galleries in Paris », *International Herald Tribune*, Paris, samedi 7-8 mars 1981, p. 10.
- SCHNEIDER Pierre, « Art. Zoran Music », *L'Express*, n°1696, Paris, vendredi 6-12 janvier 1984, p. 149.
- LÉVÊQUE Jean-Jacques, « Zoran music », *Le Quotidien de Paris*, Paris, jeudi 19 janvier 1984.
- DOBBELS Daniel, « La mélodie de Music », *Libération*, n°830, Paris, vendredi 20 janvier 1984, p. 27.
- MUNIER Roger, « La forêt dite », *Revue de la Bibliothèque Nationale*, n°17, Paris, automne 1985, p.2-9.
- NOGARA Gino, « Tutti i cicli di Music », *Nuova Rivista Europea*, Seriate, Italie, juillet 1985, pp. 83-84.
- ANONYME, « Grande antologica di Zoran Music a Venezia », *Messaggero Veneto*, Udine, Italie, samedi 17 août 1985.
- LAMBERTINI Luigi, « Intervista al pittore che esporrà dal 24 al Correr. Zoran Music : la sua è luce », *Il Gazzettino*, Venise, Italie, lundi 19 août 1985.
- ANONYME, « Mostra a Venezia di Zoran Music », *Il secolo d'Italia*, Rome, Italie, mercredi 21 août 1985.
- ANONYME, « Zoran Music a Venezia, dalle memorie rimosse alla serena vedutistica delle recent opere », *Adige*, Bolzano, Italie, samedi 24 août 1985.

- RIZZI, Paolo, « La grande mostra antologica che straripa dalle sale napoleoniche al Museo Correr. Omaggio a Music, un antico », *Il Gazzettino*, Venise, Italie, samedi 24 août 1985.
- ANONYME, « Mostre. Antonio Zoran Music », *Il sole 24 Ore*, Milan, Italie, dimanche 25 août 1985.
- MASCHERPA Giorgio, « Retrospective. Music, pittore ancora da studiare », *L'Avvenire*, Milan, Italie, vendredi 30 août 1985.
- PEPPIATT Michael, « Intervista con Music. Dipingere non è un mestiere: non si dovrebbe mai dire che un pittore lavora », *Il Giornale dell'Arte*, Venise, Italie, septembre 1985.
- PEPPIATT Michael, « Zoran Music in Venice », *Apollo*, Londres, Royaume-Uni, septembre 1985, p. 232.
- ANONYME, « Venezia - Sabato 24 agosto presso l'Ala Napoleonica al Museo Correr è stata inaugurata la : Mostra del Pittore Music (1948-1985) », *Estetica Ambrosiana*, septembre 1985.
- DI MARTINO Enzo, « Zoran music. I sussulti della memoria », *Marco Polo*, Venise, Italie, septembre 1985, pp. 82-85.
- GASPAROTTI Giulio, « Venezia : Museo Correr. Ogni quadro è un incontro », *Eco d'Arte Moderna*, Florence, Italie, septembre 1985.
- TALLARICO Luigi, « Zoran Music tra occidente e oriente », *Verso l'Arte*, septembre 1985.
- DI MARTINO Enzo, « Venezia. Il mondo di Music dal dopoguerra alla grande maturità », *Arte*, septembre 1985.
- DAL BO Giorgio, « A. Zoran Music », *Verso l'Arte*, septembre 1985.
- KLADNIK DARINKA, « Skrivnostno ozračje Mušičevih del », *Primorski Dnevnik*, Ljubljana, Slovénie, mardi 3 septembre 1985.
- CAVADINI Luigi, « Mostre. Frammenti di vita, ombre sottili, colori vivi, paesaggi contemplativi. E' l'atmosfera di Zoran Music. Esposizione a Venezia. Pittore senza confini », *L'Avvenire*, Milan, Italie, mardi 3 septembre 1985.
- GRASSO Sebastiano, « Venezia : 40 anni di pittura di Anton Zoran Music al Correr. Quei quadri pieni di vento », *Corriere della Sera*, Milan, Italie, mercredi 4 septembre 1985.
- KRAMER-BADONI Rudolf, « Das Grauen von Dachau erst spät ins Bild gefaßt : Venedig ehrt Zoran Music mit einer Retrospektive. Tod unter den senesischen Hügeln », *Die Welt*, Francfort, Allemagne, mercredi 4 septembre 1985.
- TALLARICO Luigi, « La grande mostra veneziana di Zoran Music. L'incontro tra Oriente e Occidente », *Il Secolo d'Italia*, Rome, Italie, jeudi 5 septembre 1985.
- AMICI Cosetta, « Zoran Music pittore della memoria e dell'emozione », *Corriere del Ticino*, Lugano, Suisse, vendredi 6 septembre 1985, p. 33.
- BROSSARD Jean-Pierre, « À Venise Musée Correr. Importante exposition Music », *L'Impartial*, La Chaux-de-Fonds, Suisse, mardi 10 septembre 1985.
- HANSEN Patrizia C., « Al Museo Correr di Venezia un'ampia retrospettiva dell'artista goriziano. Gli eloquenti silenzi di Music », *Il Giornale d'Italia*, jeudi 12 septembre 1985.
- CORRADINI Mauro, « Una grande mostra antologica al Museo Correr di Venezia. Gli esili cavalli di Music », *Il Giornale di Bergamo*, Bergamo, Italie, jeudi 12 septembre 1985.
- MEAZZI Tilly M., « Immagini. A Venezia i silenzi di Music », *Alto Adige*, Bolzano, Italie, vendredi 13 septembre 1985.
- LAMBERTINI Luigi, « Venezia dedica un'affascinante antologica al pittore sloveno. Non è mai lo stesso Music », *Il Giornale*, Milan, Italie, dimanche 15 septembre 1985.
- TORRESANI Sergio, « Una mostra al museo Correr. Venezia o il sogno di Music », *La Provincia*, Côme, Italie, vendredi 20 septembre 1985.
- DAL PRATO Alessandro, « Al museo Correr di Venezia. Zoran Music il pittore dei cavallini. Un artista che fa discutere », *La Gazzetta di Modena*, Modène, Italie, samedi 21 septembre 1985.
- GUALDONI Flaminio, « Mostre », *La Domenica del Corriere*, Milan, Italie, samedi 21 septembre 1985.
- GASPAROTTI Giulio, « Le opere di Music esposte al Museo di Venezia. La pittura del silenzio », *L'Umanità*, Rome, Italie, samedi 21 septembre 1985.
- AMBROSIONI Dalmazio, « Venezia grandi mostre », *Giornale del Popolo*, Lugano, Suisse, samedi 21 septembre 1985.
- M. G., « Le mostre nella città lagunare sempre prodiga di occasioni. Quaderno aperto su Venezia », *La Vita del Popolo*, Trévisé, Italie, dimanche 22 septembre 1985.
- ANDRISANI Gaetano, « Un'antologica che avrà molto successo. Music a Venezia », *Gazzetta di Gaète*, Gaète, Italie, mercredi 25 septembre 1985.
- GASPAROTTI Giulio, « Al Museo Correr di Venezia. I cavallini maculati, le colline dalmate e i paesaggi umbrati di a Zoran Music », *Corriere Veneto*, Venise, Italie, mercredi 25 septembre 1985.
- ANONYME « Nell'ala napoleonica del museo Correr. L'opera di Zoran Music dal 1946 al 1985 », *Veneto Notizie*, Venise, Italie, octobre 1985, p. 40.
- BOLGERI Laura, « I silenzi di Music », *Harper's Bazaar*, Milan, Italie, octobre 1985.
- PERISSINOTTO Luciano, « I cavallini di Music non battono gli zoccoli », *Il Punto*, Italie, octobre 1985, pp. 22-23.
- TASSI Roberto, « Al Museo Correr di Venezia una mostra dedicata a Zoran Music, uno dei più significativi pittori italiani viventi. La roccia che piange », *La Repubblica*, Milan, Italie, mercredi 2 octobre 1985.
- CHASTEL André, « Music à Venise. Les songes diurnes de Zoran », *Le Monde*, n°12652, Paris, jeudi 3 octobre 1985, p. 14.
- CAVAZZINI Gianni, « Nelle sale del Museo Correr a Venezia. Music : presenze e memorie », *Gazzetta di Parma*, Parme, Italie, vendredi 4 octobre 1985.
- MULLALY Terence, « Music composed to perfection », *The Daily Telegraph*, Londres, Royaume-Uni, samedi 5 octobre 1985.
- ANCONA Mario, « Nella pittura di Zoran Music. L'asprezza del Carso e l'oro di Bisanzio », *Messaggero Veneto*, Venise, Italie, samedi 5 octobre 1985.
- BORTOLON Liana, « La mostra della settimana. Le pietre incantate di Antonio Music », *Grazia*, dimanche 6 octobre 1985.
- QUINTAVALLE Arturo Carlo, « E poi tornò il buio », *Panorama*, n°1016, Milan, Italie, dimanche 6 octobre 1985, p. 11.
- SOLA Maria Gabriella, « Al Museo Correr di Venezia fino a novembre. Il fascino della pittura di Zoran Music schivo ed ispirato artista goriziano », *La Voce dei Berici*, Italie, dimanche 6 octobre 1985.
- MICACCHI Dario, « A Venezia una antologica (fin troppo ricca) di Zoran Music : dal tenero lirismo della natura alla violenza delle opere ispirate agli anni della deportazione. Cavalli presi per la coda », *L'Unità*, Rome, Italie, mardi 8 octobre 1985.
- ANONYME, « Le Venezia di Music. Mostre d'arte della settimana : da Zoran Music a Felice Carena », *Un Ospite di Venezia*, Venise, Italie, vendredi 11 octobre 1985.
- KAUFMANN Massimo, « Le mostre a Venezia », *Catania Sera*, Milan, Italie, vendredi 11 octobre 1985.
- POLACZEK Dietmar, « Zoran Music im Museo Correr in Venedig. Die Idylle und die Toten », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Francfort, Allemagne, mardi 15 octobre 1985.
- BIASION Renzo, « Il nuovo Anton Zoran Music a Venezia. Ha Dimenticato Dachau », *Oggi*, Milan, Italie, mercredi 16 octobre 1985.
- G. G., « Zoran Music (opere dal 1946 ad oggi al Museo Correr) », *Gente Veneta*, Venise, Italie, samedi 19 octobre 1985.
- M. Mv., « Arte-Schede. L'itinerario di Zoran Music dalla Dalmazia a Venezia », *Famiglia Cristiana*, Milan, Italie, mercredi 23 octobre 1985.
- GALLI Ilaria, « Zoran Music dalla Dalmazia a Venezia », *La Città*, Salerne, Italie, dimanche 27 octobre 1985.
- CHIAPPINI DE SORIO Ileana, « Italy », *Canadian Collector*, novembre 1985.
- D. M., « Music à Venise », *Journal de l'Amateur*, Paris, novembre 1985.
- PAVESI Lorenzo, « Music opere 1946-1985. Venezia », *Uomo Città Territorio*, novembre 1985.
- PEPPIATT Michael, « Zoran Music, Modern Master », *Connoisseur*, New York, États-Unis, novembre 1985.

- ZARA Angelo, « Guidarte. Music al Museo Correr di Venezia. La Luce dentro », *Viagginvito*, Bologne, Italie, novembre 1985.
- TROMBADORI Antonello, « Scoperte e Massacri. È un vero pittore da strada », *L'Europeo*, Milan, Italie, samedi 2 novembre 1985.
- RIZZI Paolo, « Arte e artisti. Amici cadaveri », *Il Gazzettino*, Venise, Italie, mercredi 6 novembre 1985.
- BARBIERI Giuseppe, « Domani a Venezia si chiude la mostra di Zoran Music. Quando i luoghi divengono persone », *Il Giornale di Vicenza*, Vicence, Italie, samedi 9 novembre 1985.
- KESIC Vesna, « Izložbe. Emocionalno Pamćenje », *Danas*, Zagreb, Croatie, mardi 19 novembre 1985, pp. 51-52.
- ANONYME, « Venezia, Ala Napoleonica al Museo Correr », *Contempoart*, décembre 1985.
- ANONYME, « Venezia - Museo Correr - ala Napoleonica. Zoran Music », *La Sponda*, décembre 1985.
- RAYNAL Henri, « Indulgence pour l'énigme », *Revue de Belles-Lettres*, Lausanne, Suisse, mardi 10 décembre 1985, pp. 105-107.
- SEN Jean, « Music. L'Image débordée », *Voir*, Paris, 1986.
- CLAIR Jean, « Les Arts. Le silence et l'obscurité dans l'œuvre de Zoran Music », *La Nouvelle Revue Française*, n°397, Paris, samedi 1^{er} février 1986, pp. 85-92.
- THUSWALDNER Werner, « Ungetrübte Schönheit und das Grauen. Graphik und Malerei von Zoran Music von 1946 bis 1985 in der Galerie Welz », *Salzburger Nachrichten*; Salzburg, Autriche, vendredi 7 mars 1986.
- J.-L. R., « L'évènement artistique de la saison 1986. Zoran Music au Musée de Vevey », *Vevey-Riviera*, Vevey, Suisse, mardi 6 mai 1986.
- DESARZENS Véronique, « L'évènement Music », *Radio TV*, n°20, Lausanne, Suisse, jeudi 15 mai 1986, pp. 14-15.
- ACATOS Sylvio, « Zoran Music-Ausstellung in Vevey. Ikone der Wirklichkeit », *Brückenbauer*, Zurich, Allemagne, mercredi 21 mai 1986, p. 17.
- DERIAZ Françoise, « Peinture : Zoran Music. Les horizons de la mémoire », *L'Hebdo*, Lausanne, Suisse, jeudi 22 mai 1986, pp. 60-62.
- J.-L. R., « Au fil du temps. Musée des beaux-arts de Vevey. Rétrospective Zoran Music 25 mai-25 août 1986 », *Vevey-Riviera*, n°118, Vevey, Suisse, samedi 24 mai 1986, pp. 7-8.
- CLAIR Jean, « Comment tirer la beauté de la nuit la plus sombre », *Vevey-Riviera*, n°118, Vevey, Suisse, samedi 24 mai 1986, p. 8.
- MANCELLE Anne, « Rétrospective Music au Musée Jenisch à Vevey. L'aurore après un voyage au bout de la nuit », *L'Est vaudois*, Montreux, Suisse, samedi 24 mai 1986, p. 12.
- PRISCILLE Monique, « Zoran Music. Dimension d'éternité », *La Suisse*, Genève, Suisse, lundi 26 mai 1986.
- BU L., « Rétrospective Zoran Music. Une œuvre au-delà du temps », *24 Heures*, Lausanne, Suisse, lundi 26 mai 1986.
- J.-L. R., « Une exposition d'été appelée à un grand retentissement. Le jour de Zoran Music à Vevey », *Vevey-Riviera*, n°119, Vevey, Suisse, lundi 26 mai 1986.
- ACATOS Sylvio, « Zoran Music. La matière oubliée », *L'Oeil*, n°371, Paris, juin 1986, pp. 56-60.
- JAUNIN Françoise, « Cauchemars et contes de fées », *Dimanche Matin*, Lausanne, dimanche 1^{er} juin 1986.
- CHAUUVY Laurence, « Petite, obstinée, grandiose : La musique du peintre Zoran Music », *Nouvelle Revue de Lausanne*, n°140, Lausanne, Suisse, jeudi 19 juin 1986.
- JAUNIN Françoise, « Rétrospective Zoran Music à Vevey. L'horreur et la grâce », *Coopération*, n°27, Bâle, Suisse, jeudi 3 juillet 1986.
- DESARZENS Véronique, « Un évènement pictural en Suisse romande. Music, ou les silences d'un peintre », *GHI*, Genève, Suisse, jeudi 10 juillet 1986.
- A.-L. B., « Les grandes expositions d'Arts et Lettres au Musée de Vevey. Zoran Music, poète de la couleur », *Vevey-Riviera*, n°171, Vevey, Suisse, vendredi 25 juillet 1986, p. 8.
- DESCLOUX Charles, « Music, peintre de Dachau et de... Venise », *Dimanche Matin*, Lausanne, dimanche 10 août 1986.
- M. S., « Avec Zoran Music, une leçon de vie », *Vevey-Riviera*, Vevey, Suisse, vendredi 15 août 1986, pp. 4-5.
- ANONYME, « Le opere di Zoran music a Villa dei Cedri », *Il Dovere*, Tessin, Suisse, vendredi 10 octobre 1986.
- ANONYME, « Il pittore interverrà al vernissage. Da stasera a Villa dei Cedri la mostra antologica di Music », *Corriere del Ticino*, Lugano, Suisse, mercredi 15 octobre 1986.
- ANONYME, « Antologica di Zoran Music in Svizzera », *Giornale del Popolo*, Lugano, Suisse, jeudi 16 octobre 1986.
- GRANDINI Sergio, « Aperta fino al 7 dicembre a Villa dei Cedri la mostra antologica. Music, l'artista sopravvissuto a Dachau », *Corriere del Ticino*, Lugano, Suisse, jeudi 16 octobre 1986.
- ANONYME, « Fino al 7 dicembre presso la Civica Galleria. A Villa dei Cedri centotrenta opere di Zoran Music », *Gazzetta Ticinese*, Bellinzona, Suisse, samedi 18 octobre 1986.
- ANONYME, « Presenti numerose personalità politiche e culturali. Avvenimento culturale a Villa Cedri : antologica del pittore Zoran Music », *Popolo e Libertà*, Berne, Suisse, dimanche 19 octobre 1986.
- ANONYME, « Selezione di Mostre. Antologica di Zoran Music », *Azione*, Italie, jeudi 23 octobre 1986.
- ANONYME, « A Bellinzona fino al 7/XII. Oli ed acrilici di Zoran Music », *Il Resegone*, vendredi 31 octobre 1986.
- AMICI Cosetta, « Presenza di Zoran Music », *Il Bollettino - Informazioni d'arte*, n°19, 5^e année, Lugano, Suisse, automne 1986, p. 61.
- ANONYME, « Zoran Music nelle collezioni svizzere », *Dialogo*, novembre 1986.
- ANONYME, « Un lusinghiero successo di pubblico. Alla pinacoteca di Villa dei Cedri per la rassegna antologica su Zoran Music », *Il Dovere*, Tessin, Suisse, samedi 8 novembre 1986.
- ANONYME, « La presenza del pittore attraverso le collezioni svizzere. Music a Bellinzona », *La Provincia*, jeudi 20 novembre 1986.
- AMBROSIONI Dalmazio, « Music, pittore di frontiera », *Giornale del Popolo*, Lugano, Suisse, vendredi 21 novembre 1986.
- CAVADINI Luigi, « Bellinzona. Multiforme Zoran Music », *L'Avvenire*, Milan, Italie, vendredi 28 novembre 1986.
- NEMBRINI Claudio, « Opere di collezionisti svizzeri a Bellinzona. Zoran Music la pittura come canto dell'anima », *Politica Nuova*, n°48, vendredi 28 novembre 1986.
- BARZAGHINI Mario, « Mostre. Ultimi giorni per l'antologica di Villa dei Cedri. Zoran Music : una vittoria della pittura », *Corriere del Ticino*, Lugano, Suisse, samedi 6 décembre 1986.
- FAUCHER Michel, « Music », *Cimaise*, n°192, Paris, 1988.
- GIBSON Michel, « Zoran Music. Zoran Music, ou la preuve de la nécessité de l'art », *CNAC Magazine*, Paris, vendredi 15 janvier-15 mars 1988, pp. 15-16.
- WARNOD Jeanine, « Ubac et Music : images de terre. Un tandem sur la voie de l'éternité », *Le Figaro*, n°13495, Paris, mardi 19 janvier 1988, p. 35.
- BOSQUET Alain, « Zoran Music : Quelques échantillons », *Le Quotidien de Paris*, n°2546, Paris, jeudi 28 janvier 1988, p. 24.
- GIBSON Michael, « A Gentle Artist Probes Life and Death », *International Herald Tribune*, Paris, vendredi 5 février 1988, p. 9.
- DAGEN Philippe, « Zoran Music au Centre Georges-Pompidou. Croquis de Dachau », *Le Monde*, n°13382, Paris, samedi 6 février 1988, p. 19.
- GAUVILLE Hervé, « La leçon de Music », *Libération*, n°2100, Paris, samedi 20-21 février 1988, p. 42.
- BOUDIER Laurent, « Expos. Zoran Music, Cy Twombly : Ondes de vie », *Télérama*, n°1989, Paris, mercredi 24 février 1988.
- CENA Olivier, « Expos. Les ombres brunes », *Télérama*, n°1989, Paris, mercredi 24 février 1988, p. 17.
- FERRIER Jean-Louis, « Expositions. Music », *Le Point*, n°806, Paris, lundi 29 février-6 mars 1988, p. 15.

PRISCILLE Monique, « Galerie Vita, Berne. Treize peintres face au silence », *Tribune des Arts*, Genève, Suisse, mercredi 4 mai 1988, p. 31.

GIBSON Michael, « Zoran Music : Two Lives. Painting the Landscapes of Siena and Dachau », *International Herald Tribune*, Paris, samedi 1-2 février 1992, p. 6.

DEBAILLEUX Henri-François, « La vie d'artiste. Zoran Music, l'homme intérieur », *Libération*, n°3511, Paris, vendredi 4 septembre 1992, p. 31.

ANONYME, « Zoran Music, un itinéraire personnel », *Biba Magazine*, Paris, avril 1995.

GIBSON Michel, « Music, enfin », *Connaissance des Arts*, n°516, Paris, avril 1995, p. 8.

COUTURIER Elizabeth, « La mémoire inquiète de Zoran Music », *Beaux-Arts Magazine*, n°133, Paris, avril 1995, pp. 52-57.

DAGEN Philippe, « Zoran Music, ou la peinture à l'épreuve de l'horreur », *Le Monde*, Paris, vendredi 7 avril 1995, p. 28.

BOUDIER Laurent, « Zoran Music. Traits noirs », *Télérama*, n°2361, Paris, mercredi 12 avril 1995, p. 59.

HUSER France, « Le long chemin de Zoran Music », *Le Nouvel Observateur*, Paris, jeudi 13 avril 1995.

ANONYME, « Acquisitions. La donation Zoran Music », *Lettre d'Information. Ministère de la Culture*, n°394, Paris, jeudi 20 juillet 1995.

CUEFF Alain, « Identité et altérité : une relecture de l'histoire », *Le Journal des Arts*, n°16, Paris, juillet-août 1995.

TRÉMEAU Tristan, « Les naufragés et les rescapés (1) La création en camps de concentration et d'extermination nazis et après », *ddo, Bulletin d'Information en Arts Contemporain de l'Eurorégion Nord*, numéro double 19, Roubaix, juillet-septembre 1995, p. 6.

TRÉMEAU Tristan, « Les naufragés et les rescapés (2) Les Rescapés », *ddo, Bulletin d'Information en Arts Contemporain de l'Eurorégion Nord*, n°20, Roubaix, octobre-novembre 1995, p. 5.

PINTE Jean-Louis, « Zoran Music. L'âme mise à nu », *Figaroscope*, Paris, mercredi 9 avril 1997.

DEBAILLEUX Henri-François, « Venise en Music », *Libération*, Paris, mercredi 26 janvier 2000.

J.-L. P., « Musée Cognac-Jay. La Venise de Zoran Music », *Le Figaro*, mercredi 16 février 2000.

P. P., « Les martyrs de Music », *Le Monde*, Paris, vendredi 27 avril 2001.

ANONYME, « Livre. La Barbarie ordinaire », *Artemoin*, n°2, Paris, juin 2001.

S. G., « Souffrance tacite chez Krugier. Des formes à peine suggérées », *Tribune des Arts*, n°296, Genève, Suisse, novembre 2001.

KOBRY Yves, « Zoran Music, peintre visionnaire », *L'Oeil*, n°549, Paris, juillet-août 2003.

DANIEL Marco, « L'art en guerre : Une rétrospective de la mémoire », *Domaine Public*, n°1569, Paris, vendredi 29 août 2003.

NIELSEN Virginie, « Zoran Music », *Miroir de l'Art*, n°2, Le Touquet, mai-juillet 2004, pp. 29-35.

POTHERAT Fabienne, « Anton Zoran Music ou l'expérience singulière », *Institut Européen Psychanalyse et Travail Social*, Paris, lundi 31 janvier 2005.

BARON Marie-Guy, « Disparitions. Zoran Music, la toile des ténèbres », *Le Figaro*, Paris, vendredi 27 mai 2005, p. 23.

DAGEN Philippe, « Disparition. Zoran Music, le dessin contre la mort et la barbarie », *Le Monde*, Paris, samedi 28 mai 2005, p. 24.

NOCE Vincent, « Zoran Music, de l'ombre à la lumière », *Libération*, Paris, vendredi 18 avril 2008, p. 27.

KOBRY Yves, « Zoran Music », *Les Lettres Françaises*, Nouvelle série, n°65, supplément à *L'Humanité* du 7 novembre 2009, Paris, samedi 7 novembre 2009, p. 13.

VALLORA Marco, « Zoran Music le ombre della memoria. A Venezia l'avventura del pittore dalmata sopravvissuto all'esperienza del Lager », *Lastampa.it*, Turin, Italie, lundi 1^{er} février 2010.

CLAIR Jean, « L'arte agonizza, ci salva la pittura », *Il Giornale dell'arte.com*, Venise, Italie, mardi 2 février 2010.

JOVER Manuel, « Transparences de l'existence », *Artnet Magazine*, Paris, mardi 23 février 2010.

PIGUET Philippe, « Music grave », *L'Œil*, n°622, Paris, mars 2010, p. 96.

HEMMERT Philippe, « Quand l'art plonge au fond des ténèbres », *Sud-Ouest*, Bordeaux, jeudi 8 avril 2010.

4) Article de Zoran Music

MUSIC Zoran, « Po Sparniji », *Umetnost*, été I, n°1, Ljubljana, 1935. Un extrait de cet article est repris et traduit dans le catalogue d'exposition, MUSIC ŒUVRE GRAVÉ, Rennes, Le Grand Huit, 6 novembre au 13 décembre 1987, Éditions Le Grand Huit, Rennes, 1987, p. 26.

5) Entretiens

CHARBONNIER Gilles, *Le Monologue du peintre*, Paris, Éditions La Villette, 2002.

LEVI Paolo, *Zoran Music Dialogo con l'autoritratto*, Milan, Éditions Electa, 1992.

PEPPIATT Michael, *Zoran Music. Entretiens 1988-1998*, Paris, Éditions de L'Échoppe, 2000.

6) Écrits universitaires

FONDA Aurora, *L'opera giovanile di Anton Zoran Music 1931/1945*, Thèse de Doctorat : Histoire de l'Art, 582p. (2 vol.), Università degli Studi di Padova, 2011.

HAASER Caroline, *Spécificités des états de stress post-traumatiques en lien avec les persécutions perpétrées par le régime nazi sur des populations civiles. Illustration picturale de ce trouble dans l'œuvre de Zoran Music*, Thèse de Doctorat : Médecine, 257p., Univ. Bordeaux II, 2012.

TRÉMEAU Tristan, *Recherches sur l'œuvre peint et graphique de Zoran Music de 1935 à 1970*, Mémoire de Maîtrise (2 vol.), sous la direction de Monsieur Marcel-André Stalter, Univ. Lille III - Charles de Gaulle, année universitaire 1991-1992.

7) Actes de colloques

ZORAN MUSIC, L'HOMME SANS TERRITOIRE, conférence prononcée par Tristan Trémeau, 9 février 1998, Chailles, Clinique de Chailles, Texte publié dans Cahier de l'Épic, École de psychiatrie institutionnelle de la Chesnaie, n°17, décembre 1998, pp. 67-77.

L'IDENTITÉ EN SOUFFRANCE, RÉPONSES DE LA PSYCHANALYSE - V^o colloque de l'ACF-Lille - 14 mars 1998, Éditions Les Feuilles du Courtil, Belgique, Leers Nord, Publication du Champ freudien en Belgique avec la collaboration de l'ACF-Lille, numéro 17, Mars 1999.

- Trémeau, Tristan Zoran Music, la leçon de Dachau, pp. 49-54.

8) Documents audiovisuels

Bernard Blatter Directeur du Musée Jenisch de 1982 à 2004, Les Films Plans-Fixes, Collection Un visage - Une voix - Une vie, Yverdon-les-Bains, film n°1220, (prod.), enregistré le 23 août 2005 à Montreux, Interlocuteur: Charles Sigel, 48 min.

CLAIR Jean, *Conférence sur Zoran Music*, Galerie nationale de Ljubljana, Narodna Galerija, conférence prononcée à l'occasion du vernissage de l'exposition permanente des œuvres de Zoran Music issues d'une donation de sa nièce Vanda Music, 19 mai 2016.

DESFONS Pierre, *Le cercle de minuit*, France 2 (prod.), diffusé le 3 avril 1995, présenté par Laure Adler, participants : Zoran Music, Henri Cartier-Bresson, Jean Clair, Jean Leymarie, James Lord, Claude Roy, Werner Spies, Michael Gibson, Tristan Trémeau.

9) Revues

PLAZY Gilles, « Music Le temps d'une mémoire », Cimaïse, Paris, n°135, texte français/anglais illustré de quatorze reproductions d'œuvres, avril 1978.

GIBSON Michael, « Zoran Music », *Connaissance des Arts*, Paris, Hors-Série, 1^{er} semestre 1995.

TRÉMEAU Tristan, « Zoran Music Peindre la mémoire et l'essentiel », *Le petit journal des grandes expositions*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, n°268, avril-juillet 1995.

10) Articles en ligne

DREYFUS Alain, Solution finale, la fiction du réel. Les dangers de l'illusion rétrospective et des poncifs. *Slate.fr* [en ligne]. Publié le 05.04.2010 et mis à jour le 08.04.2010. [Consulté le 07.02.2017]. Disponible à l'adresse : < <http://www.slate.fr/story/19313/solution-finale-fiction-shoah-holocauste-reel> >.

BARBARIGO Ida, Le promeneur de Venise. Propos recueillis par Mazarine Pinget. *La lettre de l'Institut François Mitterrand* [en ligne]. Paris, décembre 2004, publication trimestrielle, n°10, page 24. [consulté le 25.07.2017]. ISSN : 1634-4510. Disponible à l'adresse : < http://www.mitterrand.org/IMG/pdf/IFM_No10_COR4_BAT.pdf >.

11) Communiqués/Dossiers de presse

NOUS NE SOMMES PAS LES DERNIERS, Paris, Galerie de France, exposition du 18 décembre 1970 au 30 janvier 1971.

IMAGES DE TERRES, Paris, Galerie Philip, exposition du 5 décembre 1987 au 25 janvier 1988.

ZORAN MUSIC, L'ŒUVRE SUR PAPIER, Paris, Musée national d'art moderne. Centre Georges Pompidou, Salle d'art graphique, 4^e étage, commissariat de l'exposition : Gérard Régner assisté de Marie-Odile Peynet, exposition du 20 janvier au 20 mars 1988.

ZORAN MUSIC, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, commissariat de l'exposition : Gérard Régner, exposition du 6 avril au 3 juillet 1995.

VENISE DANS L'ŒUVRE DE ZORAN MUSIC, Paris, Musée Cognacq-Jay. Musée du XVIII^e siècle de la Ville de Paris, commissariat de l'exposition : Jacqueline Lafargue, exposition du 18 janvier au 16 avril 2000.

ZORAN MUSIC PINTURAS Y DIBUJOS, Barcelone, Oriol Galeria d'Art, commissariat de l'exposition : Marc Domènech Tomàs, exposition du 17 septembre au 31 octobre 2009.

ZORAN MUSIC APPRENDRE À REGARDER LA MORT COMME UN SOLEIL, Bourg-en-Bresse, Musée de Brou, commissariat de l'exposition : Magali Briat-Philippe, exposition du 25 septembre 2009 au 10 janvier 2010.

ZORAN MUSIC ESTREME FIGURE, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Art, commissariat de l'exposition : Giovanna Dal Bon, exposition du 3 décembre 2009 au 7 mars 2010.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	3
SOMMAIRE	4
INTRODUCTION	6
I] LA DOULEUR	17
1. Le choc : la confrontation à la mort.....	18
1.1. L'artiste-victime	18
1.2. L'artiste-témoin	28
2. La douleur infligée	41
2.1. Abolition des repères	41
2.2. Souffrir ensemble	46
3. Affronter le traumatisme	50
3.1. L'œuvre ou la vie ?.....	50
3.2. Une nécessité absolue d'œuvrer	59
II] LE REGARD	65
1. « Yo lo vi » (« J'ai vu cela »).....	66
1.1. Le regard de l'artiste.....	66
1.2. La multiplicité du regard	74
2. Le regard à l'œuvre	84
2.1. Le naufrage du regard	84
2.2. La résistance à l'œuvre.....	91
3. « No se puede mirar » (« On ne peut voir cela »).....	105
3.1. L'élégance des <i>Otages</i>	105
3.2. Une beauté sublime	115
III] L'ARTIFICE DE L'ART	124
1. L'horreur et la technique	125
1.1. L'artifice et l'objet artistique.....	125
1.2. Création de nouveaux chemins plastiques.....	137

2. Une figuration extériorisée	155
2.1. L'exaltation informelle.....	155
2.2. La finesse du cadavre	166
3. Peindre l'essentiel	177
3.1. Paysages éternels	177
3.2. L'analogie des paysages et des corps	193
 IV] LE VISAGE.....	 208
1. La tête, élément primordial de l'œuvre	209
1.1. L'effacement et la perte du corps.....	209
1.2. La tête meurtrie	218
2. L'anéantissement du visage	229
2.1. Le visage défiguré	229
2.2. La négation du visage	234
3. L'anonymat de l'homme	243
3.1. La dissolution de l'identité	243
3.2. Un supplicié « gris-noir ».....	249
 V] LE SILENCE	 258
1. Le silence de l'art	259
1.1. La solitude de l'artiste	259
1.2. Une peinture silencieuse.....	270
2. Le règne du silence	276
2.1. Le silence sépulcral	277
2.2. L'émotion silencieuse	281
3. « On ne peut faire taire un peintre ».....	290
3.1. Une mémoire universelle	290
3.2. (Sur)vivre	304
 CONCLUSION.....	 316
INDEX.....	320
BIBLIOGRAPHIE.....	323
TABLE DES MATIÈRES	343

Etienne DAVID

UNIVERSITÉ PARIS VIII – Vincennes-Saint-Denis
ÉCOLE DOCTORALE ESTHÉTIQUE, SCIENCES ET TECHNOLOGIES DES ARTS

RECUEIL

JEAN FAUTRIER

OTAGES

VOLUME II

Thèse dirigée par

M. Pascal BONAFoux

Professeur émérite d'esthétique et d'histoire de l'art,
Université Paris VIII, Vincennes-Saint-Denis

Jury

Mme Anikó ÁDÁM

Maître de conférences HDR, Université catholique Pázmány Péter, Budapest

M. Jacinto LAGEIRA

Professeur des Universités, Université Paris I, Panthéon-Sorbonne

M. Castor SEIBEL

Auteur, collectionneur et expert

Mme Silvia SOLAS

Professeur des Universités, Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires

M. François SOULAGES

Professeur des Universités, Université Paris VIII, Vincennes-Saint-Denis

JEAN FAUTRIER

AVANT-PROPOS

Ce recueil s'appuie sur le catalogue de Palma Bucarelli *Jean Fautrier pittura e materia* édité par Il Saggiatore, Milan en 1960. Ce catalogue « raisonné » est le seul qui existe sur l'œuvre peint de Jean Fautrier. Ainsi, ma décision a été de l'adopter comme référence principale d'autant plus que nous savons que Palma Bucarelli a travaillé à l'élaboration de ce catalogue en collaboration avec Jean Fautrier lui-même. Les œuvres reproduites dans ce recueil et qui sont présentes dans l'ouvrage de Palma Bucarelli sont signalées en légende par la mention : « Bucarelli », suivie du numéro et de la page correspondant.

Je remercie chaleureusement M. Castor Seibel de m'avoir offert un exemplaire de cet ouvrage.

De nombreuses œuvres ne sont pas répertoriées par Palma Bucarelli dans son ouvrage. Ainsi, pour établir les notices, j'ai puisé les informations auprès de sources diverses. Indiquées en bibliographie, ces sources sont les catalogues des expositions et des rétrospectives personnelles ou collectives publiés au fil des années. De nombreux renseignements proviennent de recoupements d'informations, des maisons de ventes aux enchères, d'articles d'époque, de lettres de l'artiste et d'archives personnelles.

Les expositions de 1945 et de 1968 :

Le catalogue de l'exposition *Les Otages Peintures et Sculptures de Fautrier* chez René Drouin en 1945 présente quarante-six peintures et trois sculptures. Trente-trois peintures sont intitulées *Tête d'Otage* et numérotées. Néanmoins, nous ne pouvons associer de manière certaine les œuvres dont nous détenons la reproduction avec ces titres. En effet, le catalogue Drouin ne présente aucune reproduction et ne donne aucune indication descriptive des œuvres.

L'exposition à la Galerie Couturier intitulée *Fautrier. Otages 1942-1945* a eu lieu du 26 avril au 31 mai 1968. 20 peintures, 4 dessins, 2 sculptures et 12 gravures y ont été exposés. Aucune reproduction et aucun renseignement ne peut me permettre d'affirmer et d'associer les œuvres exposées chez M. Couturier aux reproductions que nous possédons aujourd'hui des œuvres.

La liste des œuvres est ici retranscrite en fin de volume tel qu'il fut édité en 1945 et en 1968.

Les titres :

Les titres sont ceux attribués et reproduits dans le catalogue de Palma Bucarelli. Dans certains cas, ils ont été complétés lorsqu'un autre titre s'est imposé au fil du temps. Pour les œuvres non présentées par Palma Bucarelli, les titres sont ceux qui sont le plus communément adoptés lors des diverses expositions et des publications. Plusieurs titres, notamment pour les dessins, m'ont été communiqués directement par M. Dominique Fautrier.

La numérotation des *Otages* :

La numérotation adoptée reprend celle choisie par Palma Bucarelli. Il convient de signaler que cette numérotation ne peut être considérée comme l'équivalent de celle présentée dans le catalogue de la Galerie Drouin de 1945. En effet, ce catalogue ne donne aucune description technique ou indication précise sur les *Otages* (dimensions, technique, etc.). L'exposition de 1945 fut retardée à plusieurs reprises par l'artiste et les *Otages*, ainsi exposés chez René Drouin, semblent avoir connu plusieurs numérotations au fil des années.

Datation :

La datation des *Otages* est problématique. Il apparaît que Jean Fautrier a signé et daté de nombreux *Otages* à l'occasion de l'exposition de 1945 chez Drouin. Palma Bucarelli fait part de cette révélation dans son catalogue dans une annotation qui accompagne la notice de l'œuvre intitulée *Le Torse Nu* (Fig. 4.) :

« Dopo quelli datati 42, tutti gli Otages sono collocati fra il 1943 e il 1944 anche se portano la data 1945. Fautrier che, per ovvie ragioni, non poteva datarli e firmarli durante quegli anni, nel tempo in cui stette rifugiato, li datò quando, finita la guerra, ne fu fatta la mostra alla galleria Drouin ⁱ ».

[Après celles datées 42, tous les *Otages* sont situés entre 1943 et 1944 même si elles portent la date 1945. Fautrier, pour des raisons évidentes, n'a pas pu les dater et signer au cours de ces années, l'époque où il était réfugié, il les data quand, la guerre terminée, eut lieu l'exposition à la galerie Drouin.]

Ce recueil respecte l'avertissement qui est fait en préface du catalogue accompagnant l'exposition *Fautrier. Otages 1942-1945* à la Galerie Michel Couturier en 1968.

Nous le retranscrivons ici :

« Sous le nom d'OTAGES ont été réunies des œuvres exécutées de 1942 à 1944, mais une grande partie de ces peintures a été signée et datée par Jean Fautrier en 1945 à l'occasion de l'exposition à la Galerie René Drouin. Quelques peintures ont été ajoutées, qui, sans être des sujets d'OTAGES, peuvent être considérées comme se rapportant d'une manière très précise à cette période ⁱⁱ ».

Les dimensions :

Les dimensions, hauteur (H.) x largeur (l.) sont exprimées en centimètres à l'exception des estampes dont les dimensions sont données en millimètres. Les dimensions sont issues des notices des œuvres que les musées, institutions, catalogues et ouvrages ont pu me fournir. J'ai pu vérifier moi-même certaines dimensions lors de la préparation et l'accrochage des œuvres de la rétrospective japonaise en 2014.

La localisation :

Les *Otages* ont été dispersés entre les musées, collections publiques, galeries et collectionneurs d'art au fil des années. On perd, en général après une vente publique, la trace des œuvres, les collectionneurs préfèrent le plus souvent rester anonymes. De plus, les maisons de vente sont tenues à la discrétion des acquéreurs. Les indications de localisation des œuvres les plus récentes en ma possession figurent dans ce recueil.

Les estampes :

L'ouvrage de référence est celui de Michael Rainer Mason intitulé : JEAN FAUTRIER : LES ESTAMPES NOUVEL ESSAI DE CATALOGUE RAISONNÉ. Unique catalogue raisonné des estampes de l'artiste il est accompagné de deux notes de Castor Seibel et de Marcel-André Stalter. Il fut publié en 1986 par les Éditions du Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire de Genève. Aussi, les estampes répertoriées ici même et qui sont indiquées dans le catalogue de Michael Rainer Mason sont mentionnées avec l'indication « Mason » suivit du numéro et de la page correspondant.

Le commandement militaire allemand a réquisitionné dès le mois de décembre 1940 plusieurs lieux afin de procéder à l'exécution des condamnés à mort par les tribunaux militaires. De nombreux otages furent exécutés dans l'enceinte du fort de Vincennes, sur la base aérienne 117 de Balard à Paris, près de la cascade du bois de Boulogne et à la Vallée-aux-Loups, à Châtenay-Malabry, au chemin dit de « l'Orme mort ».

En l'état actuel des connaissances, trois personnes y furent fusillées : Robert Pelletier, Henri Gautherot et Samuel Tyzelman. Leurs lettres d'adieux sont ici retranscrites.

OTAGES
RECUEIL ET CORRESPONDANCES

Paris, Prison de la Santé, le 19 Août 1941.

1 heure ½ du matin.

Très chers parents et très chère sœur,
Ceci seront certainement les derniers mots que j'écrirai : mes dernières pensées vont à vous. Si dans ma vie, je vous ai parfois fait quelques misères, pardonnez-moi, d'ailleurs je suis sûr que vous m'avez déjà pardonné. Je vous demanderai surtout une chose à laquelle je suis sûr vous ne me refuserez pas de m'obéir, surtout, en quelques sortes, que se sont mes dernières volontés. soignez vous bien et élevez bien Fleur et faites que se soit vraiment une bonne fille, dignes des excellents parents que vous avez toujours été. N'oubliez pas que Fleur n'a que vous au monde, reportez donc sur elle toute l'affection que vous avez eu pour moi et gardez-vous bien d'être malade ; que voulez-vous, quand le sort est contre vous et qu'il n'y a rien à faire, on ne peut des fois qu'être passif et se plier aux coups de la destinée. Vous transmettez tous mes adieux à toute la famille, oncles, tantes, cousins et cousines et vous m'excuserez auprès d'eux si je n'ai pas toujours été corrects avec eux. Vous transmettez aussi mes adieux à tous les voisins et vous direz au concierge que je lui pardonne s'il n'a pas été très chic avec moi ces derniers temps. Vous transmettez aussi mes adieux à tous les amis. Comme vous le voyez, j'ai beaucoup pensé à tout le monde dans mes derniers moments. Vous verrez dans mes affaires de camping, il y a une tente qu'il faudra rendre ; elle appartient au copain qui est prisonnier et qui fumait toujours de gros cigares : tu dois te souvenir de lui car pendant la guerre, quand il est venu en permission, il dinait chez nous. N'oubliez surtout pas de transmettre un adieu au cousin qui est prisonnier en Allemagne, car c'était un bon gars. Je ne vois plus grand chose à vous dire si ce n'est que jusqu'au dernier moment je penserais à vous. Encore une fois, soignez vous bien afin de vous garder pour Fleur. Bonjour ou plutôt Adieu à tout le monde.

Tous mes baisers pour toi maman, pour toi papa et pour
toi Fleur.

Je vous adore

Votre fils.

Adieu

Samuel

Paris, Prison de la Santé, le 19 août 1941

Chers parents et chère sœur

Ceci sont certainement les dernières lettres que j'écris : mes dernières pensées vont à vous. Et dans ma vie, je vous ai, j'espère fait quelque intérêt, pardonnez-moi, d'ailleurs je suis sûr que vous ne voyez de moi qu'un homme. Je vous demanderai partout une chose à laquelle je suis sûr vous ne me refuserez pas de m'intéresser, surtout en quelques mots, que ce soit mes dernières adresses. Racontez tout bien et à tout bien Fleur et faites que ce soit vraiment une bonne fille, diriez des excellentes parents que vous avez. Tout sur elle. N'oubliez pas que Fleur m'a que vous au monde, a partie donc sur elle toute l'affection que vous avez en pour moi et gardez-vous bien d'être malade; que vous savez comment le rat est contre vous et qu'il n'y a rien à faire au monde des faits qui s'ont passés et se passent aux camps de la destinée. Vous transmettez tous mes adieux à toute la famille, oncles, tantes, cousins, et cousines et tous les cousins, surtout d'exprimer si je suis pas tout à fait corrects avec eux. Vous transmettez aussi mes adieux à tout les voisins et vous dire au concubine que je lui pardonne s'il n'a pas été très bien avec moi ces derniers temps. Vous transmettez aussi mes adieux à tous les amis. Comme vous le savez, j'ai beaucoup pleuré à tout le monde dans mes dernières moments. Vous savez dans une atmosphère de camp, il y a une toute qui il faut en rendre; elle abaisse et en cohésion qui s'élève et qui s'élève toujours de mes adieux: si dans le monde

venir de lui car pendant la guerre, qu'on dit il est venu en permission, il dirait que vous. N'oubliez surtout pas de transmettre un adieu au cousin qui est prisonnier en Allemagne, car c'était un bon gars. Je ne vois plus grand chose à vous dire si ce n'est que jusqu'au dernier moment je penserai à vous. Encore une fois, racontez tout bien afin de vous garder pour Fleur. Toujours à fleur le monde.

Tous mes baisers pour toi maman, pour toi papa et pour toi Fleur.

Je vous adore

Notée fin. Adieu

Samuel

1024

Lettre de Samuel Tyzelman, Paris, prison de la Santé, 19 août 1941 (document original), Musée de la Résistance nationale, Champigny-sur-Marne.

Samuel Tyzelman fut appréhendé le 13 août 1941 sur les Grands-Boulevards à Paris alors qu'il secourait son ami Henri Gautherot pendant une manifestation patriotique. Les deux hommes arrêtés par la police française puis remis aux autorités allemandes ont été condamnés à mort le 18 août 1941 par le tribunal militaire allemand. Ils furent fusillés ensemble le lendemain à la Vallée-aux-Loups.



« Parmi les Otages, il y a Sarah, la jeune juive ; elle est représentée sans bras, n'a plus de jambes, le pubis est un énorme trou noir. La chair mutilée a pris un nouveau contour monstrueux, et pourtant elle semblerait douce et belle si quelqu'un de charitable pouvait lui refaire un visage avec l'autre partie perdue, qui n'est désormais qu'une silhouette dans l'ombre, un souvenir ».

Palma BUCARELLI, JEAN FAUTRIER PITTURA E MATERIA, catalogue raisonné, sous la direction de Palma Bucarelli, Milan, Éditions Il Saggiatore, 1960, traduit de l'italien par André Ribes, p. 86.

1. Sarah, Otage

1943

Huile sur papier marouflé sur toile

H. 116,00 x l. 80,70 cm

Signée et datée en haut à droite : *Fautrier 43*

Fondation Gandur pour l'Art, Genève / Bucarelli 130, pp. 310-311.



2. Études pour Sarah
1942

Encre sur papier

H. 20,00 x l. 23,50 cm

Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017



3. L'Otage aux mains

1942-1944

Huile sur papier marouflé sur toile

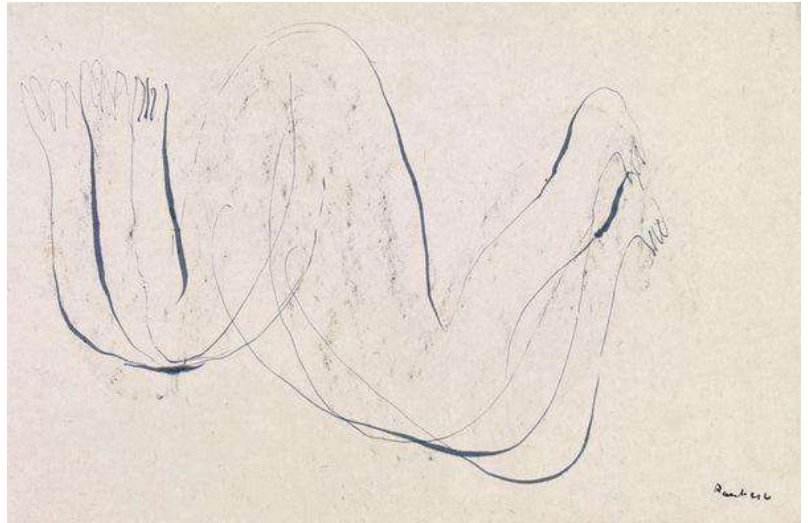
H. 81,00 x l. 113,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Fautrier 44*

Collection Philippe Durand Ruel, Paris / Bucarelli 131, pp. 310-311.

« Un autre otage, l'Écorché, a encore ses jambes, ses pieds, (peut-être les bras, les mains ?) mais il se présente comme s'il l'avait été désossé, et puis péniblement rassemblé pour composer une sorte de pantin contorsionniste qui a même un côté décoratif, de sorte qu'il se confond avec un personnage grotesque alors qu'il touche le fond du tragique ».

Palma BUCARELLI, JEAN FAUTRIER PITTURA E MATERIA, catalogue raisonné, sous la direction de Palma Bucarelli, Milan, Éditions Il Saggiatore, 1960, traduit de l'italien par André Ribes, p. 86.



4. L'Écorché, Otage - Titre attribué : Le Grand Otage

1942

Huile sur papier marouflé sur toile

H. 80,00 x l. 115,00 cm

Signée et datée en bas à gauche : *Fautrier 44*

Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris / Bucarelli 132, pp. 310-311.

5. Nu

vers 1942

Encre à la plume et fusain sur papier

H. 17,90 x l. 21,30 cm

Signée en bas à droite : *Fautrier*, non datée

« A L'IDEE intolérable de la torture de l'homme par l'homme même, du corps et du visage humains défigurés par le fait de l'homme même, il fallait opposer quelque chose. Il fallait, en constatant l'horreur, la stigmatiser, l'éterniser.

Il fallait la refaire en reproche, en exécration, il fallait la transformer en beauté.

Pas de gestes. Aucune gesticulation. La stupéfaction, le reproche. Aucun mouvement, sinon le mouvement de l'image qui envahit le champ de l'esprit, du visage torturé qui monte du fond de l'ombre, qui approche en gros plan, sinon le mouvement giratoire des faces des martyrs dans notre ciel comme des astres, comme des satellites, comme des lunes.

Torture physique et c'est le corps mutilé, raidi, sanglant, tronçonné, et c'est la tête écrasée, déformée, gonflée, tuméfiée. Torture morale en même temps, comme il s'agit de justes ou d'innocents, et c'est l'expression de ces corps et de ces visages ».

Francis PONGE, *Note sur les Otages Peintures de Fautrier par Francis Ponge*, Paris, Pierre Seghers, 1946, p. 32.



6. Le torse nuⁱⁱⁱ

1943

Huile sur papier marouflé sur toile

H. 46,00 x l. 38,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Fautrier 45*

Collection L'Attico, Fabio Sargentini, Rome / Bucarelli 33 et 243, p. 249 et pp. 312-313.

7. Le Fusillé (intitulée également : Le Fusillé-otage)^{iv}

1943-1945

Huile et pigments sur papier marouflé sur toile

H. 38,00 x l. 46,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Fautrier 45*

Collection Sami Tarica, Genève / Bucarelli 144, pp. 312-313.



8. Le Massacre (Otages) ^v

1943

Huile sur papier maroufflé sur toile

H. 114,00 x l. 146,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Fautrier 1944*

Collection Claude Hersent, Paris / Bucarelli 145, pp. 312-313.

9. Étude pour le massacre (intitulée également : Étude pour les massacrés)

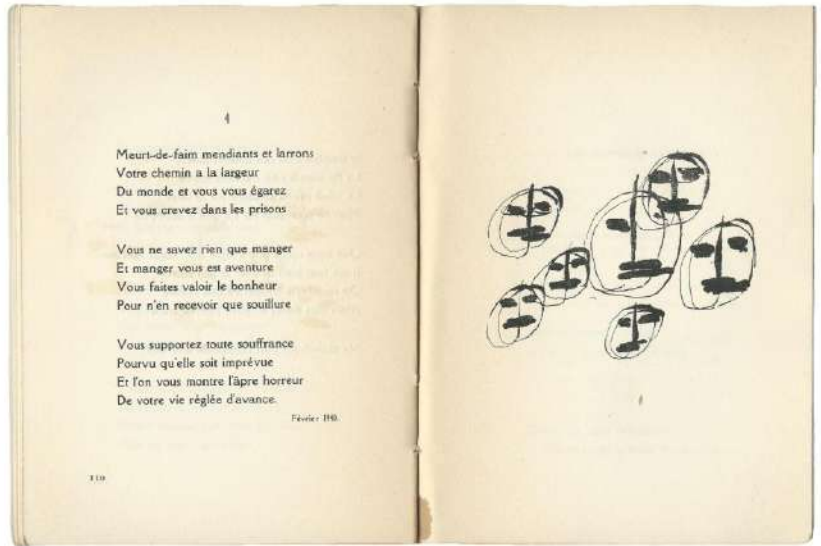
Encre sur papier

H. 23,50 x l. 23,50 cm

Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017





10. Dignes de vivre. Poèmes de Paul Éluard ^{vi}

1944

Éditions littéraires de Monaco, Paris, René Julliard

123 pages, couverture imprimée

18,00 cm x 14,00 cm

pages 110 et 111

11. Sept têtes, Étude pour Dignes de vivre (intitulée également : Sept visages)

1944

Encre et plume sur papier collé en plein sur carton

H. 13,00 x l. 15,50 cm

Accompagnée de l'inscription au centre : 9 cm

Accompagnée de l'inscription à droite : 666

Accompagnée des inscriptions au revers : 9 / H / 3 / 10284 / B

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017



12. Nu

1943

Huile sur papier marouflé sur toile

H. 54,60 x l. 38,10 cm

Signée et datée en bas à droite : *Fautrier 43*

The Panza Collection, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles / Bucarelli 147, p. 314.

13. Nu Otage ou Corps d'Otage (intitulée également : Nu)

1943

Huile sur papier marouflé sur toile

H. 60,00 x l. 72,00 cm

Signée et datée en bas à gauche : *Fautrier 45*

Collection particulière, Paris / Bucarelli 146, p. 314.



« La Juive, le torse nu, la Jeune Fille, sont des corps torturés, tuméfiés ; les roses des chairs jeunes des modèles se mélangent à des verts de putréfaction. Quelques uns de ces nus sont comme roulés en boule, de grands ventres ballonnés, on ne sait si c'est par une monstrueuse débauche ou par un processus de décomposition qui aurait inspiré Baudelaire et qui rappelle certaines métaphores épouvantables de Lautréamont ; dans certains les bras restent encore mais ce ne sont plus que deux tentacules impotentes qui essaient en vain d'endiguer le débordement de la chair. Un cauchemar, rendu plus horrible par une ironie qui enlève même l'illusion du rêve et qui témoigne d'une conscience bien éveillée. C'est l'annonce du martyre, désormais imminent, des otages ».

Palma BUCARELLI, JEAN FAUTRIER PITTURA E MATERIA, catalogue raisonné, sous la direction de Palma Bucarelli, Milan, Éditions Il Saggiatore, 1960, traduit de l'italien par André Ribes, pp. 75-76.

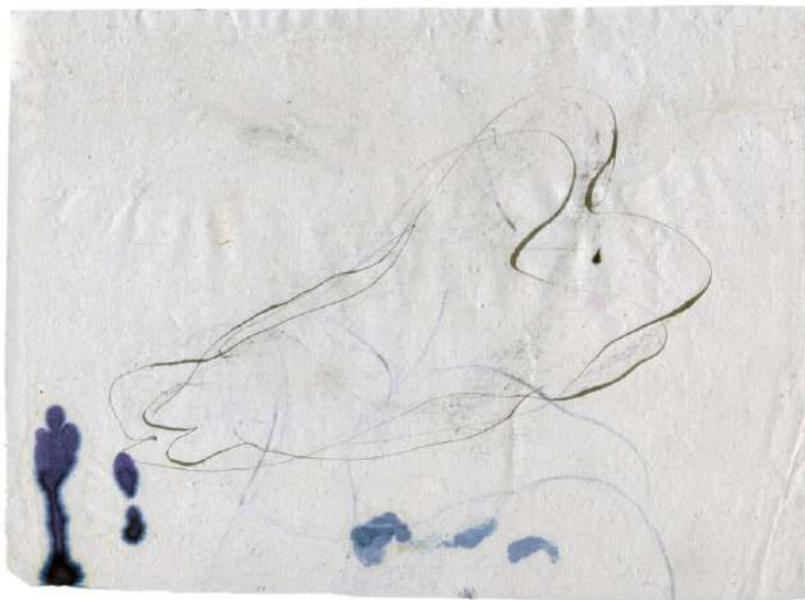
14. La Juive, Otage (intitulée également : Cadavre jaune)^{vii}
1943

Huile sur papier marouflé sur toile

H. 81,00 x l. 116,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Fautrier 45*

Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris / Bucarelli 34 et 149, p. 251 et pp. 314-315.



15-16. Étude pour La Juive, Otage (recto)

Étude de nu, fragment (verso)

vers 1943

Encre sur papier

H. 17,20 x l. 23,50 cm

Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017



17. Otage

vers 1942-1943

Encre à la plume et fusain sur papier

H. 14,00 x l. 21,20 cm

Non signée et non datée

Musée du domaine départemental de Sceaux, Sceaux

18. Otage

vers 1942-1943

Encre à la plume et fusain sur papier

H. 13,00 x l. 20,50 cm

Non signée et non datée

Musée du domaine départemental de Sceaux, Sceaux

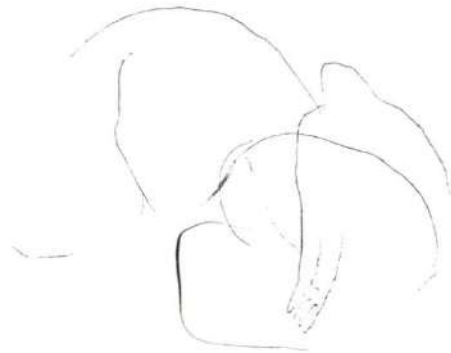
« [...] Sur toute chair accordée
Sur le front de mes amis
Sur chaque main qui se tend
J'écris ton nom

[...] Sur l'absence sans désir
Sur la solitude nue
Sur les marches de la mort
J'écris ton nom

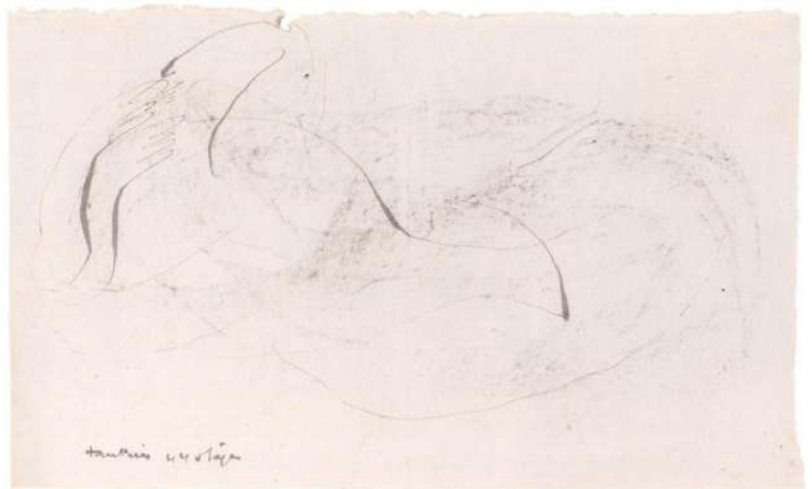
[...] Et par le pouvoir d'un mot
Je recommence ma vie
Je suis né pour te connaître
Pour te nommer

Liberté. »

Paul ÉLUARD, *Liberté*, in : Éluard, Paul, *Au rendez-vous allemand*, Paris, Éditions de Minuit, in : *La Résistance en poésie Des poèmes pour résister*, Paris, Éditions Magnard, Collection Classiques & Contemporains, 2016, pp. 51-52.



Fautrier 44 otages



19. Otage

1944

Encre sur papier

Dimensions inconnues

Signée et datée en bas à gauche : *Fautrier 44*

Accompagnée de l'inscription en bas à gauche : *otages*

20. Otage

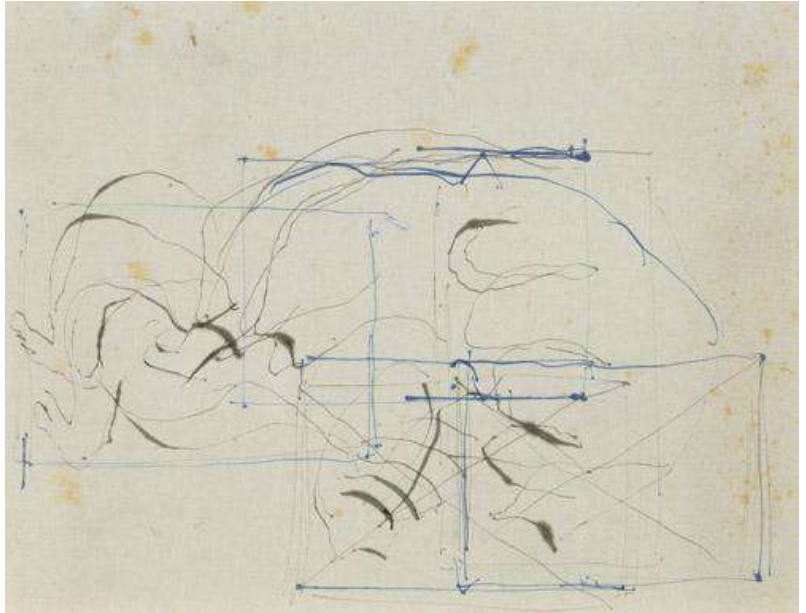
1944

Encre sur papier

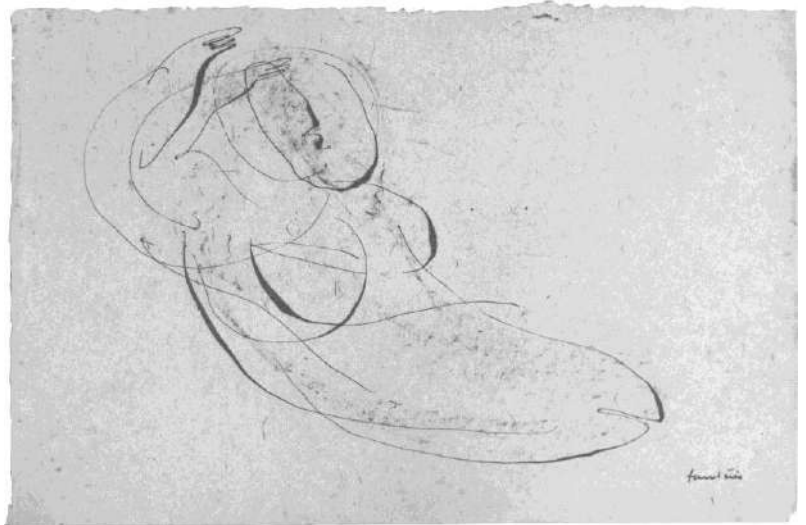
H. 20,00 x l. 32,00 cm

Signée et datée en bas à gauche : *Fautrier 44*

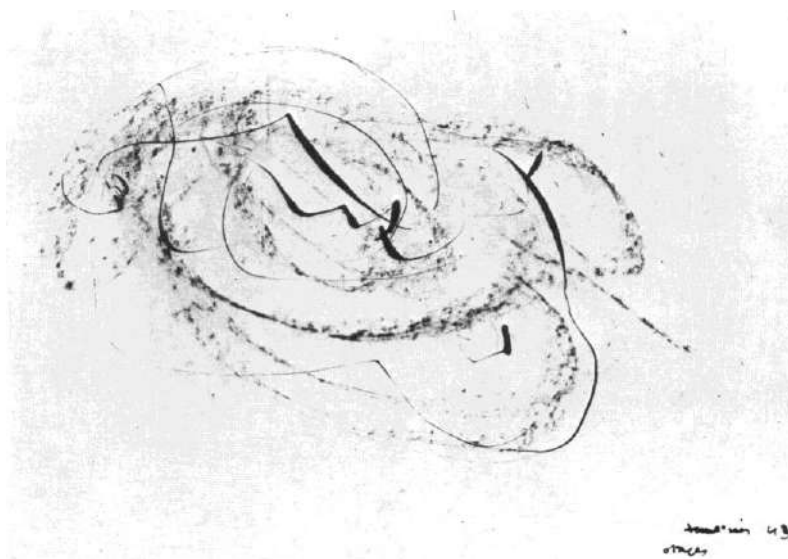
Accompagnée de l'inscription en bas à gauche : *otages*



21. Sans titre
vers 1947
Encre noire et bleue sur papier
H. 21,70 x l. 17,30 cm
Non signée et non datée
Collection particulière



22. Corps d'otage
1944
Encre bleu-noir et crayon Conté sur papier Japon
H. 21,50 x l. 33,00 cm
En bas à droite cachet d'atelier : *Fautrier*
Collection particulière, Paris



23. Otages

1944

Encre à la plume et fusain sur papier

H. 20,00 x l. 32,00 cm

Signée et datée en bas à gauche à l'encre noire : *Fautrier 44*

Accompagnée de l'inscription en bas à gauche : *otages*

24. Otages

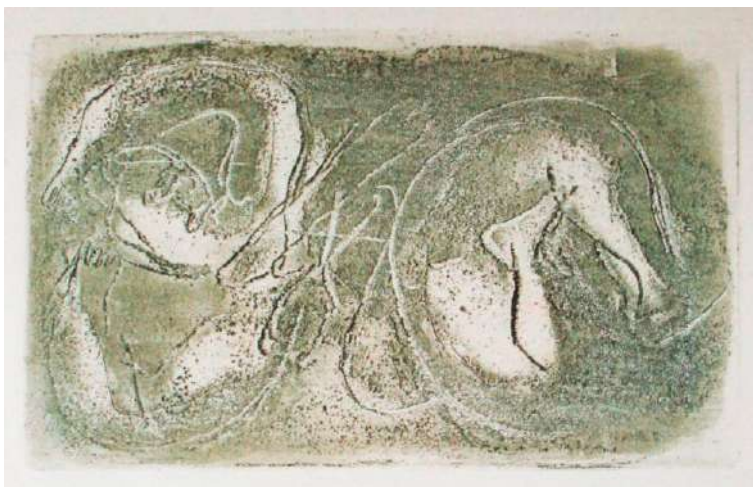
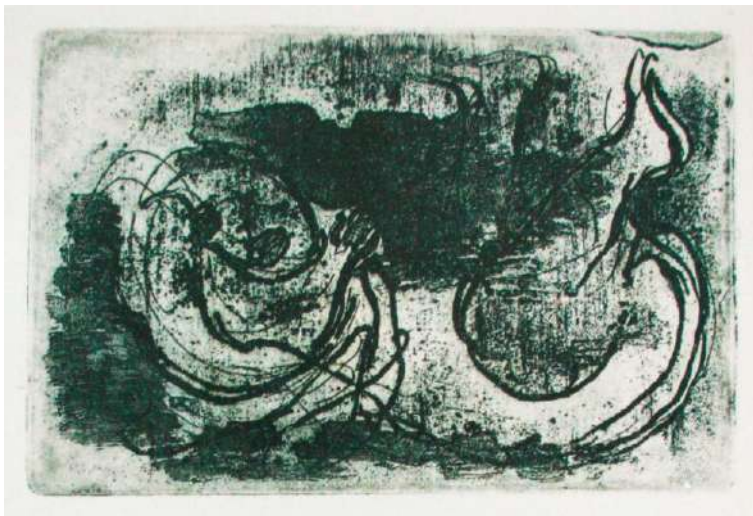
1943

Encre à la plume et fusain sur papier

H. 21,50 x l. 32,50 cm

Signée et datée en bas à droite à l'encre noire : *Fautrier 43*

Accompagnée de l'inscription en bas à droite : *otages*



25. Le cadavre

in : Fautrier l'enragé de Jean Paulhan
1949

Librairie Auguste Blaizot, Paris

23 eaux-fortes, 2 lithographies, 1 bois ainsi que 5 lithographies d'interprétation en couleur avec passage de vernis tirées par Fernand Mourlot.

Frontispice gravé à l'eau-forte et à l'aquatinte sur papier Tonkin volant.

H. 49,50 x l. 37,60 cm / Mason 253, p. 126.

26. La femme morte

in : Fautrier l'enragé de Jean Paulhan
1949

Librairie Auguste Blaizot, Paris

23 eaux-fortes, 2 lithographies, 1 bois ainsi que 5 lithographies d'interprétation en couleur avec passage de vernis tirées par Fernand Mourlot.

Frontispice gravé à l'eau-forte et à l'aquatinte sur papier Tonkin volant.

H. 49,50 x l. 37,60 cm / Mason 252, p. 126.

27. La Jolie Fille
1944
Huile, pastel et encre de Chine sur papier marouflé sur toile
H. 62,00 x l. 50,00 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Fautrier 1944*
Collection particulière, Paris / Bucarelli 178, pp. 320-321.



28. Étude pour tête de jeune fille
1940
Encre sur papier
H. 17,50 x l. 13,70 cm
Non signée et non datée



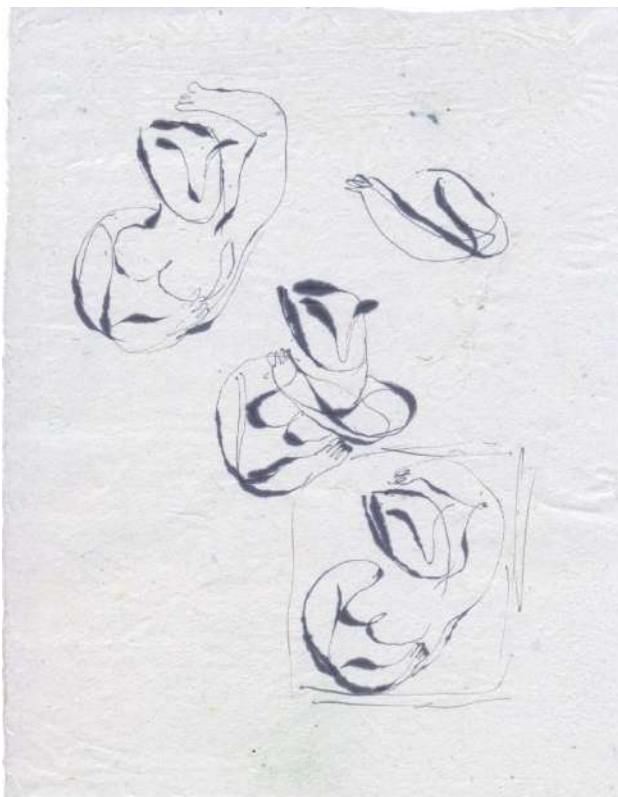
Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017

29. Étude pour tête de jeune fille
1940

Encre sur papier
H. 17,00 x l. 14,00 cm
Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017





30. Études de femme à mi-corps et étude de bras (intitulée également : Étude pour la Jolie Fille)
vers 1944

Encre sur papier

H. 23,00 x l. 18,00 cm

Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017

31. Études de visages (intitulée également : Étude pour la Jolie Fille)
vers 1944

Encre sur papier

H. 26,00 x l. 18,50 cm

Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017



32. Sans titre

1943

Technique mixte sur papier

H. 24,50 x l. 30,00 cm

Signée et datée au milieu à droite : *Fautrier 43*

Accompagnée de l'inscription : *Cher ami Toujours problème de papier... térébenthine. Comment faire ? enduire les 2 couches (...)
si vous pouvez faire quelque chose. J'ai contacté Paulhan (...)*



33. Les otages

1943

Encre et aquarelle sur papier

H. 21,00 x l. 29,50 cm

Signée et datée au milieu à droite : *Fautrier 43*

Accompagnée de l'inscription en haut à droite : *Cher Wallard essayé un nouveau papier, pas content, par contre vous
reprenez l'autre, m'en reste très peu Comment faire. Cela me semble ennuyeux, trop. Si vous en avez un stock ? Fautrier 43
encore un ami*

Accompagnée de l'inscription en bas à gauche : *Les "otages" ...*



34. Sans titre

1942-1943

Encre et gouache sur papier

Dimensions inconnues

Signée et datée en bas à droite : *Fautrier 42 43*

Accompagnée de l'inscription : *Germaine ?*

35. Composition

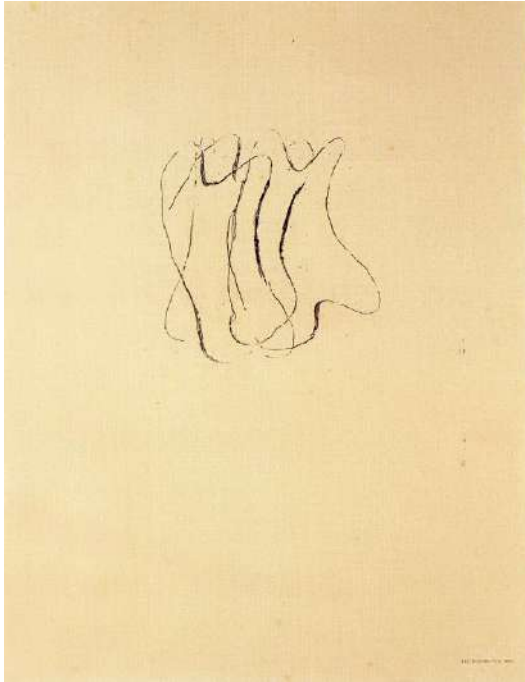
1943

Encre et gouache sur papier

H. 21,00 x l. 32,50 cm

Signée et datée au milieu à gauche : *Fautrier 43*

Accompagnée de l'inscription en haut à gauche : *Wallard change de plume, 3 fois, aussi difficile que le papier...J'ai eu Paulhan pour papier merci pour les 6 bonne amitié*



36. Les Torses nus

in : *Fautrier l'enragé* de Jean Paulhan
1948-1949

Librairie Auguste Blaizot, Paris

23 eaux-fortes, 2 lithographies, 1 bois ainsi que
5 lithographies d'interprétation en couleur avec
passage de vernis tirées pas Fernand Mourlot.

Frontispice gravé à l'eau-forte et à l'aquatinte sur papier Tonkin
volant.

H. 49,50 x l. 37,60 cm / Mason 260, p. 131.

37. Torse, Otage

1943

Huile sur papier marouflé sur toile

H. 46,00 x l. 38,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Fautrier 44*

Collection Jan Runnqvist, Genève / Bucarelli 150, pp. 314-315.



38. Les Dieux et les hommes^{viii}

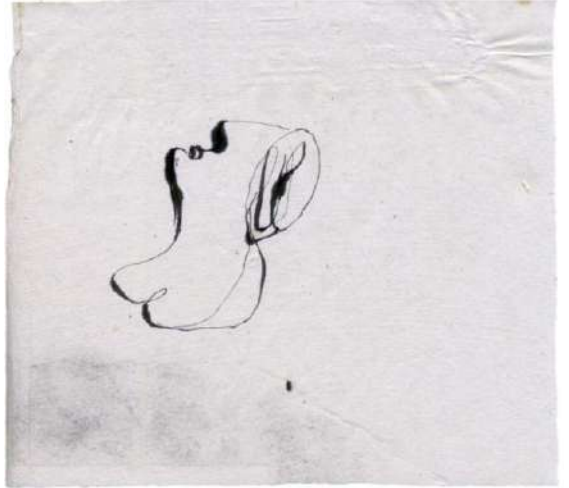
1943-1944

Dessin à a plume sur Chine

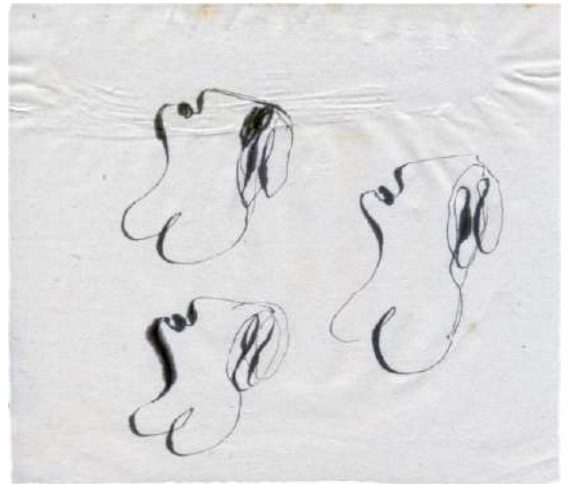
H. 9,70 x l. 12,60 cm

Non signée et non datée

Collection particulière



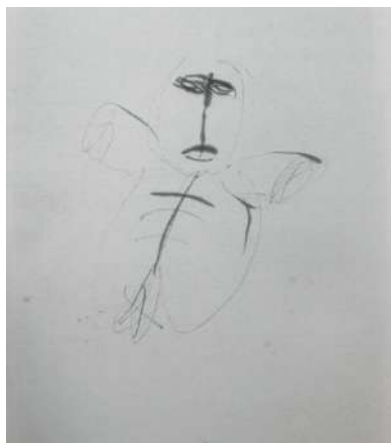
39. Étude pour Torse, Otage (intitulée également : Étude pour un buste de femme)
vers 1943
Encre sur papier
H. 16,00 x l. 18,00 cm
Non signée et non datée
Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017



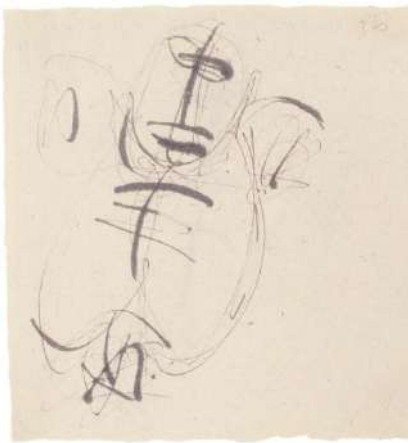
40. Études pour Torse, Otage (intitulée également : Études pour un buste de femme)
vers 1943
Encre sur papier
H. 16,00 x l. 18,00 cm
Non signée et non datée
Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017

41. Étude pour Torse, Otage (intitulée également : Étude pour un buste de femme)
vers 1943
Encre sur papier
H. 15,80 x l. 17,50 cm
Non signée et non datée
Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017

42. Corps d'Otage (intitulée également : Grande tête orange)
 1943
 Huile sur papier marouflé sur toile
 H. 64,00 x l. 54,00 cm
 Signée et datée en bas à droite : *F 44*
 Collection Jos Janssen, Lier, Belgique / Bucarelli 152, pp. 314-315.



43. Otage
 1945
 Mine de plomb
 H. 23,00 x l. 49,00 cm
 Non signée et non datée
 Collection particulière



44. Les Dieux et les Hommes
 1943-1944
 Dessin à la plume sur Chine
 H. 11,30 x l. 10,60 cm
 Non signée et non datée
 Collection particulière



45. Les Dieux et les Hommes
 1943-1944
 Dessin à la plume sur Chine
 H. 11,30 x l. 10,60 cm
 Non signée et non datée
 Collection particulière



46. Les Dieux et les Hommes

1943-1944

Dessin à la plume sur Chine

Dimensions inconnues

Non signée et non datée

Collection particulière

47. Tête et torse (intitulée également : Étude pour l'homme qui est malheureux)

Encre sur papier

H. 19,00 x l. 12,00 cm

Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017



« Et la première tentative pour décharner la douleur contemporaine jusqu'à trouver ses idéogrammes pathétiques, - jusqu'à la faire pénétrer de force, dès aujourd'hui, dans le monde de l'éternel ».

André MALRAUX, LES OTAGES PEINTURES ET SCULPTURES DE FAUTRIER, catalogue d'exposition, Paris, Galerie René Drouin, 26 octobre au 17 novembre 1945.

48. Tête d'Otage n°1

1943

Huile sur papier maroufflé sur toile

H. 24,00 x l. 22,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Fautrier 44*

The Panza Collection, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles / Bucarelli 153, pp. 314-315.



49. Étude pour une tête d'otage

Encre sur papier

H. 14,20 x l. 15,50 cm

Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017

50. Tête de face (intitulée également : Visage de face)

Encre sur papier

H. 17,50 x l. 9,00 cm

Non signée et non datée

Accompagnée de l'inscription en haut : *le buste nu / 50 a 60 cm / ...en bronze*

Accompagnée de l'inscription en bas : *coupe a la base*

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017



51. Les Otages ^{ix}

1942

(Héliogravure ?), eau-forte et aquatinte en noir

279 x 257 mm

Etat unique, tirage a (1 plaque)

Quelques épreuves d'essai (Frühdrucke), en noir et en brun, sur vergé de Montval / Mason 254, I, p. 127.

52. Les Otages

in : Fautrier l'enragé de Jean Paulhan

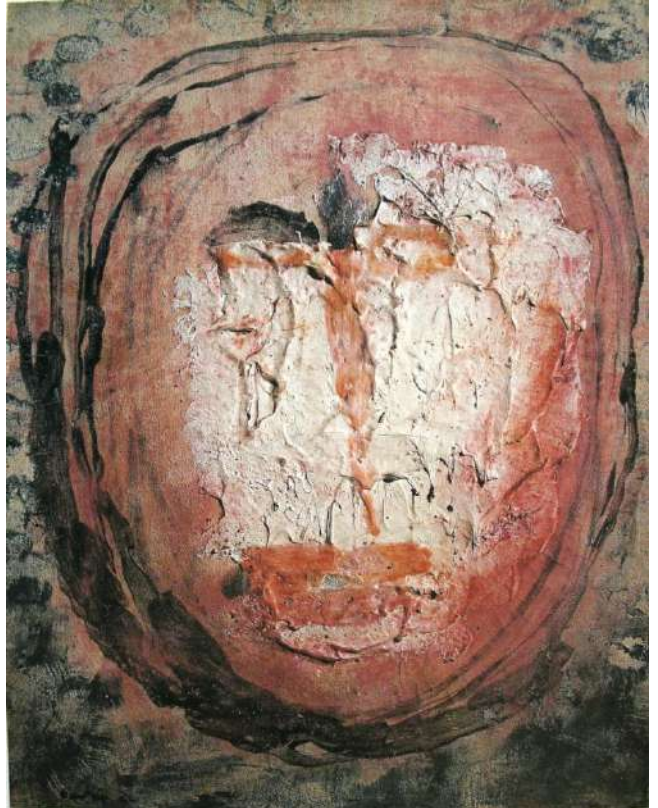
1949

Librairie Auguste Blaizot, Paris

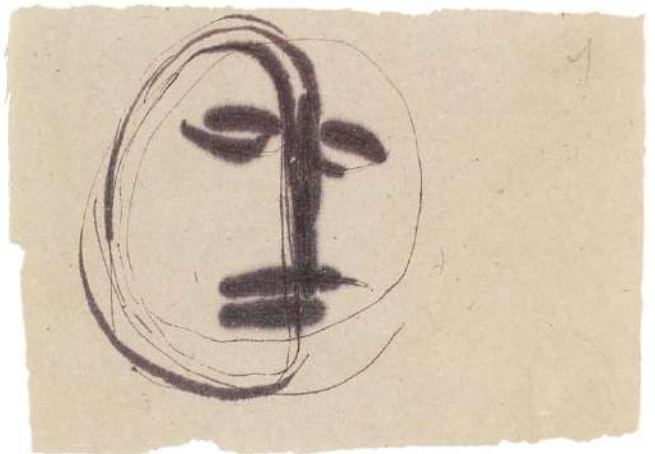
23 eaux-fortes, 2 lithographies, 1 bois ainsi que 5 lithographies d'interprétation en couleur avec passage de vernis tirées par Fernand Mourlot.

Frontispice gravé à l'eau-forte et à l'aquatinte sur papier Tonkin volant.

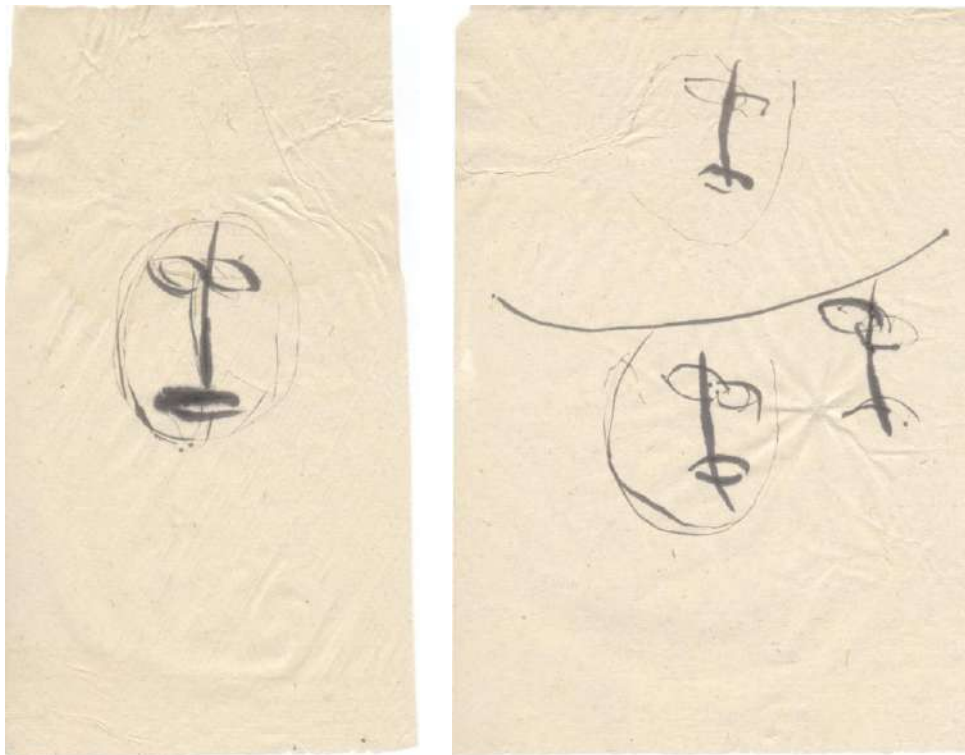
H. 49,50 x l. 37,60 cm / Mason 254, I, p. 127.



53. Tête d'Otage n°2
1943
Huile sur papier marouflé sur toile
H. 40,50 x l. 33,00 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Fautrier 44*
Collection Serge Landeau, Paris / Bucarelli 154, pp. 314-315.



54. Les Dieux et les Hommes
1943-1944
Dessin à la plume sur Chine
H. 7,00 x l. 10,20 cm
Non signée et non datée
Collection particulière



55. Étude pour une tête d'otage

1943

Encre sur papier

H. 17,50 x l. 10,00 cm

Non signée et non datée

Accompagnée des inscriptions en haut : *le buste nu / 50 a 60 cm / ...en bronze*

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017

56. Trois otages

Encre sur papier

H. 17,00 x l. 11,50 cm

Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017



57. Tête d'Otage n°3

1943

Huile sur papier marouflé sur toile

H. 55,00 x l. 46,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Fautrier 1944*

Collection particulière, Vente Sotheby's, Londres, *Contemporary Art I* – 26/06/1997 / Bucarelli 155, p. 316.

58. Les Dieux et les Hommes

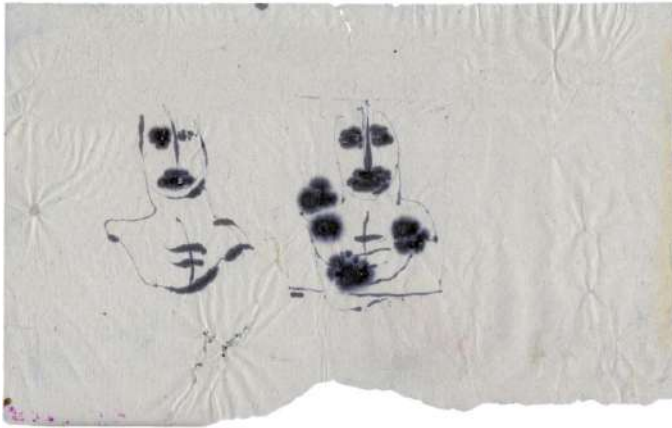
1943-1944

Dessin à la plume sur Chine

H. 19,40 x l. 17,50 cm

Non signée et non datée

Collection particulière



59. Deux études pour deux têtes et deux bustes

Encre sur papier

H. 12,50 x l. 19,20 cm

Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017

60. Sans titre

vers 1944

Encre noire sur papier

Dimensions inconnues

Non signée et non datée

Collection de l'artiste

61. Étude pour une tête d'otage n°4 (intitulée également : Otage aux mains)

vers 1943

Encre sur papier

H. 17,50 x l. 16,50 cm

Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017

« Et en même temps ce trait noir pour cerner la tête, comme un lacet dérisoire. Mais si'il n'était pas là ?

*

Le  d'Otages : sigle
*

Aussi simple que la croix ».

Francis PONGE, *Note sur les Otages Peintures de Fautrier par Francis Ponge*, Paris, Pierre Seghers, 1946, p. 32.



62. Tête d'Otage n°4

1943

Huile sur papier maroufflé sur toile

H. 45,70 x l. 55,40 cm

Signée et datée en bas à droite : *Fautrier 1944*

Collection particulière / Bucarelli 156, p. 316.



63. Otage aux mains I^x

Eau-forte, aquatinte et gaufrage en couleur

H. 208 x l. 293 mm

Etat unique

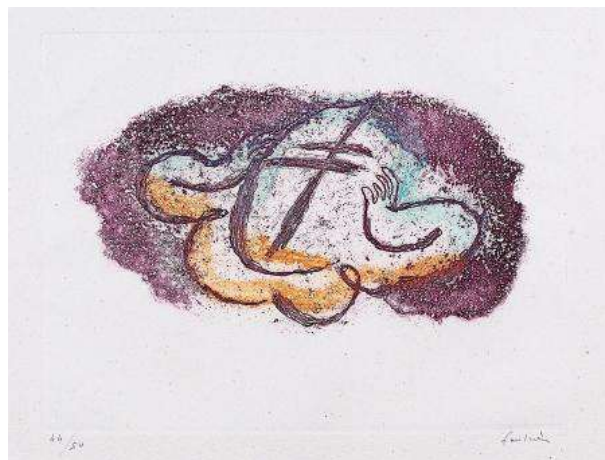
50 épreuves sur vélin d'Auvergne, 383 x 570 mm

XXV épreuves sur japon ancien

Epreuve reproduite signée au crayon en bas à droite :

Fautrier, numérotée en bas à gauche : *VI/XXV*

Imprimeur : Jacques David / Mason 251, II, p. 125.



64. Otage aux mains II^{xi}

1944

Eau-forte, aquatinte et gaufrage sur vélin d'Auvergne

205 x 270 mm

50 épreuves sur vélin d'Auvergne rosé, 330 x 520 mm

Epreuve reproduite signée au crayon en bas à droite :

Fautrier, numérotée en bas à gauche : *44/50*

XXV épreuves sur japon ancien

Imprimeur : Jacques David / Mason 251, I, p. 125.

La Pitié, le 19 août 1941

Mes Chers Parents,

Je vous envoie cette lettre pour vous expliquer qu'à l'heure où vous lirez cette lettre, je serai parti pour un long voyage, car demain, mardi à six heures, c'est la dernière sortie. J'espère que vous ne souffrirez pas trop de cette disparition, le destin est tragique, il faut que vous soyez, comme moi, forts et courageux, pas une larme de trop je n'ai versée.

Ma petite Maman chérie, je te demande pardon du chagrin que je vais te causer, je n'ai pas besoin de te dire que je ne mérite pas cela, ton cœur de mère le sait déjà, mais je ne veux pas que tu souffres trop de ma disparition. Il faut être aussi forte que moi, que l'approche de la mort ne fait pas trembler. Un Français sait mourir, surtout un innocent. J'ai demandé pour les derniers moments un prêtre, je ne partirai donc pas comme un chien puisque j'aurai les sacrements de l'Église. J'espère que, dans ton malheur, tu seras contente, ma petite Maman, de savoir qu'un prêtre m'a aidé à passer le cap final de la vie à vingt et un ans. Maman, je serai toujours près de toi. Promets-moi sur mon âme que tu seras forte pour permettre à notre cher petit Bébert de devenir un homme. Reçois, ma petite Maman, les gages de mon affection qui jamais n'a failli à ton égard.

Mon petit Papa, pour toi c'est autre chose, tu es un soldat, tu sais que je pars sans faiblesse et sûr de mon innocence. Je saurai mourir comme meurt un Français. Quant à mon logement et [à] mes meubles, prenez-les pour vous, ou vendez-les, mais j'espère qu'en souvenir de moi, vous les garderez. Si bénéfiques il y a, je demande à ce que mon petit Bébert les reçoive. Mon cher Père, je vais te quitter en t'embrassant bien fort, et je compte sur toi pour soutenir Maman et pour faire savoir que, jusqu'au bout, j'ai été un vrai Français. Je n'ai eu, ni pendant le jugement, ni après, ni au moment du départ une seule défaillance. Je viens de recevoir l'absolution d'un prêtre et je vais recevoir la communion. Dis à Tante Marcelle que je vais mourir avec le Bon Dieu et en pensant beaucoup à elle.

Mon petit Bébert chéri, rappelle-toi souvent de ton grand frère et sois très courageux. Aide Maman à soutenir sa douleur, sois son aide, son soutien, remplace-moi auprès d'elle. Ne trahis pas la confiance que j'ai mise en toi. Tu es maintenant un petit homme, sois un grand Français. Je te prie de dire à tous mes amis et aux tiens que je suis mort courageusement. Cher petit Bébert, je t'embrasse du plus profond de mon cœur, et emmène avec moi un très doux souvenir de notre vie familiale.

Dites à notre chère famille que ma pensée est partie longuement sur chacun d'entre eux et que je vous prie de les embrasser tous.

Votre fils qui vous demande pardon de la peine qu'involontairement il vous cause.

Henri Gautherot.

Lettre d'Henri Gautherot à ses parents, in : Guy KRIVOPISKO, *La vie à en mourir Lettres de fusillés (1941-1944)*, Éditions Tallandier, Collection Points, 2006, pp. 44-45.



65. Tête d'Otage n°5

1943

Huile sur papier marouflé sur toile

H. 27,00 x l. 22,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Fautrier 44*

Collection des enfants de Jean Pierre Moueix / Bucarelli 157, p. 316.

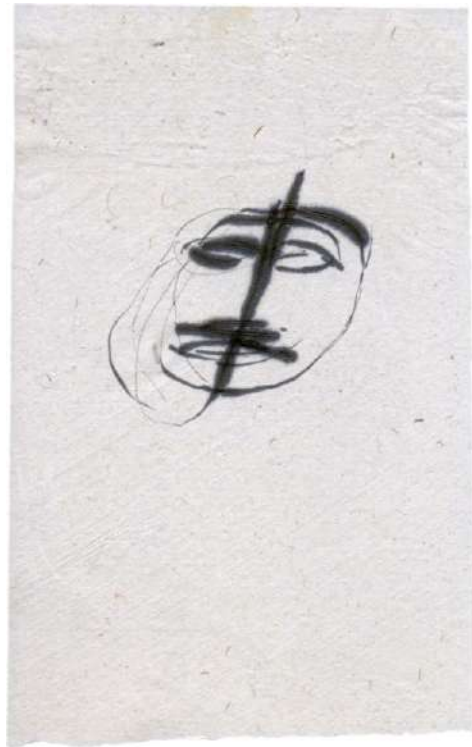
66. Étude pour une tête d'otage

Encre sur papier

H. 13,50 x l. 10,00 cm

Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017



67. Étude pour une tête d'otage

Encre sur papier

H. 17,00 x l. 11,00 cm

Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017

68. Étude pour une tête d'otage (intitulée également : Visage)

Encre sur papier

H. 17,00 x l. 10,50 cm

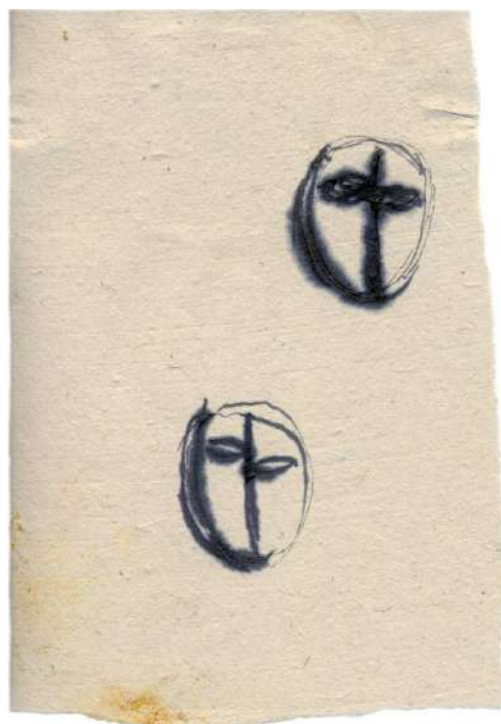
Non signée et non datée

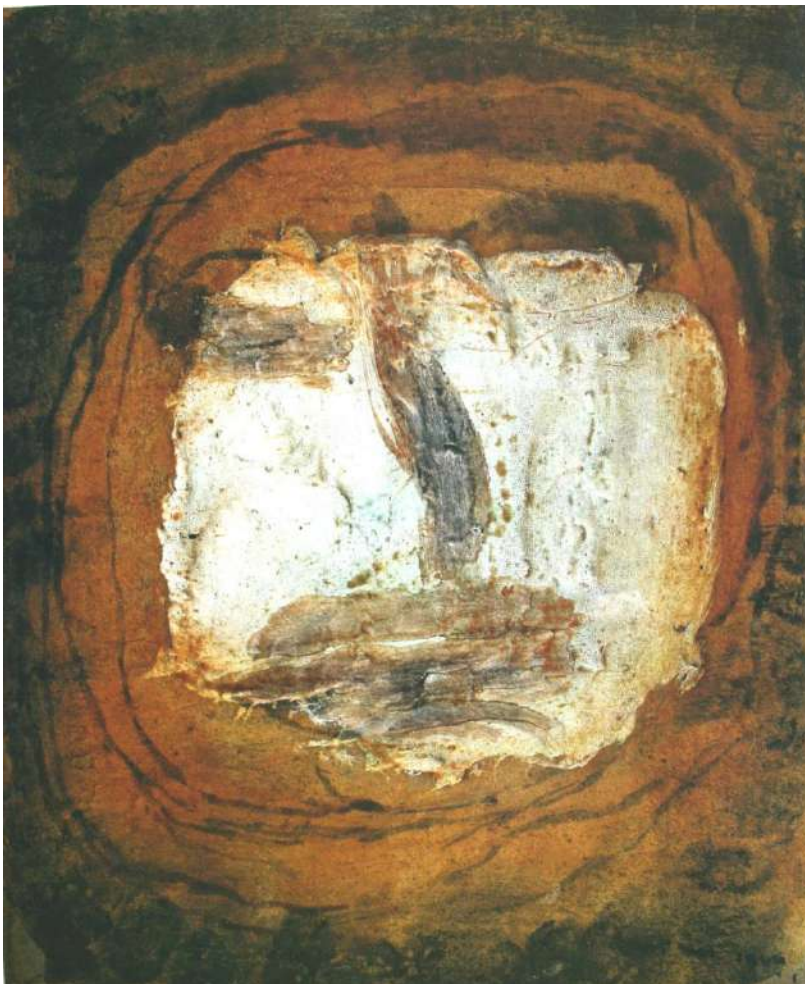
Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017



69. Les Dieux et les Hommes
1943-1944
Dessin à la plume sur Chine
H. 19,60 x l. 22,60 cm
Non signée et non datée
Collection particulière

70. Deux têtes (intitulée également : Deux visages)
Encre sur papier
H. 10,50 x l. 7,00 cm
Non signée et non datée
Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017





« Oblitérées par la torture, partiellement obnubilées par le sans.
Offusquée par un atroce brouillard roux de sang, un brouillard poisseux
comme le sang ».

Francis PONGE, *Note sur les Otages Peintures de Fautrier par Francis Ponge*, Paris, Pierre Seghers, 1946, pp. 23-24.

71. Tête d'Otage n°6

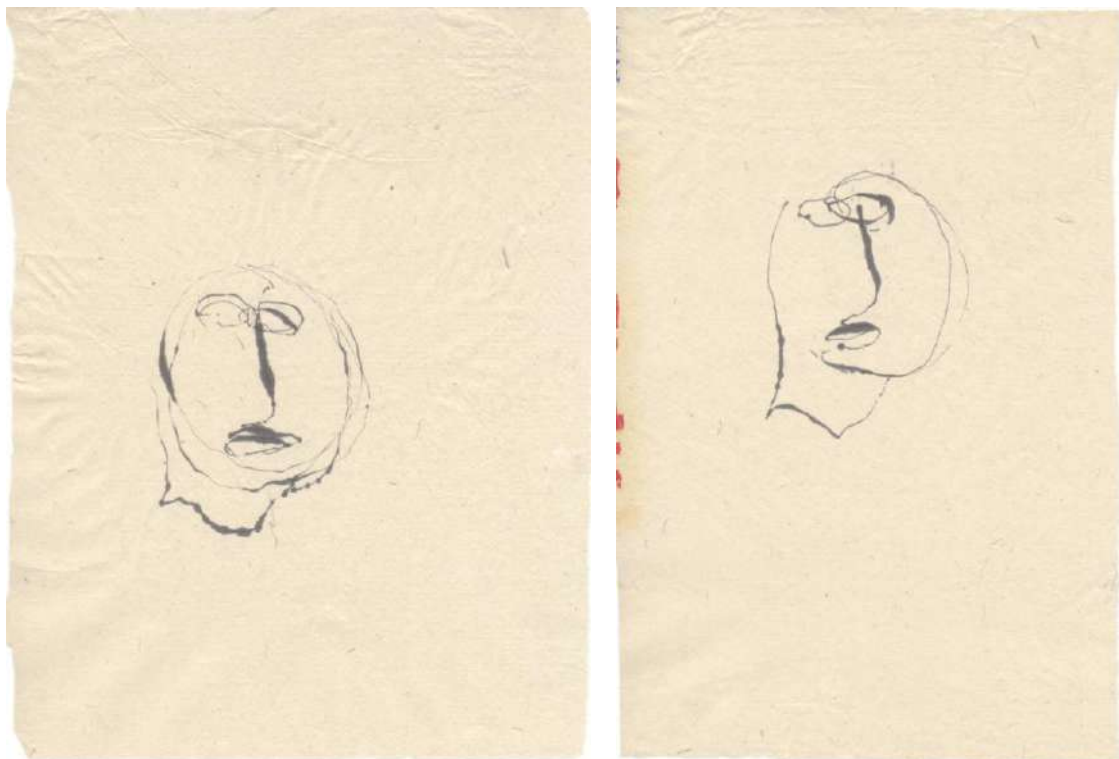
1943

Huile sur papier marouflé sur toile

H. 27,00 x l. 22,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Fautrier 1944*

Collection des enfants de Jean Pierre Moueix / Bucarelli 158, pp. 316-317.



72. Étude pour une tête d'otage

Encre sur papier

H. 18,50 x l. 12,50 cm

Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017

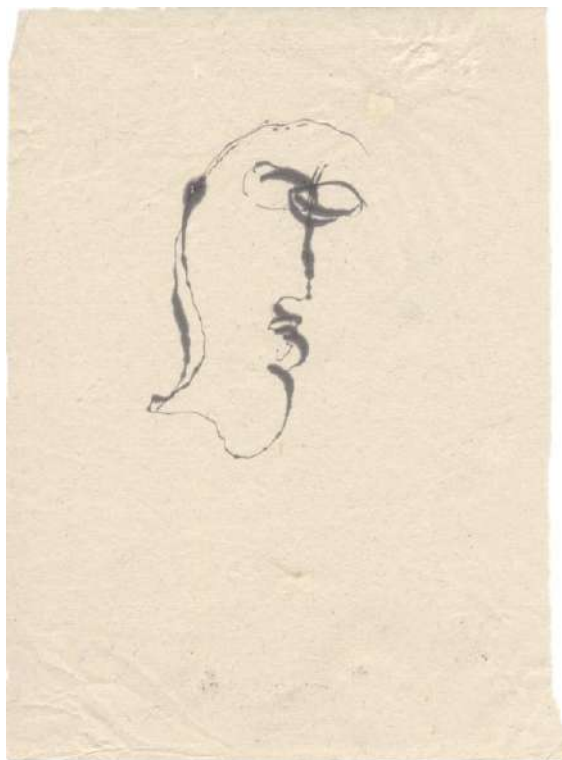
73. Étude pour une tête d'otage

Encre sur papier

H. 18,50 x l. 12,50 cm

Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017



74. Étude pour une tête d'otage

Encre sur papier

H. 18,00 x l. 12,50 cm

Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017

75. Étude pour une tête d'otage

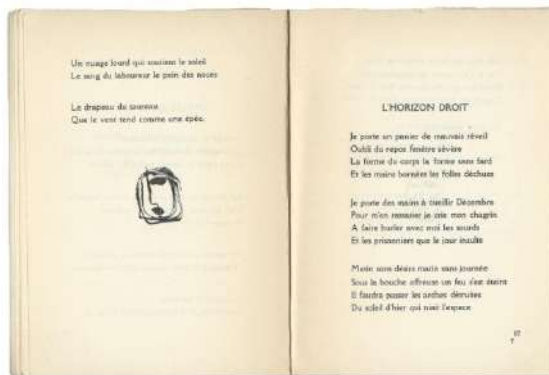
Encre sur papier

H. 16,50 x l. 12,00 cm

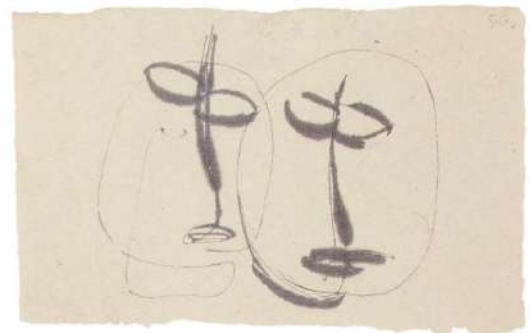
Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017

76. Étude pour une tête d'otage
 Encre sur papier
 H. 16,50 x l. 11,50 cm
 Non signée et non datée
 Collection particulière, vente Cornette de Saint Cyr, Paris, *Art Contemporain - Art Africain Contemporain* - 25/10/2017



77. Dignes de vivre. Poèmes de Paul Éluard
 1944
 Éditions littéraires de Monaco, Paris, René Julliard
 123 pages, couverture imprimée
 18,00 cm x 14,00 cm
 pages 96 et 7/97



78. Les Dieux et les Hommes
 1943-1944
 Dessin à la plume sur Chine
 H. 7,00 x l. 10,70 cm
 Non signée et non datée
 Collection particulière



79. Tête d'Otage n°7

1943

Huile sur toile marouflé sur toile

H. 36,00 x l. 27,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Fautrier 44*

Collection Geneviève Bonnefoi, Abbaye de Beaulieu-en-Rouergue, Ginals / Bucarelli 159, pp. 316-317.

80. Étude pour une tête d'otage

Encre sur papier

H. 17,50 x l. 10,00 cm

Non signée et non datée

Accompagnée de l'inscription en haut : *haut*

Accompagnée de l'inscription en bas : *Bas _*

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017



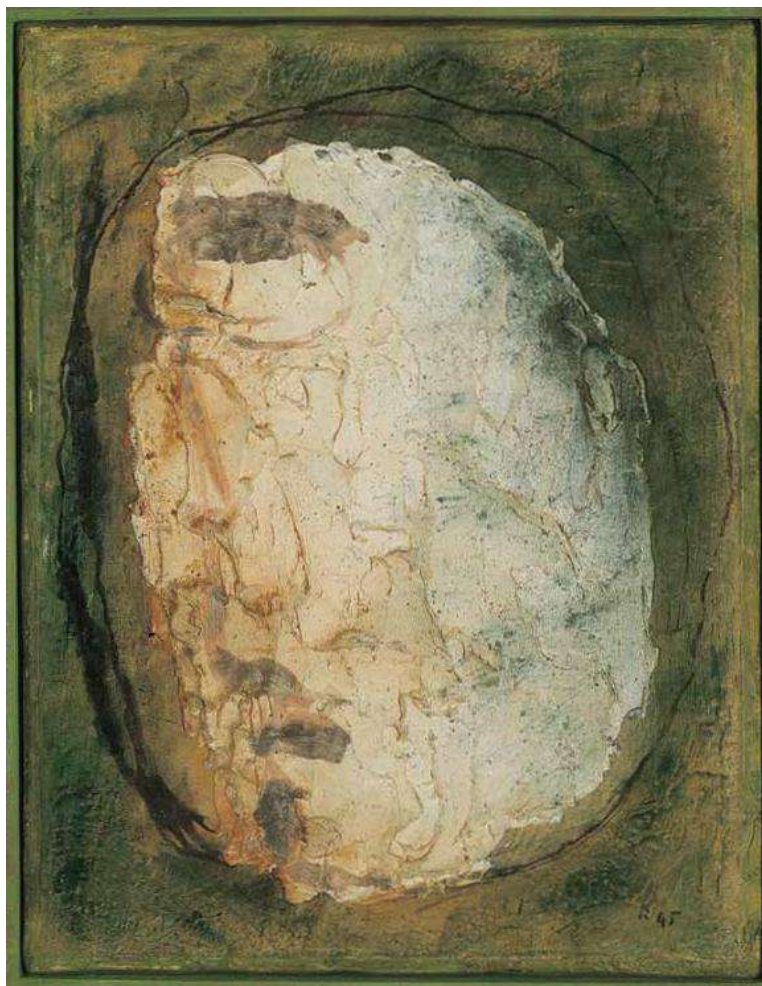
81. Études pour plusieurs têtes d'otages

Encre sur papier

H. 9,50 x l. 18,00 cm

Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017



82. Tête d'Otage n°8^{xii}

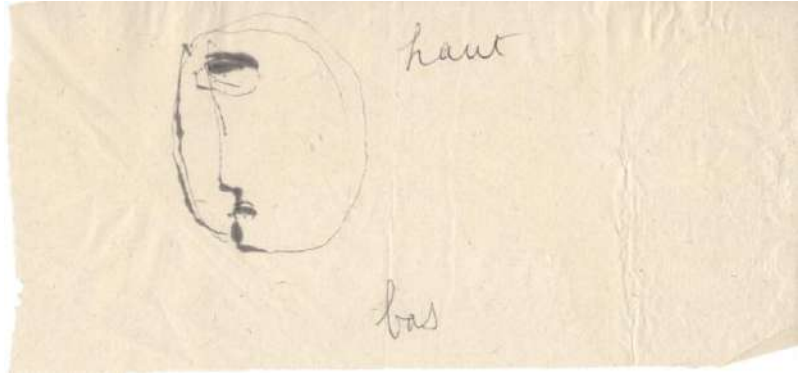
1944-1945

Huile et pigments sur papier marouflé sur toile

H. 35,00 x l. 27,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *F 45*

Collection Sami Tarica, Genève / Bucarelli 160, pp. 316-317.



83. Étude pour une tête d'otage (intitulée également : Visage)

Encre sur papier

H. 9,00 x l. 19,50 cm

Non signée et non datée

Accompagnée de l'inscription en haut : *haut*

Accompagnée de l'inscription en bas : *bas*

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017

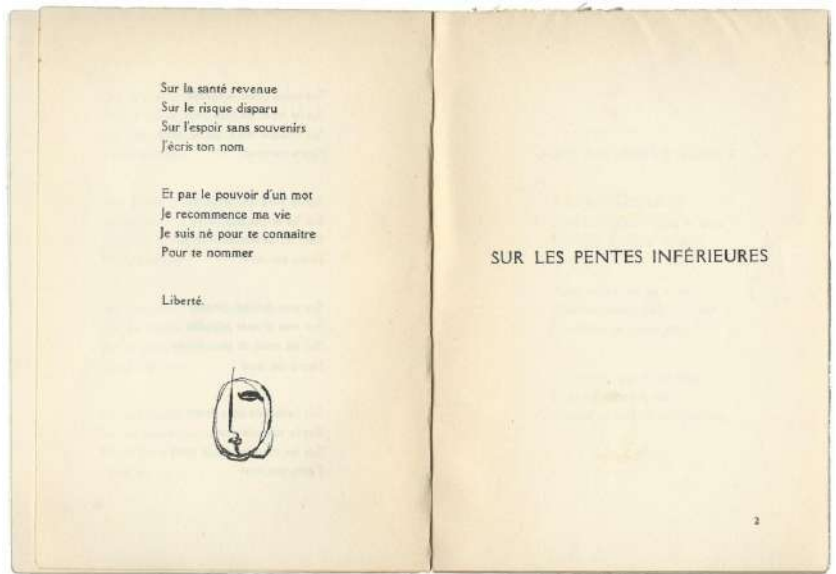
84. Études d'otages

Encre sur papier

H. 12,00 x l. 20,00 cm

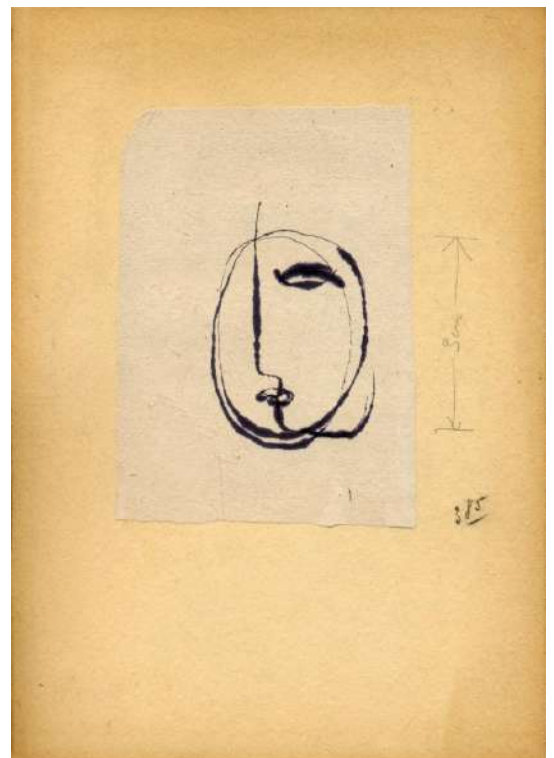
Non signée et non datée

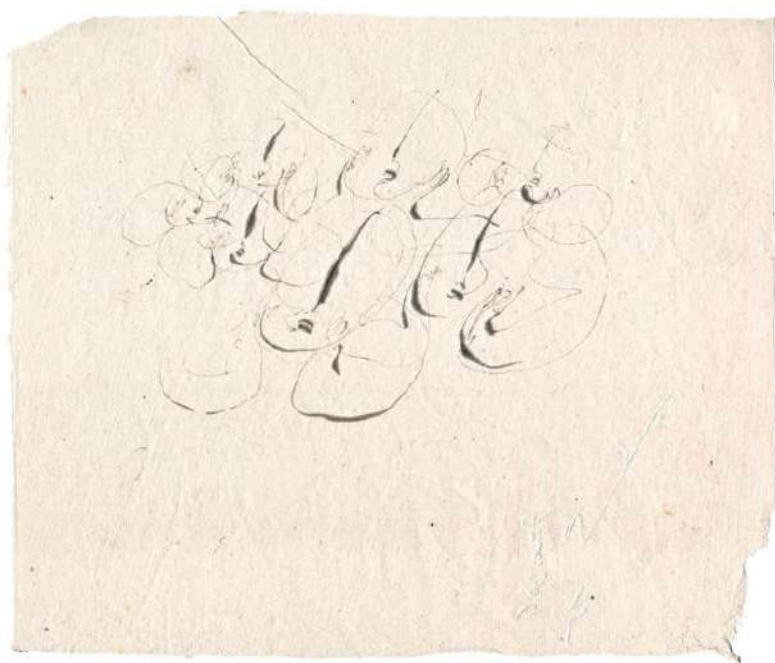
Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017



85. Dignes de vivre. Poèmes de Paul Éluard
 1944
 Éditions littéraires de Monaco, Paris, René Julliard
 123 pages, couverture imprimée
 18,00 cm x 14,00 cm
 pages 1 et 2

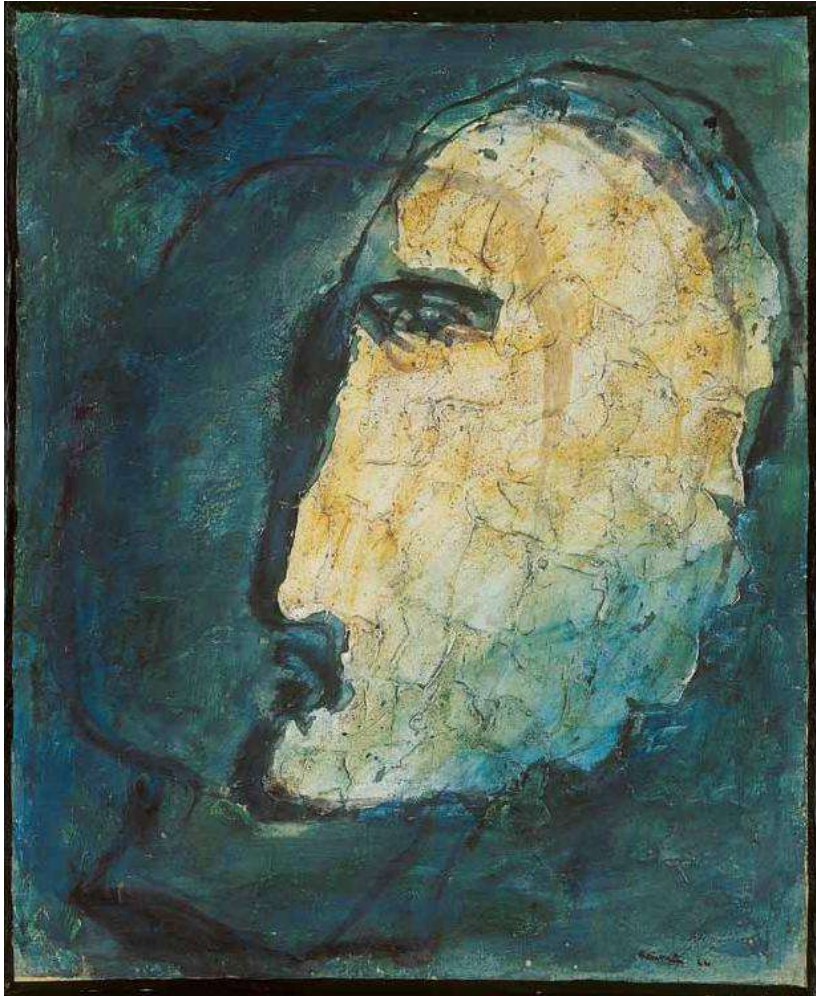
86. Tête, Étude pour Dignes de vivre (intitulée également : Visage)
 1944
 Encre et plume sur papier collé en plein sur carton
 H. 13,50 x l. 9,40 cm
 Accompagnée de l'inscription au milieu à droite : 3 cm
 Accompagnée de l'inscription à droite : 385
 Accompagnée des inscriptions au revers : 10 / h / 8 / 10284 / b
 Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017





87. Les Dieux et les Hommes
1943-1944
Dessin à la plume sur Chine
H. 7,50 x l. 8,70 cm
Non signée et non datée
Collection particulière

88. Otages
vers 1944
Encre sur papier
H. 19,40 x l. 23,00 cm
Non signée et non datée
Collection particulière, Paris



« Le hurlement de l'Espagne martyrisée avait été exprimé plastiquement par la toile illustre de Picasso, Guernica. Huit ans après, voici les Otages.

La peinture nous restitue les otages. En beauté, somptuosité, magnificence.

Les voici donc enfin à jamais, ces Otages : l'horreur et la beauté mêlées dans le constat ».

Francis PONGE, *Note sur les Otages Peintures de Fautrier par Francis Ponge*, Paris, Pierre Seghers, 1946, pp. 33-34.

89. Tête d'Otage n°9^{xiii}

1944

Gouache avec des médiums, gypse sur papier marouflé sur toile

H. 73,00 x l. 60,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Fautrier 44*

Ohara Museum of Art, Kurashiki / Bucarelli 161, pp. 316-317.



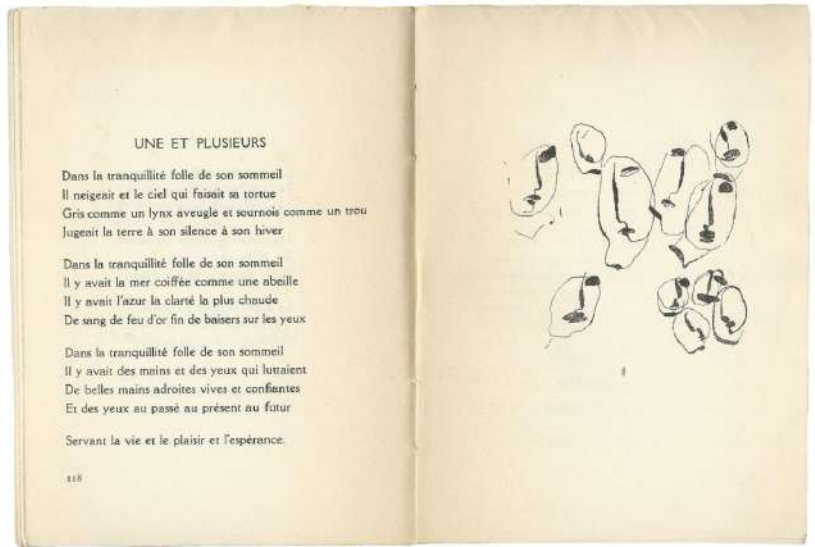
90. Étude d'otage n°9
1943

Encre sur papier
H. 17,50 x l. 9,70 cm

Non signée et non datée

Accompagnée de l'inscription en bas à droite : 7515

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017



91. Dignes de vivre. Poèmes de Paul Éluard

1944

Éditions littéraires de Monaco, Paris, René Julliard

123 pages, couverture imprimée

18,00 cm x 14,00 cm

pages 118 et 119

92. Onze têtes, Étude pour Dignes de vivre (intitulée également : Onze visages)

1944

Encre et plume sur papier collé en plein sur carton

H. 19,00 x l. 16,70 cm

Accompagnée de l'inscription en bas : 8 cm

Accompagnée de l'inscription en bas à droite : 500

Accompagnée des inscriptions au revers : 12 / h / 12 / 10284 / b

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017





93. Grande tête tragique ^{xiv}

1942

Bronze patiné

H. 34,80 x l. 17,20 x P. 21,10 cm

Avec socle : H. 39,40 x l. 19,40 x P. 21,10 cm

Au dos en bas à gauche : E. Godard Fondateur

Signée sur le côté à droite, en bas : *FAUTRIER*

Ex : 9/9 ^{xv}

Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, achat en 1982 / Bucarelli 492, pp. 376-377.

94. Tête d'Otage n°10

1943

Huile sur papier maroufflé sur toile

H. 27,00 x l. 22,00 cm

Signée en bas à gauche : *Fautrier*, non datée

Collection Sami Tarica, Genève / Bucarelli 162, pp. 316-317.

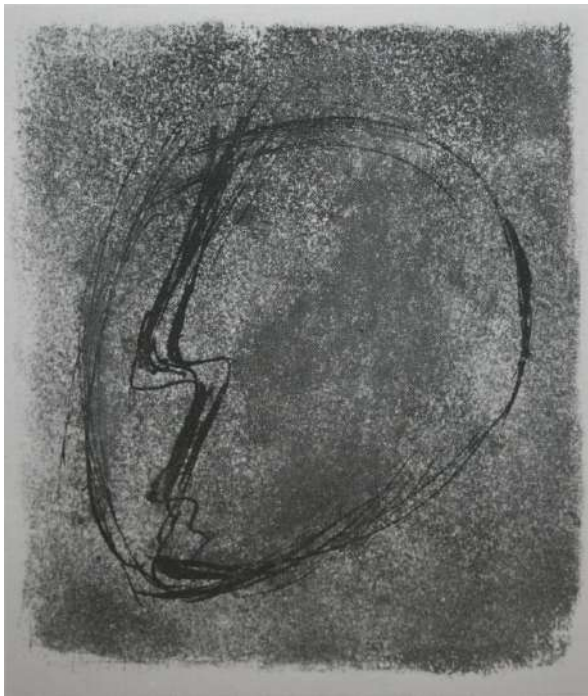
95. Trois têtes de profil (intitulée également : Trois visages de profil)

Encre sur papier

H. 20,50 x l. 23,70 cm

Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017



96. Tête d'Otage

vers 1943

Eau-forte et aquatinte

220 x 200 mm / 485 x 400 mm

Non signée et non datée



97. Tête d'Otage^{xvi}

vers 1943

Eau-forte et aquatinte en bleu, noir, violet et rouge bistre
220 x 200 mm

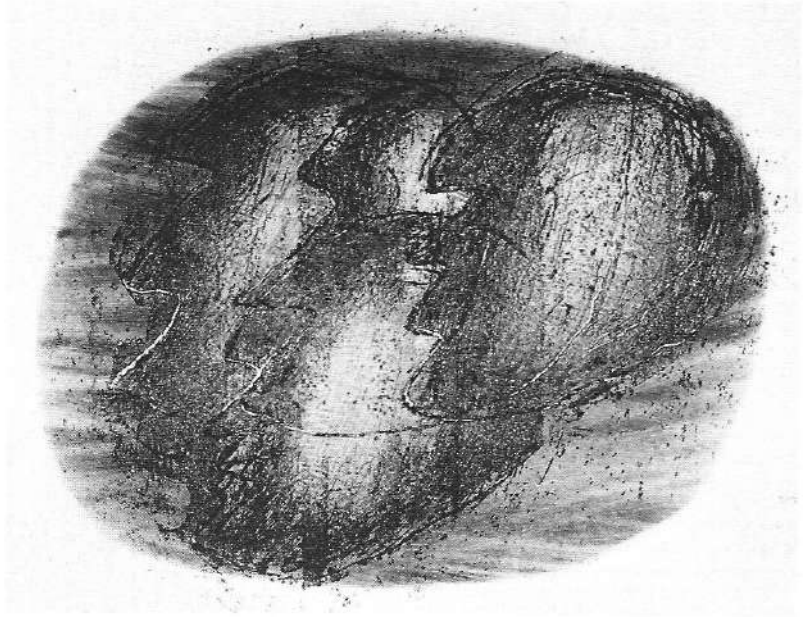
30 épreuves sur vélin d'Auvergne, 485 x 400mm

Epreuve reproduite signée et justifiée en bas à droite :

Fautrier 21/30

XX épreuves sur ... ?

Imprimeur inconnu / Mason 208, p. 98.



98. Les visages de l'homme

1946

Eau-forte en noir

194 x 263 mm

état unique, tirage a

(1 plaque, encreée en taille-douce)

in : Fautrier l'enragé de Jean Paulhan

1949

Librairie Auguste Blaizot, Paris

23 eaux-fortes, 2 lithographies, 1 bois

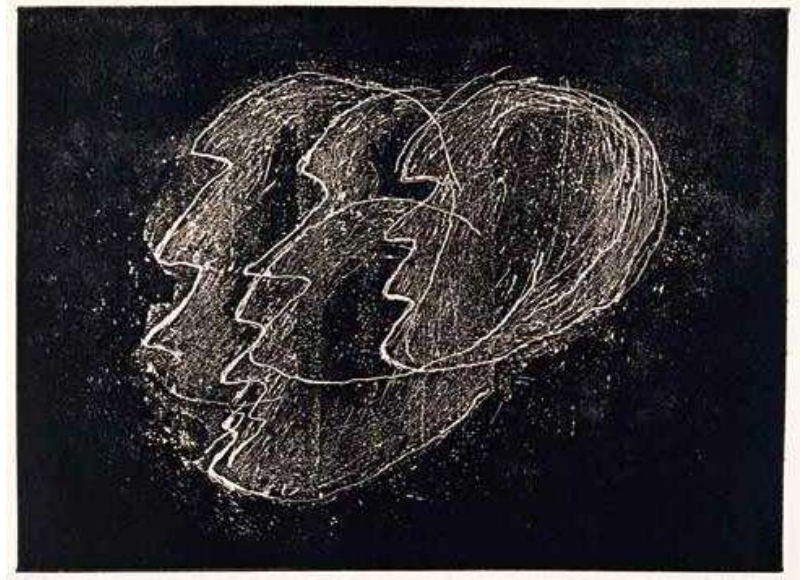
ainsi que 5 lithographies d'interprétation

en couleur avec passage de vernis tirées
par Fernand Mourlot.

Frontispice gravé à l'eau-forte et à
l'aquatinte sur papier Tonkin volant.

H. 49,5 x l. 37,6 cm

page 15 / Mason 234, p. 112.



99. Otages fond noir^{xvii}

vers 1944

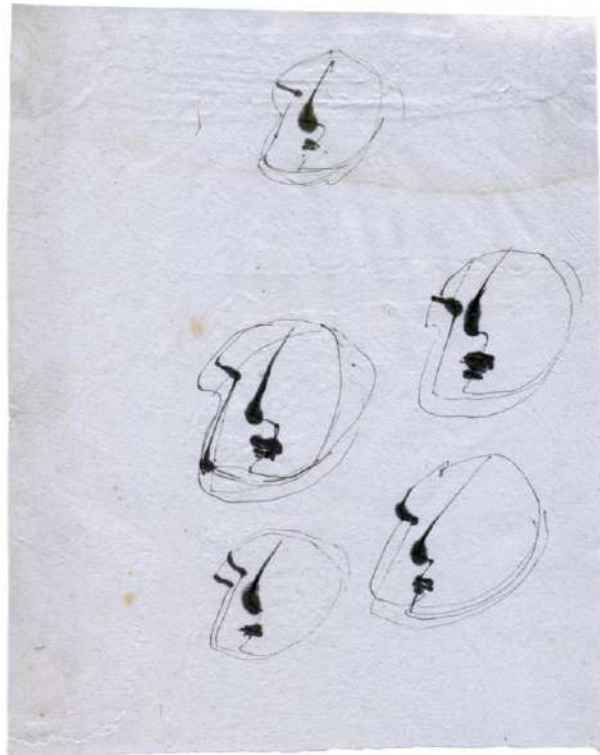
235 x 320 mm

Etat unique, tirage b (1 plaque, roulée en noir : taille blanche)

50 épreuves sur vélin de Richard-de-Bas, 380 x 560 mm

XXV épreuves sur japon ancien

Imprimeur : Jacques David / Mason 234, p. 112.



100. Étude pour une tête d'otage (intitulée également : Visage)

Encre sur papier

H. 17,50 x l. 10,00 cm

Non signée et non datée

Accompagnée de l'inscription en haut : *haut*

Accompagnée de l'inscription en bas : *Bas*

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017

101. Cinq Têtes (intitulée également : Cinq visages)

Encre sur papier

H. 20,50 x l. 16,20 cm

Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017



102. Tête d'Otage n°11 ^{xviii}

1945

Huile sur papier marouflé sur toile

H. 35,50 x l. 26,50 cm

Signée et datée en bas à droite : *F 45*

Collection Di Meo, Paris / Bucarelli 163, pp. 316-317.



103. Tête d'Otage n°12

1943

Huile sur papier marouflé sur toile

H. 27,00 x l. 22,00 cm

Signée et datée en bas à gauche : F 45

Collection Erika Brausen, Londres / Bucarelli 164, p. 318.

104. Tête d'Otage n°13^{xix}

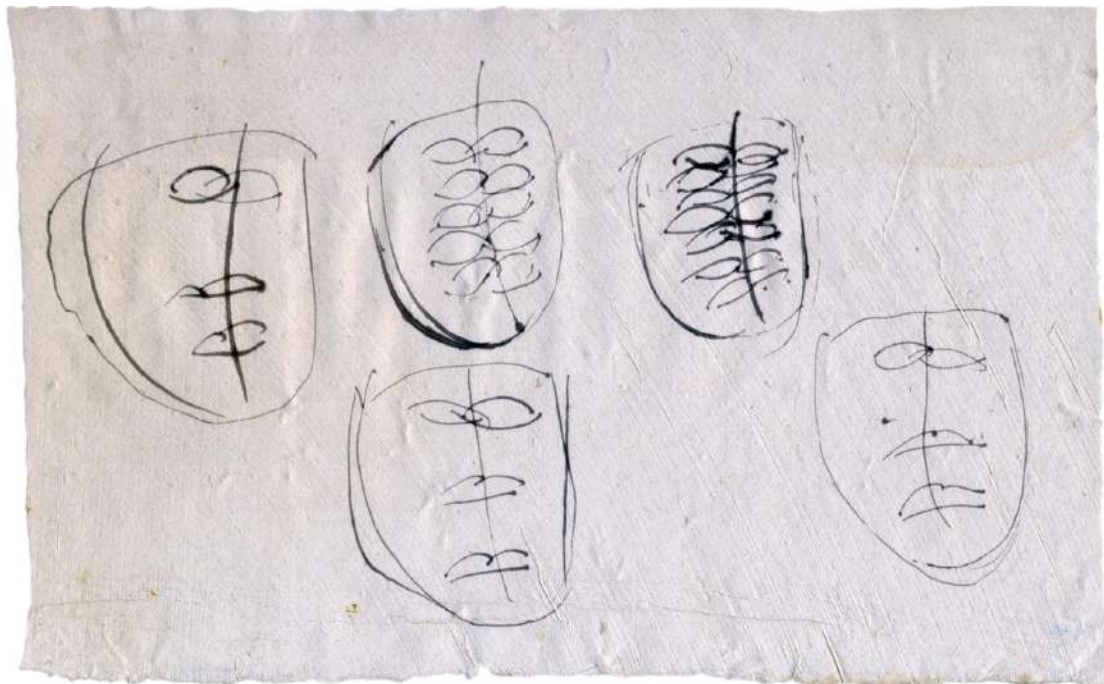
1943-1945

Huile et pigments sur papier marouflé sur toile

H. 27,00 x l. 22,00 cm

Signée et datée en bas à gauche : F 45

Collection Bernard Collin, Paris / Bucarelli 165, p. 318.



105. Sans titre (intitulée également : Études pour Têtes d'otages n°13 et n°14)^{xx}

1943-1944

Encre sur papier

H. 14,50 x l. 23,00 cm

Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017

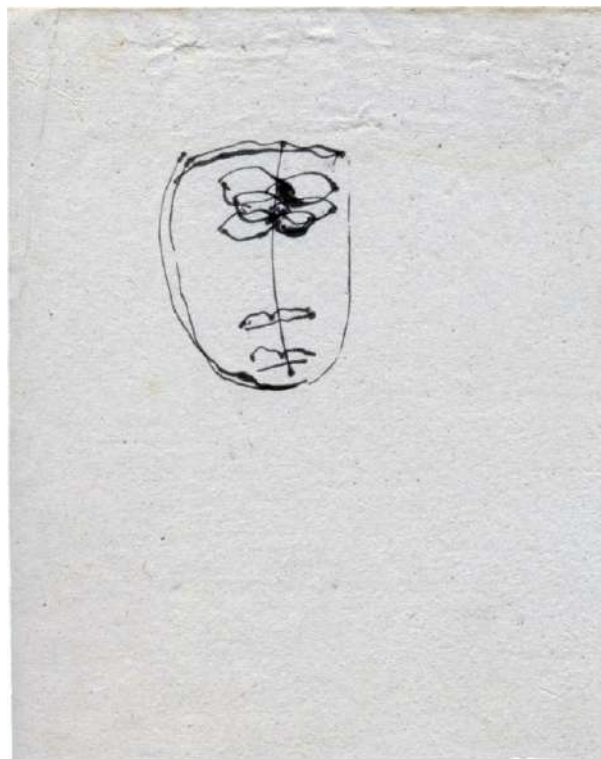
106. Étude pour une tête d'otage (intitulée également : Visage)

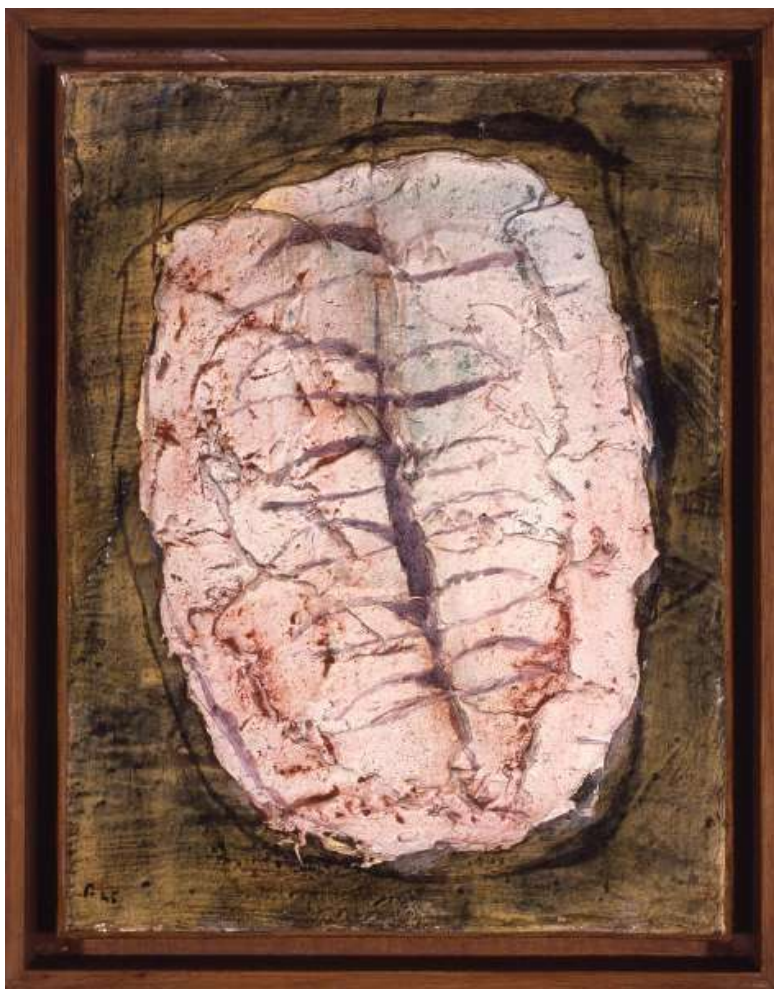
Encre sur papier

H. 18,00 x l. 14,50 cm

Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017





107. Tête d'Otage n°14

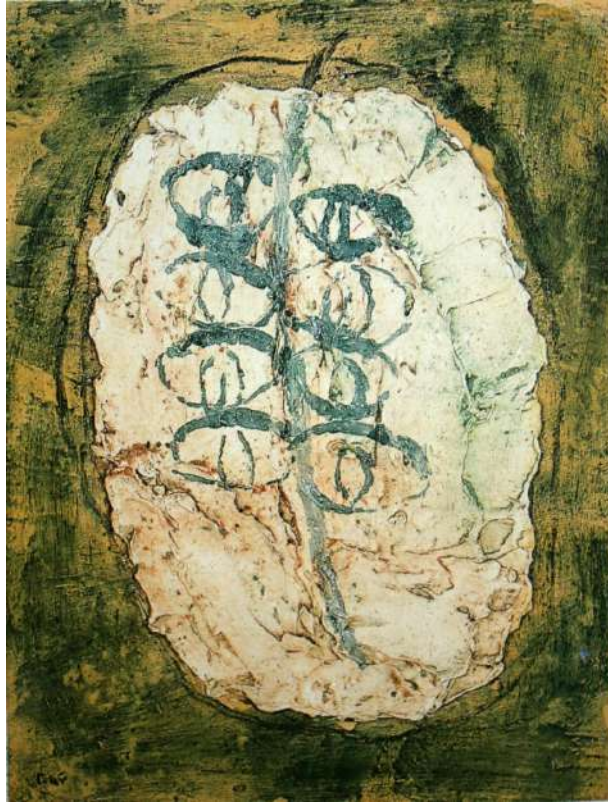
1944

Huile sur papier marouflé sur toile

H. 34,90 x l. 26,70 cm

Signée et datée en bas à gauche : *F 45*

The Panza Collection, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles / Bucarelli 166, p. 318.



« [...] Répétant le nom de celle
Qu'aucun des deux ne trompa
Et leur sang rouge ruisselle
Même couleur même éclat
Celui qui croyait au ciel
Celui qui n'y croyait pas
Il coule il coule et se mêle
À la terre qu'il aime
Pour qu'à la saison nouvelle
Mûrisse un raisin muscat
Celui qui croyait au ciel
Celui qui n'y croyait pas [...] »

Louis ARAGON, *La Rose et le Résida*, in : Aragon, Louis, *La Diane française*, Paris, Éditions Gallimard, 1944, in : ANTHOLOGIE AU NOM DE LA LIBERTÉ POÈME DE LA RÉSISTANCE, Paris, Éditions Flammarion, Collection Étonnants Classiques, 2014, p. 35.

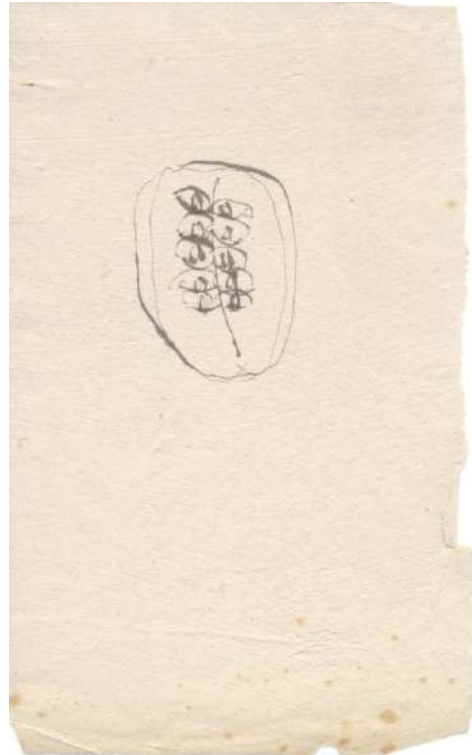
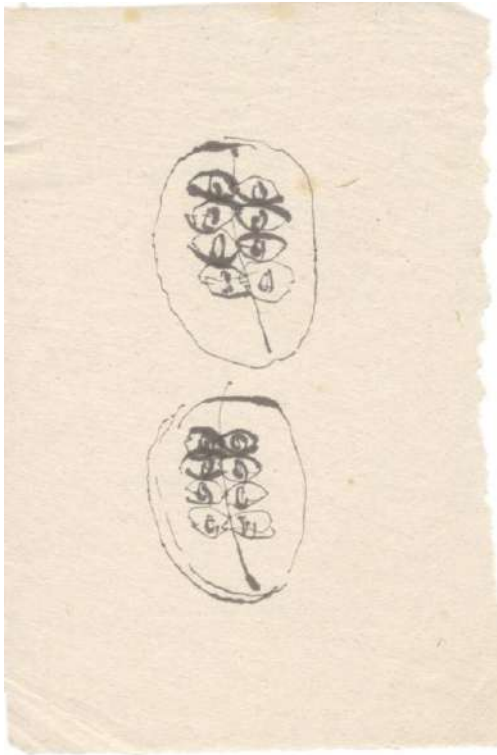
108. Tête d'Otage n°15 ^{xxi}
1944

Huile sur papier marouflé sur toile

H. 35,00 x l. 27,00 cm

Signée et datée en bas à gauche : F. 45

Collection Jos Janssen, Lier, Belgique / Bucarelli 167, pp. 318-319.



109. Études pour une tête d'otage

Encre sur papier

H. 8,50 x l. 13,50 cm

Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017

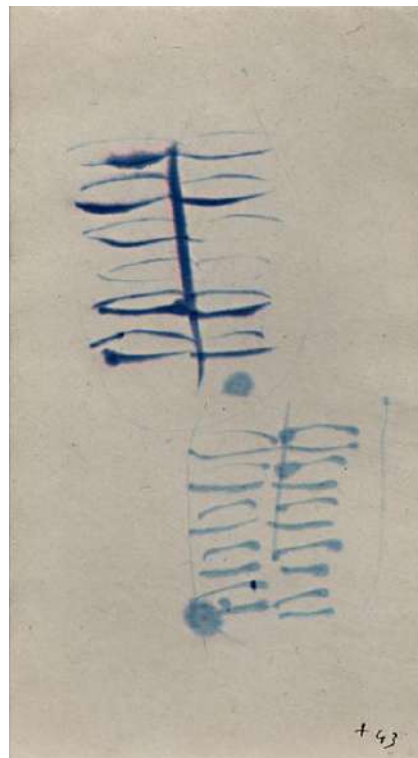
110. Étude pour une tête d'otage

Encre sur papier

H. 8,70 x l. 14,70 cm

Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017



111. Tête d'Otage

1945

Huile sur papier marouflé sur toile

Peinture encadrée d'une baguette, montée sur panneau peint

H. 35,00 x l. 27,00 cm

Signée et datée en bas à gauche : *F. 45*

Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

112. Otages (intitulée également : Les otages)

1943

Dessin à l'encre bleue sur vélin fin

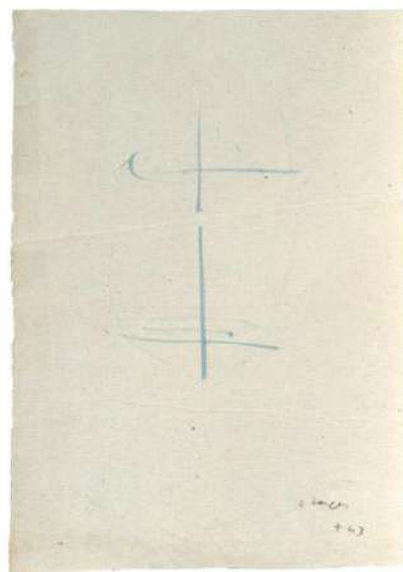
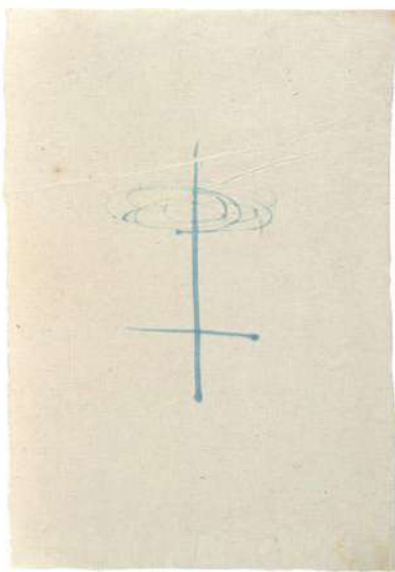
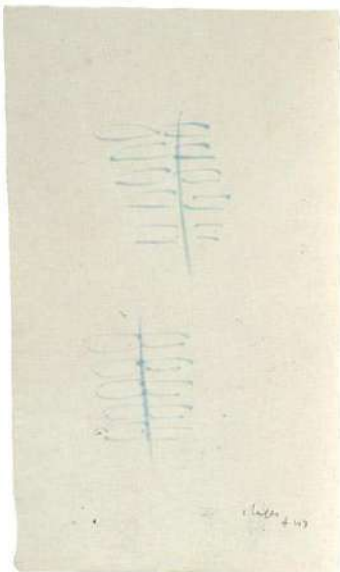
Dimensions de l'illustration : H. 16,00 x l. 8,50 cm

Dimensions du papier : H. 24,20 x l. 13,50 cm

Signée et datée en bas à droite à l'encre noire : *F. 43*

Galerie Michelle Champetier, Cannes

Certificat réalisé par Dominique Fautrier



113. Otages

1943

Dessin à l'encre bleue sur papier

H. 24,80 x l. 17,40 cm

Signée et datée en bas à droite à l'encre noire : F 43

Accompagnée de l'inscription : *otages*

114. Otages

vers 1944-1945

Encre bleue à la plume sur papier

H. 24,50 x l. 16,50 cm

Non signée et non datée

Collection de la famille de l'artiste

115. Otages

1943

Dessin à l'encre bleue sur papier

H. 25,00 x l. 20,09 cm

Signée et datée en bas à droite à l'encre noire : F 43

Accompagnée de l'inscription : *otages*



116. Otages

1942

Dessin à l'encre bleue sur papier

H. 20,32 x l. 10,16 cm

Signée et datée en bas à droite à l'encre noire : F. 42

Accompagnée de l'inscription : *otages*



117. Tête d'Otage n°16

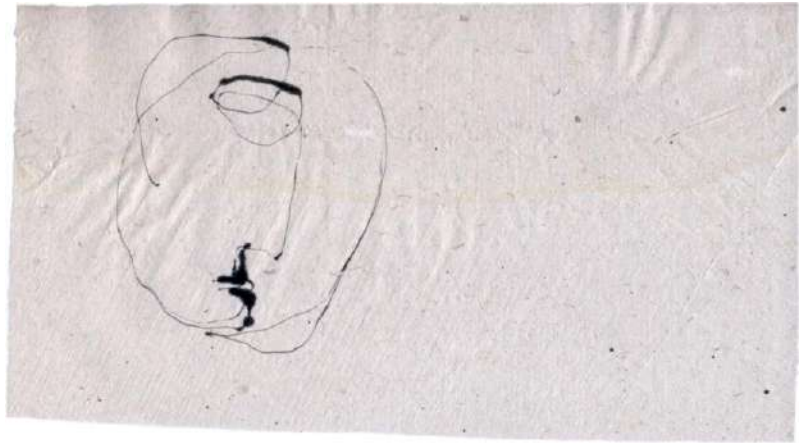
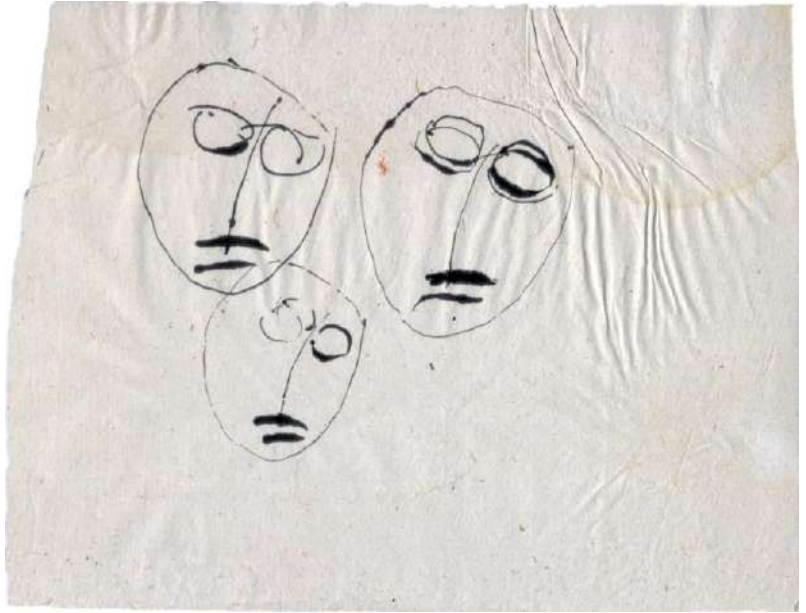
1944

Huile sur papier marouflé sur toile

H. 27,00 x l. 22,00 cm

Signée et datée en bas à droite : F 45

Collection particulière, M. et Mme François Lombraïl, Villennes-sur-Seine / Bucarelli 168, pp. 318-319.



118. Trois études pour une tête d'otage

Encre sur papier

H. 14,00 x l. 18,00 cm

Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017

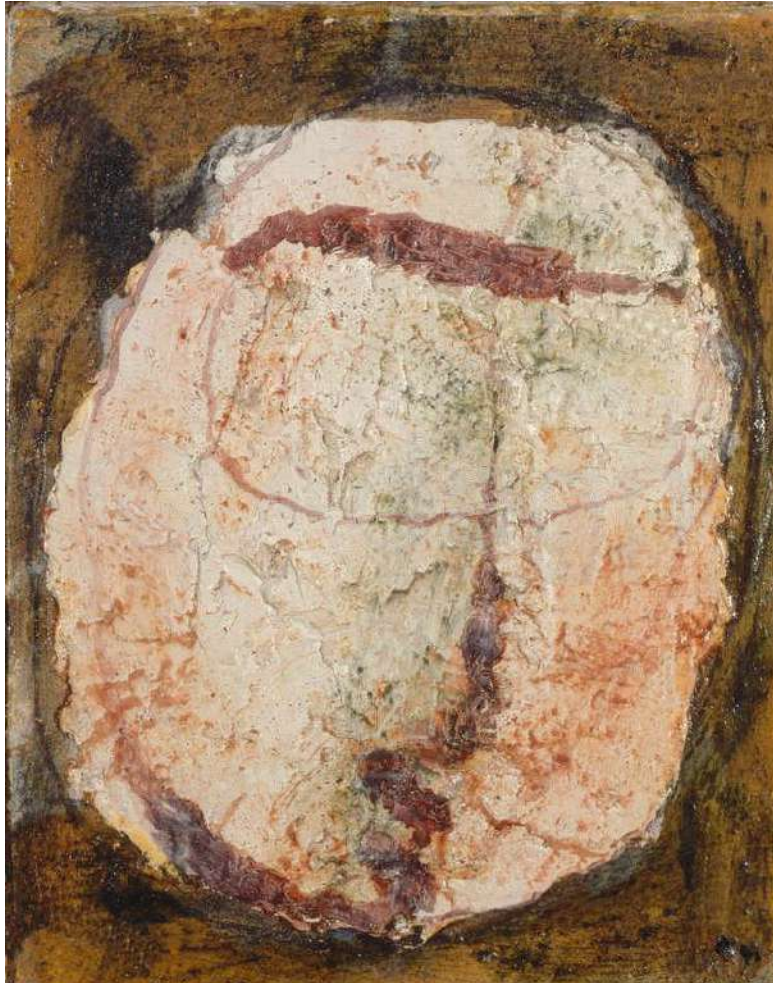
119. Tête de profil (intitulée également : Visage de profil)

Encre sur papier

H. 10,00 x l. 18,00 cm

Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017



« [...] Ta chair saigne : c'est un vieux flot qui vient de loin,
Terrestre – et dans ta bouche on a mis de la Terre.
Qu'importe ! tu vivras : tu es notre témoin.

16-17 mars 1944

Jean ROUSSELOT, *Max Jacob*, in : *Odes à quelques-uns*, Paris, Éditions Seghers, 1948, in :
La Résistance en poésie Des poèmes pour résister, Paris, Éditions Magnard, Collection
Classiques & Contemporains, 2016, p. 65.

120. Tête d'Otage n°17

1944

Huile sur papier marouflé sur toile

H. 27,00 x l. 22,00 cm

Signée et datée en bas à droite : F 45

Collection Philippe et Denyse Durand-Ruel, Rueil-Malmaison / Bucarelli 169, pp. 318-319.

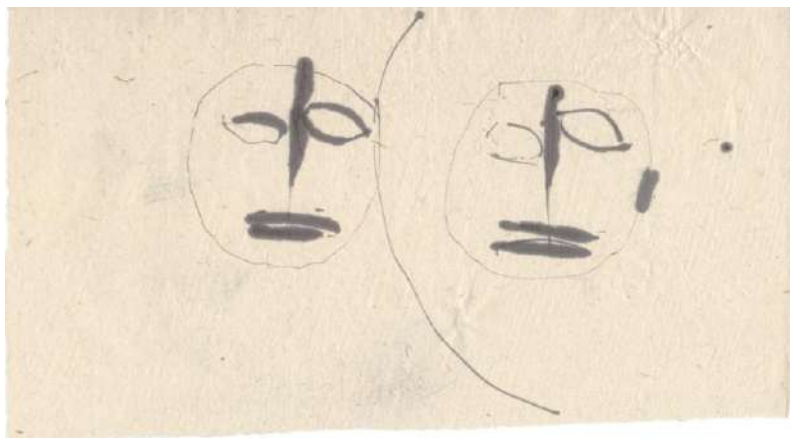


121. Tête d'otage n°18
(intitulée également : Petit Otage)
1944

Huile sur papier marouflé sur toile
H. 27,00 x l. 23,00 cm

Signée et datée en bas à droite : F 45

Collection Philippe et Denyse Durand-Ruel, Paris / Bucarelli 170, pp. 318-319.



122. Étude pour une tête d'otage (intitulée également : Deux otages)

Encre sur papier
H. 9,50 x l. 1,00 cm

Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017



123. Tête d'Otage n°19 ^{xxii}

1944

Huile sur papier marouflé sur toile

H. 32,00 x l. 24,00 cm

Signée et datée en bas à droite : F 45

Collection J.-M. Rossi, Paris / Bucarelli 9 et 171, p. 225 et pp. 318-319.

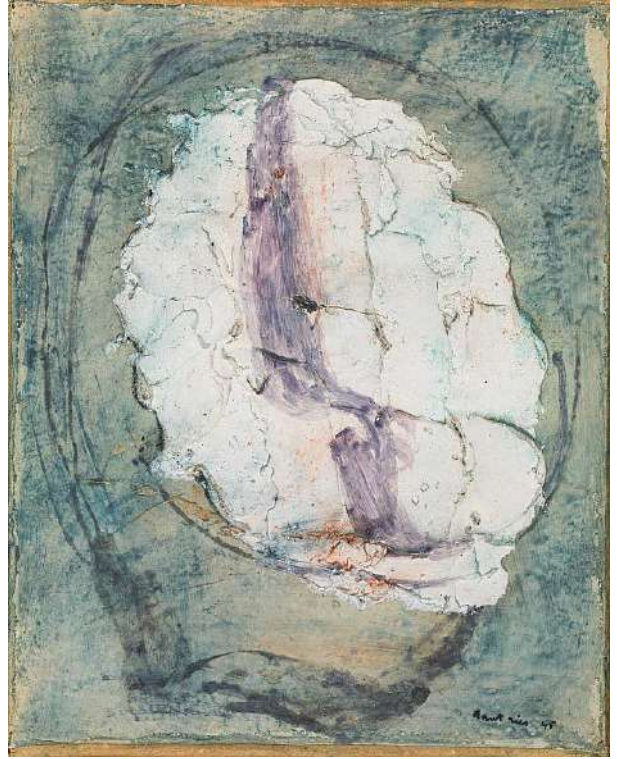
124. Étude pour une tête d'otage

Encre sur papier

H. 17,50 x l. 13,00 cm

Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017



125. Tête d'Otage n°20

1944

Huile sur papier marouflé sur toile

H. 33,00 x l. 24,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Fautrier 1944*

Collection Mr. et Mme Jörg Rumpf, Cologne / Bucarelli 172, pp. 318-319.

126. Otage

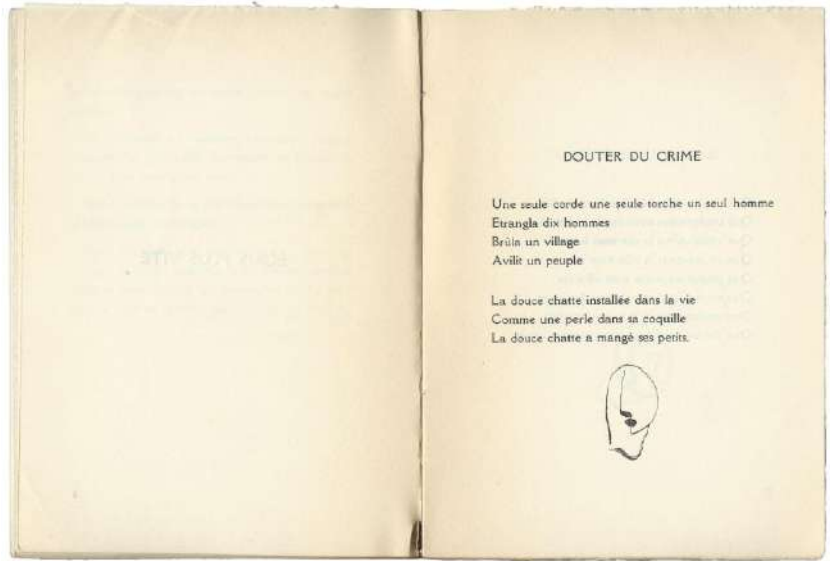
1945

Huile et pigments sur papier marouflé sur toile

H. 27,20 x l. 21,80 cm

Signée et datée en bas à droite : *Fautrier 45*

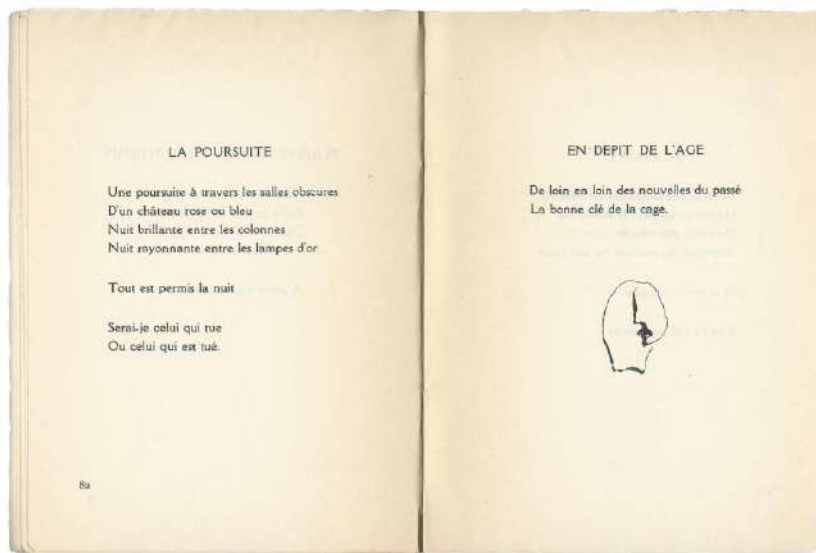
Moderna Museet, Stockholm



127. Dignes de vivre. Poèmes de Paul Éluard
1944
Éditions littéraires de Monaco, Paris, René Julliard
123 pages, couverture imprimée
18,00 cm x 14,00 cm
Non paginé

128. Tête, Étude pour Dignes de vivre
1944
Encre et plume sur papier collé en plein sur carton
H. 16,00 x l. 9,50 cm
Accompagnée de l'inscription en haut à gauche : C
Accompagnée de l'inscription au milieu à droite : 3 cm
Accompagnée de l'inscription en bas : 440
Accompagnée des inscriptions au revers : 1 / H / 10284 / 1 / B
Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017





129. Dignes de vivre. Poèmes de Paul Éluard
 1944
 Éditions littéraires de Monaco, Paris, René Julliard
 123 pages, couverture imprimée
 18,00 cm x 14,00 cm
 pages 82 et 83 / Bucarelli 689, pp. 410-411.

130. Étude pour Dignes de vivre (intitulée également : Otage)
 Encre sur papier
 H. 17,50 x l. 12,50 cm
 Non signée et non datée
 Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017



131. Tête d'Otage

1945

Huile sur papier marouflé sur toile

Dimensions inconnues

Signée et datée en bas à droite : *Fautrier 45*

Œuvre reproduite dans l'ouvrage de Francis Ponge, *Note sur LES OTAGES peinture de FAUTRIER*, Paris, Éditions Pierre Seghers, 1946.

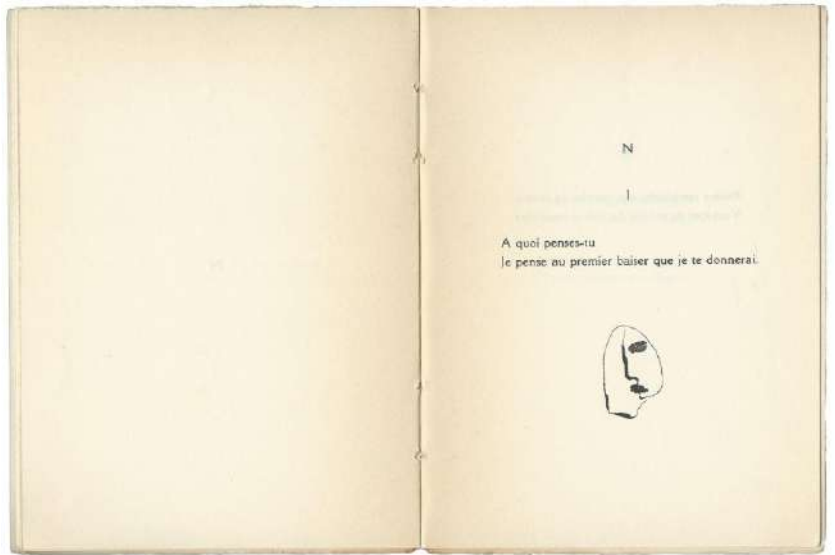
132. Têtes d'otages superposées

Encre sur papier

H. 22,50 x l. 9,50 cm

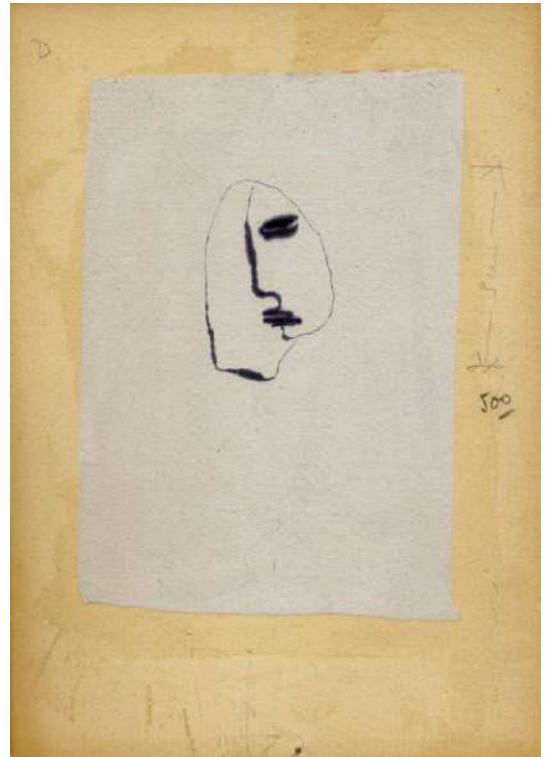
Non signée et non datée

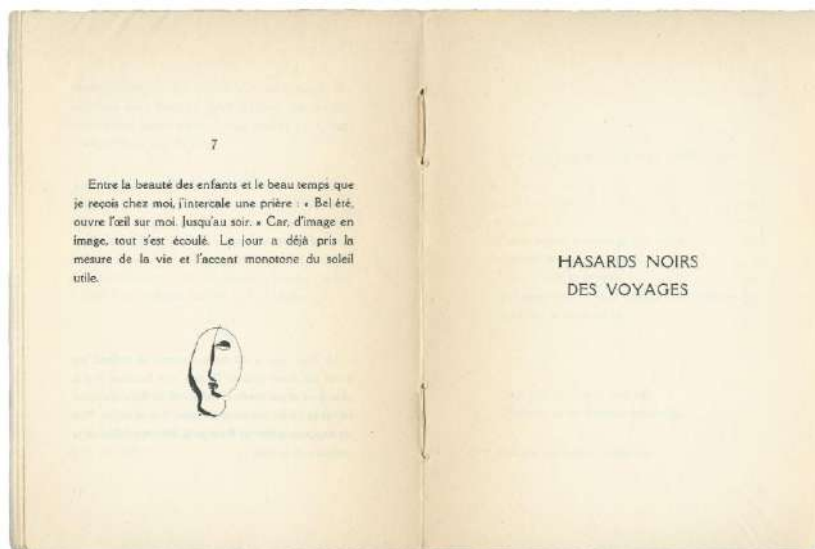
Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017



133. Dignes de vivre. Poèmes de Paul Éluard
1944
Éditions littéraires de Monaco, Paris, René Julliard
123 pages, couverture imprimée
18,00 cm x 14,00 cm
Non paginé

134. Tête, Étude pour Dignes de vivre
1944
Encre et plume sur papier collé en plein sur carton
H. 16,20 x l. 11,30 cm
Accompagnée de l'inscription en haut à gauche : *D*
Accompagnée de l'inscription au milieu à droite : *3 cm*
Accompagnée de l'inscription au milieu à droite : *500*
Accompagnée des inscriptions au revers : *3 / h / 10284 / 11 / b*
Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017





135. Tête, Étude pour Dignes de vivre (intitulée également : Visage)
1944

Encre et plume sur papier collé en plein sur carton
H. 14,00 x l. 10,20 cm

Accompagnée de l'inscription en haut à gauche : A

Accompagnée de l'inscription au milieu à droite : 3 cm

Accompagnée de l'inscription en bas : 400

Accompagnée des inscriptions au revers : 11 / h / 10284 / 1H / b

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017



136. Dignes de vivre. Poèmes de Paul Éluard

1944

Éditions littéraires de Monaco, Paris, René Julliard

123 pages, couverture imprimée

18,00 cm x 14,00 cm

Non paginé



137. Tête d'Otage n°21 ^{xxiii}

1944-1945

Huile et pigments sur papier marouflé sur toile

H. 35,00 x l. 27,00 cm

Signée et datée en bas à gauche : F. 45

Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris / Bucarelli 173, p. 320.

138. Otage

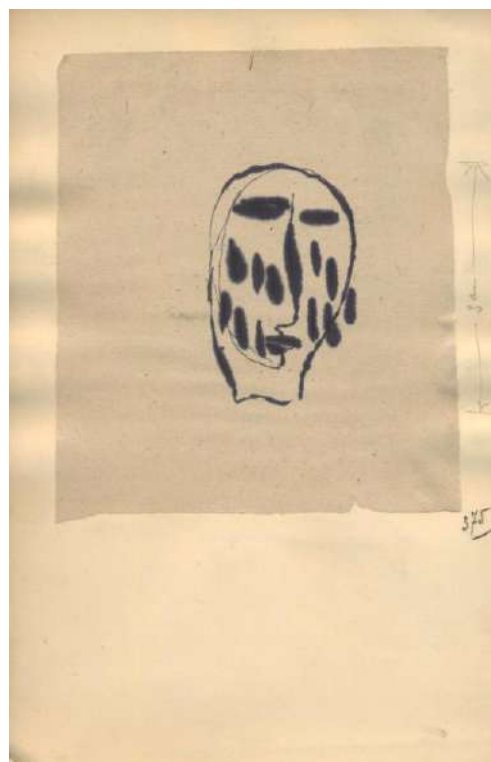
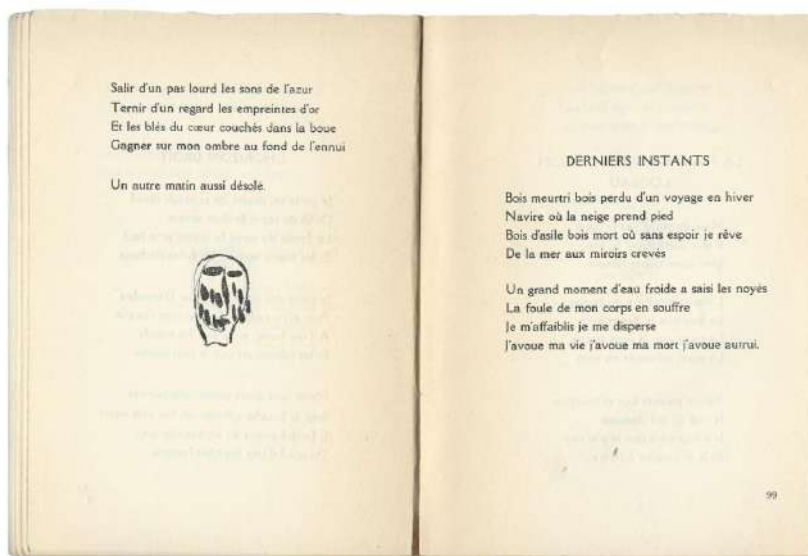
Technique mixte sur papier

H. 25,00 x l. 18,00 cm

Non signée et non datée

Inscription du greffier sur le côté droit dans le sens de la hauteur

Succession de l'artiste



139. Dignes de vivre. Poèmes de Paul Éluard

1944

Éditions littéraires de Monaco, Paris, René Julliard

123 pages, couverture imprimée

18,00 cm x 14,00 cm

pages 98 et 99

140. Tête, Étude pour Dignes de vivre (intitulée également : Visage)

1944

Encre et plume sur papier collé en plein sur carton

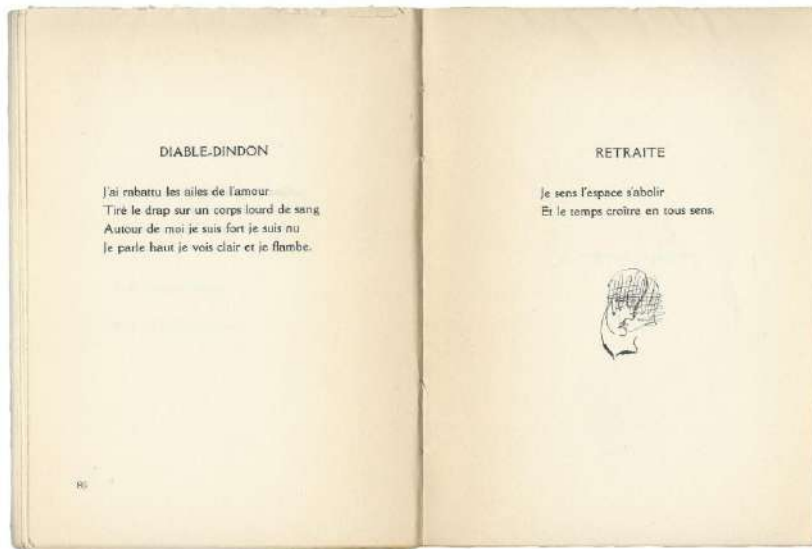
H. 15,50 x l. 13,20 cm

Accompagnée de l'inscription au milieu à droite : 3 cm

Accompagnée de l'inscription en bas : 375

Accompagnée des inscriptions au revers : 2 / H / 5 / 10283 / B

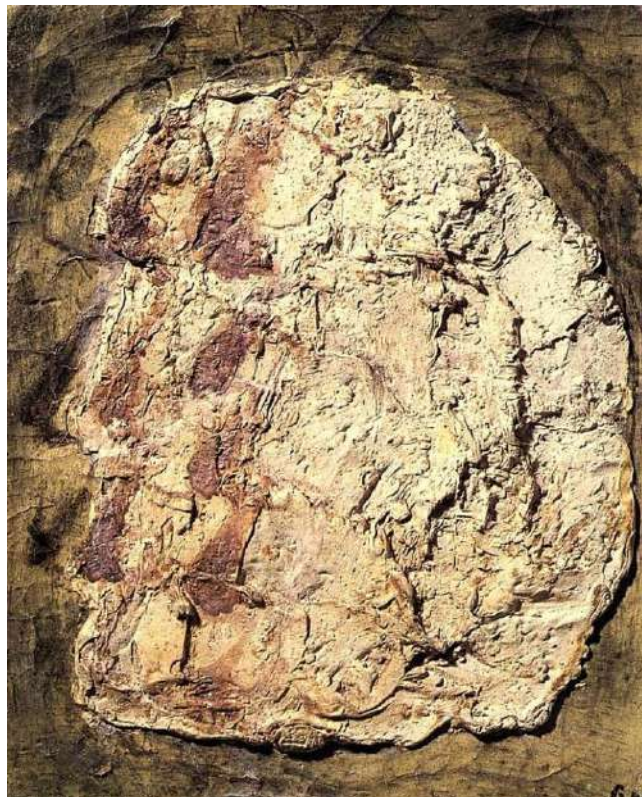
Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017



141. Dignes de vivre. Poèmes de Paul Éluard
1944
Éditions littéraires de Monaco, Paris, René Julliard
123 pages, couverture imprimée
18,00 cm x 14,00 cm
pages 86 et 87

142. Tête, Étude pour Dignes de vivre
1944
Encre et plume sur papier collé en plein sur carton
H. 18,00 x l. 11,30 cm
Accompagnée de l'inscription au milieu à droite : 3 cm
Accompagnée de l'inscription en bas : 350
Accompagnée des inscriptions au revers : 6 / H / H / 10284 / B
Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017





145. Têtes d'Otages^{xxiv}

1943

Encre bleue sur papier

H. 27,50 x l. 22,50 cm

Signée et datée en bas à droite : F 43

Collection particulière, vente Artcurial, Paris, *Art Moderne I* - 23/10/2008

146. Tête d'Otage n°22^{xxv}

1944

Huile sur papier marouflé sur toile

H. 27,00 x l. 22,00 cm

Signée et datée en bas à droite : F 45

Collection Galerie Limmer (Wolfgang Gunther), Fribourg-en-Brigau / Bucarelli 35 et 174, p. 253 et pp. 320-321.



147. Otages

1944

Encre bleue à la plume sur papier

H. 27,40 x l. 20,80 cm

Non signée et non datée, cachet de l'atelier au dos

Succession de l'artiste, vente Cannes Enchères, *Cannes, Art Moderne et Contemporain - Livres - Estampes - Tableaux & Sculptures* - 16/10/2016

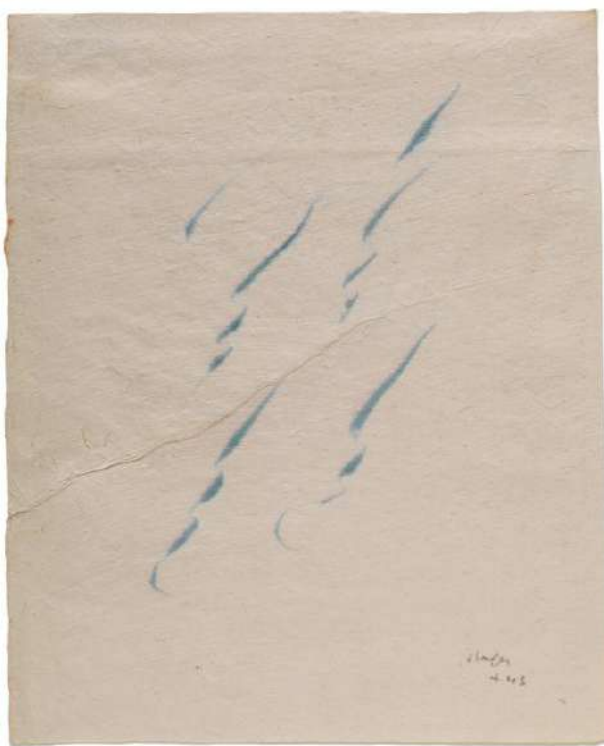
148. Otages

1943

Encre bleue à la plume sur papier

H. 14,00 x l. 24,70 cm

Signée et datée avec mention en bas à droite : *otages F 43*



149. Otages

1943

Encre bleue à la plume sur papier

H. 34,80 x l. 22,00 cm

Signée et datée avec mention en bas à droite : *otages f 43*

Musée du domaine départemental de Sceaux, Sceaux

150. Otages

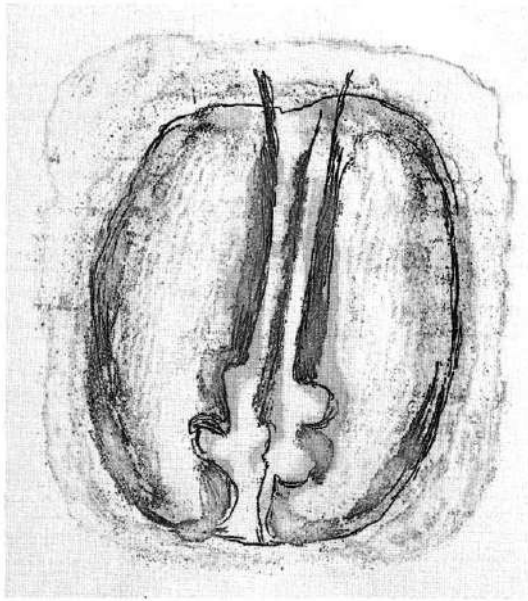
1943

Encre bleue à la plume sur papier

H. 27,20 x l. 22,40 cm

Signée et datée avec mention en bas à droite : *otages f 43*

Musée du domaine départemental de Sceaux, Sceaux



151. Tête d'Otage

1942

Eau-forte, lavis et aquatinte et gaufrage en couleur

296 x 262 mm

Etat unique (3 plaques)

in : Fautrier l'enragé de Jean Paulhan

1949

Librairie Auguste Blaizot, Paris

23 eaux-fortes, 2 lithographies, 1 bois ainsi que 5 lithographies d'interprétation en couleur avec passage de vernis tirées par Fernand Mourlot.

Frontispice gravé à l'eau-forte et à l'aquatinte sur papier Tonkin volant.

H. 49,50 x l. 37,60 cm

page 57 / Mason 250, p. 124 et p. 132.

152. Tête d'Otage n°23 ^{xxvi}

1944-1945

Huile et pigments sur papier marouflé sur toile

H. 27,00 x l. 22,00 cm

Signée et datée en bas à droite : F 45

Collection Galerie Darga & Lansberg, Paris / Bucarelli 175, p. 320.

Prison de Fresnes 8 aout 1941.

Mon Bobby Bien Aimé,

Ne pleure pas mon Bobby, la pensée de tes larmes m'ôte de mon courage.

Mon Dieu, quand je pense à ton enfance si tourmentée déjà, quand je pense aux larmes que tu as déjà versées pour moi, quand pense que si jeune je ne te reverrai plus.

Mais non, je te reverrai mon Bobby. Dieu nous réunira plus tard quand tu auras aussi accompli ta tâche sur la terre et je le prierai pour qu'elle te soit moins lourde que la mienne ne l'a été. Et pour cela je veux aussi te donner des conseils. Travaille mon Bobby, sois aussi instruit en toutes choses que tu le pourras. Dans quelques années tu choisiras ta voie. Fais le posément en t'interrogeant longuement sur tes goûts sur tes aptitudes et suis le chemin choisi avec opiniâtreté. Sois doux et bon, mon Bobby, on ne l'est jamais assez. Je ne l'ai pas été toujours assez avec toi et je le regrette aujourd'hui de toute mon âme. Pourtant, tu sais combien ton Papa t'aime, et je pense que, dans ton souvenir, c'est cet amour qui l'emportera sur tout le reste.

Profite, mon Bobby, de ma douloureuse expérience. Il faut, avec l'aide de Dieu, choisir un chemin et s'y tenir.

J'ai voulu faire trop de choses, j'ai eu trop d'ambitions contradictoires. J'ai eu pourtant et par-dessus tout celle de vous rendre heureux. Je n'y suis pas parvenu parce que je n'ai pas suffisamment écouté Dieu.

Ce ne sera pas ton cas, mon Bobby, n'est-ce pas ? Et ne te laisse pas accabler par le chagrin. D'autres plus jeunes que moi sont morts dans cette guerre, et pourvu que ma disparition ne vous laisse pas trop malheureux, je voudrais tant avoir, en cet instant, la certitude que tu vivras courageusement d'abord, puis joyeusement.

Il faut te dire mon Bobby, que la mort n'est qu'une séparation momentanée et qu'on se retrouve ensuite ; j'en ai non pas seulement la foi, mais la certitude.

Tu seras un bon petit Français, tu seras fier de ton Papa, qui, jusqu'au bout, aura fait son devoir, non seulement pour la Patrie, mais pour vous trois !

Car c'est bien à vous trois que je pensais quand je me suis engagé dans cette voie périlleuse et glorieuse.

Tu consoleras ta maman, tu lui répéteras la vérité en lui disant que je suis toujours là, près de vous, plus près que je ne le suis en ce moment.

Peut-être te sera-t-il donné, si tu travailles bien et si Dieu t'aide, d'être dans vingt ou trente ans un des hommes qui relèvera la France, qui fera que je ne serai pas mort en vain.

Mais on ne meurt jamais en vain. C'est parce que trop de Français disaient et pensaient le contraire que nous avons connu la défaite avec toutes ses effroyables conséquences.

Je voudrais te dire tant de choses et tu es encore si jeune mon Bobby. Et c'est à toi - que ton frère et ta mère ne soient pas fâchés - que je pense avec le plus de tendresse. Je t'ai eu si peu avec moi, on Bobby. Depuis que nous avons habité Meaux j'ai eu si peu d'heures à vivre avec toi.

Maintenant ce ne sera plus la même chose, tu ne me verras pas, mais je serai près de toi. Dieu le permettra j'en suis sûr. Si mes prières sont entendues et elles le seront tu seras protégé mon Bobby.

Sois courageux comme un soldat, sois fier de moi et dès que tu pourras sois gai. Il ne faut pas penser à moi dans la tristesse, car seule souffrance est la pensée de votre tristesse.

Comme je serais libéré de mon unique chagrin si j'étais certain mon Bobby que tu surmonteras rapidement ta peine et que tu me donneras la joie de vivre en pensant à moi avec tendresse mais sans douleur.

Je te bénis mon Bobby, en demandant à Dieu de t'accorder sur terre à toi toute innocence, ce que sa justice m'a refusé.

Toute ma pensée va vers toi, je te serre sur mon cœur, je t'embrasse de toute mon âme.

Ton père qui t'aime

Robert

Sois fort, sois courageux, sois bon.

Vive la France

Lettre de Robert Pelletier à son fils, in : Guy KRIVOPISKO, *La vie à en mourir Lettres de fusillés (1941-1944)*, Éditions Tallandier, Collection Points, 2006, pp. 39-41.

avous habité. Mais j'ai eu ce jour d'heures
 à vivre avec toi.
 Maintenant ce ne sera plus la même chose. Tu
 ne me verras plus, mais je serai près de
 toi à travers le jour et la nuit. Si mes
 parents ont entendu où elles le savent tu seras
 part avec mon Bobby.

Sois courageux comme un soldat, avec ton
 cœur et ton feu. Tu le feras à l'âge. Il ne faut
 pas penser à moi dans la tristesse, car ma seule
 joie venue est la pensée de votre bonheur.
 Comme je serais heureux de vous revoir chacun si
 et en même temps mon Bobby. Tu es un homme
 capablement tu pense et que tu me donneras la
 joie de vivre en passant avec moi avec tendresse
 en ses jours douloureux.

Je te salue mon Bobby, en demandant à Dieu
 qu'il accorde son cœur à ton toute innocente,
 ce que sa justice ne a salue.
 Tout me plait à l'instant, je te salue avec mon
 cœur, je t'embrasse de tout mon cœur.

Ton père qui est ^{Robert} Jean
 Sous-Off. vos courageux, sous son.
 Vive la France.

Prison de Fresnes 8 août 1941

Mon Bobby, Bon Amis

Tu pleures pas mon Bobby, la pensée de tes
 parents ont été de mon courage.
 Mon Dieu, quand je pense à ton enfance si tourmentée
 déjà, quand je pense aux heures où tu es sorti
 de chez ton père, quand je pense que si jeune je
 me te devenus plus.
 Mais non, je te salue mon Bobby. Dieu nous
 réunira plus tard quand tu auras accompli
 ta tâche sur la terre et je le méritai pour qui elle
 te soit moins lourde que la mienne ne l'a été.
 Et pour cela je veux aussi te donner des conseils
 Tais-toi mon Bobby, prie aussi maintenant en
 toutes choses que tu le feras. Dans quelques
 années tu chasseras ta vie. Fais le présent en
 t'interrogeant longuement sur tes goûts, sur tes
 aptitudes et sur le chemin qu'on devra emprunter.
 Sois doux et bon mon Bobby, on ne l'est jamais
 avec le mal. Ce n'a pas été toujours ainsi avec
 toi et je te regrette souvent pour de tout mon cœur.

Lettre de Robert Pelletier, Paris, prison de Fresnes, 8 août 1941 (document original), Archives de la
 famille, Robert Pelletier, fils de Louis.



153. Otages

1945

Gouache sur papier

H. 21,50 x l. 13,50 cm

Signée et datée en bas à droite à l'encre rouge : F. 45

Collection particulière, Paris

154. Tête d'Otage n°24

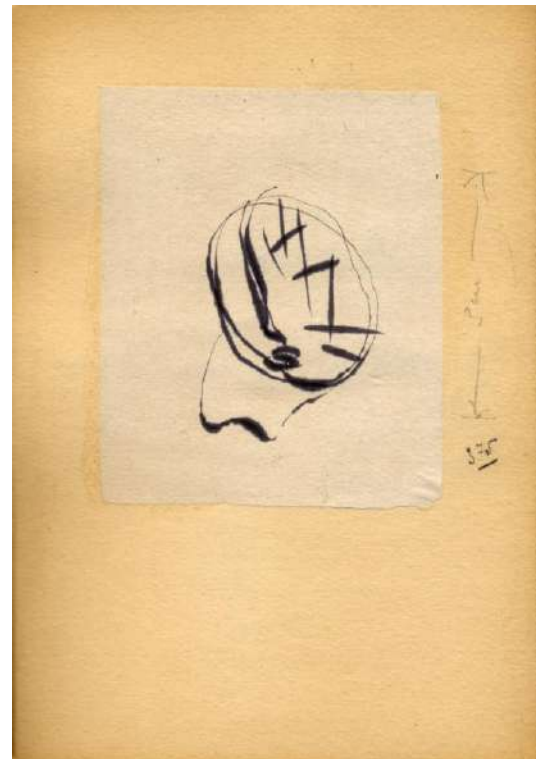
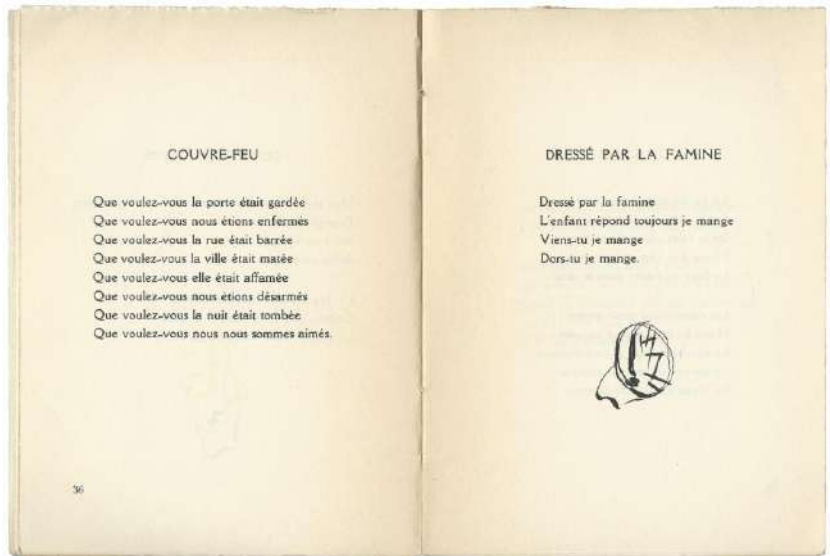
1944

Huile sur papier marouflé sur toile

H. 35,00 x l. 27,00 cm

Signée et datée en bas à droite : F 45

Collection particulière, vente Sotheby's, Londres, *Looking Closely : A Private Collection* - 10/02/2011 / Bucarelli 176, pp. 320-321.



155. Dignes de vivre. Poèmes de Paul Éluard
 1944

Éditions littéraires de Monaco, Paris, René Julliard
 123 pages, couverture imprimée
 18,00 cm x 14,00 cm
 pages 36 et 37

156. Tête, Étude pour Dignes de vivre
 1944

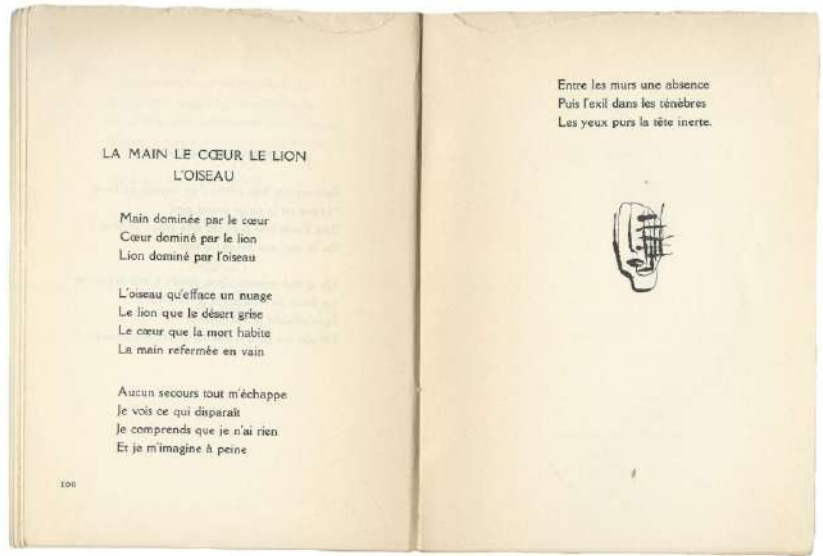
Encre et plume sur papier collé en plein sur carton
 H. 13,00 x l. 10,60 cm

Accompagnée de l'inscription au milieu à droite : 3 cm

Accompagnée de l'inscription en bas : 375

Accompagnée des inscriptions au revers : 8 / h / 10 / 10284 / b

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017



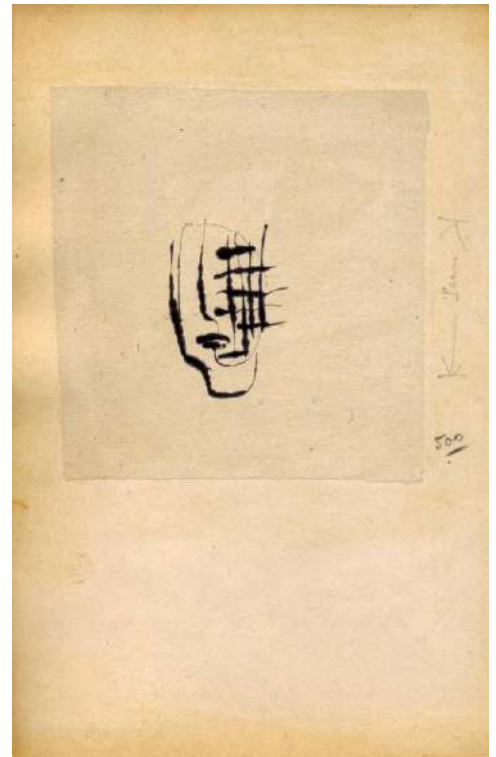
157. Dignes de vivre. Poèmes de Paul Éluard
1944
Éditions littéraires de Monaco, Paris, René Julliard
123 pages, couverture imprimée
18,00 cm x 14,00 cm
pages 100 et 101 / Bucarelli 690, pp. 410-411.

158. Tête, Étude pour Dignes de vivre
1944
Encre et plume sur papier collé en plein sur carton
H. 13,00 x l. 12,50 cm
Accompagnée de l'inscription au milieu à droite : 3 cm

Accompagnée de l'inscription en bas : 500

Accompagnée des inscriptions au revers : 4 / h / 10284 / 13 / b

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017





« Beaucoup des inutiles violences nazies appartiennent maintenant à l'histoire: il suffit de penser aux massacres « disproportionnés » des fosses Ardéatines, d'Oradour, de Lidice, de Boves, de Marzabotto et à d'autres, trop nombreux, où la limite des représailles, déjà intrinsèquement inhumaines, a été énormément dépassée; mais d'autres violences moindres, individuelles, restent écrites en caractères indélébiles dans la mémoire de chacun de nous, anciens déportés - comme des détails du grand tableau ».

Primo LEVI, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Arcades, 1989, p. 106.

159. Oradour (intitulée également : Oradour-sur-Glane)

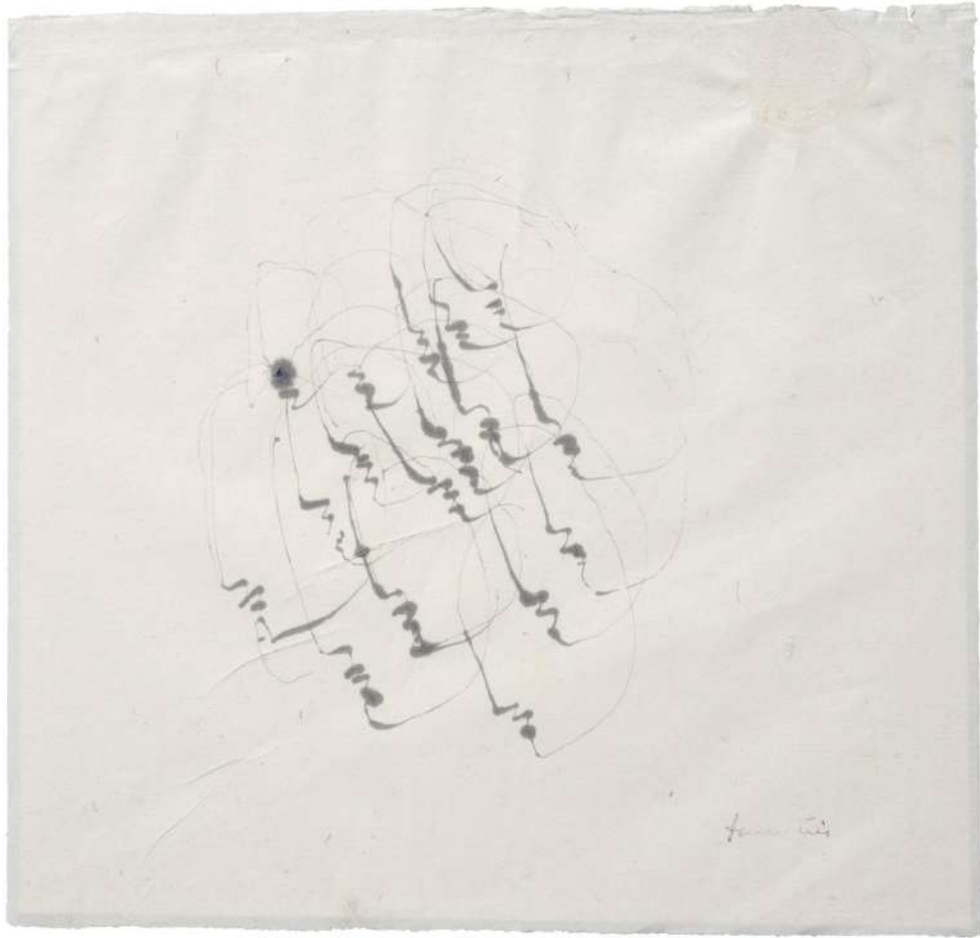
1944

Huile sur papier marouflé sur toile

H. 145,00 x l. 114,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Fautrier 45*

The Menil Collection, Houston / Bucarelli 177, pp. 320-321.



160. Têtes d'Otages

vers 1944

Encre sur papier

H. 20,30 x l. 21,30 cm

Signée en bas à droite : *Fautrier*, non datée

Musée Unterlinden, Colmar

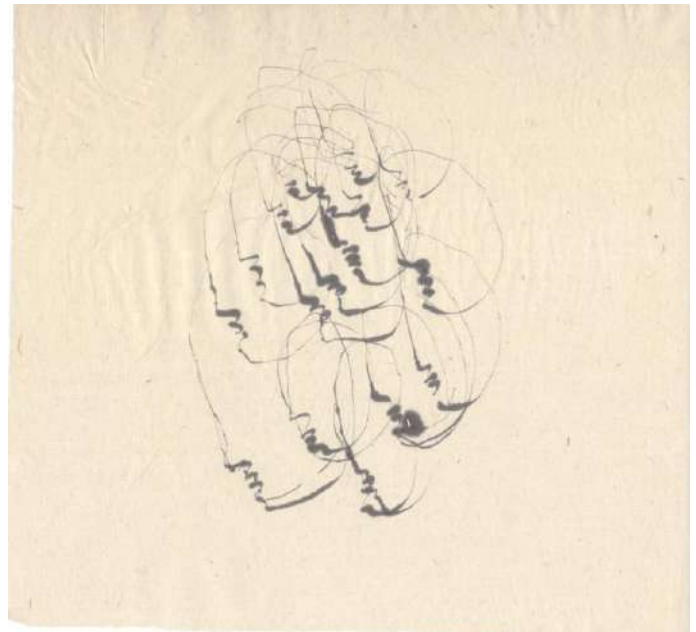


161. Oradour (intitulée également : Nus Oradour)
1944

Encre sur papier

H. 21,50 x l. 20,00 cm

Cachet de l'atelier en bas à droite : *Fautrier*



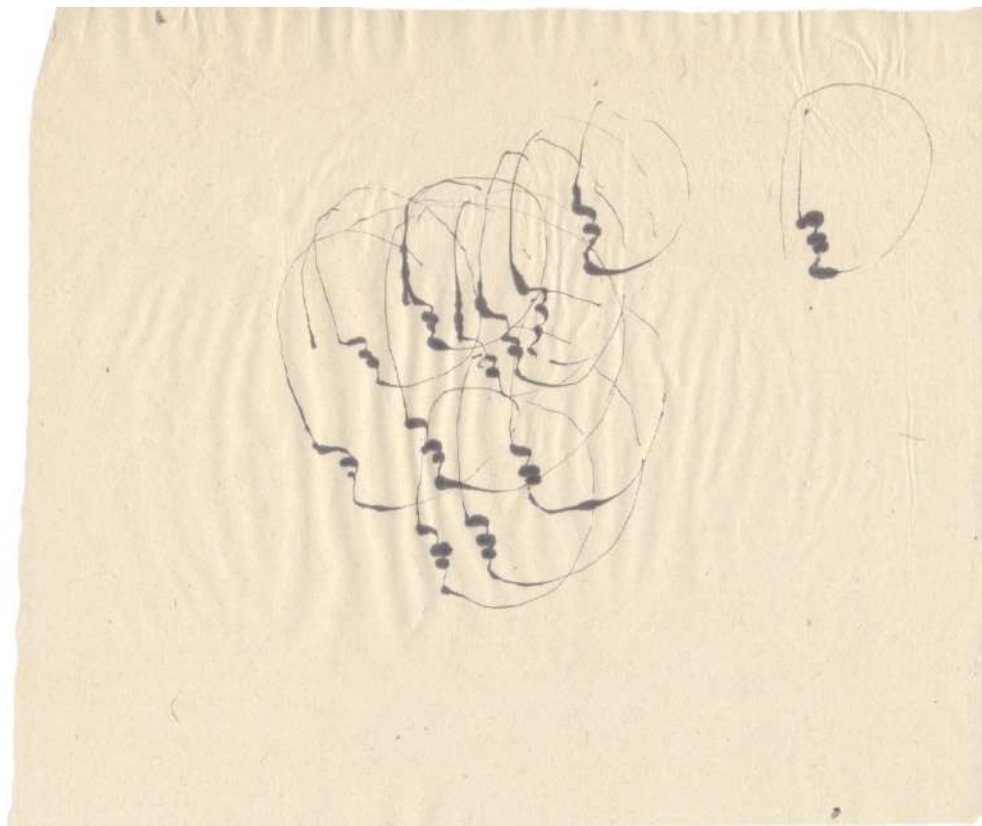
162. Étude pour Oradour

Encre sur papier

H. 20,00 x l. 21,50 cm

Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017



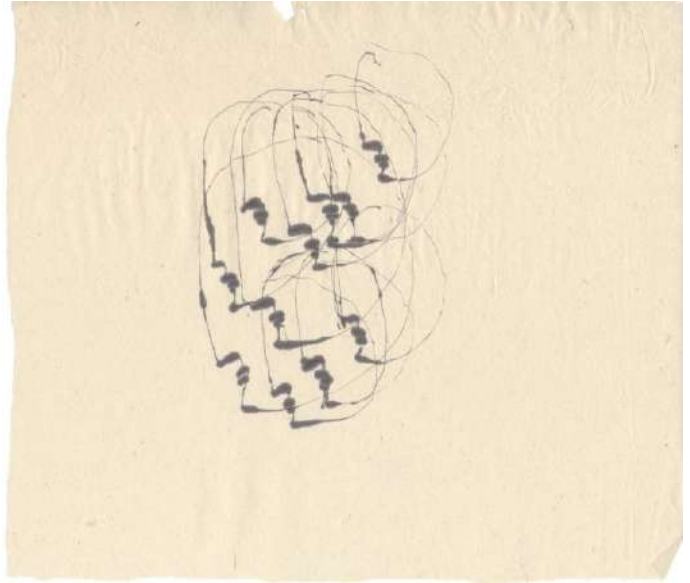
163. Étude pour Oradour

Encre sur papier

H. 20,20 x l. 24,20 cm

Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017



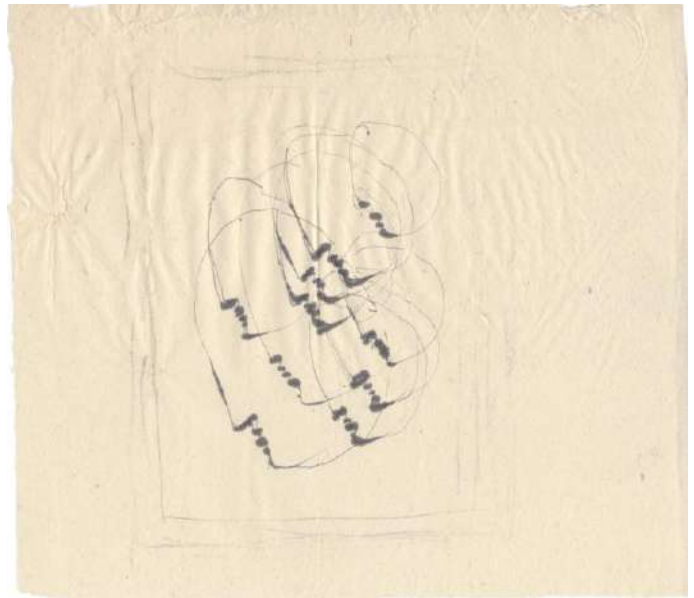
164. Étude pour Oradour

Encre sur papier

H. 20,20 x l. 24,00 cm

Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017



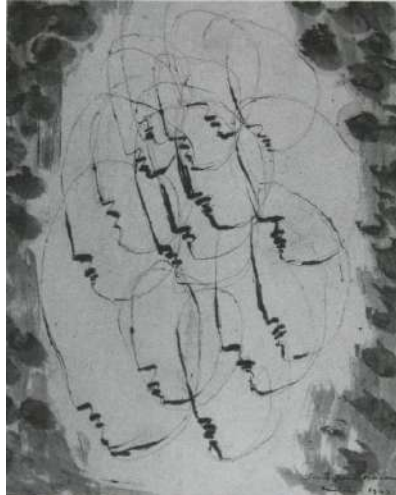
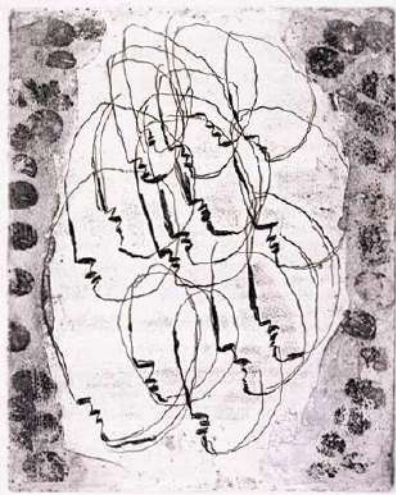
165. Étude pour Oradour

Encre sur papier

H. 20,00 x l. 23,40 cm

Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017



166. Oradour (intitulée également : Les massacrés)^{xxvii}
1944
Héliogravure, eau-forte et aquatinte
287 x 232 mm
Etat unique, tirage a (1 plaque), en gris / Mason 249, p. 124.

167. Dessin pour Oradour^{xxviii}
1944
Plume et lavis d'encre de Chine
Signée et datée en bas à droite avec la mention : *dessin pour Oradour / Fautrier 1943*
H. 29,00 x l. 23,50 cm
Collection Marquis de Ségur / Bucarelli 603, p. 396.

168. Les massacrés
in : Fautrier l'enragé de Jean Paulhan
1949
Librairie Auguste Blaizot, Paris
23 eaux-fortes, 2 lithographies, 1 bois ainsi que 5 lithographies d'interprétation en couleur avec passage de vernis tirées par Fernand Mourlot.
Frontispice gravé à l'eau-forte et à l'aquatinte sur papier Tonkin volant.
H. 49,50 x l. 37,60 cm
page 55 / Mason 249, p. 124.

Oradour

Oradour n'a plus de femmes
Oradour n'a plus un homme
Oradour n'a plus de feuilles
Oradour n'a plus de pierres
Oradour n'a plus d'église
Oradour n'a plus d'enfants

Plus de fumée plus de rires
Plus de toits plus de greniers
Plus de meules plus d'amour
Plus de vin plus de chansons

Oradour j'ai peur d'entendre
Oradour je n'ose pas
Approcher de tes blessures
De ton sang de tes ruines,
Je ne peux, je ne peux pas
Voir ni entendre ton nom.

Oradour je crie et hurle
Chaque fois qu'un cœur éclate
Sous les coups des assassins
Une tête épouvantée
Deux yeux larges deux yeux rouges
Deux yeux graves deux yeux grands
Comme la nuit la folie
Deux yeux de petit enfant :
Ils ne me quitteront pas.
Oradour je n'ose plus
Lire ou prononcer ton nom.

Oradour honte des hommes
Oradour honte éternelle
Haine et honte pour toujours.

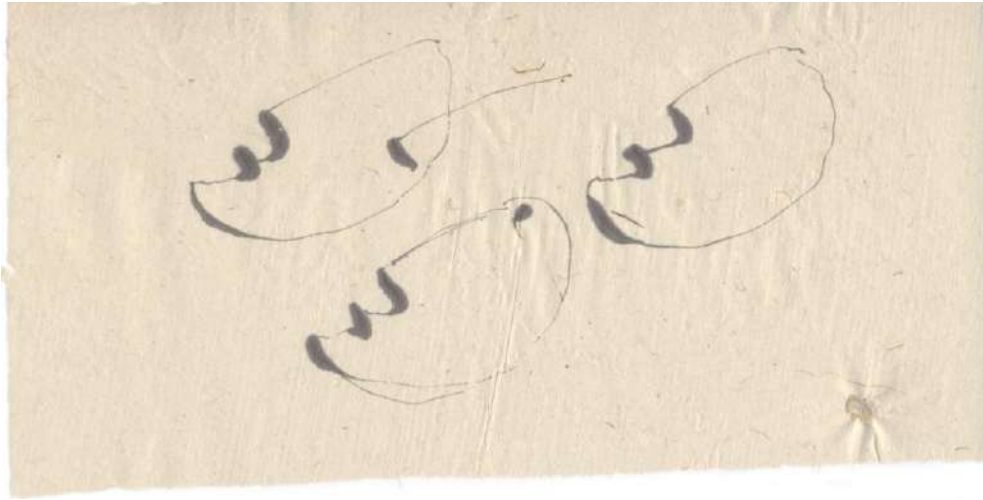
Oradour n'a plus de forme
Oradour femmes ni hommes
Oradour n'a plus d'enfants
Oradour n'a plus de feuilles
Oradour n'a plus d'église
Plus de fumées plus de filles
Plus de soirs ni de matins
Plus de pleurs ni de chansons.

Oradour n'est plus qu'un cri
Et c'est bien la pire offense
Au village qui vivait
Et c'est bien la pire honte
Que de n'être plus qu'un cri
Nom de la haine des hommes
Nom de la honte des hommes
Qu'à travers toutes nos terres
On écoute en frissonnant,
Une bouche sans personne
Qui hurle pour tous les temps.



169. Les Dieux et les Hommes
1943-1944
Dessin à la plume sur Chine
H. 9,50 x l. 12,50 cm
Non signée et non datée
Collection particulière

170. Les Dieux et les Hommes
1943-1944
Dessin à la plume sur Chine
H. 19,50 x l. 22,40 cm
Non signée et non datée
Collection particulière



Fusillé

Le mur, derrière moi, était blanc
et l'herbe, devant moi, était jaune, aplatie, lasse.
L'était-elle réellement ? Je ne sais pas. Mais je la voyais ainsi,
ou c'est ainsi que je l'avais toujours imaginé lorsque
je prévoyais cette heure.

Or, debout, immobile, seul comme dans un rêve,
j'étais là : un bandeau, déjà, fermait mes yeux,
des fusils invisibles se braquaient sur moi.
J'étais là, moi, leur cible, leur fin, soudain,
puissamment emporté, chantant, je ne sais où,
je me trouvai lancé vers des milliers de frères
dans l'orbe cheminant des voix de tous ceux
dont la mort a été vaine comme les ombres de l'herbe,
sincère comme leur marche impitoyablement droite.

Durcie au soleil cru, jouant sous mes paupières,
la mort, devant moi, était noire.

Anne-Marie BAUER, *Fusillé*, in : *La Résistance et ses poètes*, Paris, Éditions Seghers, Nouvelle édition augmentée, 2004, p. 379.

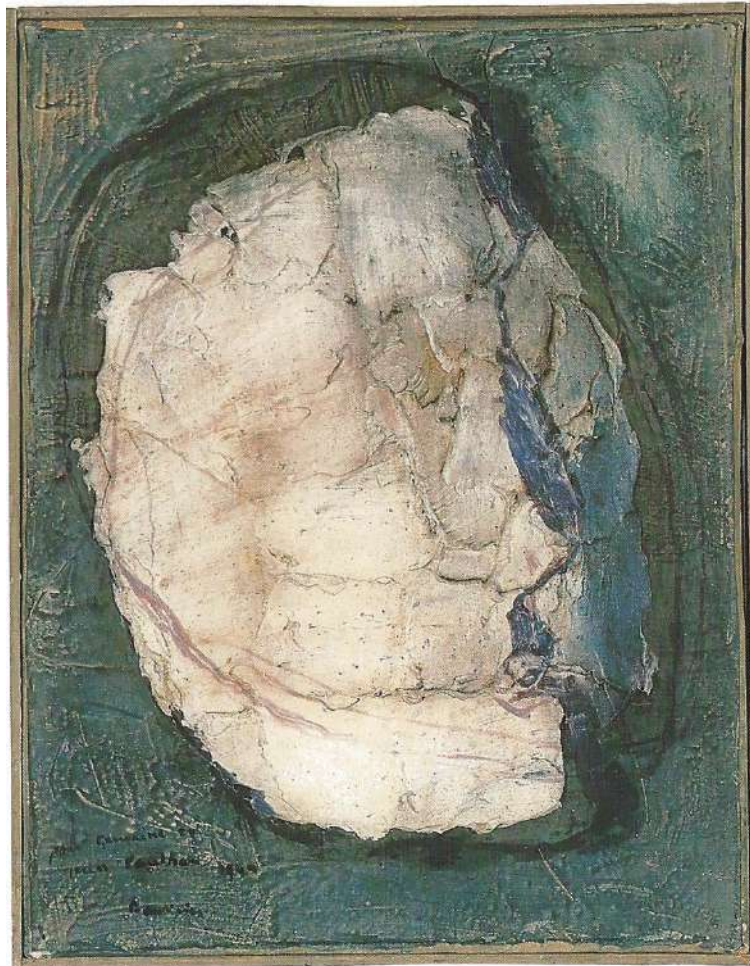
171. Profils (intitulée également : Études pour l'homme qui est malheureux)

Encre sur papier

H. 9,00 x l. 18,00 cm

Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017



« En somme il satisfait par le choix de son sujet notre goût de la vérité (de la hiérarchie des valeurs, de la vérité relative, de la vérité humaine), et par la façon dont il le traite, notre goût de la beauté.
Il transforme en beauté l'horreur actuelle ».

Francis PONGE, *Note sur les Otages Peintures de Fautrier par Francis Ponge*, Paris, Pierre Seghers, 1946, p. 13.

172. Tête d'Otage - hypothétique n°26

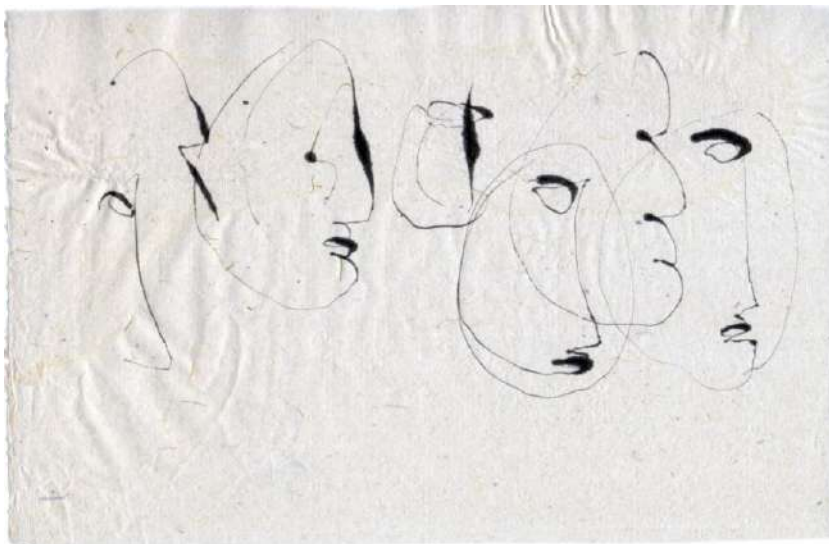
1944

Huile sur papier maroufflé sur toile

H. 34,50 x l. 27,00 cm

Signée et datée accompagnée d'une dédicace en bas à gauche : *Pour Germaine et Jean Paulhan Fautrier 1944*

Collection Insel Hombroich, Neuss



173. Études pour plusieurs têtes d'otages

Encre sur papier

H. 12,20 x l. 19,00 cm

Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017



174. Étude pour une tête d'otage (intitulée également : Visage)

Encre sur papier

H. 17,50 x l. 12,00 cm

Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017



175. Tête d'Otage - hypothétique n°27^{xxix}

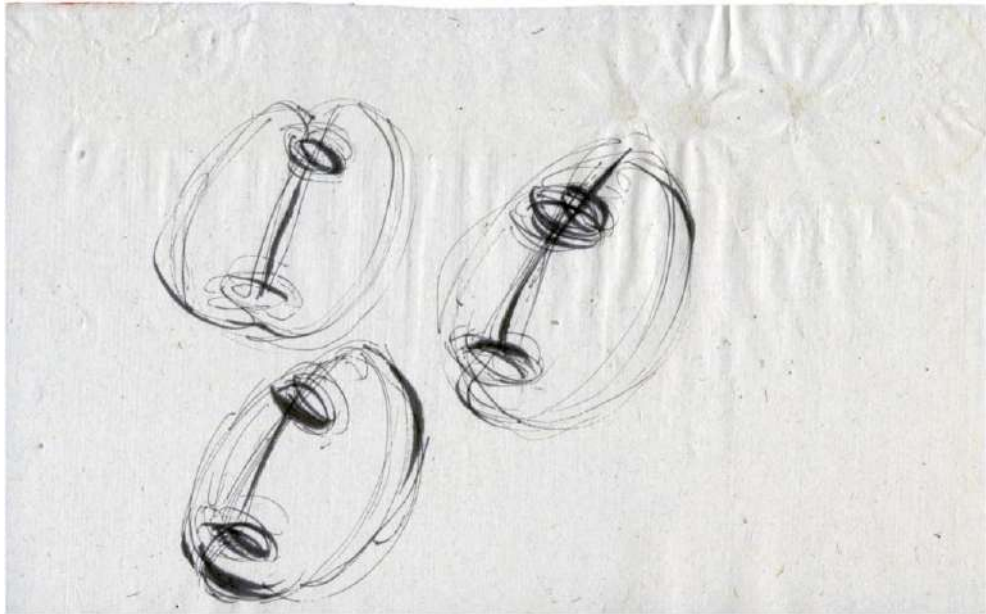
1944

Huile et pigments sur papier marouflé sur toile

H. 64,00 x l. 54,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Fautrier 44*

The National Museum of Art, Osaka



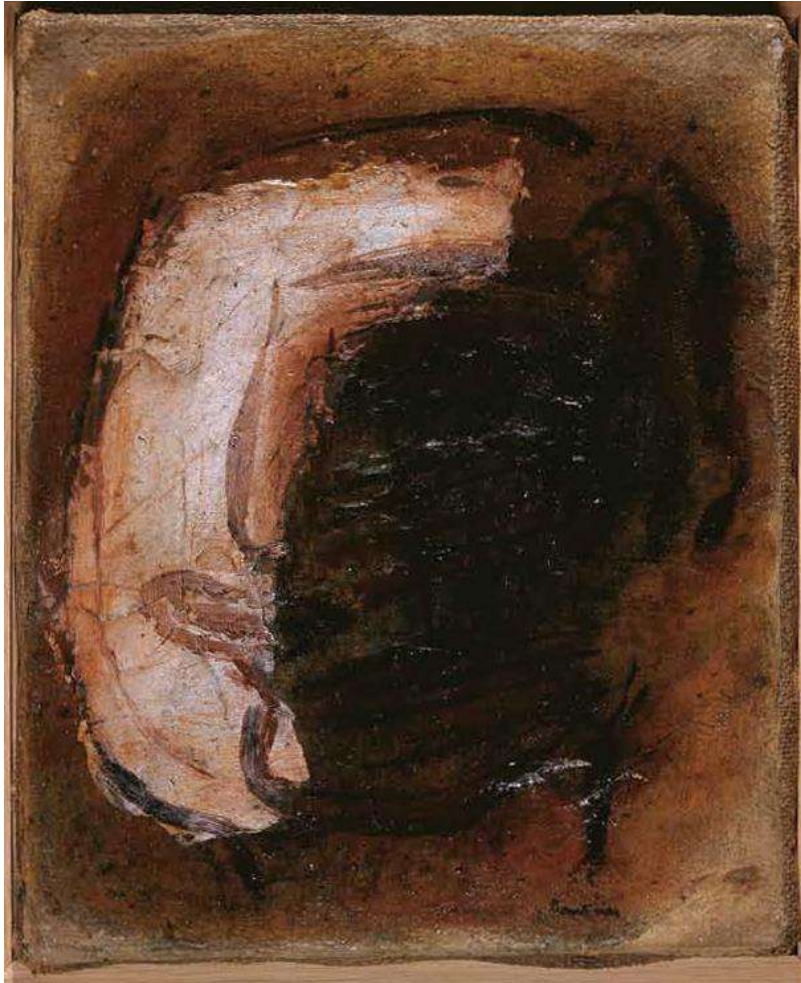
176. Études pour plusieurs têtes d'otages

Encre sur papier

H. 14,00 x l. 22,50 cm

Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017



« [...] Adieu la peine et le plaisir Adieu les roses
Adieu la vie Adieu la lumière et le vent
Marie-toi sois heureuse et pense à moi souvent
Toi qui vas demeurer dans la beauté des choses
Quand tout sera fini plus tard en Erivan [...] »

Louis ARAGON, *Strophes pour se souvenir*, in : Aragon, Louis, *Le Roman inachevé*, Paris, Éditions Gallimard, 1956, in : ANTHOLOGIE AU NOM DE LA LIBERTÉ POÈME DE LA RÉSISTANCE, Paris, Éditions Flammarion, Collection Étonnants Classiques, 2014, p. 73.

177. Otage ^{xxx}

vers 1943

Huile et pigments sur papier marouflé sur toile

H. 27,00 x l. 22,50 cm

Signée en bas à droite : *Fautrier*, non datée

Musée du domaine départemental de Sceaux, Sceaux



178. Corps d'Otage

1943

Huile sur papier marouflé sur toile

H. 114,30 x l. 87,60 cm

Signée et datée en bas à gauche : *Fautrier 43*

Collection particulière, vente Sotheby's, Londres, *Looking Closely : A Private Collection* - 10/02/2011

179. Le buste nu

Encre sur papier

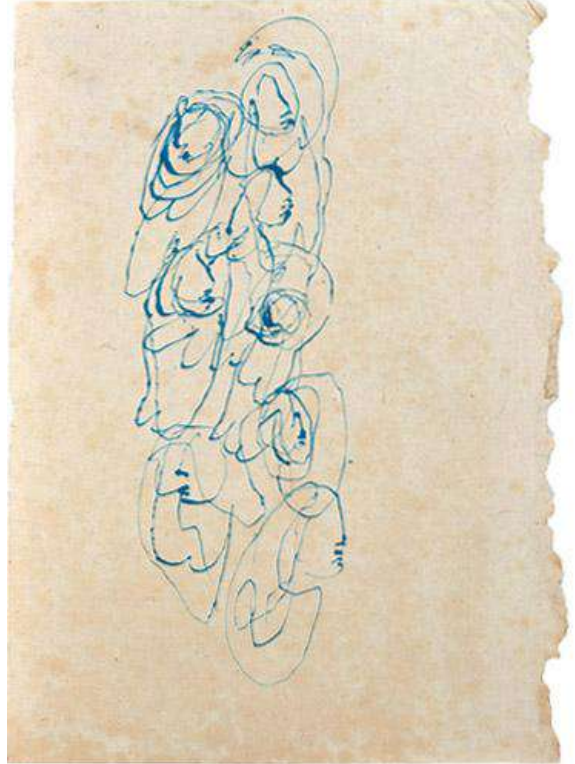
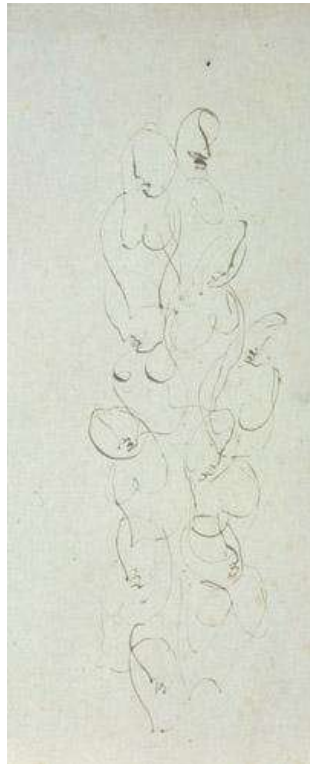
H. 25,00 x l. 17,50 cm

Non signée et non datée

Accompagnée des inscriptions en haut : *le buste nu / 50 a 60 cm / ...en bronze*

Accompagnée de l'inscription en bas : *coupe a la base*

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017



180. Sans titre
vers 1944
Encre noire sur papier
H. 29,00 x l. 10,00 cm
Non signée et non datée
Collection de l'artiste

181. Sans titre
vers 1944
Encre noire sur papier
H. 27,00 x l. 11,00 cm
Non signée et non datée
Collection de l'artiste

182. Sans titre (intitulée également : Études pour La jolie fille)
vers 1944-1945
Encre bleue sur papier
H. 22,10 x l. 16,00 cm
Non signée et non datée
Collection de la famille de l'artiste



183. Corps d'Otage

1944

Huile sur papier marouflé sur toile

H. 116,00 x l. 73,00 cm

Signée et datée en bas à gauche : *Fautrier 44*

Collection Insel Hombroich, Neuss

184. Otage

Encre sur papier

H. 15,50 x l. 14,00 cm

Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017



185. Les fusillés^{xxx}

in : Fautrier l'enragé de Jean Paulhan

1949

Librairie Auguste Blaizot, Paris

23 eaux-fortes, 2 lithographies, 1 bois ainsi que 5 lithographies d'interprétation en couleur avec passage de vernis tirées par Fernand Mourlot.

Frontispice gravé à l'eau-forte et à l'aquatinte sur papier Tonkin volant.

H. 49,50 x l. 37,60 cm

page 21 / Mason 237, I, p. 114.

186. Les Fusillés^{xxxii}

1943

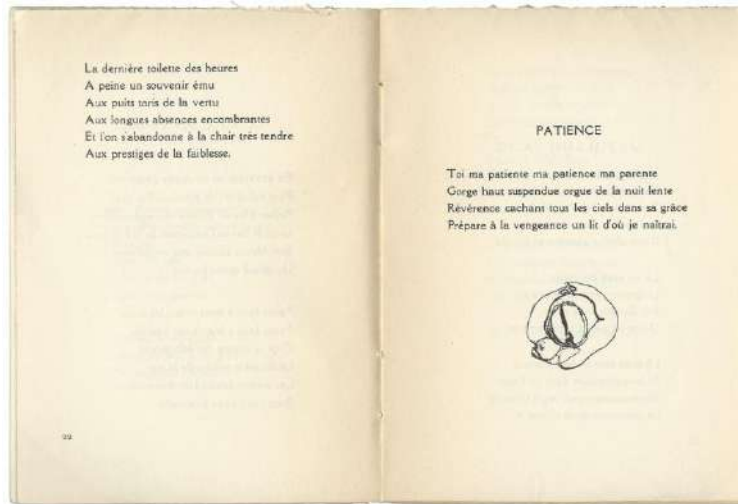
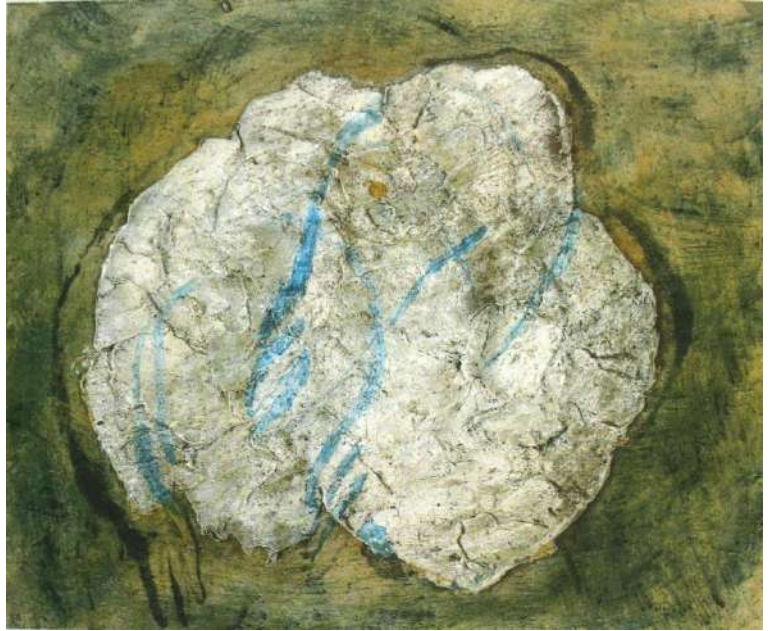
Héliogravure, eau-forte et aquatinte en noir

296 x 236 mm

Etat unique, tirage a (1 plaque)

Quelques épreuves d'essai (Frühdrucke), sur vergé de Montval / Mason 237, I, p. 114.

187. Otage aux mains
 (intitulée également : Nu aux mains)
 1942
 Huile sur papier marouflé sur toile
 H. 45,50 x l. 54,50 cm
 Non signée et non datée
 Collection particulière, Genève



188. Dignes de vivre. Poèmes de Paul Éluard
 1944
 Éditions littéraires de Monaco, Paris, René Julliard
 123 pages, couverture imprimée
 18,00 cm x 14,00 cm
 pages 22 et 23



189. Otage
 1940-1943
 Encre à la plume et fusain sur papier
 recto/verso (au verso, fragment de nu)
 H. 13,50 x l. 15,00 cm
 Non signée et non datée
 Musée du domaine départemental de Sceaux,
 Sceaux



190. Tête d'Otage

1944

Huile sur papier marouflé sur toile

H. 41,00 x l. 33,00 cm

Non signée et non datée

Collection particulière, Allemagne



191. Otage violet

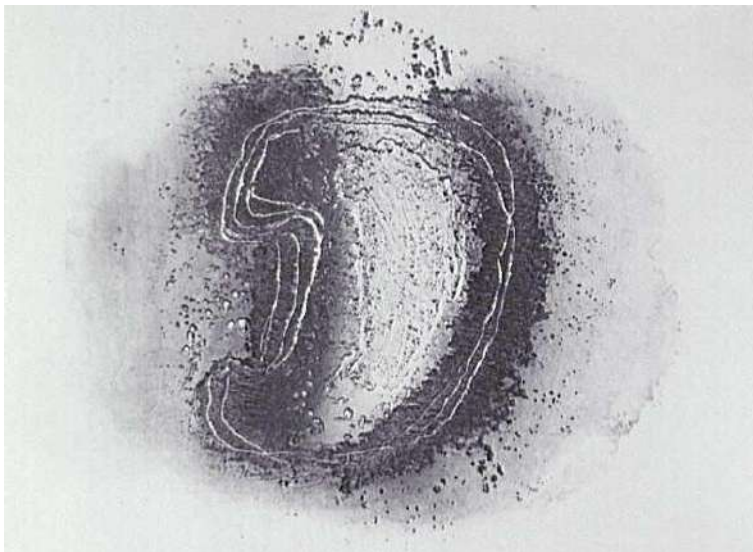
vers 1947

Eau-forte

380 x 565 mm

Signée en bas à droite : *Fautrier* avec la mention en bas à gauche : *H.C*

Bibliothèque Nationale de France, Paris / Mason 239, p. 116.



192. Le Visage rapace

1947

Eau-forte, morsure directe et lavis sur papier marais

176 x 205 mm

1^{er} état (1 plaque, encre en rouge violacé avec dessin en taille blanche)

in : *Fautrier l'enragé* de Jean Paulhan

1949

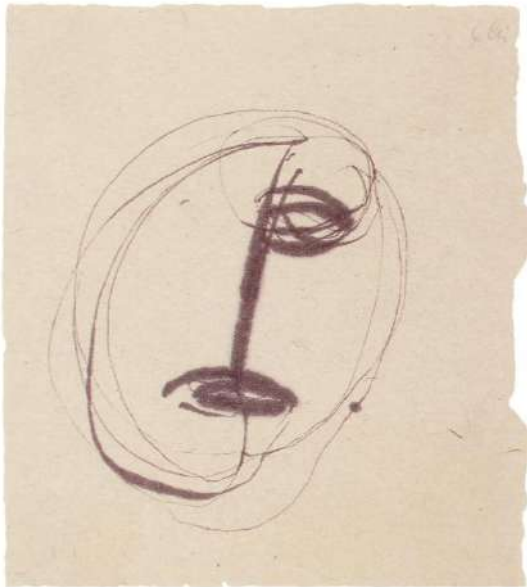
Librairie Auguste Blaizot, Paris

23 eaux-fortes, 2 lithographies, 1 bois ainsi que 5 lithographies d'interprétation en couleur avec passage de vernis tirées par Fernand Mourlot.

Frontispice gravé à l'eau-forte et à l'aquatinte sur papier Tonkin volant.

H. 49,50 x l. 37,60 cm

page 26 / Mason 239, p. 116.



« Mais peu à peu Fautrier supprime la suggestion directe du sang, la complicité du cadavre. Des couleurs libres de tout lien rationnel avec la torture se subsistent aux premières ; en même temps qu'un trait qui tente d'exprimer le drame sans le représenter, se substitue aux profils ravagés. Il n'y a plus que des lèvres, qui sont presque des nervures ; plus que des yeux qui ne regardent pas. Une hiéroglyphe de la douleur ».

André MALRAUX, LES OTAGES PEINTURES ET SCULPTURES DE FAUTRIER, catalogue d'exposition, Paris, Galerie René Drouin, 26 octobre au 17 novembre 1945.

193. Les Dieux et les Hommes

1943-1944

Dessin à la plume sur Chine

H. 10,60 x l. 9,80 cm

Non signée et non datée

Collection particulière

194. Otage (intitulée également : Petit Otage à l'œil rouge)

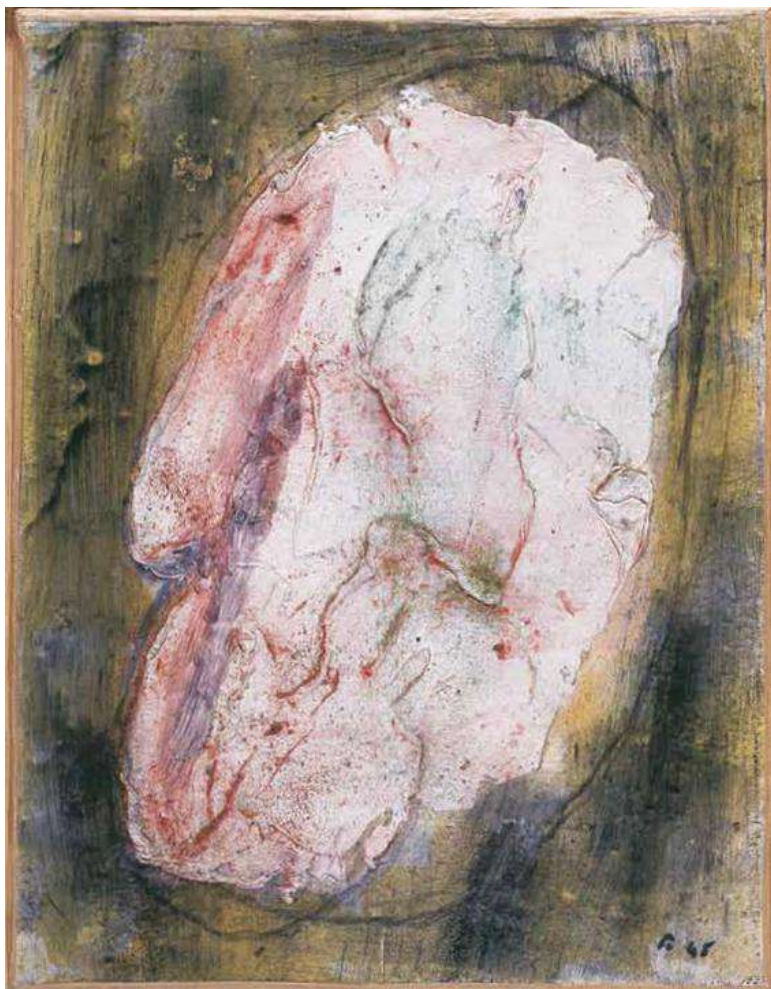
1944

Huile sur papier marouflé sur toile

H. 35,00 x l. 25,00 cm

Signée et datée en bas à droite : F. 44

Collection Philippe et Denyse Durand-Ruel, Paris



195. Tête d'Otage (n°3) ^{xxxiii}
1943-1945
Huile et pigments sur papier marouflé sur toile
H. 35,00 x l. 27,00 cm
Signée et datée en bas à droite : F 45
Musée du domaine départemental de Sceaux, Sceaux



196. Tête

1942

Huile sur papier marouflé sur toile

H. 27,00 x l. 22,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Fautrier 42*

Collection particulière, vente Drouot, Paris, *Guy Loudmer* - 05/04/1991

197. Otage (intitulée également : Tête d'Otage)

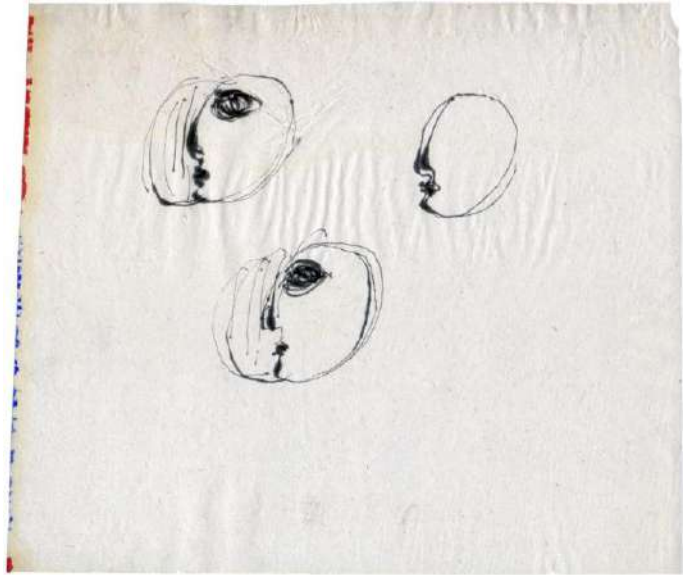
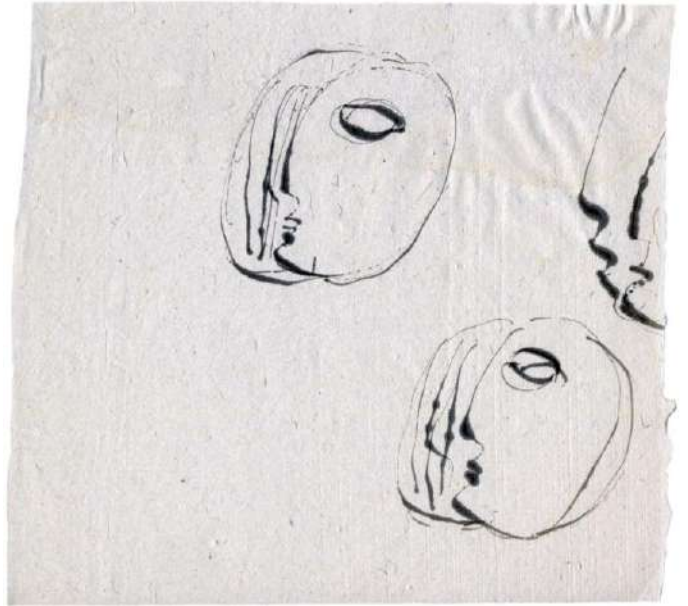
vers 1944-1945

Huile sur papier marouflé sur toile

H. 26,50 x l. 21,00 cm

Non signée et non datée

Collection particulière



198. Série de trois têtes (intitulée également : Série de trois visages)

Encre sur papier

H. 13,50 x l. 14,70 cm

Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017

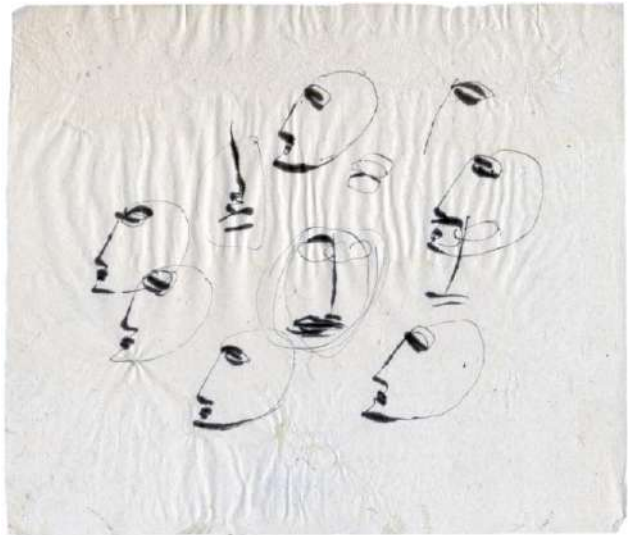
199. Série de trois têtes (intitulée également : Série de trois visages)

Encre sur papier

H. 18,50 x l. 22,00 cm

Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017



200. Tête d'Otage

1943

Huile sur toile marouflé sur toile

H. 27,00 x l. 22,00 cm

Signée en bas à droite : *Fautrier*, non datée

Collection Galerie Bonnier, Genève

201. Étude pour plusieurs têtes d'otages (intitulée également : Visage)

Encre sur papier

H. 20,20 x l. 23,90 cm

Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017



202. Tête d'Otage ^{xxxiv}

Œuvre non identifiée
Dimensions inconnues

Une reproduction de cette œuvre est présente dans l'exemplaire du catalogue de l'exposition *Les Otages Peintures et Sculptures de FAUTRIER*, Galerie Drouin, conservé à la Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, Paris.

203. Étude pour une tête d'otage (intitulée également : Visage de profil)

Encre sur papier
H. 12,80 x l. 10,00 cm
Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017

1940

Ils ont tout aveuglé
La mer aussi, les phares.

Ils ont posé le bleu
Des ténèbres du ciel
Sur le cœur sur les yeux.

Pourtant j'y vois encore
Dans le sang des paupières,
Je vois le trou des morts
Et les vivants d'hier.

Il n'y a pas d'aveugles
Mais la nuit des tombeaux.

Gabriel AUDISIO, *Poème du lustre noir*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1944, in : *La Résistance en poésie Des poèmes pour résister*, Paris, Éditions Magnard, Collection Classiques & Contemporains, 2016, p. 22.



204. Étude pour une tête d'otage
1944

Encre sur papier

H. 18,50 x l. 24,30 cm

Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017

205. Étude pour une tête d'otage
1944

Encre sur papier

H. 20,00 x l. 23,00 cm

Non signée et non datée

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017



206. Tête d'Otage ^{xxxv}

vers 1945

Huile et pigments sur papier marouflé sur toile

H. 34,20 x l. 26,40 cm

Bridgestone Museum of Art, Ishibashi Foundation, Tokyo

207. Tête d'Otage

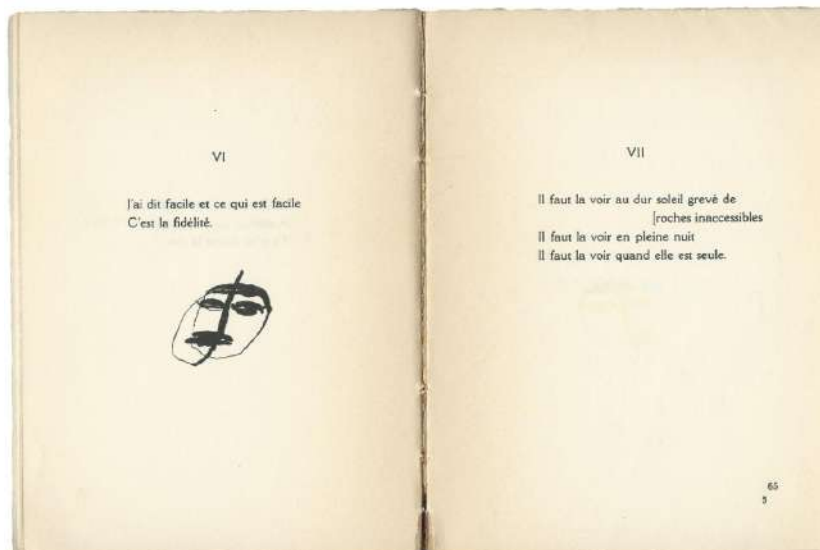
1944

Dimensions inconnues

Signée et datée en bas à droite : *Fautrier 1944*

Collection Insel Hombroich, Neuss

Tête d'Otage numérotée 26 par M. Dominique Fautrier



208. Dignes de vivre. Poèmes de Paul Éluard

1944

Éditions littéraires de Monaco, Paris, René Julliard

123 pages, couverture imprimée

18,00 cm x 14,00 cm

pages 64 et 5/65

209. Tête, Étude pour Dignes de vivre

1944

Encre et plume sur papier collé en plein sur carton

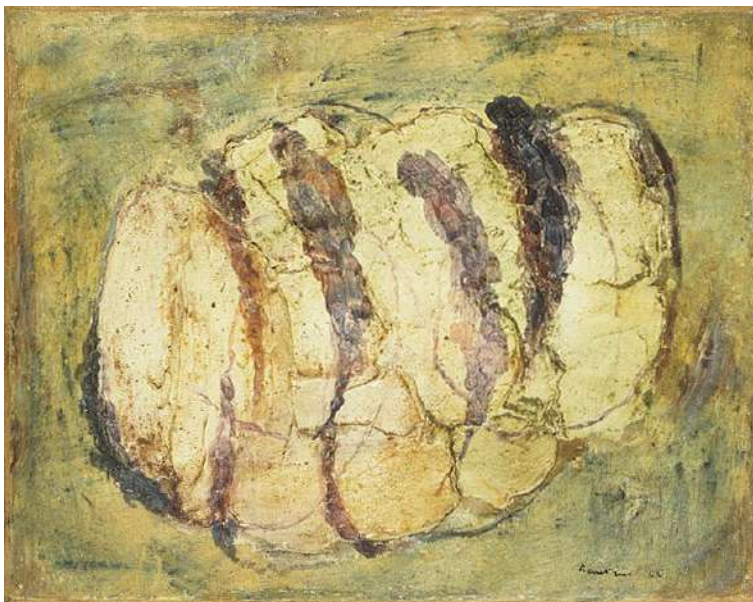
H. 10,50 x l. 10,30 cm

Accompagnée de l'inscription au milieu à droite : 3 cm

Accompagnée de l'inscription au milieu : 590

Accompagnée des inscriptions au revers : 5 / H / 2 / 10207 / B

Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017



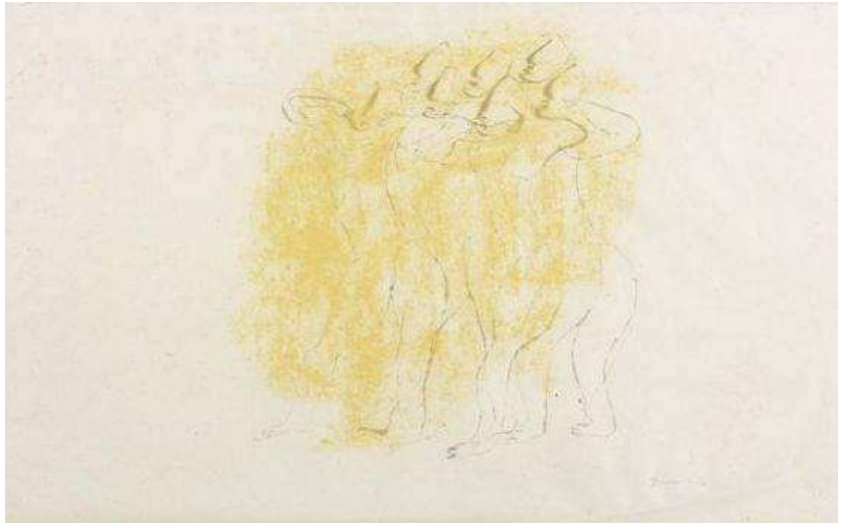
210. Tête d'otage (intitulée également : Têtes Multiples)
 1944-1945
 Huile et pigments sur papier marouflé sur toile
 H. 32,50 x l. 41,00 cm
 Signée et datée en bas à droite : *Fautrier 45*
 Moderna Museet, Stockholm



211. Orénoque de Robert Ganzo
 Livre illustré de 11 eaux-fortes originales de Jean Fautrier
 Planche XI
 1942
 Éditions Auguste Blaizot, Paris
 84 exemplaires numérotés au colophon
 48 pages sur Auvergne en feuilles
 H. 38,50 cm x l. 28,50 cm
 Epreuve reproduite signée en bas à droite : *Fautrier*, numérotée en bas à gauche : *XIX/XXV*
 Imprimeur : Atelier Lacourière, Paris / Mason 73, p. 44.



212. Sans titre
Non daté
Encre sur papier
H. 24,00 x l. 36,00 cm
Signée en bas à droite : *Fautrier*



213. Fusillés
1944
Encre de Chine et pastel sur papier
H. 23,00 x l. 35,50 cm
Signée en bas à droite : *Fautrier*
Collection particulière, Paris



Nos yeux, nos mains sont du satin,
couturière, pour tes moustiques.
Vos gifles sont mortel venin,
multiples branches élastiques.
Mon rêve est parti de la hutte
où pleure une Indienne accroupie.
Et lui, toujours dans cette lutte
avec sa vieille âme en charpie.

9

214. Orénoque de Robert Ganzo
Livre illustré de 11 eaux-fortes originales de Jean Fautrier
1942
Éditions Auguste Blaizot, Paris
84 exemplaires numérotés au colophon
48 pages sur Auvergne en feuilles
H. 38,50 cm x l. 28,50 cm
Imprimeur : Atelier Lacourrière, Paris
page 9 / Mason 64, p. 40.



« L'OTAGE qui donne la clef des autres, c'est le grand otage sculpté. Plutôt que des tableaux de Fautrier, ces figures viennent de sa sculpture. De sa sculpture qui a trouvé, dans le supplice, ce qu'elle a longtemps cherché en vain : un moyen d'incarnation ».

André MALRAUX, LES OTAGES PEINTURES ET SCULPTURES DE FAUTRIER, catalogue d'exposition, Paris, Galerie René Drouin, 26 octobre au 17 novembre 1945.

215. L'Otage

1943

Plâtre

H. 49,00 cm

Collection Insel Hombroich, Neuss

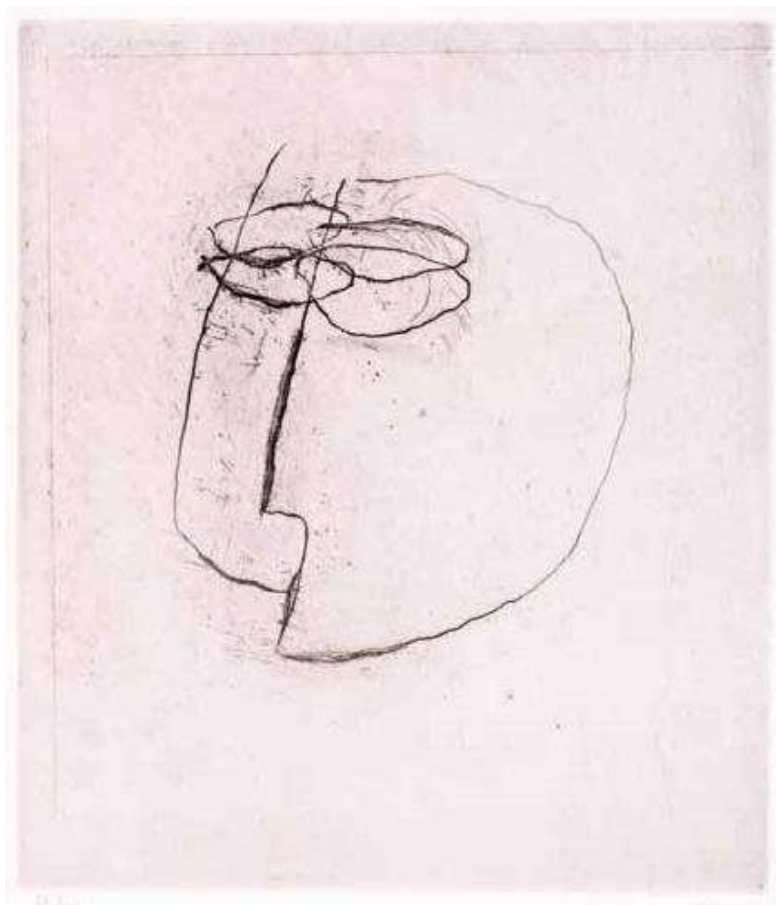
216. Tête d'Otage ^{xxxvi}

1942-1944

Ronde-bosse en plomb

H. 48,00 cm x l. 30,00 cm

Musée du domaine départemental de Sceaux, Sceaux / Bucarelli 493, pp. 376-377.



217. Otage

1942

Encre bleue à la plume sur papier

H. 22, 50 x l. 12,80 cm

Signée et datée avec mention en bas à droite : *otage f 42*

Musée du domaine départemental de Sceaux, Sceaux

218. Otages [I B] ^{xxxvii}

vers 1943

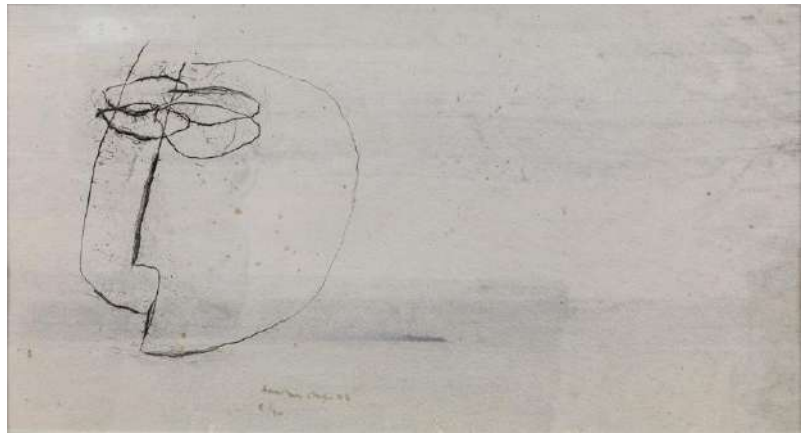
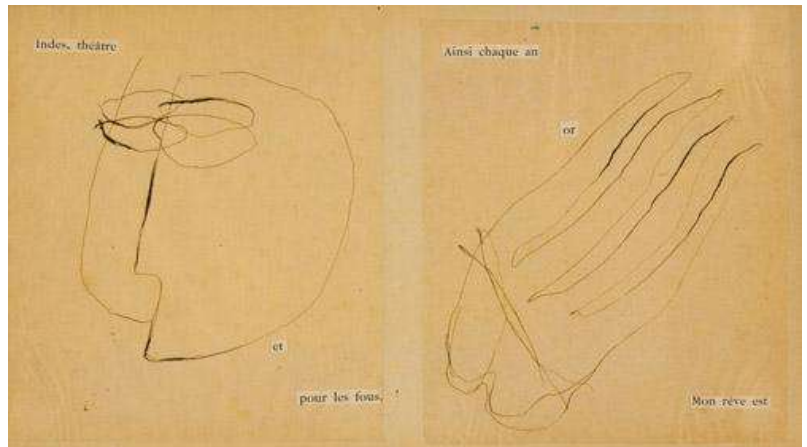
héliogravure et eau-forte en noir

2^{ième} état. La plaque est coupée, 273 x 237 mm ; un trait « d'encadrement » apparaît à gauche et en tête.

50 épreuves sur vélin d'Arches, 568 x 380 mm

X épreuves sur vélin d'Arches teinté

Imprimeur : Jean Signovert / Mason 204, B, pp. 96-97.



219. Sans titre

vers 1943

Encre sur papier

H. 24,00 x l. 42,50 cm

Non signée et non datée

Maquette pour un livre accompagnée de papiers collés : *Indes, théâtre* / *Ainsi chaque an* / *or* / *et* / *pour les fous.* / *Mon rêve est*
 Ces fragments de textes sont issus du poème *Orénoque* de Robert Ganzo, in : *L'œuvre poétique*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, p. 17.

Collection particulière. Œuvre retrouvée dans l'atelier de l'artiste

220. Otages [I A] (intitulée également : Otages 43 - I) ^{xxxviii}

1943

Héliogravure et eau-forte en noir

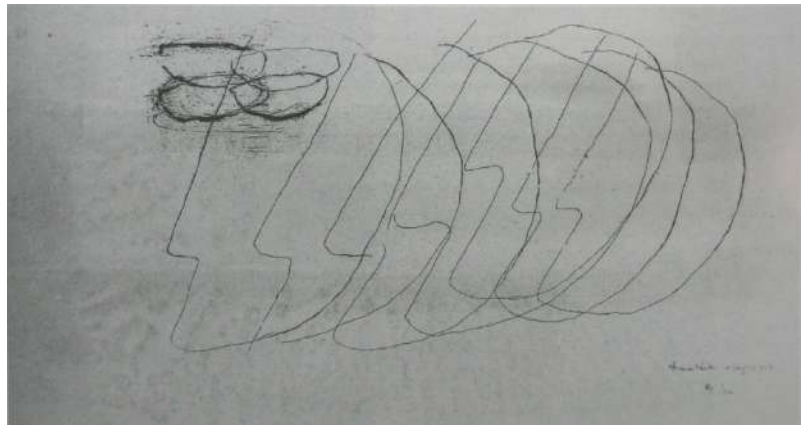
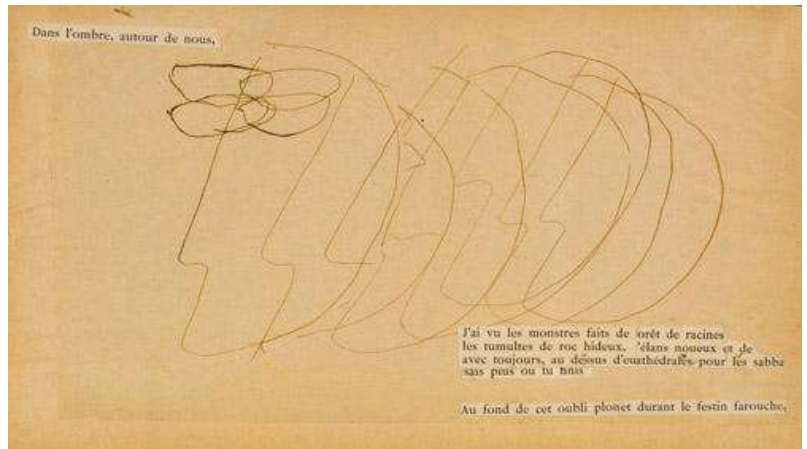
20 épreuves sur vélin d'Auvergne

240 x 430 mm

Imprimeur : Jean Signovert

Epreuve reproduite signée, datée et justifiée en bas à gauche : *fautrier otages 43 4/20*

Musée du domaine départemental de Sceaux, Sceaux / Mason 204, A, p. 97.



221. Sans titre

vers 1943

Encre sur papier

H. 24,00 x l. 42,50 cm

Non signée et non datée

Maquette pour un livre accompagnée de papiers collés : *Dans l'ombre, autour de nous, / J'ai vu les monstres faits de orêt de racines / les tumultes de roc hideux, 'élans noueux et de / avec toujpurs, au dessus d'eunthédrales pour les sabba / sais puis ou tu finis / Au fond de cet oubli plonnet durant le festin farouche.*

Ces fragments de textes sont issus du poème *Orénoque* de Robert Ganzo, in : *L'œuvre poétique*, op. cit., p. 21.

Collection particulière. Œuvre retrouvée dans l'atelier de l'artiste

222. Otages [II] (intitulée également : Otages 43 - II)

1943

Héliogravure et eau-forte en noir sur vélin d'Auvergne

20 épreuves sur vélin d'Auvergne

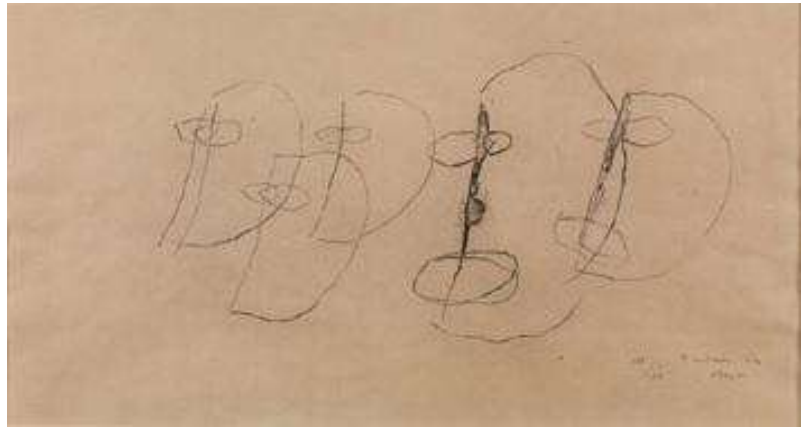
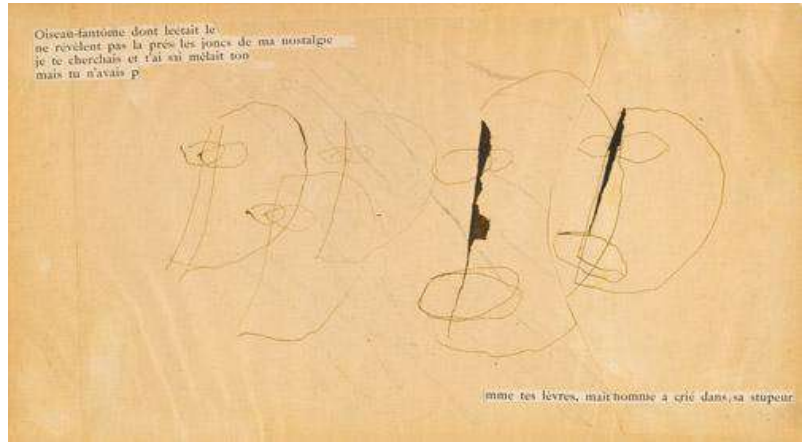
245 x 430 mm

XX épreuves sur... ?

Imprimeur : Jean Signovert

Epreuve reproduite signée, datée et justifiée en bas à droite : *fautrier otages 43 4/20*

Musée du domaine départemental de Sceaux, Sceaux / Mason 205, p. 97.



223. Sans titre

vers 1943

Encre sur papier

H. 24,00 x l. 42,50 cm

Non signée et non datée

Maquette pour un livre accompagnée de papiers collés : *Oiseau-fantôme dont leéait le / ne révèlent pas la prés les joncs de ma nostalgie / je te cherchais et t'ai sii mêlait ton / mais tu n'avais p / mme tes lèvres, maithomme a crié dans sa stupeur*

Ces fragments de textes sont issus du poème *Orénoque* de Robert Ganzo, in : *L'œuvre poétique*, op. cit., p. 18.

Collection particulière. Œuvre retrouvée dans l'atelier de l'artiste

224. Otages [III] (intitulée également : Otages 44)

1944

Héliogravure et eau-forte en noir

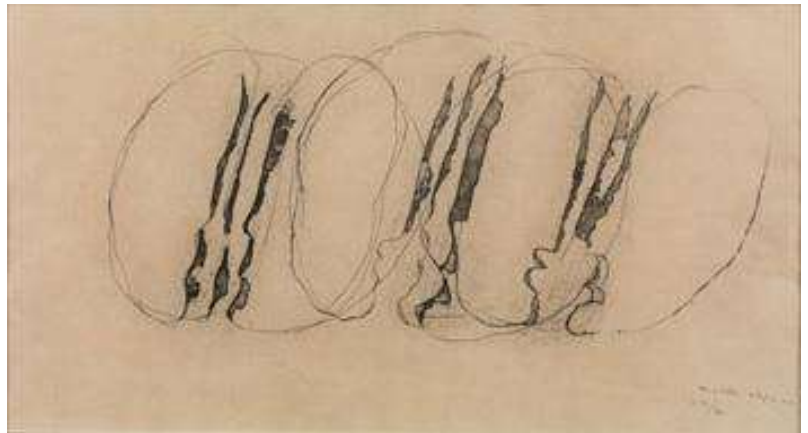
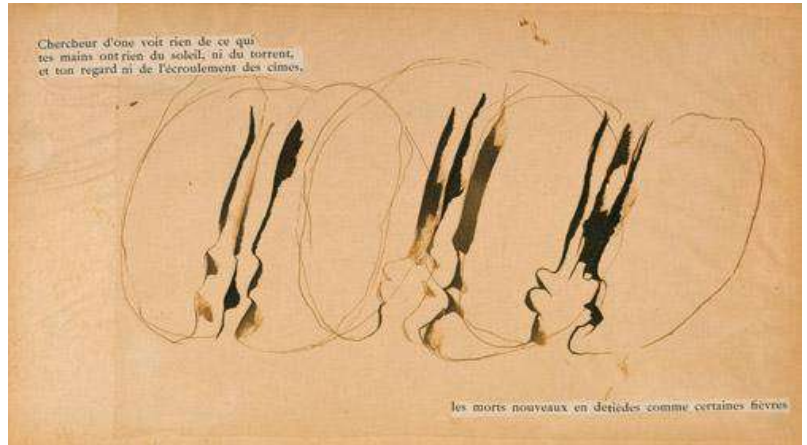
20 épreuves sur vélin d'Auvergne

240 x 430 mm

Imprimeur : Jean Signovert

Epreuve reproduite signée, datée et justifiée en bas à droite : *fautrier 44 otages III/XX*

Musée du domaine départemental de Sceaux, Sceaux / Mason 206, p. 97.



225. Sans titre

vers 1943

Encre sur papier

H. 24,00 x l. 42,50 cm

Non signée et non datée

Maquette pour un livre accompagnée de papiers collés : *Chercheur d'one voit rien de ce qui / tes mains ont rien du soleil, ni du torrent, / et ton regard ni de l'éroulement des cimes, / les morts nouveaux en detièdes comme certaines fièvres*

Ces fragments de textes sont issus du poème *Orénoque* de Robert Ganzo, in : *L'œuvre poétique*, op. cit., p. 11.

Collection particulière. Œuvre retrouvée dans l'atelier de l'artiste

226. Otages 43 - III

1943

Héliogravure et eau-forte en noir

20 épreuves sur vélin d'Auvergne

XX épreuves sur... ?

245 x 430 mm

Imprimeur : Jean Signovert

Epreuve reproduite signée, datée et justifiée en bas à droite : *fautrier otages 43 VIII/XX*

Musée du domaine départemental de Sceaux, Sceaux / Mason 207, p. 97.

227. Sans titre

vers 1943

Encre sur papier

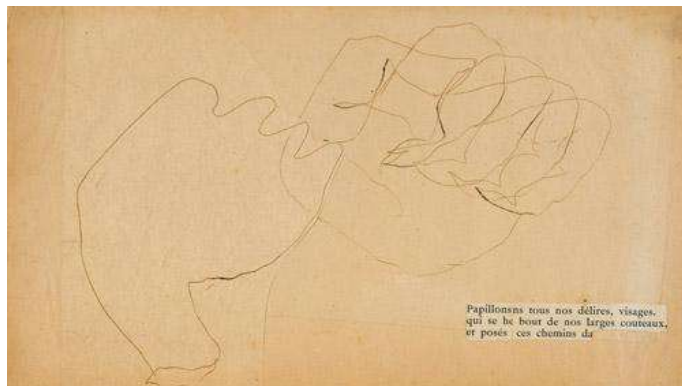
H. 24,00 x l. 42,60 cm

Non signée et non datée

Maquette pour un livre accompagnée de papiers collés : *Papillonsns tous nos délires, visages. / qui se he bout de nos larges couteaux, / et posés ces chemins da*

Ces fragments de textes sont issus du poème *Orénoque* de Robert Ganzo, in : *L'œuvre poétique*, op. cit., p. 20.

Collection particulière. Œuvre retrouvée dans l'atelier de l'artiste



228. Sans titre (intitulée également : Nus)

vers 1943

Encre sur papier

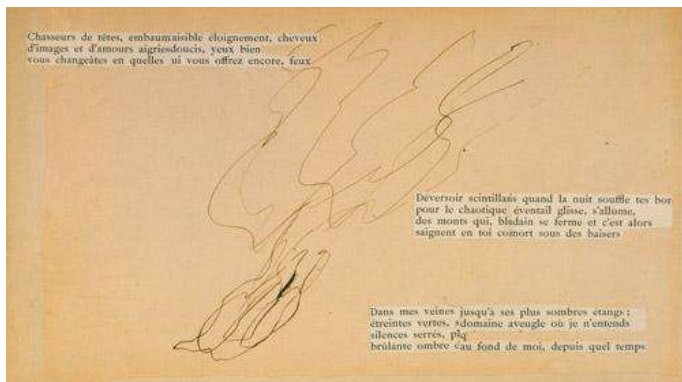
H. 24,00 x l. 42,60 cm

Non signée et non datée

Maquette pour un livre accompagnée de papiers collés : *Chasseurs de têtes, embaumaisible éloignement, cheveux / d'images et d'amours aigriesdoucis, yeux bien / vous changeâtes en quelles ui vous offrez encore, feux / Déversoir scintillais quand la nuit souffle tes bor / pour le chaotique éventail glisse, s'allume, / des monts qui, bladain se ferme et c'est alors / saignent en toi comort sous des baisers / Dans mes veines jusqu'à ses plus sombres étangs : / étreintes vertes, sdomaine aveugle où je n'entends / silences serrés, plq / brûlante ombre au fond de moi, depuis quel temps*

Ces fragments de textes sont issus du poème *Orénoque* de Robert Ganzo, in : *L'œuvre poétique*, op. cit., p. 13.

Collection particulière. Œuvre retrouvée dans l'atelier de l'artiste



229. Sans titre (intitulée également : Nus)

vers 1943

Encre sur papier

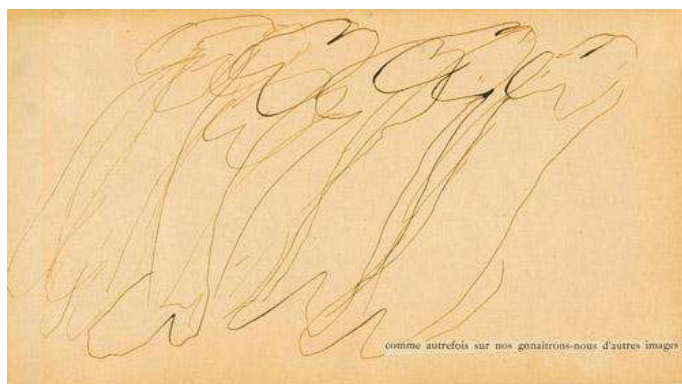
H. 24,00 x l. 42,50 cm

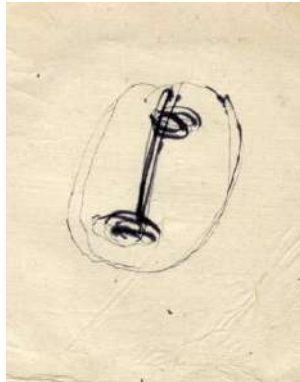
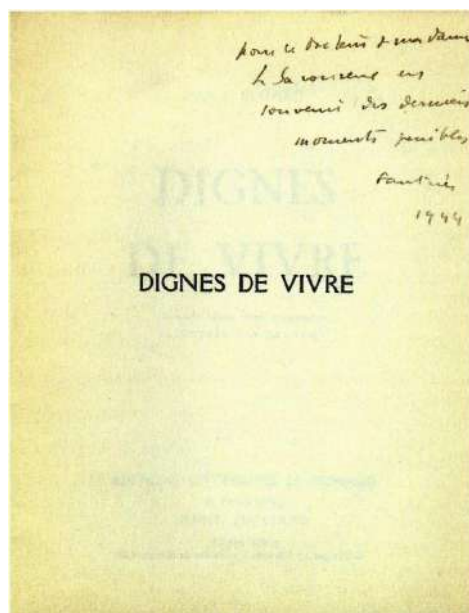
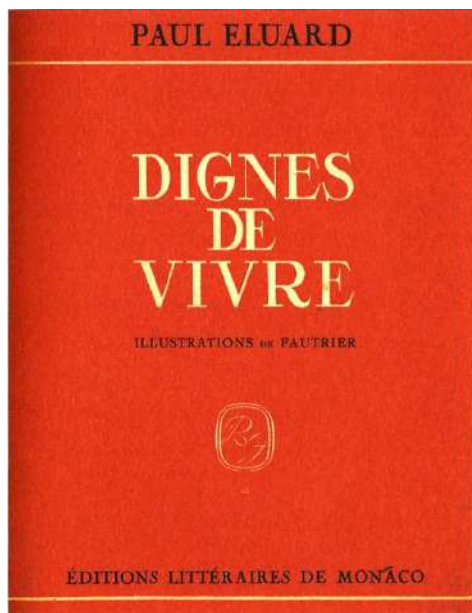
Non signée et non datée

Maquette pour un livre accompagnée de papiers collés : *comme autrefois sur nos gonaîtros-nous d'autres images*

Ces fragments de textes sont issus du poème *Orénoque* de Robert Ganzo, in : *L'œuvre poétique*, op. cit., p. 20.

Collection particulière. Œuvre retrouvée dans l'atelier de l'artiste





230-234. Dignes de vivre, Poèmes de Paul Éluard
1944

Éditions littéraires de Monaco, Paris

123 pages, couverture imprimée.

Exemplaire sur vélin de Corvol L'Orgueilleux, non numéroté,

enrichi par l'artiste de trois dessins originaux réalisés à l'encre noire et à la plume

18,00 cm x 14,00 cm

Signé, daté et dédié: *Pour le docteur et madame / Le Savoureux en / souvenir des derniers / moments pénibles / Fautrier / 1944*

Fonds Le Savoureux, Maison de Chateaubriand, Châtenay-Malabry



235. Nu couché, Auschwitz-Dachau (intitulée également : Le jour ou la nuit)
1941-1945
Huile et pigments sur papier marouflé sur toile
H. 97,00 x l. 162,00 cm
Signée en haut à gauche : *Fautrier*, non datée
Collection Sami Tarica, Genève



236. Sans titre
1943
Encre noire et rouge sur papier
H. 17,00 x l. 16,50 cm
Signée et datée au centre : *F 43*
Collection Thérèse Marvaldi, vente Drouot, Paris, *Dessins, tableaux anciens, objets d'art et mobilier, pendules, orfèvrerie, sculptures, bronzes* - 27/04/2017

LES OTAGES

Peintures et Sculptures de
FAUTRIER

du vendredi 26 octobre au
samedi 17 novembre 1945
à la Galerie René Drouin,
17, place Vendôme, Paris

ŒUVRES EXPOSÉES

PEINTURES

1. Tête d'Otage n°1.
2. Tête d'Otage n°2.
3. Tête d'Otage n°3.
4. Tête d'Otage n°4.
5. Tête d'Otage n°5.
6. Tête d'Otage n°6.
7. Tête d'Otage n°7.
8. Tête d'Otage n°8.
9. Tête d'Otage n°9.
10. Tête d'Otage n°10.
11. Tête d'Otage n°11.
12. Tête d'Otage n°12.
13. Tête d'Otage n°13.
14. Tête d'Otage n°14.
15. Tête d'Otage n°15.
16. Tête d'Otage n°16.
17. Tête d'Otage n°17.
18. Tête d'Otage n°18.
19. Tête d'Otage n°19.
20. Tête d'Otage n°20.
21. Tête d'Otage n°21.
22. Tête d'Otage n°22.
23. Tête d'Otage n°23.
24. Tête d'Otage n°24.
25. Tête d'Otage n°25.
26. Tête d'Otage n°26.
27. Tête d'Otage n°27.
28. Tête d'Otage n°28.
29. Tête d'Otage n°29.
30. Tête d'Otage n°30.
31. Tête d'Otage n°31.
32. Tête d'Otage n°32.
33. Tête d'Otage n°33.
34. Oradour.
35. Massacre.
36. Cadavre.
37. Cadavre Jaune.
38. Grande Tête Jaune.
39. Grande Tête Orange.
40. Torse.
41. Torse De Femme
42. Torse De Fusillé.
43. Buste De Fusillé.
44. Buste De Femme.
45. Femme Suppliciée.
46. Le Corps De La Femme.

SCULPTURES

1. Plâtre.
2. Bronze.
3. Bronze.

FAUTRIER

OTAGES 1942 – 1945

Galerie Michel Couturier & Cie
22, rue de Seine – Paris VIe
EXPOSITION DU 26 AVRIL AU 31 MAI 1968

Sous le nom d'OTAGES ont été réunies des œuvres exécutées de 1942 à 1944, mais une grande partie de ces peintures a été signée et datée par Jean Fautrier en 1945 à l'occasion de l'exposition à la Galerie René Drouin. Quelques peintures ont été ajoutées, qui, sans être des sujets d'OTAGES, peuvent être considérées comme se rapportant d'une manière très pré-cise à cette période.

ŒUVRES EXPOSÉES

PEINTURES

1. Nu	1942	97 X 162
2. La toute jeune fille	1943	92 X 73
3. Sarah	1943	116 X 81
4. Les tranches d'orange	1944	27 X 35
5. L'Otage aux mains	1944	97 X 130
6. L'Écorché	1944	80 X 115
7. Tête d'Otage	1944	33 X 24
8. Les yeux multipliés	1945	35 X 27
9. Le Fusillé (otage)	1945	38 X 46
10. Petit torse nu	1945	46 X 38
11. Tête d'Otage	1945	27 X 22
12. Tête d'Otage	1945	35 X 27
13. Tête d'Otage	1945	41 X 32
14. Tête d'Otage	1945	35 X 27
15. Tête d'Otage	1945	27 X 22
16. Tête d'Otage	1945	35 X 27
17. Tête d'Otage	1945	33 X 22
18. Tête d'Otage	1945	35 X 27
19. Tête d'Otage	1945	27 X 22
20. L'homme qui est malheureux	1947	50 X 61

DESSINS

21. Otages	1944	20 X 21
22. Otages	1944	21 X 20
23. Otages	1944	23 X 35
24. Otages	1944	23 X 37

SCULPTURES

Grande Tête	1942	L'Otage	1943
-------------	------	---------	------

GRAVURES

Quatre Visages (Otages)	1941	Otage	1944
Étude d'Otages	1942	Otages	1944
L'Otage aux mains	1942	Otages	1944
Les Fusillés	1943	Les Massacrés	1945
Otage	1944	Otages fond noir	1946
Otages	1944	Otage violet	1947

NOTES :

ⁱ JEAN FAUTRIER PITTURA E MATERIA, catalogue raisonné, sous la direction de Palma Bucarelli, Milan, Éditions Il Saggiatore, 1960, p. 312.

ⁱⁱ Texte extrait de la présentation du catalogue de l'exposition *Fautrier. Otages 1942-1945*, Paris, Galerie Michel Couturier, 26 avril au 31 mai 1968.

ⁱⁱⁱ Cette œuvre est datée de 1944 dans le l'ouvrage de Michel Ragon, *Fautrier*, Paris, Éditions Georges Fall, Collection Le Musée de Poche, 1957. Dans cet ouvrage livre, la reproduction de l'œuvre ne correspond pas, dans les tons et dans les couleurs, à la reproduction en couleurs présente dans le catalogue de Palma Bucarelli. La reproduction présentée dans ce recueil est celle fournie par la galerie l'Attico, Fabio Sargentini de Rome.

^{iv} Cette œuvre fût exposée lors des trois étapes de la rétrospective japonaise itinérante de 2014. Cette œuvre est reproduite dans le catalogue : JEAN FAUTRIER, catalogue de la rétrospective, Tokyo Station Gallery, 24 mai - 13 juillet 2014, Toyota Municipal Museum of Art, 20 juillet - 15 septembre 2014, The National Museum of Art, Osaka, 27 septembre - 7 décembre 2014, commissariat de l'exposition : Jean-Paul Ameline, Etienne David, Éditions Tokyo Station Gallery/The Tokyo Shimbun, Tokyo, 2014, p. 96.

^v *Ibidem*, p. 84. L'œuvre est aujourd'hui en mauvais état. Elle semble avoir été pliée en quatre.

^{vi} Note : « 3 lithographies et reproductions en creux des dessins des *Otages* de J.F., pour le poème *Dignes de vivre*, de Paul Eluard. Éditions littéraires de Monaco, René Julliard, Paris, 1944. Édition : 120 exemplaires numérotés sur papier *velin fil de Montgolfier*, numérotés de 1 à 100, en tant qu'exemplaires *hors commerce*, de I a XX. L'édition suivante de 1.500 exemplaires supplémentaires n'a pas été effectuée dans sa plus grande partie (selon les informations fournies par Castor Seibel de Bonn) », extraite du catalogue de l'exposition *Jean Fautrier En el centenario de su nacimiento*, commissaire de l'exposition : Matthias Bärmann, Fundación Bancaja, 1998, p. 53.

^{vii} Jean Fautrier a daté cette œuvre au moment où il l'a exposée, soit deux ans après son exécution.

Retranscription du cartel présent au coté de l'œuvre lors de son exposition au Musée d'art moderne de la Ville de Paris en 1989 : « La Juive appartient à la série des Otages, datée de 1945 au moment de son exposition à la galerie Drouin mais en faite réalisée en 1943, marquant ainsi son engagement face à la barbarie de la guerre – il aurait été témoin auditif de fusillades et d'exécutions sommaires commises dans des bois près de Paris. Il continu « sa peinture de poisons dissolvants et destructeurs », comme le disait Tériade, qu'il appliquait aux corps des femmes. Mais ici, la décomposition n'est pas un artifice : le titre évoque le massacre, exécution, barbarie, où la femme n'est plus qu'un corps abandonné par la vie. Celui-ci, sans forme, rehaussé de quelques coups de pinceaux roses et bruns, s'étend sur un fond badigeonné de vert ».

^{viii} Ensemble de 30 dessins constituant des études à de futures eaux-fortes en couleurs pour accompagner un recueil de poème de Louis Parrot et intitulé préalablement *Les Dieux et les Hommes*. Fautrier avait contacté Georges Blaizot quand au choix de la typographie et du papier à employer. C'est Monsieur Rainer Michael Mason qui a mis à jour cet ensemble pendant ces recherches pour la préparation de son catalogue raisonné *Jean Fautrier : Les Estampes Nouvel essai de catalogue raisonné*, accompagné de deux notes de Marcel-André Stalter et de Castor Seibel, Éditions du Cabinet des estampes, Musée d'art et d'histoire, Genève, 1986, in : Informations et précisions dues à la note de Monsieur Castor Seibel, in : *Jean Fautrier Les Dieux et les Hommes 30 Dessins de 1943/44*, Münster, Heiner A.Hachmeister Editeur, Note de Castor Seibel, Traduction française et allemande est de Castor Seibel, 1989.

^{ix} Œuvre exposée lors des trois étapes de la rétrospective japonaise itinérante de 2014 et reproduite dans le catalogue : JEAN FAUTRIER, op. cit., p. 109.

^x *Ibidem*, p. 111.

^{xi} *Ibidem*, p. 111.

^{xii} *Ibidem*, p. 99.

^{xiii} *Ibidem*, p. 101.

^{xiv} *Ibidem*, p. 95.

^{xv} Le catalogue raisonné des sculptures de Fautrier établi par E. Engelberts en 1969 évoque une série de neuf exemplaires, numérotés et signés, fondue par Valsuani, Paris, in : JEAN FAUTRIER ŒUVRE GRAVÉ ŒUVRE SCULPTÉ, catalogue raisonné, sous la direction d'Edwin Engelberts, Genève, Éditions de la Galerie Engelberts, Galerie Michel Couturier et Galerie Jan Runnqvist, 1969.

^{xvi} Le catalogue de l'exposition *Jean Fautrier* à Biot et à Budapest en 1996 date cette estampe de 1956 en spécifiant une interrogation sur cette date, in : Catalogue de l'exposition *Jean Fautrier*, Biot, Musée national Fernand Léger, Budapest, Palais des Arts Múcsarnok, 15 octobre au 10 novembre 1996, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1996, reproduit en couleurs p. 93. « Récemment présentée comme une Tête de partisan de 1956, cette œuvre est difficile à dater. Elle paraît proche, comme l'indique Mason, des Otages ou d'autres œuvres réalisées entre 1945 et 1948. Fautrier a fait alors de nombreuses estampes en couleur ; celles de 1947-1948 ont été tirées sur sa propre presse de Châtenay-Malabry. », in : Note extraite du catalogue de l'exposition *Fautrier 1898-1964 Territoires du peintre Hommage pour le centenaire*, Sceaux, Château de Sceaux, Musée de l'Île-de-France, 29 avril au 6 juillet 1998, Sceaux, Éditions du Musée de l'Île-de-France, 1998, p. 43.

^{xvii} Œuvre exposée lors des trois étapes de la rétrospective japonaise itinérante de 2014 et reproduite dans le catalogue : JEAN FAUTRIER, op. cit., p. 110.

^{xviii} La reproduction de cette œuvre est inversée dans le catalogue de Palma Buccarelli. Le catalogue *Jean Fautrier En el centenario de su nacimiento*, de 1998 présente cette Tête d'Otage avec le numéro II.

^{xix} Œuvre exposée lors des trois étapes de la rétrospective japonaise itinérante de 2014 et reproduite dans le catalogue : JEAN FAUTRIER, op. cit., p. 106.

^{xx} Nous remarquons l'apparition dès 1943 de la superposition de plusieurs paires d'yeux que nous retrouvons dans les Têtes d'Otages n°13 (1943-1945), n°14 (1944), n°15 (1944) et celle datée de 1945 et conservée au Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

^{xxi} La réédition en 1992 du catalogue de l'exposition *Paris-Paris Créations en France 1937-1957*, Paris, Musée national d'art moderne, 28 mai au 2 novembre 1981, a inversé, page 183, les notices de cette Tête d'Otage n°15 avec la notice de la Tête d'Otage n°16.

^{xxii} Le livre de Michel Ragon consacré à Jean Fautrier en 1957 présente cette *Tête d'Otage* avec le numéro 7.

^{xxiii} Œuvre exposée lors des trois étapes de la rétrospective japonaise itinérante de 2014 et reproduite dans le catalogue : JEAN FAUTRIER, op. cit., p. 104.

^{xxiv} Le commentaire accompagnant ce dessin dans le catalogue de la vente aux enchères Artcurial, Paris, 23 octobre 2008, spécifie que l'authenticité de cette œuvre a été verbalement confirmée par le comité Jean Fautrier. La bibliographie présente dans ce catalogue affirme que ce dessin fut exposé à la rétrospective *Jean Fautrier 1898-1964*, au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1989. Néanmoins, le catalogue de la rétrospective de 1989 n'en fait pas état et ne mentionne nulle part ce dessin comme présent lors de cette exposition.

^{xxv} Cette œuvre a appartenu à Jean Paulhan. Un rapprochement est fait entre cette Tête d'Otage n°22 et le dessin reproduit dans ce recueil à ces côtés dans le catalogue de la vente aux enchères.

Voici ici la retranscription : « C'est entre 1942 et 1944 qu'une grande partie des œuvres réunies sous le nom d'*Otages* ont été exécutées, mais un certain nombre d'entre elles furent signées et datées en 1945 pour l'exposition *Les otages, peintures de sculptures de Fautrier* de la galerie René Drouin à Paris. André Malraux écrit la préface du catalogue. En voici les premières lignes : *L'Otage* qui donne la clef des autres, c'est le grand otage sculpté (fig.1). Plutôt que des tableaux de Fautrier, ces figures viennent de sa sculpture qui a trouvé, dans le supplice, ce qu'elle a longtemps cherché en vain : un moyen d'incarnation. L'art des premiers Otages est encore « rationnel » : des figures mortelles qu'un trait simplifié, mais directement dramatique, tente de réduire à leur plus simple expression – ces couleurs plombées, depuis toujours celle de la mort [...] » Le dessin *Tête d'otage*, daté 1943, illustre le propos d'André Malraux. Seules, deux lignes ondulées, et plus bas, trois lignes ondulées à l'encre

bleue occupent la page blanche. Il faut rapprocher ce dessin du tableau Tête d'otage de 1944 (fig.2.). Son profil est souligné des mêmes ondulations : front, nez, menton. Malraux parle de « profil ravagé ». Fautrier défie l'horreur en choisissant la couleur bleue, celle de la paix. Dans le dessin, sec comme un cri, mais lyrique par sa pureté, l'artiste a dit l'essentiel. A la fin de sa préface, André Malraux disait que Fautrier avait su décharner la douleur contemporaine par des idéogrammes pathétiques », in : Catalogue de la vente aux enchères *Art Moderne I*, Artcurial du jeudi 23 octobre 2008, Paris, Hôtel Marcel Dassault, p. 184.

^{xxvi} Œuvre exposée lors des trois étapes de la rétrospective japonaise itinérante de 2014 et reproduite dans le catalogue : JEAN FAUTRIER, op. cit., p. 105.

^{xxvii} *Ibidem*, p. 110.

^{xxviii} Note : « Ce dessin n'est pas comme son titre pourrait le laisser croire, une étude pour la peinture *Oradour* de 1944 (The Menil Collection, Houston, Bucarelli 177). Il est par son inspiration plus proche du *Massacre* de 1944 présenté ici (cat. n°97). Une gravure, véritable transfert du dessin, a été tirée pour l'édition Couturier sous le titre *Les Massacrés* (cf R.M.M., n°249, repr.) », in : JEAN FAUTRIER 1898-1964, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, commissariat de l'exposition : Jacqueline Lafargue, 25 mai au 24 septembre 1989, Paris, Éditions Paris-Musées/Amis du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989. p. 177. Cette gravure est reproduite dans ce recueil à côté du dessin.

Palma Bucarelli note à propos de ce dessin dans son catalogue : « *Dessin pour Oradour*, signé et daté 43 en bas à droite, sous l'inscription « dessin pour Oradour » ; dessin à l'encre, 23,5 x 29 cm, collection Mr. De Ségur, Paris. Le dessin est daté 43, mais comme cela a été fait pour *Oradour* il rappelle le massacre de juin 44 et doit être attribué à 44. Fautrier l'a signé au moment de la vendre et rappelant, après toutes ces années, la date de l'événement, il l'a daté de l'époque de la plupart des *Otages* », in : JEAN FAUTRIER PITTURA E MATERIA, op. cit., p. 396, traduction personnelle de l'italien.

^{xxix} Œuvre exposée lors des trois étapes de la rétrospective japonaise itinérante de 2014 et reproduite dans le catalogue : JEAN FAUTRIER, op. cit., p. 103.

^{xxx} *Ibidem*, p. 98. Cette œuvre fit l'objet d'une reproduction pour l'ouvrage de Jean Paulhan : *Fautrier l'enragé*. Cette reproduction figure dans le catalogue raisonné des estampes de Rainer Michael Mason avec cette légende : [R] 10 ** [Tête], lithographie et phototypie en couleur (planche vernie) ; 260 x 208 / 490 x 342 mm, Fautrier l'enragé : édition originale, entre les pages 24 et 25, Imprimeur : Mourlot, in : JEAN FAUTRIER : LES ESTAMPES NOUVEL ESSAI DE CATALOGUE RAISONNE, catalogue raisonné, sous la direction de Michael Rainer Mason, avec deux notes de Marcel-André Stalter et de Castor Seibel, Éditions du Cabinet des estampes, Musée d'art et d'histoire, Genève, 1986, p. 151. L'auteur apporte cette précision concernant le terme de « reproduction » : « Nous avons rassemblé ici les planches dont la reproduction ou l'interprétation a entièrement été confiée à des tiers, sans qu'il soit loisible de penser que Fautrier ait voulu leur accorder le statut d'œuvre originale (exécutée ou simplement acceptée par l'artiste) », in : JEAN FAUTRIER : LES ESTAMPES NOUVEL ESSAI DE CATALOGUE RAISONNE, op.cit., p. 148.

^{xxxi} L'exemplaire exposé à la Fundación Bancaja en 1998, accompagné de sa suite de 13 gravures, est l'exemplaire nominatif d'André Malraux.

^{xxxii} Œuvre exposée lors des trois étapes de la rétrospective japonaise itinérante de 2014 et reproduite dans le catalogue : JEAN FAUTRIER, op. cit., p. 109.

^{xxxiii} *Ibidem*, p. 97. Cette Tête d'Otage porte le numéro 3 dans le référencement qui est fait dans les collections du Musée du domaine départemental de Sceaux. De plus, plusieurs catalogues présentent cette Tête d'Otage avec le numéro 3. Néanmoins cette œuvre ne correspond pas au numéro 3 du catalogue de Palma Bucarelli. Par ailleurs, nous ne savons pas si cette œuvre fut exposée à l'exposition de 1945 chez René Drouin.

^{xxxiv} Une reproduction de cette œuvre est présente en page 4 du Catalogue *Les Otages Peintures et Sculptures de Fautrier* chez Drouin. Elle se situe en face du début de la préface d'André Malraux et est la seule image du

catalogue. Ainsi, nous pouvons supposer qu'elle fut exposée à cette exposition. Aucune indication n'accompagne l'œuvre. Cette œuvre n'est pas présente dans le catalogue de Palma Bucarelli. J'ai pu retrouver cette reproduction dans l'exemplaire conservé à la Bibliothèque Kandinsky, Paris ; mais aussi dans celui appartenant à Monsieur Dominique Fautrier.

^{xxxv} Œuvre exposée lors des trois étapes de la rétrospective japonaise itinérante de 2014 et reproduite dans le catalogue : JEAN FAUTRIER, op. cit., p. 107.

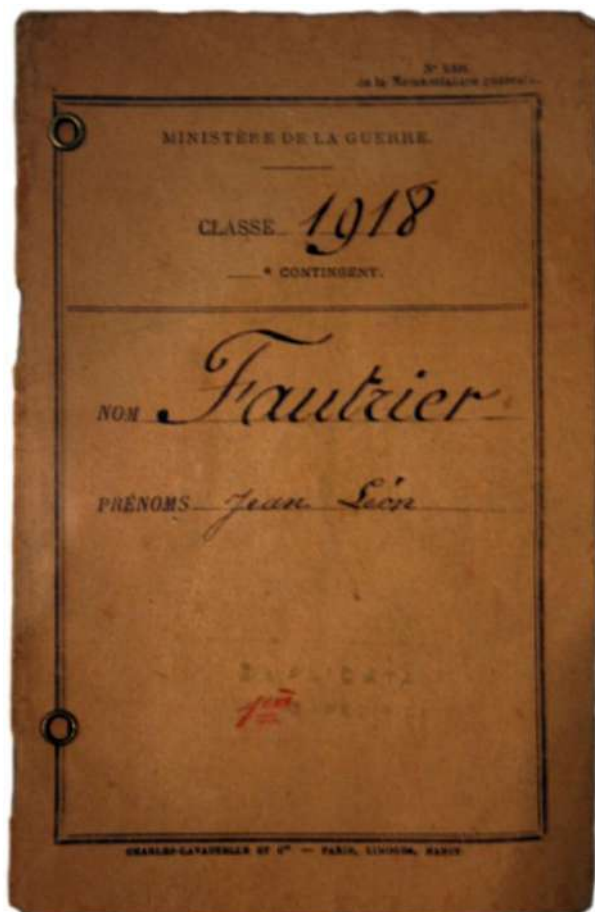
^{xxxvi} *Ibidem*, p. 108. Note : « 6 exemplaires en bronze signés et numérotés. Les exemplaires en plomb ne sont pas mentionnés dans le cat. Engelberts Fonte Valsuani, Paris », in : JEAN FAUTRIER 1898-1964, catalogue d'exposition, op. cit., p. 164. En effet, le pied soutenant l'exemplaire de la *Tête d'Otage* reproduit en noir et blanc dans le catalogue Engelberts ne correspond pas à celui qui soutient l'exemplaire conservée au musée de Sceaux. L'exemplaire en plomb numéroté 3/6 exposé à la rétrospective de 1989 au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris appartient à la collection Günter Sachs. L'exemplaire intitulé *Otage* exposé à l'exposition *Face à l'Histoire 1933-1996 L'artiste moderne devant l'évènement historique* en 1996 au Musée national d'art moderne est indiqué appartenant à la Galerie Limmer, Fribourg-en-Brisgau.

^{xxxvii} Œuvre exposée lors des trois étapes de la rétrospective japonaise itinérante de 2014 et reproduite dans le catalogue : JEAN FAUTRIER, op. cit., p. 109.

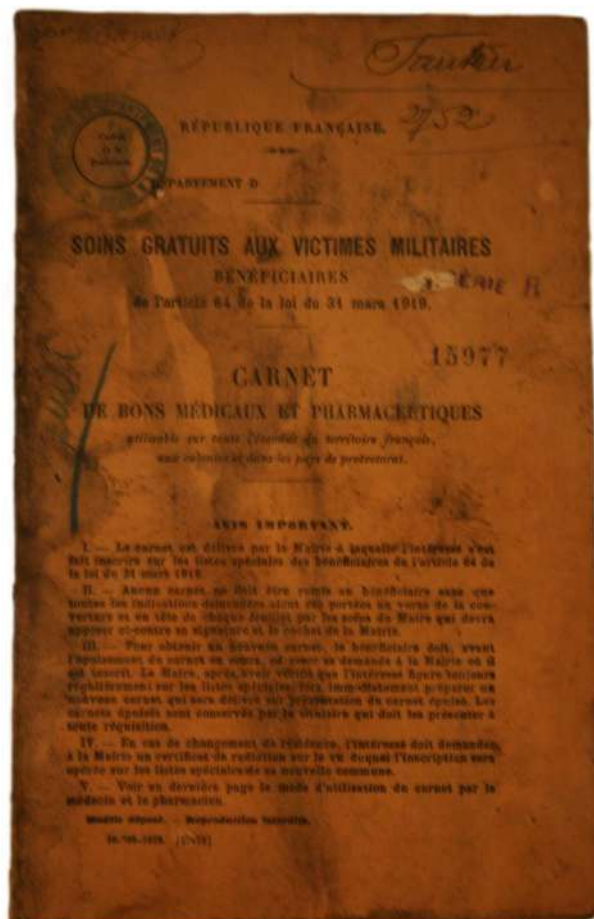
^{xxxviii} Les quatre estampes données au musée de Sceaux par l'artiste, ici reproduites successivement, ont toutes été réalisées à la Vallée aux Loups (liste autographe du 11 mai 1964, archives du musée de l'Île-de-France). Dans une lettre datée du 19 octobre 1963, adressée à André Malraux, Fautrier, qui lui offre un exemplaire de ces planches, précise dans quelles conditions elles furent réalisées : « (...) un paquet complet, entier de quatre planches que j'ai tiré moi-même sur une petite presse à la Vallée aux Loups quand je m'ennuyais pendant la drôle d'occupation. C'était quatre eaux-fortes d'Otages mais les gens s'intéressait tellement à mes fantaisies que j'ai cru bon de ne jamais les montrer, pas même chez Drouin ». Lettre conservée à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds Malraux, MLXC 248).

Un exemplaire de cette série de quatre planches se trouve également Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire à Genève.

DOCUMENTS ICONOGRAPHIQUES



1. Carnet de soldat de Jean Fautrier
1918
Collection particulière



2. Carnet de soins aux victimes militaires de Jean Fautrier
vers 1920
Collection particulière

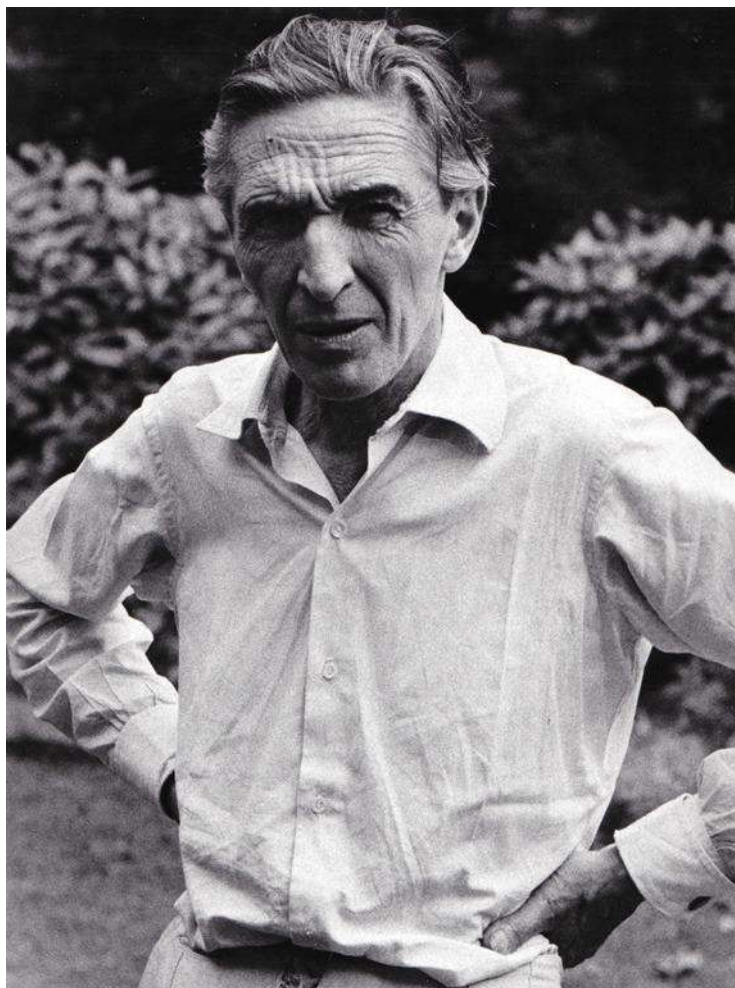


3. Photographie prise lors de l'exposition *Les Otages Peintures et Sculptures de FAUTRIER*
 Vendredi 26 au samedi 17 novembre 1945
 Galerie René Drouin,
 17, place Vendôme, Paris

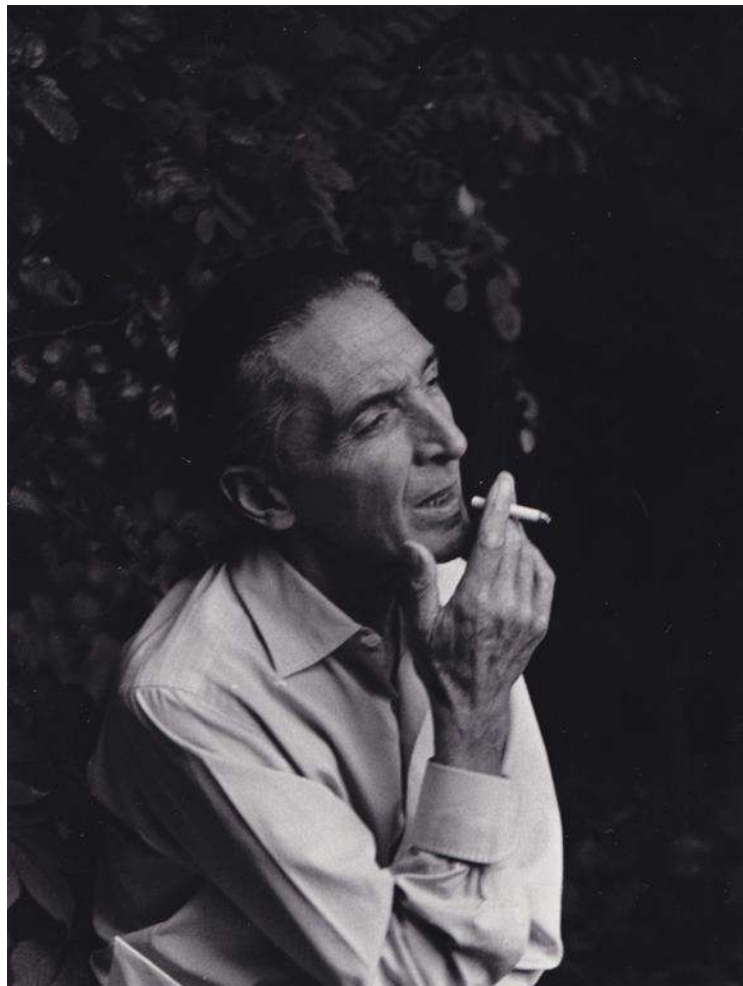
De gauche à droite :

- Tête d'Otage n°14, 1944 (Fig. 107)
- Tête d'Otage (n°3), 1943-1945 (Fig. 195)
- Corps d'Otage, 1943 (Fig. 178)
- Tête d'Otage n°17, 1944 (Fig. 120)
- ?
- ?
- Tête d'Otage, 1942-1944, Plomb (Fig. 216)
- Hypothèse : Corps d'Otage (intitulée également : Grande tête orange), 1943 (Fig. 42)
- ?
- ?
- Hypothèse : Tête d'Otage n°8, 1944 (Fig. 82)

Photographie reproduite dans le catalogue : *Jean Fautrier*, catalogue de la rétrospective, Tokyo Station Gallery, 24 mai au 13 juillet 2014, Toyota Municipal Museum of Art, 20 juillet au 15 septembre 2014, The National Museum of Art, Osaka, 27 septembre au 7 décembre 2014, Editions Tokyo Station Gallery/The Tokyo Shimbun, Tokyo, 2014, p. 83.



4. Jean Fautrier dans son jardin de Châtenay-Malabry
vers 1960-1962
Photographes : Harry Shunk, Janos Kender
Copyright J. Paul Getty Trust



5. Jean Fautrier dans son jardin de Châtenay-Malabry
vers 1960-1962
Photographes : Harry Shunk, Janos Kender
Copyright J. Paul Getty Trust



6-11. Photogrammes réalisés depuis le film de Philippe Baraduc : *Fautrier l'enragé*
1964, Châtenay-Malabry
Musique de François Bayle
Ce film a reçu « Le Lion de saint Marc » à la Biennale d'art de Venise, 1964



12. Jean Fautrier et Jean Paulhan sur le perron de la maison de Jean Fautrier à Châtenay-Malabry, L'Île Verte vers 1960
Photographie d'André Ostier

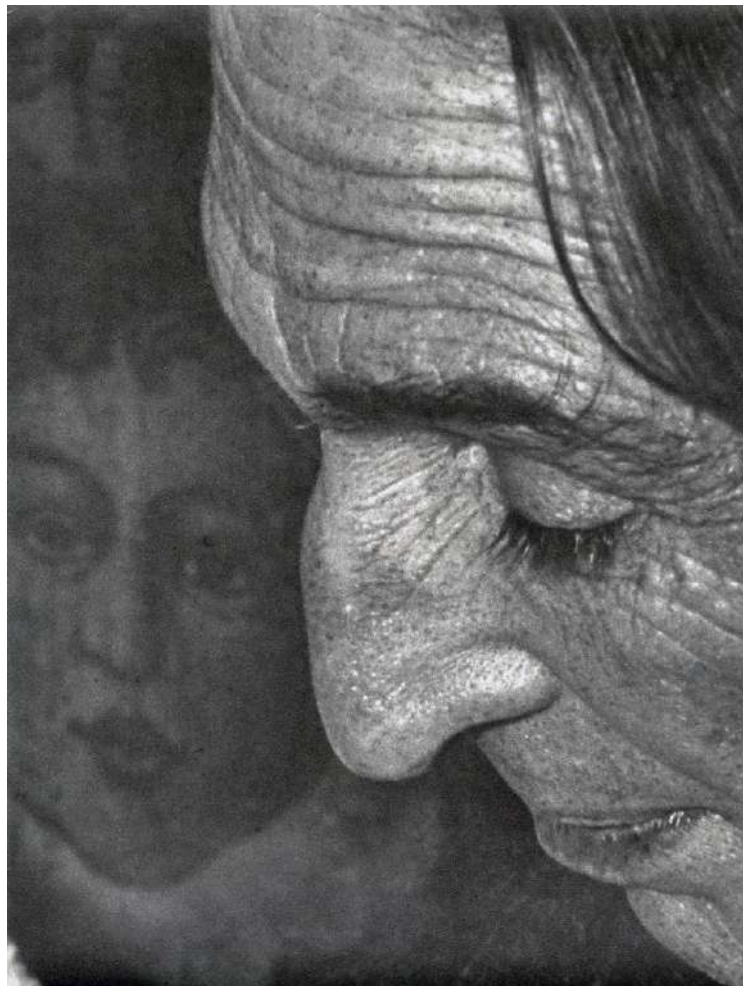
13. Jean Paulhan dans son bureau de travail
Nous reconnaissons en haut à gauche *L'encrier*, 1948 de Jean Fautrier. À côté, se trouve une œuvre de Massimo Campigli et, à droite, une œuvre de Jean Dubuffet.

14. Francis Ponge et Jean Fautrier à l'aéroport de Düsseldorf
19 mars 1959
Francis Ponge a écrit le texte du catalogue de l'exposition *Fautrier 1958/59* à la Galerie 22 à Düsseldorf, 20 mars au 1^{er} mai 1959.

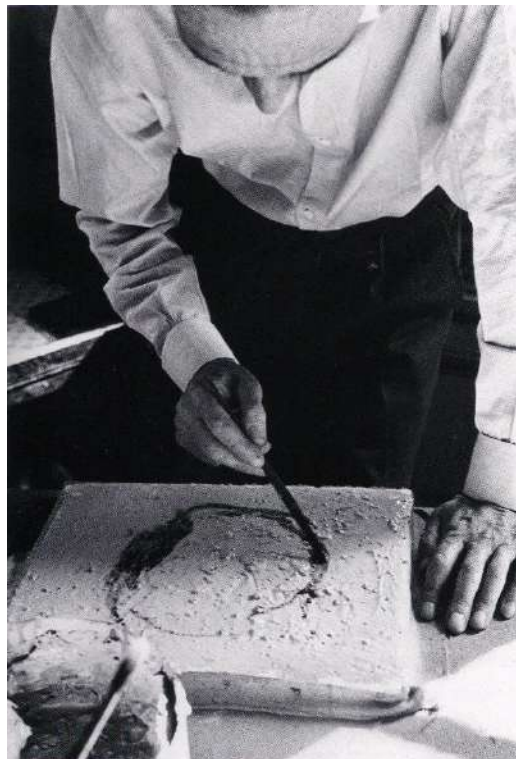
15. André Verdet et Jean Fautrier
1954



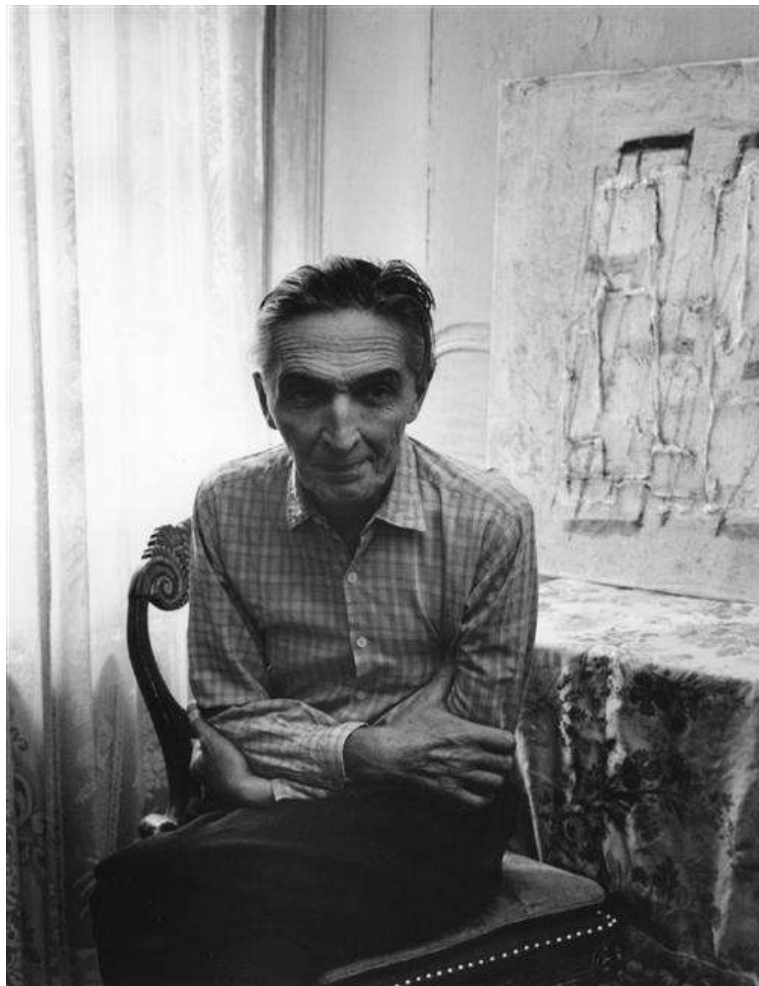
16. Giuseppe Ungaretti et Jean Paulhan au Japon en 1959.
Collection particulière, Paris.



17. Jean Fautrier dans sa maison de Châtenay-Malabry avec, en arrière-plan, une fresque.
vers 1960-1962
Photographes : Harry Shunk, Janos Kender
Copyright J. Paul Getty Trust



18-19. Jean Fautrier dans son atelier à Châtenay-Malabry
Photographies : Robert Descharnes



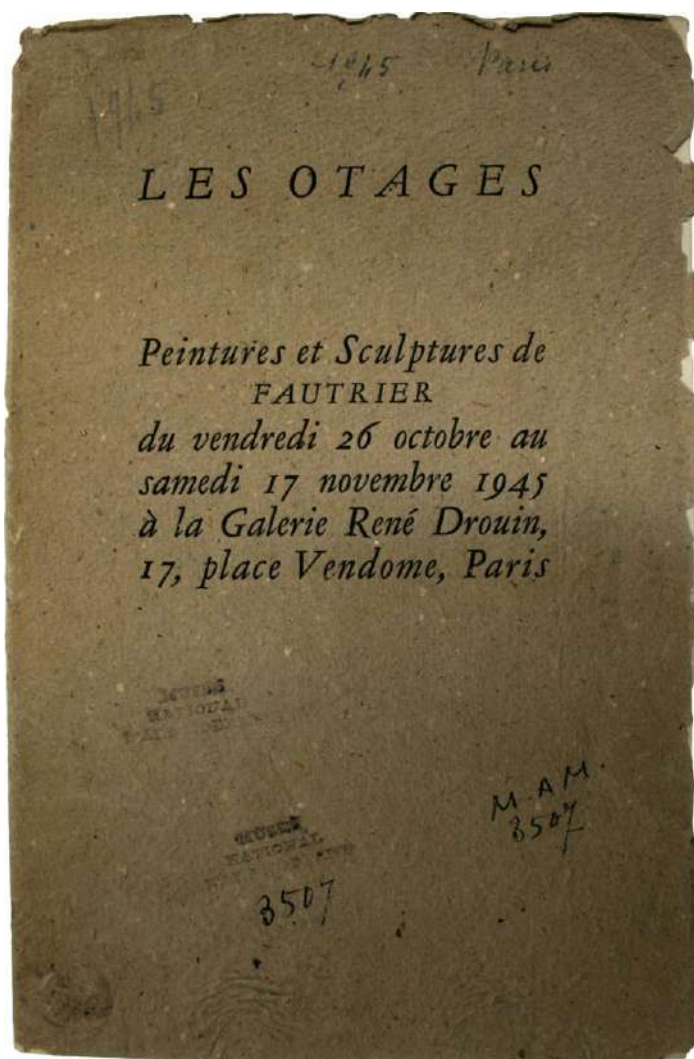
20. Fautrier en 1964 chez lui à Châtenay-Malabry

Photographe : Raymond Voinquel

Localisation : Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine

Crédits : ADAGP - RMN-Grand Palais

APPORT THÉORIQUE, CRITIQUE ET ICONOGRAPHIQUE



1. LES OTAGES PEINTURES ET SCULPTURES DE FAUTRIER, catalogue d'exposition
Paris, Galerie René Drouin, 26 octobre au 17 novembre 1945.



LES OTAGES

L'OTAGE qui donne la clef des autres, c'est le grand otage sculpté. Plutôt que des tableaux de Fautrier, ces figures viennent de sa sculpture. De sa sculpture qui a trouvé, dans le supplice, ce qu'elle a longtemps cherché en vain: un moyen d'incarnation.

L'art des premiers Otages est encore « rationnel »: des figures mortelles qu'un trait simplifié, mais directement dramatique, tente de réduire à leur plus simple expression, — et ces couleurs plombées, depuis toujours celles de la mort. Mais peu à peu Fautrier supprime la suggestion directe du sang, la complicité du cadavre. Des couleurs libres de tout lien rationnel avec la torture se substituent aux premières; en même temps qu'un trait qui tente d'exprimer le drame sans le représenter, se

MUSEE NATIONAL
D'ART MODERNE
PARIS
BOULEVARD

Rao c 28



substituée aux profils ravagés. Il n'y a plus que des lèvres, qui sont presque des nervures; plus que des yeux qui ne regardent pas. Une hiéroglyphe de la douleur.

Sommes-nous toujours convaincus? Ne sommes-nous pas gênés par certains de ces roses et de ces verts presque tendres, qui semblent appartenir à une complaisance (fréquente chez tous les artistes) de Fautrier pour une autre part de lui-même? Ne nous semble-t-il pas parfois que l'artiste, l'extrême limite atteinte, ait trébuché, soit retombé de « l'autre côté », comme Ucello découvrant à Donatello la toile illustre devant laquelle celui-ci ne reconnaît plus le génie de son ami? Ou ces images, pour certains les moins convaincantes, sont-elles précisément celles où s'élabore dans une solitude provisoire l'accent décisif d'un artiste?

L'art moderne est sans doute né le jour où l'idée d'art et celle de beauté se sont trouvées disjointes. Par Goya, peut-être... Une révolution moins importante, mais singulière se produit en ce xx^e siècle: de même que nous ne parvenons plus à regarder une œuvre, quoi que nous en disions, en la délivrant de l'histoire, de même commençons-nous à regarder certains tableaux en fonction de l'histoire artistique de leur auteur. Picasso n'a pas pour rien substitué des

dates aux titres de ses tableaux. « Les écrivains écriront désormais leurs œuvres complètes... », disait Goethe; les peintres commencent à peindre leurs œuvres complètes. Et si chaque *Otage* est un tableau, la signification des *Otages*, dans toute sa force, est inséparable de cette salle où vous les regardez réunis, où ils sont à la fois les damnés d'un enfer cohérent, et des instants d'une évolution traquée.

De combien de peintres de la génération de Fautrier pouvons-nous dire aujourd'hui qu'ils ne doivent rien à personne? Voici un peintre que d'éclatants écarts depuis vingt ans ramènent toujours au tragique, — en le représentant toujours moins, en l'exprimant toujours davantage. Un peintre qui a pour adversaires beaucoup de peintres, pour admirateurs la plupart des poètes; mais un art — téméraire, inégal — d'une solitude exemplaire. Et la première tentative pour décharner la douleur contemporaine jusqu'à trouver ses idéogrammes pathétiques, — jusqu'à la faire pénétrer de force, dès aujourd'hui, dans le monde de l'éternel.

ANDRÉ MALRAUX.

Reproduction interdite

ŒUVRES EXPOSÉES

PEINTURES

1. TÊTE D'OTAGE N° 1.
2. TÊTE D'OTAGE N° 2.
3. TÊTE D'OTAGE N° 3.
4. TÊTE D'OTAGE N° 4.
5. TÊTE D'OTAGE N° 5.
6. TÊTE D'OTAGE N° 6.
7. TÊTE D'OTAGE N° 7.
8. TÊTE D'OTAGE N° 8.
9. TÊTE D'OTAGE N° 9.
10. TÊTE D'OTAGE N° 10.
11. TÊTE D'OTAGE N° 11.
12. TÊTE D'OTAGE N° 12.
13. TÊTE D'OTAGE N° 13.

14. TÊTE D'OTAGE N° 14.
15. TÊTE D'OTAGE N° 15.
16. TÊTE D'OTAGE N° 16.
17. TÊTE D'OTAGE N° 17.
18. TÊTE D'OTAGE N° 18.
19. TÊTE D'OTAGE N° 19.
20. TÊTE D'OTAGE N° 20.
21. TÊTE D'OTAGE N° 21.
22. TÊTE D'OTAGE N° 22.
23. TÊTE D'OTAGE N° 23.
24. TÊTE D'OTAGE N° 24.
25. TÊTE D'OTAGE N° 25.
26. TÊTE D'OTAGE N° 26.
27. TÊTE D'OTAGE N° 27.
28. TÊTE D'OTAGE N° 29.
29. TÊTE D'OTAGE N° 29.
30. TÊTE D'OTAGE N° 30.
31. TÊTE D'OTAGE N° 31.
32. TÊTE D'OTAGE N° 32.
33. TÊTE D'OTAGE N° 33.
34. ORADOUR.
35. MASSACRE.
36. CADAVRE.

37. CADAVRE JAUNE.
38. GRANDE TÊTE JAUNE.
39. GRANDE TÊTE ORANGE.
40. TORSE.
41. TORSE DE FEMME.
42. TORSE DE FUSILLÉ.
43. BUSTE DE FUSILLÉ.
44. BUSTE DE FEMME.
45. FEMME SUPPLICIÉE.
46. LE CORPS DE LA FEMME.

SCULPTURES

1. PLATRE.
2. BRONZE.
3. BRONZE.

Jean Fautrier

Paris, le 16 mai 1898 – Châtenay-Malabry, le 21
juillet 1964

Grande tête tragique

1942

Bronze patiné

H. 34,8 x L. 17,2 x P. 21,1 cm

Avec socle : H. 39,4 x L. 19,4 x P. 21,1 cm

Au dos en bas à gauche : E. Godard Fondateur

Signé sur le côté à droite, en bas : FAUTRIER

Ex : 9/9

Achat du Centre Georges Pompidou en 1982

Commission du 29 juin 1982 – Décision n°188 du 30
juillet 1982

Inv. : AM 1982-326 S



2. Re transcription de l'analyse de cette œuvre, publiée sous le titre *Grande tête tragique*, parue dans le catalogue de l'exposition *Portraits - Collections du Centre Pompidou*, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 2 mars au 24 juin 2012, Éditions de la Fondation P. Gianadda, préfacé par Jean Clair, pp. 64-65. Reprise avec le titre « Grande testa tragica », pour le catalogue de l'exposition *Il volto del'900 – da Matisse a Bacon*, Palazzo Reale, Milan, 25 septembre 2013 au 9 février 2014, Éditions Skira/Éditions du Centre Pompidou, sous la direction de Jean-Michel Bouhours, 2013, p. 97 et pp. 141-142 ; ainsi que pour le catalogue de l'exposition *La Colección - Obras maestras del Centre Pompidou en Málaga*, Éditions du Centre Pompidou/TF Editores, Bilingue Espagnol-Anglais, 2015, pp. 102-103, sous le titre « Gran cabeza trágica ».

Jean Fautrier a pratiqué l'art de la sculpture entre 1927 et 1929 puis de 1935 à 1943. De ces deux périodes naîtront vingt-deux pièces sculptées qui resteront trop longtemps confidentielles. Reconnu et célébré pour son œuvre peinte, Jean Fautrier est aussi –malgré une faible production- « l'un de nos premiers sculpteurs » comme le rappelle André Malraux en 1956¹. Pourtant Fautrier exposa à de nombreuses reprises ses sculptures, les plaçant parmi ses toiles dans les accrochages. En 1942, l'artiste est à Paris et travaille dans son atelier du boulevard Raspail à l'illustration des œuvres littéraires de ses amis : Jean Paulhan, René Char, Robert Ganzo, Francis Ponge et Paul Eluard. L'émotion est au cœur de la création de la *Grande Tête Tragique*, réalisée en 1942 en pleine occupation allemande. Pour Jean Fautrier, la technique n'est qu'un moyen d'expression plastique au service d'une thématique. Le sujet de cette sculpture est l'homme blessé, meurtri par les événements du second conflit mondial. La *Grande Tête Tragique* montre la volonté de l'artiste de prendre le réel, l'actualité historique, comme « poussée initiale² » à son œuvre.

Les premières sculptures des années 20 avaient déjà une allure compacte, massive, à l'aspect entier et irréductible. Le traitement plastique de la forme n'y était pas naturaliste et augurait déjà une vision tourmentée où la figure humaine et le visage sont malmenés et défigurés. Dans une sculpture en 1940, Fautrier creuse la face humaine en supprimant les yeux de ses visages sculptés, ne laissant qu'un masque aux orbites vides. Insistant sur cette amputation, Fautrier y appose un titre, *Les yeux*³, en nous signifiant l'absence des organes.

La même opération de suppression est opérée pour la *Grande Tête Tragique* de 1942. De ses doigts modelant le médium, l'artiste arrache la partie droite de la face du buste et marque cette absence par un traitement strié de la surface. Attaqué dans son unité, le visage est griffé par un modelage de la matière extrêmement direct et brutal. L'unique œil est constitué par un regroupement d'incisions ; le nez est écrasé et constitue cette verticale profonde qui sépare brutalement en deux parties le visage ; la bouche est très épaisse et recourbée. Elle s'ouvre sur un cri étouffé et sur une parole qui semble désormais impossible. Cette tête est ravinée à l'extrême et fait écho, grâce au volume qu'offre la pratique de la sculpture, à cette technique picturale inédite appelée « les Hautes Pâtes » que Fautrier sublimerait dans sa série peinte *Les Otages*. André Malraux l'affirme en octobre 1945 dans sa préface au catalogue *Les Otages, Peintures et Sculptures de Fautrier* : « Plutôt que des tableaux de Fautrier, ces figures viennent de sa sculpture. De sa sculpture qui a trouvé, dans le supplice, ce qu'elle a longtemps cherché en vain : un moyen d'incarnation⁴ ».

La Grande Tête Tragique évoque le supplice et se place comme témoin de la barbarie humaine que Jean Fautrier suggère en infligeant mutilations et cicatrices à cette tête. A ce sujet, Francis Ponge écrit à propos de l'art de Jean Fautrier : « Il transforme en beauté l'horreur humaine actuelle⁵ » et poursuit : « À l'idée intolérable de la torture de l'homme par l'homme même, du corps et du visage humains défigurés par le fait de l'homme même, il fallait opposer quelque chose. Il fallait, en constatant l'horreur, la stigmatiser, l'éterniser⁶ ».

¹ MALRAUX André, « Lettre à un ami américain », préface de l'exposition *Fautrier*, Galerie Alexander Iolas, New York, 18 janvier au 5 février 1956.

² « Le réel est la poussée initiale ; il donne le branle à tout ce qui va s'ensuivre », in : Jean Fautrier, « À chacun sa réalité », enquête par Pierre Volboudt, *XX^e Siècle*, Nouvelle Série, n°9 (double), Paris, juin 1957, p. 30.

³ *Les yeux*, 1940, Plâtre original, H. 14 cm, Musée d'art moderne de la ville de Paris.

⁴ *Les Otages. Peintures et sculptures de Fautrier*, catalogue d'exposition, Paris, Galerie René Drouin, 26 octobre au 17 novembre 1945.

⁵ PONGE Francis, « Note sur Les Otages Peintures de Fautrier », *Confluences*, n° 5, juin-juillet 1945, p. 96, publié pour la première fois in « Note sur Les Otages Peintures de Fautrier par Francis Ponge », Paris, Éditions Pierre Seghers, 1946.

⁶ *Idem*, p. 104.

des yeux - en fait nous y voyons! nous n'obéissons à pas grand chose à leur insigne
et il fallait attendre le jour où il n'y avait plus de travail pas 1914.

Le soir du 16 mai 1898 à Paris, parents Beauvais -
mon père mais maternelle était Française, elle m'a décrit "analyse"
mon caractère absolument impossible, c'est elle qui s'est chargée de
moi jusqu'à un jour où sans complicité de moi-même j'ai été au lit
et que quelques jours après elle est morte alors que j'étais dans chaque
jour à reprendre mes soies - toute l'explication qui m'a été fournie
était que dans mes accès de rage j'ai eu une fois un coup au sein
et elle mourait d'un cancer que le lui avait transmis -

Après à ce jour on s'en est rendu compte les maux de
santé à diverses nationalités - j'ai voyagé presque partout en France
qui menait une vie très monotone à l'exception mon père qui était
très pris par ses entreprises industrielles - et temps à autre les
agressions - mon caractère n'avait guère changé - j'étais, comme,
un très bel enfant bonde etc., on m'appréhendait comme une pièce rare et
les compliments des gens me arrivaient sans mesurer rien -

CHIVES PAULHAN

Chez moi on me le conseillait, etc. d'apprendre surtout l'anglais
et même qu'un entrain au collège j'en savais à peine - j'explique en
français et ce détail m'a causé une vie durant bien des déceptions -

Un peu plus tard mon père est subitement mort d'une
maladie contagieuse et la vie me parait à plus devoir changer pour moi -
ma mère désespérée voulant changer d'ambulance est partie s'installer à
Londres en me faisant venir 3 mois après cette installation -
jusqu'à la mort de mon père il n'avait été question pour moi
que d'une destination - l'ancien de la destination - à Londres après deux années
d'études intermédiaires on m'a d'ailleurs manqué notes qu'à Paris, on
avait cette prétention menaçante d'expulsion de l'école même lorsque

3. Jean Fautrier à Jean Paulhan
1944

Fonds Jean Paulhan, IMEC

Cette lettre est reproduite avec l'aimable autorisation de M. Dominique Fautrier.

la m'offraquin - relucient a propos dans un sormain - j'ai compris que
j'aurais pu passer de l'art en l'absence d'instabilité - ma vie ne s'opposera
pas a ces debats, probablement desepais d'une crochete, et j'aurais
dans un role d'homme a peritune - apres une année d'essai
j'étais considéré comme un plonomeur et j'étais reçu dans l'Académie
Royale de Londres ce qui était une lité rare a l'époque
à trois qu'une vingtaine d'élèves - j'avais 14 ans tout le monde
était ravi.

ARCHIVES PAULHAN

Deux années d'essai la m'ad fait comprendre que je n'avais
plus rien à apprendre entre deux mains et les choses allaient
mal -

Je n'étais beaucoup ma mère et j'étais nous antecrois avec
bien jusqu'au point où elle commença à insister d'abord a ce que je
reste au R.A. et ensuite qu'elle entendait que je fasse le point
seule chance d'être elle d'être de l'art à grande rentable - De là
au R.A. a deux ou trois jours après avoir dans les peintures en deux
catégories, celle qui cherche à bénéficier de leur art et les autres
qui avaient peints à tout sacrifier pour leur illusion - j'étais
d'une la - les autres insistent ma mère tomba malade d'une
pneumonie et a sa fin elle fut aller d'être aller dans un hôpital
plus favorable, à Bourneville - on me confia a un directeur
d'école libre on était installé dans une chambre sous sa surveillance.

Un beau jour j'annonçai que je quittais le R.A. et allais
dans le cours à l'université de Londres où les meilleurs peintres
me donnaient enseignement - deux mois suffisent pour comprendre que
la course il ne s'agissait que d'entraîne et que seulement tout
seul le pouvoir en sortit -

C'était en 1915 ou 1916 - jusque là la vie était
confortable sans avoir cette ambiance d'homme bousillé de peul.

MEC, Abbaye d'Avonnes, 14280 Saint-Germain-la-Blanche-Herbe. Toute reproduction ou citation faite sans autorisation de ce document est interdite.

Il y avait déjà le sentiment d'unité - c'est à ce moment là
 on s'est fait la connaissance d'un professeur Belge qui m'a été d'un
 grand service - il m'a fait connaître tout Londres et de plus
 un peu de poésie et de peinture de sorte que j'ai pu prendre un intérêt
 en fait commun avec lui et enfin travailler. - J'ai fait deux
 années très heureuses, on pouvait se lancer dans des recherches,
 s'inspirer sans salons avancés et j'avais de la santé - Je venais avec
 peu de vie car beaucoup d'amis m'aidaient - Parmi ces gens
 j'ai eu pour ami un homme extraordinaire (Bernard Van Rens)
 compositeur extra ordinaire, un très grand homme, homme
 raffiné dans tous les domaines - Nos deux ~~autres~~ hommes me
 tenaient de les longues heures d'entretien avec eux et ont apporté
 plus de lumière que toute la presse du monde -

J'étais follement amoureux, et c'est un peu, j'aimais
 Rimbaud, Villon, Baudelaire, Delussy, Turner, Gauguin -

RCHIVES PAULHAN

En 1917 j'ai dû quitter cette vie de travail pour venir dans
 l'armée en France j'avais oublié mon pays et le tableau
 jamais le sentiment d'honneur de servir et j'étais prêt à l'admiration
 sans borne de tout ce qui m'entourait - le rythme de la vie, la lumière,
 le tempérament si différent de j'ai compris le jour même d'un
 département au flanc j'ai jamais plus de ne quitter ce pays.

La guerre, le front, trois années perdues totalement en
 chapeau j'en revenais d'un pouvoir personnel - hostile à tous
 les mouvements pacifistes - voyant entre l'inhumanité de ces tranchées -

En 1920 j'étais encore au service - Je m'en étais allé à Paris

MEC. Abbaye d'Aniane, 14200 Saint-Germain-la-Blaquie-Hérault. Toute reproduction ou utilisation non autorisée est formellement interdite.

j'étais avec le Bely qui n'avait offert au Paris seul -
la main & repris à un autre ayant voulu sa part à une époque
et ne puis m'engager dans la vie à portrait-commande - pendant
4 années j'ai travaillé très péniblement mais avec acharnement
étant obligé d'un employeur & d'autres travaux des plus divers
et des plus onéreux pour parvenir à couvrir mes quelques dépenses
- ce ne seraient plus réels -

ARCHIVES PAULÉAN

Enfin en 1924 ou 25 (époque de la tentation) elle me fit passer
une peinture stylo comme peinture payante des marchands etc.
tout littéralement occupés d'un côté & de l'autre quelques années
jusqu'en 1932 j'ai pu poursuivre mon chemin - surtout pendant
la dernière période elle me Paul Pauléan s'est occupé d'un
travail fait à une fois totalement - révolution s'est fait
avec une grande rapidité - à ce sujet j'ai pu être en un seul jour
la peinture pour commencer à zéro c'est l'époque où
l'année suivante c'est l'époque où Pauléan - l'année d'après
c'est pendant 2 ans l'époque riche de la peinture d'après

la crise! - la pour au lendemain plus riche à vendre
moi avec quelques ressources à qui tenir deux ans, ce qui
j'ai fait - pendant moins de deux ans dans la sculpture
un moyen d'existence - puis c'est une fois de plus les
années pour une petite, descriptif à l'école à un plus travaillé
de tout mieux valait faire à l'impair pour -

j'ai tenu le moyen en attendant des affaires commerciales
à l'école à travailler l'hiver pour venir passer en été à Paris
pendant deux années à l'école - mais au point de vue d'effort
depuis à l'ambulance à Paris, pendant tout le temps
travailler plus souvent en m'installant à la campagne

IMEC, Abbaye d'Annone, 14280 Saint-Commer, France. Toute reproduction ou diffusion sans autorisation écrite est formellement interdite.

Plus stable que les Dancaings aux sports d'hiver espérant par son travail 3 mois sur 12 - en réalité les affaires étaient tellement absorbantes que c'était pas toujours facile d'acquiescer une quinzaine ou quinze - l'air relatif ment bien vu au point de vue commercial -

Puis ce sont les menaces d'envie et à gros sous les lites - le monde à quitter ce pays pour venir à Paris ou ailleurs - d'abord à Paris à dire on il y avait un profit qui se réalisait peut être réalisé sans la guerre - la guerre a été tout, à Paris un feu à Marseille puis le monde Paris - toute cette période a été très compliquée et c'est à Paris pour travailler que j'ai pu venir entre 1932 et 1941 - vous savez le reste

vous 3 ans on le voit - pendant toute cette vie difficile il y a eu une grande consommation à femmes - elles n'ont compté que pour le bien si elles pouvaient s'appeler, c'est à dire pour moi - en principe - il n'y a rien que maintenant que tout est changé -

ARCHIVES PAULHAN

vous l'avez promis bien de maintenant à tout l'avenir je vous en fais et lors que j'aurai de l'ordre d'après d'être d'être en les prenant en échange - de voir à ce propos l'autre fois j'ai répondu que vous m'avez dit ça offert de si vous m'avez rien donné en échange - peut être par ces choses recueillies pourriez vous en acheter après transmission de la

MEC, Abbaye d'Ardenne, 14280 Sainth-Germain-la-Blaenche-Herpe. Toute reproduction ou citation même partielle de ce document est interdite sans autorisation écrite de l'abbaye.

Cher Jean – enfin nous voici ! Vous m’obligez à quelque chose de bien désagréable et il fallait attendre le jour où je ne travaillais pas –

Je suis né le 16 mai 1898 à Paris de parents Béarnais – Ma grand-mère maternelle était Irlandaise, elle m’adorait malgré mon caractère absolument impossible – C’est elle qui s’est occupé de moi jusqu’au jour où, sans comprendre pourquoi, je l’ai vue au lit et que quelques jours après elle est morte, alors que j’attendais chaque jour de reprendre nos sorties – Toute l’explication qui me fut fournie était que dans mes accès de rage je lui avais donné un coup au sein et elle mourrait d’un cancer que je lui avais provoqué –

À partir de ce jour-là j’ai été remis entre les mains de nurses de diverses nationalités – Je ne voyais presque jamais ma mère qui menait une vie très mondaine et jamais mon père qui était trop pris par ses entreprises industrielles – de temps à autre je les apercevais – Mon caractère n’avait guère changé – J’étais jeune, un très bel enfant bouclé etc., on m’exhibait comme une pièce rare et les compliments des gens me mettaient dans une furie noire –

Chez moi on eut la curieuse idée de m’apprendre surtout l’anglais de sorte qu’en entrant au collège je ne savais à peine m’exprimer en français et ce détail m’a causé ma vie durant bien des désagréments –

Un peu plus tard mon père est subitement mort d’une crise cardiaque, et la vie une fois de plus devait changer pour moi – Ma mère désespérée voulant changer d’ambiance est partie s’installer à Londres en me faisant venir 3 mois après cette installation – J’avais 11 ans.

Jusqu’à la mort de mon père il n’avait été question pour moi que d’industrie – J’aimais déjà dessiner – À Londres après deux années d’études insipides où j’eus d’aussi mauvaises notes qu’à Paris où sans cesse j’étais menacé d’expulsion du collège même lorsque je m’efforçais réellement à progresser dans un domaine – j’ai compris que j’aimerais peindre et l’art m’attira irrésistiblement – Ma mère ne s’opposa pas à ces débuts, probablement désespérée de ma conduite, et j’entrai dans une école de dessin et peinture – Après une année de travail j’étais considéré comme un phénomène et j’étais reçu à l’Académie Royale de Londres ce qui était un titre rare à l’époque car nous n’étions qu’une vingtaine d’élèves – J’avais 14 ans – Tout le monde était ravi.

Deux années de travail là m’ont fait comprendre que je n’avais plus rien à apprendre entre leurs mains et les choses allaient mal.

Je voyais beaucoup ma mère et nous nous entendions assez bien, jusqu’au jour où elle commença à insister d’abord à ce que je reste à la R. A. et ensuite qu’elle entendait que je fasse du portrait, seule chance disait-elle de rendre l’art de peindre rentable – Déjà à la R. A. à deux ou trois jeunes nous avons classé les peintres en deux catégories, celle qui cherche les bénéfices de leur art et les autres qui seraient prêts à tout sacrifier pour leur illusion – J’étais de ceux-là – Sur ces entrefaites ma mère tomba malade d’une pneumonie et à sa

guérison elle dut aller s'installer dans un climat plus favorable, à Bournemouth – On me confia à un directeur de collège libre, où j'étais installé dans une chambre sous sa surveillance.

Un beau jour j'annonçais que je quittais la R. A. et allais dans le cours de l'Université de Londres où les meilleurs peintres modernes enseignaient – Deux mois suffirent pour comprendre que là encore il ne s'agissait que de routine et que seulement tout seul je pourrais en sortir –

C'était en 1915 ou début 16 – Jusque-là la vie était confortable sans avoir cette ambiance de bonne bourgeoisie du début. Il y avait déjà le sentiment d'insécurité – C'est à ce moment là où j'ai fait la connaissance d'un [tragédien] Belge qui m'a été d'un grand service – Il m'a fait connaître tout Londres et déjà je vendais un peu de dessins et de peinture, de sorte que j'ai pu prendre un atelier en frais communs avec lui et enfin travailler – J'ai passé deux années très heureuses où je pouvais me lancer dans mes recherches – J'exposais aux salons avancés et j'avais du succès – Je vendais assez pour vivre car beaucoup d'amis m'aidaient – Parmi ces gens, j'ai eu pour ami un homme extraordinaire (Bernard Van Dieren) compositeur extra-révolutionnaire, critique extraordinaire, homme raffiné dans tous les domaines – Nous nous sommes vus très souvent et les longues heures de discussions avec lui m'ont apporté plus de lumière que toutes les écoles du monde –

J'aimais follement la musique, je lisais un peu, j'aimais Rimbaud, Villon, Bach, Debussy, Turner, Chardin –

En 1917 j'ai dû quitter cette vie de travail pour venir dans l'armée en France – J'avais oublié mon pays et je n'oublierai jamais le sentiment d'horreur, de désordre – Je l'éprouvai joint à l'admiration sans bornes de tout ce qui m'entourait – Du rythme de vie, de la lumière, du tempérament si différent, et j'ai compris le jour même de mon débarquement au Havre que jamais plus je ne quitterais ce pays.

La guerre, le front, trois années perdues totalement où chaque jour je rageais de ne pouvoir poursuivre – hostile à tous événements guerriers – rageant contre l'inhumanité de ces tueries –

En 1920 j'étais libéré du service – Je m'installais à Paris, d'abord avec le Belge qui m'avait offert asile, puis seul – Ma mère se refusait de m'aider ayant voulu faire à ma façon et ne pas m'engager dans la voie du portrait commandé – Pendant 4 années j'ai travaillé bien péniblement mais avec acharnement, étant obligé de m'employer à d'autres travaux des plus divers et des plus surprenants pour parvenir à couvrir mes quelques dépenses – Je ne vendais plus rien –

Enfin en 1924 ou 25 (époque de la trottinette), celle où je faisais une peinture style jeune peinturlure française, des marchands se sont littéralement emparés de moi et pendant

quelques années jusqu'en 1932 j'ai pu poursuivre mon chemin – Surtout pendant la dernière période, celle où Paul Guillaume s'est occupé de moi, me laissant faire à ma guise totalement – L'évolution s'est faite avec une grande rapidité – De rage, j'ai quitté en un seul jour la peinturlure pour commencer à zéro. C'est l'époque noire l'année suivante. C'est l'époque gris clair, l'année d'après. C'est pendant 2 ans l'époque riche de la peinture épaisse.

La crise ! – Du jour au lendemain plus rien à vendre mais avec quelques ressources de quoi tenir deux ans, ce que j'ai fait – peignant moins et cherchant dans la sculpture un moyen d'expression – Puis c'est une fois de plus la famine qui me guette, désespéré à l'idée de ne plus travailler du tout, mieux valait faire n'importe quoi –

J'ai trouvé le moyen en organisant des affaires commerciales de ski de travailler l'hiver pour venir peindre en été à Paris. Encore deux années de gagnées, mais au prix de quelles difficultés. Dégoûté de l'ambiance de Paris, pensant surtout pouvoir travailler plus souvent en m'installant à la campagne. J'installe donc des Dancings aux sports d'hiver espérant pouvoir travailler 8 mois sur 12 – En réalité les affaires étaient tellement absorbantes que je n'ai pu presque rien faire sauf inaugurer ma peinture sur papier – J'ai relativement bien réussi du point de vue commercial –

Puis ce sont les menaces de guerre et de gros ennuis là-bas – Je décidé de quitter ce pays pour venir à Paris ou ailleurs – D'abord je vais à Aix où il y avait un projet qui se serait peut-être réalisé sans la guerre – La guerre arrête tout, je vais un peu à Marseille puis je reviens à Paris – Toute cette période a été des plus compliquées et je n'ai guère pu travailler que quelques mois entre 1932 et 1941 – Vous savez le reste.

Voici 3 ans où je peux tout à mon aise évoluer, j'y arrive – Pendant toute cette vie agitée il y a eu une grande consommation de femmes – elles n'ont compté que pour le peu qu'elles pouvaient m'apporter, c'est-à-dire pour rien – ou presque – Il n'y a guère que maintenant que tout est changé

– Vous m'avez promis bien des manuscrits de vous. J'aimerais que vous me les gardiez et lorsque j'aurai des toiles dignes d'être chez vous, vous les prendrez en échange – du reste, à ce propos l'autre jour j'ai regardé ceux que vous m'avez déjà offerts et je ne vous ai encore rien donné en échange – Peut-être parmi les choses récentes pourrez-vous en choisir.

Affectueusement Jean

Visite à l'Atelier

FAUTRIER

LE peintre parle. C'est un homme mince, aux cheveux lisses, très élégant dans un veston pâle de foie, sur quoi tranche le jonquille d'une cravale molle. Pas très « maudit ». Le geste est bref et coupant, comme la parole facile et impérative. Pour cadre, un haut atelier d'une blancheur immaculée, garni d'étagères où se bousculent sans violence des sculptures nègres. Tout cela d'un goût subtil et sans bavures.

Des toiles, petites ou grandes, qui se succèdent pour notre délectation sur un chevalet bien ciré, nous offrent une étrange cuisine : poudre de craie et pastels délayés, épais enduit appliqué au couteau sur des papiers collés.

Aux œuvres de jeunesse, Fautrier n'accorde qu'un souvenir qui se veut méprisant. Le point de départ, c'est *La promenade matinale*, un guignol de Tyroliennes analysées avec cruauté, poupées hagardes qui tendent sur vous, toutes ensemble, leurs masques de dégénérées : « L'alcool et l'air des montagnes », jette avec froideur ce bourreau très conscient.

Mais voici une grande composition : accolades d'un noir de suie d'où jaillissent en festons des leurs vertes et jaunes. Et quelqu'un pose la question honteuse :

— Peut-on demander ce que ça représente ?
— Mais oui, répond le peintre, je prétends suggérer une réalité.
— Des danseuses ?... fait la voix mal assurée... ou bien des coupes, des vases...
Fautrier hausse les épaules ; à peine, car il s'interdit jusqu'au-dédain :

— C'est un paysage. Personne de sincère ne peut se refuser à voir ici des arbres, l'architecture dramatique des arbres à la lisière d'une forêt. On sent qu'il y a au delà une colline, puis une clairière, et la lumière filtre au travers du feuillage, même si le feuillage n'est pas figuré, car l'absence est plus éloquente que la présence. Je peins la lumière indépendamment des objets. C'est ainsi que je voudrais faire le portrait d'un lieutenant de hussards français... ou d'un torero. Mais un torero sans broderies et sans chapeau, sans l'anecdote — et, d'un revers de main, l'orateur balaye ces superfluités, — sans ce pittoresque qui n'est pas dans mon tableau, mais qui s'y trouve tout de même.

Ici, exhibition d'un masque sans corps, couperosé, balafré de noires cicatrices... Le torero... Fautrier juxtapose à ce décapité, pour le compléter, un tableau de fleurs, mi-parti noir de fumée et fraise écrasée, puis il sourit doucement non pas à son rêve, mais à « sa réussite la plus absolue ».

Quoi encore ? Des fruits qui échappent heureusement aux catalogues de la botanique et dont éclatent les couleurs verruqueuses, ballons de baudruche ou lampions de nos défunts quatorze juillet, le tout cerné d'une étourdissante calligraphie, cette écriture cursive que l'on retrouve dans de vertigineux dessins de nus. Des poissons alignés qui hantent l'imagination de ce poète, des poissons de bazar, en fer-blanc, dont une seule zone est éclairée, fenêtre découpée hâtivement — par quel projecteur ? — dans une nuit charbonneuse. Et aussi cette petite toile où, sur une aire tubulaire, quelques traits obscurs titubent : paysage offert à notre contemplation ingénue.

— Ça, je trouve ça émouvant, fait enfin quelqu'un, frappé de la grâce. Alors agit le prestige des couleurs ardentes, exaspérées par le contact des noirceurs épaisses, l'opulente splendeur de ces formes chatoyantes, résidus de sensations évanouies, remembrances, éblouissements d'une pièce d'artifice qui va s'éteindre...

Suit une digression sur la musique et la *Pastorale* de Beethoven, ce chant de l'alouette qui pourrait être intolérable...

Un « peintre d'aujourd'hui », dit Jean Paulhan, qui nous administre à son sujet « la règle de perfection ».



Fautrier dans son atelier

(Photo L. Sylvestre)

JEAN BABELON.

LA BATAILLE CONTRE L'HORREUR

Ce serait trop peu dire que je ne suis pas sûr des textes dont extraits suivent : ce sont de drôles de textes, violents, maladroits. Il ne s'agit pas de paroles sûres.

Il est un moment de la création où l'on se sent comme acculé dans les cordes par la grêle de coups que vous assène votre sujet. L'on peut réagir alors par une grêle de coups désordonnés (beaucoup portant à faux ou dans le vide). A peu près comme un arbre réagit au vent. Est-ce que les feuillages enregistrent les coups de vent ou y répondent ? Qu'on en décide (si l'on veut).

Ceci, qui peut être vrai s'agissant d'un sujet quelconque, l'est a fortiori s'agissant de ceux qui, par nature, affectent si violemment la sensibilité que dès le premier round ils la mettent groggy : pour les sujets trop ravissants ou trop atroces.

Mais supposez que l'atrocité même soit le sujet.

Alors, c'est un comble... Il s'agit seulement de tenir debout, de finir le combat et de ne s'écrouler qu'ensuite, après le coup de gong (1).

(1) Les réflexions qui suivent sont extraites d'un ensemble de notes inspirées par la suite de peintures de Fautrier : *Les Otages*.

A quels mobiles obéissent ceux qui décrivent ou peignent des scènes ou des objets horribles, épouvantables ou simplement attristants ?

Certains peuvent être tentés par le côté exceptionnel, rare, et par là-même facile de ces sujets.

D'autres, qu'une telle facilité repousserait plutôt, par le souci de témoigner véridiquement, de rendre compte d'événements humains extraordinaires et presque incroyables, et cela malgré et contre la facilité apparente de tels sujets.

Chez d'autres, ce qui les amène à peindre cela, c'est au contraire le fait que de tels événements aient été ordinaires, habituels à une époque, et prennent leur importance de ce fait. Ils peignent ainsi l'horreur de la condition humaine. Et là a pu jouer une certaine obsession, avec le besoin de s'en délivrer.

Je ne veux pas insister trop sur d'autres mobiles possibles : et par exemple le goût sado-masochiste pour de telles scènes ou de tels objets. Je pense que la reproduction photographique satisferait alors ceux-là davantage.

Chez certains encore, il peut s'agir du désir de faire honte à l'homme, de le révolter contre lui-même, ou contre les assassins et de l'amener ainsi à résipiscence, ou à vengeance.

Enfin, quand il n'y a peinture que des victimes, l'on peut y voir une volonté de glorification, de ferveur expiatoire, ou seulement de sollicitude, de soins, de parure.

*

Il arrive au corps humain pour finir des aventures diverses. La plus simple (et je dirais bien la plus ordinaire si je n'écrivais pas dans le temps où j'écris) est le vieillissement et la mort par vieillesse ou par maladie. Cela donne lieu à des sentiments, réflexions et représentations nombreuses, dont certaines comportent une part de révolte contre la condition humaine, — et nous ne voulons pas dire que cette protestation ou révolte soit tout à fait injustifiée (sinon vaine). Mais l'homme a essayé aussi contre les nécessités inéluctables de sa condition l'acquiescement et la félicitation. Il existe par exemple de fort rassurants,

fort consolants portraits de vieillards et même de cadavres (récents).

Quant à l'aventure du corps humain après la mort, elle est plutôt passée sous silence. Il n'y a guère de littérature, de peinture de la décomposition. Par contre le squelette est un objet esthétique bien admis, fort connu, fort utilisé.

Une moins ordinaire est la mort par accident : le corps humain dans toute sa force, jeunesse, vitalité, est brutalement arrêté, tronqué net, brisé, écrasé. Il en résulte un épanchement vif, la découverte de l'intérieur de la vitalité. On a ainsi la vie en coupe. D'où naît un sentiment à la fois d'orgueil et d'injustice.

Mais le côté accidentel d'un tel événement lui ôte, semble-t-il, tout intérêt artistique. Je ne connais pas de représentation artistique de pareilles défigurations.

Il y a aussi là quelque chose d'indifférent, de fortuit, de sans cause (sinon une *destinée* ou fatalité individuelle dont nous n'avons plus trop le sentiment, qui ne nous émeut pas d'un sentiment bien fort). Le hasard n'est pas poétique, pas tragique, a du mal à paraître tragique.

Une autre moins ordinaire encore est l'assassinat, mais il s'agit encore ici d'un fait divers dont la cause est à peu de chose près fortuite, avec un élément surajouté de mélodrame qui la rend encore moins possible comme ensemble esthétique. Cependant l'assassinat passionnel pourrait tenter. La femme assassinée parce que trop belle, l'homme assassiné parce que sa femme était trop belle et qu'il la gênait. Mais le motif de l'assassinat est le plus souvent sordide, et (j'oubliais de le dire) il n'y a là que blessure et le plus souvent, il n'y a pas défiguration, il n'y a pas la mise en bouillie du corps humain.

Pour continuer, nous découvrirons encore une autre aventure : c'est la guerre, les horreurs de la guerre (voyez Goya, etc...). Ici les cadavres, ici une fatalité dont nous avons bien le sentiment, une espèce de fatalité d'espèce (de l'espèce) et la misérable condition humaine. Voilà qui est tout à fait digne du pinceau de l'artiste à une époque donnée. A noter cependant le côté habituellement anecdotique de ces représentations.

Il y a aussi la mort pour une idée (*La Liberté conduisant*

le peuple, de Delacroix, etc...). Mais là encore il s'agit plutôt d'une fatalité d'espèce, d'une sorte d'épidémie (*Les Pestiférés de Jaffa*) ou de rage collective. Il n'y a pas lieu à une telle protestation, il n'y a rien de si tragique que dans ce que nous avons connu depuis plusieurs années.

Pour mémoire je citerai encore la chirurgie (Rembrandt) et ses effets (les mendiants culs-de-jatte de Breughel, ou ses aveugles). Il s'agit là de bonnes mutilations, de mutilations salutaires qui continuent la vie.

Enfin, venons-en à notre dernière aventure, la plus récente.

*

On s'indignait — peu s'en faut — on se moquait pour le moins des expressions de la radio russe traitant les nazis de *cannibales*. Il faut pourtant se rendre à l'évidence. C'étaient les Russes objectivement qui avaient raison. Une telle sauvagerie ne se vit même pas au moyen-âge, — sinon peut-être dans l'inquisition.

Mais les otages, mais les nazis ? Nous voici vraiment en plein cannibalisme. Cannibalisme bourgeois. Certes, nous nous doutions, depuis la répression de la Commune, de ce dont les bourgeois étaient capables. Nous ne les avons pas encore vus sous les espèces de leurs hommes de mains, *les nazis*.

*

Ni vous, monsieur (cher amateur), ni moi, ne sommes des sauvages ! Pourtant la sauvagerie est là, elle inonde le siècle. Cher amateur, nous vivons en pleine sauvagerie.

Comment cela se fait-il ? N'en sommes-nous pas complices ? Au moins dans la mesure où nous ne la reconnaissons pas, où nous ne la dénonçons pas avec assez de constance.

Peut-être dans la mesure où nous nous occupons d'autre chose — (mais il faut bien se distraire et vivre).

*

Comment se comporter en face de l'idée des otages ? On peut dire que voilà une des questions essentielles de l'époque.

La réaction la plus ordinaire est l'indignation, l'imprécation et le désir de tuer le tortionnaire, comme ennemi dangereux du genre humain. La réaction est la colère vengeresse.

En face de l'idée de la torture du corps humain, l'homme réagit ordinairement par un sentiment complexe où se mélangent la honte, un certain dégoût de vivre dans ces conditions, mais surtout la stupéfaction, puis la colère et le désir de tuer (sans tortures) le tortionnaire, de l'annihiler d'un seul coup.

Le désir du tortionnaire — compte non tenu d'un certain sadisme qui se développe, paraît-il, dans l'exercice de la torture — est de provoquer des aveux (par conséquent, de justifier le tortionnaire), des dénonciations, c'est-à-dire de faire progresser l'action de ce qu'il considère comme sa justice, — enfin d'inspirer une terreur salutaire, c'est-à-dire d'assurer son pouvoir et sa paix.

Il est remarquable que généralement ces procédés ne réussissent pas.

Chez toute âme bien née l'idée de la torture des autres inspire, beaucoup plus que la terreur et la panique, l'horreur et la colère vengeresse. Et il y a toujours assez d'âmes bien nées pour entraîner l'histoire.

Chez les plus intelligents ou les plus ambitieux, elle inspire la résolution de tout faire pour supprimer à sa racine ou à sa source la cause profonde d'une telle horreur, de changer le monde et de changer l'homme pour qu'il ne soit plus capable de tels crimes. Elle peut enfin inciter à peindre cela en termes éternels...

*

Il faut que dans l'expression de mes visages et de mes corps soit inclus le reproche (je ne sais quelle rancœur, quelle douloureuse surprise, quel mépris, quel dédaigneux ou quel simple pardon peut-être) — car ils ne sont pas morts, ils n'ont pas été défigurés, tronqués, abimés par accident. Et sans doute la maladie, l'accident causent-ils des défigurations pareilles. Mais toute la gravité de celles-ci vient de ce qu'elles sont le fait de l'homme (de l'ennemi de l'homme) et qu'elles ont été voulues par chaque tor-

tionnaire pour chaque victime, voulues de tout près, en gros plan. Et plus encore, ce n'est pas dans le tumulte et le feu de la bataille, mais le silence et le sang-froid des *occupations* qu'elles ont été perpétrées. Et plus encore sur des anges, c'est-à-dire, par définition, des innocents, des innocents abusés, livrés sans défense (et d'abord presque sans conscience), sans plaintes, sans lutte possible, des faibles.

*

A l'idée intolérable de la torture de l'homme par l'homme même, du corps et du visage humains défigurés par le fait de l'homme même, il fallait opposer quelque chose. Il fallait, en constatant l'horreur, la stigmatiser, l'éterniser.

Il fallait la refaire en reproche, en exécration, il fallait la transformer en beauté.

Pas de gestes. Aucune gesticulation. La stupéfaction, le reproche, par la seule présence. Aucun mouvement, sinon le mouvement de l'image qui envahit le champ de l'esprit, du visage torturé qui monte du fond de l'ombre, qui approche en gros plan, sinon le mouvement giratoire des faces des martyrs dans notre ciel comme des astres, comme des satellites, comme des lunes.

*

Torture physique et c'est le corps mutilé, roidi, sanglant, tronçonné — et c'est la tête écrasée, déformée, gonflée, tuméfiée. Torture morale en même temps, comme il s'agit de justes et d'innocents, — et c'est l'expression de ces corps et de ces visages. Expression dont je n'ose trop parler parce qu'ici, il s'agit d'interprétation. Pourtant, dans le raidissement du corps fusillé, l'on peut voir du défi, de la protestation; dans les visages, une expression de stupéfaction douloureuse, et parfois dédaigneuse. Et quelque chose de plus haut et de plus fier que le reproche : quelque chose comme une assez hautaine *constatation*.

Torture physique, avons-nous dit d'abord, et j'y reviens de préférence, car quoi d'autre que de physique après tout pourrait être peint ? Mais peint de telle façon (avec une telle passion, une telle émotion, une telle rage) que l'on ne peut pas dire qu'il s'agisse seulement d'un constat. C'est évidem-

ment une autre émotion que celle qui peut accompagner la clairvoyance qui fait peindre : c'est le sentiment fort que fait naître dans l'âme l'idée de telles actions ou passions.

*

Qu'on compare cela aux autres expressions que la guerre ou la terreur ont inspirées (par exemple les œuvres réunies dans l'album *Vaincre*) : ici point de gestes (d'ailleurs pour ainsi dire pas de membres : des têtes, des troncs), pas d'attitudes théâtrales. Ce n'est pas l'acte de la torture, ni la souffrance dans la torture qui sont décrits ou évoqués. C'est le résultat de tout cela, c'est l'objet inerte, ou pantelant : c'est le cadavre, le tronçon, le lambeau. Voilà le résultat horrible, voilà le cadavre, le moignon, la face meurtrie contre nature, insoutenable ; avec sa hideur, sa beauté, sa musique d'horreur et de faute, de remords, de rage et de résolution.

*

Point de portraits. Et nous n'avons donc pas la sympathie pour un être déterminé, mais une nécessité beaucoup plus poignante, irrésistible. Une émotion religieuse (générale) ou métaphysique, en même temps que la rage et la résolution.

*

Ces faces, ce sont aussi des lunes et je suppose que chaque amateur qui en possèdera une accrochée dans son intérieur, la considérera ainsi, aura une tête martyrisée ainsi tournant à jamais comme un satellite-à-face tournant autour de sa propre tête et à jamais inséparable de lui.

Moralement il est bon qu'il en soit ainsi. Chacun voudra avoir ainsi son satellite. Il en est qui en auront plusieurs. Les miens s'appellent R. L. et M. P.

*

Certains matins, quand me réveillant j'aperçois ma tête d'otage, j'ai très vivement l'impression de la sanguine, avec le blanc viride et le noir comme complémentaires du sang, du roux.

Oblitérées par la torture, partiellement obnubilées par le sang. Offusquées par un atroce brouillard roux de sang, un brouillard poisseux comme le sang.

La déformation de la face humaine par la torture, son effuscation par son propre sang venu de l'intérieur, par le sang dont elle déborde, qu'elle recélait, qu'elle brusquement libère...

Chaque face s'offusque de son propre sang.

La déformation de la face de la tête par la torture, l'abandon de l'équilibre tranquille et simple, de la symétrie caractéristique de la face humaine dans son état d'innocence et de tranquillité.

*

Les masques nègres, les Esclaves de Michel-Ange, la *Guernica* de Picasso, les crucifixions, les destentes de croix, les saintes faces.

*

Il s'agit de tableaux religieux, d'une exposition d'art religieux.

*

Le fusillé remplace le crucifié. L'homme anonyme remplace le Christ des tableaux.

Ailleurs, ce sont les saintes faces, dont certaines rappellent tant le linge de Véronique (celle qui a pris l'empreinte du visage du Christ).

*

Et de même que les artistes du moyen âge et de la Renaissance ont vraiment très peu peint les bourreaux du Christ, et qu'on ne voit pas sur leurs toiles figuré l'acte de la crucifixion (je veux dire qu'on ne voit pas les soldats avec des marteaux clouer le corps sur la croix ou avec quels palans dresser celle-ci), et qu'ils ont au contraire beaucoup, à chaque instant, à toute occasion, représenté le corps de la victime, prenant celle-ci comme prétexte à leurs études de nu, sans doute parce qu'ils considéraient le Christ comme l'homme par excellence et qu'ainsi ils s'iden-

tifiaient tout naturellement à lui, de même, — bien qu'il eût été sans doute, pour stigmatiser les horreurs nazies, plus logique et plus facile de montrer l'acte de torture, afin de ne laisser aucun doute sur l'origine, la cause, la responsabilité de ces défigurations, — Fautrier ne s'est pas senti de goût pour peindre le bourreau, ne s'en est pas senti le cœur, ni l'âme — il n'en avait donc pas le pouvoir. Tandis que la victime, la victime, ah ! je sais bien que j'aurais pu l'être, je m'en sens l'âme et le cœur.

*

Nous voilà donc en face d'un sujet nouveau, d'une importance (négative) telle qu'il peut en résulter une nouvelle mythologie, une nouvelle religion, une nouvelle résolution humaine. Cette religion n'est pas tout à fait celle de la liberté : c'est celle de l'humanité, avec ce qu'elle implique de discipline consentie et aussi, en face de ses bourreaux et de leurs complices, d'intransigeance.

*

L'unanimité anti-allemande, l'unanimité humaniste contre de telles exactions nous a redonné une âme commune — comme au Moyen Age — une âme dont nous n'avons pas à nous occuper, qui va de soi.

*

Comme les artistes du Moyen Age adoraient le Christ, la Vierge et les saints, cela ne faisait pas question et c'était leur sujet tout indiqué, leur unique sujet, un sujet qu'ils peignaient avec une ferveur évidente, donnée, allant de soi, sur laquelle il n'y avait pas à revenir, ni rien à dire, ce qui leur permettait, d'autre part, de ne considérer ces sujets que comme prétextes et de se donner tout entiers aux problèmes proprement picturaux, techniques, — ainsi de cette nouvelle unanimité nationale, internationale, humaine et de Fautrier.

Francis PONGE.

LES ARTS

Petites expositions

Les Olages ! Les olages fusillés, mutilés, décapités, ont dicté à M. Fautrier une cinquantaine d'œuvres exposées 17, place Vendôme.

Ces œuvres sont d'une lecture difficile. Elles provoqueront sans doute la risée et l'exaspération. Pourtant, lorsqu'on prend la peine d'étudier attentivement certains de ces tableaux épais, empâtés, des têtes aux yeux clos apparaissent expressives et angoissantes, des torses surgissent avec une rare et douloureuse intensité dramatique, comme d'un enfer où ils seraient enfermés.

La peinture a voulu incorporer le drame. La lutte est poignante pour créer une expression qui souvent se refuse. L'œuvre déconcerte, mais derrière elle l'homme est présent, dans sa volonté et son élan solitaires, et cet homme, ce peintre que je n'ai jamais vu, m'est au plus haut point sympathique. Le moins que son œuvre paraisse pouvoir exiger, c'est le respect pour la noblesse désintéressée de l'idéal qui y est enclos. — H.-J.

6. H.-J

« LES ARTS Petites expositions »

Le Monde, 2 novembre 1942.

peinture - sc

Les Exp

Les otages.

Une quarantaine de violentes taches blanchâtres, éraflées, numérotées, posées uniformément sur des supports carrés gris, quelques autres plus grandes, quelques traces parfois de couleur jaune : c'est ainsi que l'auteur évoque dans un puissant langage plastique le martyre des hommes qui ont payé de leur vie le salut des autres. Ce sont des anonymes, ce sont des formes d'autant plus tragiques qu'elles sont symboliques, ce sont des représentants de l'humanité qui n'ont plus droit au visage personnel : ils sont

et ils ne sont déjà plus, ils font partie du cosmos. Trois sculptures donnent l'explication des peintures (Galerie René Drouin.)

E. Daynes, Ch. Picart-Le Doux et leur groupe.

On peut, semble-t-il, ainsi appeler quelques peintres qui exposent à la Galerie Sèvres : Daynes et Picart-Le Doux lui donnent le ton, celui-là par ses paysages peints d'une façon à la fois large, claire et légère, celui-ci n'y mettant plus d'artifice personnel mais

LES OTAGES DE FAUTRIER

Cher amateur, nous vivons en pleine sauvagerie. (F. Ponge).

Les temps sont loin où Fautrier déclarait à un envoyé de Beaux-Arts à peu près ceci : "La sculpture est un art secondaire." Dès l'entrée de son exposition, nous sommes en effet accueillis par un plâtre ; mais, sortant de l'admirable ensemble du sculpteur Laurens, j'étais sans doute assez mal préparé à cette rencontre pour le moins inspirée.

Quant à cette peinture on ne peut nier (n'en déplaise à certains, dont les admirateurs) que la matière n'en soit fort plaisante à regarder.

Paulhan décrit admirablement ce mélange de "vapeurs et de poudroissements", ces "épais grumeaux aplatis, ce badigeon de fard, ce sabrage de craie grasse.", une cuisine en somme à mettre l'eau à la bouche. Mais ce pinceau (ou cette truelle) allant tout seul ne convainc pas toujours. Un esprit aussi lucide que Malraux n'a pu se retenir de noter une certaine gêne devant cette complaisance de l'artiste à lui-même.

D'ailleurs, faut-il vraiment tant de mélanges et de couleurs au poids pour habiller la peinture ? L'on s'aperçoit bientôt que les plus célèbres artisans en la matière (si j'ose dire) travaillent avec rien ou presque et font de la richesse avec des moyens de fortunes, c'est-à-dire de peintre : ainsi Tintoret, Rembrandt, Chardin. Chez les modernes, Miro ou Chagall se débrouillent, insolemment, avec une fragilité de moyens extraordinaire, sans aller s'engluer dans une pâte chargée de nulle autre signification que d'elle-même. Car c'est l'esprit, n'est-ce pas, qui transforme, par sa présence ou son absence, le plomb en or et vice-versa. Ainsi préparés, abordons le sujet (qui, ici, est drame). Sans doute n'est-il pas représenté; mais est-il davantage exprimé en dehors de la réunion préméditée de ces "otages" en ce coin très parisien de la place Vendôme, et de l'admirable texte de Francis Ponge ? A revenir au modeste niveau plastique du tableau solitaire, j'avoue sentir l'hiatus entre la technique décrite plus haut et la littérature la plupart du temps de mains d'ouvrier qui en a pris prétexte. En ce sens, la "solitude" de Fautrier est une solitude très visitée- ne serait-ce que par les ombres de Monticelli et de Rouault.

8. ESTIENNE Charles
« Les Otages de Fautrier »

Terre des Hommes, n°6, Paris, samedi 3 novembre 1945, p. 6.

WALDEMAR GEORGE (dans La Voix de Paris, le 8 novembre) : 1945

L'événement de la semaine est l'exposition des « Otages » de Fautrier, commentée par Malraux. Quelle étrange histoire que celle de Fautrier ! Il y a quinze ans, Malraux le présentait à la galerie de la Nouvelle Revue Française en lui décernant le titre spectaculaire d'« artiste le plus tragique de son époque ». Fautrier peignait alors des nus traités dans les ocre brunes et des fleurs fantastiques sur des fonds d'espaces vides. C'était un visionnaire qui traduisait ses hallucinations par des tableaux d'une matière embranesque. Cette facture émaillée est tout ce qui reste de sa première manière. Le drame de Fautrier est celui du héros du « Chef-d'œuvre inconnu ». Si pénible que nous soit cet aveu, nous devons reconnaître qu'il étoit le néant. Son art, trop elliptique, est le triomphe de l'informe. Il se réduit à un dessin puéril greffé sur une couleur à laquelle il demeure parfaitement étranger. Le cas de Fautrier est celui d'un grand peintre qui commet un suicide.

9. WLADEMAR George

« Sans titre »

La Voix de Paris, Paris, mercredi 8 novembre 1945.

PEINTURE CONTEMPORAINE

Les "Otages" de Fautrier

par Marcel ARLAND

NOUS attendions avec quelque impatience l'exposition des *Otages* (1). L'œuvre de Fautrier nous apparaît comme l'une des aventures les plus audacieuses de la peinture contemporaine. On sait qu'elle reste fort disputée : si elle attire les poètes, si Faulstich et Malraux la défendent (encore la préface que Malraux vient d'écrire pour les *Otages* n'est-elle pas sans réserves), la plupart des peintres la considèrent avec méfiance : il semble qu'ils la tiennent à peine pour l'œuvre d'un « vrai » peintre. Je sais bien que Dubuffet la porte aux nues : elle est, à ses yeux, la seule qui compte aujourd'hui, sans doute avec la sienne. Mais ces deux peintres sont unis par une fraternité d'audace et de combat ; Dubuffet n'est pas à moins révolutionnaire que son ami, et si certaines de ses qualités, proprement picturales, sont plus manifestes, sont éclatantes, il n'est guère moins discuté.

C'est une longue aventure déjà que celle du peintre des *Otages*, et menée avec une fidélité, une obsession assez rares. Dès ses premières toiles, les sombres nus et les bêtes de 1929, Fautrier affirmait sa volonté de s'ouvrir une voie très particulière. Pour moi, je ne commençai à le connaître que voilà une dizaine d'années, quand la galerie de la N.R.F. réunit une trentaine de ses œuvres récentes. C'était l'époque des grands bouquets bleus, des grappes de raisin sur une coupe et des projets d'illustration pour *l'Enfer*, j'en fus ému. Faut-il chercher pourquoi ? Ces fruits ou ces fleurs, il ne s'agissait pas pour le peintre de les reproduire d'une façon directe ou flatteuse. Chacun d'eux, sur la toile, constituait un monde, qui avait ses lois propres, son ossature et sa pesanteur. Peu de couleurs, et j'étais sensible à cette austérité. Mais je l'étais surtout à la sourde violence, au lyrisme rigoureux et tragique dont témoignaient la plupart de ces œu-

vres. Cette violence et ce tragique émanaient moins du sujet que de la façon dont il était conçu et traité, des simplifications brutales ou tendres, du tourment de la pâte, de la lutte engagée par le peintre pour bâtir, à propos de thèmes accidentels, son propre et valable univers.

Si l'exposition de 1943 à la Galerie Drouin ne parvint pas à fortifier cette impression, si même, en proposant un registre plus large, une souplesse plus grande, un sens plus vif de la couleur et de l'ornementation, elle nous déçut quelque peu dans son ensemble, le sujet des *Otages*, par son caractère douloureux et tragique, pouvait sembler intimement correspondre à l'art et aux tendances profondes de Fautrier. Il m'était arrivé de voir tantôt l'une, tantôt une autre de ces toiles, l'an dernier, chez quelque ami qui se cachait et pouvait lui-même devenir un otage. Est-ce parce que les circonstances ont changé, est-ce parce que ces toiles tirent aujourd'hui de leur accumulation un caractère de série ? Je ne retrouve plus, ou plus guère, cette allure tragique où je les voyais pulser leur première vertu. Je voudrais m'être abusé, mais l'autre jour, à la Galerie Drouin, devant ces cinquante têtes de suppliciés, j'entendis dire : « C'est joli, c'est exquis, c'est ravissant... »

Certes, il est plus d'un trait par où ces toiles rejoignent le pathétique de leur sujet : certains tons cœurs, la torture de la pâte, plus violente qu'elle ne fut jamais, la masse informe, presque inhumaine, la figuration ou l'équivalence des meurtrissures, des chairs ravagées, sanglantes et boueuses, où l'on sent avec horreur la figure de l'homme se confondre avec la terre et tendre vers le néant. Mais ces moyens d'expression sont-ils des moyens propres à la peinture ? Les *Otages* nous font songer à la figuration en creux et en bossa des parvres. Ils relèvent des bas-reliefs. Ils précèdent, pour un bonne part, de la sculpture, où Fautrier a conduit quelques-unes de ses investigations les plus curieuses. Et l'on ne s'étonnera pas de l'applaudissement de Dubuffet, si l'on songe que, dans ses toiles récentes — et ses meilleures — le peintre d'idoles pépérales, à grand renfort de couleur, de sable et de gravier, ne modèrle pas moins qu'il ne peint.

Mais, enfin, s'agit-il de tragique, j'en vois là une volonté, une théorie, un calcul, beaucoup plus qu'une expression. Il faut bien avouer que ces toiles nous séduisent plus qu'elles ne nous violentent ou ne nous emportent. Je n'y sens pas la grandeur farouche ou macabre que laissait attendre leur sujet. Les meilleures d'entre elles nous plaisent, nous charmement parfois, par leur perfection dans un mode très personnel ; elles nous ravissent par la

rareté de leurs couleurs et le pétilleux équilibre de leur composition. De quelques autres, on peut dire qu'elles sont trop exquises, trop flatteuses, avec leurs tons roses ou verdâtres. Et, de l'ensemble, on est contraint de reconnaître que, par la continuité du sujet, du format et de la méthode, il ne va pas sans monotonie.

Reste que ces objections ne valent qu'à partir du propos de Fautrier. Que le peintre nous ait donné autre chose que ce qu'il entendait faire, le mal, après tout, est limité. L'important est qu'il ait, dans cette série de toiles, poursuivi et accusé son aventure particulière, l'une de celles où les problèmes de la peinture se trouvent remis en jeu avec le plus d'audace et d'assurance. Son œuvre peut être discutée ; elle compte. Fautrier reste, parmi les peintres d'aujourd'hui, l'un des plus curieux, des plus téméraires et des plus inquiétants.

(1) A la Galerie René Drouin.

Du tragique à l'ascétisme

La guerre, disais-je au cours de ma dernière chronique, n'a que l'avantage du développement de ce genre tragique ascensionnel en faveur. L'existence de ce mode ne dépend pas exclusivement de l'atmosphère générale de l'époque. Une époque s'exprime d'une manière aussi valable en réagissant contre ses souffrances qu'en les traduisant en termes d'art. Les artistes qui s'adonnent au tragique sacrifient avant tout au plaisir de s'exprimer, d'ouvrir, de composer, d'harmoniser formes et couleurs selon l'état d'esprit le plus apte à stimuler leur ardeur et leur imagination. Le tragique artistique d'aujourd'hui, peut-on supposer, est destiné surtout à nous reposer du parti pris de la peinture claire et heureuse à laquelle nous tenons l'impressionnisme et que nous disputeront encore plusieurs grands Fauves antéaux.

Voici que Fautrier, s'inspirant du tragique des circonstances nationales pour situer dans un langage artistique, expose à la Galerie Berri Drouot une série d'œuvres intitulées *Otago*, pour la plupart, et d'autres : *Oradour*, *Massacre*, *Cadavre*, *Torse de Justill*, *Femme suppliciée*, etc. Nous sommes donc ici, de toute évidence, en présence de tableaux pour lesquels le sujet a une importance primordiale. Avouons tout de suite, sans honte aucune et sans aucun désir de jouer à l'incompréhension satirique et narquoise, que les titres du catalogue ne sont pas superflus et que, sans leur secours, l'on serait en mesure d'orienter sa curiosité, sa compréhension et ses réactions en des sens parfois tout opposés au tragique.

Mais examinons d'abord l'aspect extérieur et immédiat de ce que l'on nous présente. Ces peintures sont constituées de fonds sombres sur quoi se proposent, presque en relief, des taches claires et d'épaisseur inégale, peintes en une matière largement écrasée, où le pastel crayonné se mélange à la plume. Ces taches, ce sont les reliques des oses, figures à peine suggérées quant à la forme et dont la couleur, si l'on excepte des verts exquis et des roses tendres, reste dans les tonalités mates que peut prendre la chair humaine. En vérité, et mal-

gré le réalisme à peine transposé, effacé pour mieux dire, de ces visages et de leurs couleurs (ces verts et ces roses apparaissent aussi bien à la gamme cadavérique), il s'agit beaucoup moins d'expressions picturales destinées à frapper la vue d'un spectateur, que d'impressions reçues par l'artiste et traduites par lui dans un langage tout à fait personnel, avec l'unique souci d'être fidèle à sa vision particulière.

A nous, donc, d'accommoder nos facultés de représentation et nos dispositions psychologiques à la particularité de ces œuvres, et d'établir, sans lien nécessaire entre leurs apparences plastiques et la signification qu'un journal le catalogue.

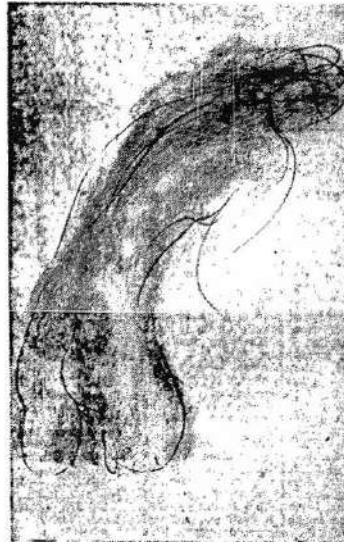
Or, cette peinture se trouve à la limite du réalisme et du lyrisme subjectif, c'est-à-dire aux confins de ce système d'images conventionnelles auxquelles répond un sens bien déterminé et connu de tous, et l'un de ces nombreux modes d'expression, sioguliers et anarchiques, mais si peu conventionnels que possible — tels en d'autres circonstances, que les cris ou les soupirs

— par lesquels chaque être humain, dans un style qui lui est propre, exteriorise les sensations qu'il ne peut partager, en s'inquiétant plus de se libérer soi-même que de se faire comprendre par autrui. La communication, cependant, finit quand même par s'établir, mais à travers le dédale d'innombrables interprétations. Ce qui explique pourquoi, dans l'ignorance du titre général de cette exposition, il est impossible de deviner non seulement qu'il s'agit d'oses, mais de masques tragiques. Car il n'est pas moins légitime de les croire, pour la plupart, évanescentes par simple fantaisie du peintre, oniriques ou co-

smiques. Une telle confusion ne saurait être blessante ni ridicule. Elle démontre sans plus, que toute peinture, que le peintre, en peignant, fait voulu ou non, devient langage dès l'instant où elle est offerte aux regards d'un public : qu'un langage est nécessairement constitué d'éléments conventionnels sur le sens desquels on s'est mis d'accord au préalable et que, faute de découvrir ces conventions, il est naturel de s'aider d'abord de celles que l'on connaît déjà, de chercher des approximations et de laisser travailler son imagination et ses facultés intuitives à partir du moment où il n'y a plus langage, mais lyrisme personnel.

Nous ne passons, que ces confusions de sens, à la faveur de l'impression des conventions de langage en art, ou de l'ordre conventionnel ou de l'absence de ces conventions, ne sont pas moins fréquentes en présence de l'art réaliste apparemment le mieux déchiffirable. Que l'on pense aux commentaires infinis qu'il est possible de développer au sujet de tant de portraits dont les modèles nous sont à jamais inconnus, à toute la littérature qu'inspira le caractère physio-

nomique d'une *Jocande*. Que l'on considère aussi qu'au cinéma, un visage lacrymal, photographié d'une manière intensive et pivoté à divers endroits d'un film, se charge, aux yeux des spectateurs, des expressions les plus contradictoires au gré des circonstances romanes-



Un dessin de Fautrier

ques du scénario. Et, d'ailleurs, qu'une même musique paraît triste ou gaie suivant son titre ou la tonne qu'elle illustre. Dans tous les cas, l'œuvre n'est que le lieu des débauches d'imagination — plastique, poétique, romanesque, etc. — du spectateur, auquel l'auteur, parfois, sert de guide plus ou moins explicite.

On ne tirera donc aucune rigueur à Fautrier de la liberté d'interprétation que ses peintures nous laissent et l'on usera à sa guise de cette « hiéroglyphie » de la douleur et de ces « idéogrammes pathétiques » selon les expressions d'André Malraux. Peut-être cette liberté explique-t-elle pourquoi ce peintre « a pour adversaires beaucoup de peintres, pour admirateurs... la plupart... des poètes », comme l'écrit encore l'auteur de cette *Psychologie de l'art* que nous finirons bien par lire un jour. C'est que beaucoup de nos peintres actuels, confinés dans la stricte spécialisation des arts, préfèrent la peinture plastique à la peinture poétique. Or, Fautrier a réduit, semble-t-il, au minimum la substance plastique de son œuvre pour laisser la part la plus large à une sorte de magie poétique, issue de ce réalisme mystérieux auquel nous invite le tragique de ses titres.

Pour que les peintres eussent pu, cette fois, juger de la peinture de Fautrier au fonction de leurs critères traditionnels, il eût fallu les mettre en présence de taches qui ne se recommandaient à leur attention que par l'unique pouvoir de leurs tonalités. Fautrier y eût-il consenti ? Qu'ils s'auraient pas encore été d'accord, ces artistes faiseurs, si jusqu'à l'ascétisme, jusqu'à l'insignifiance et la pauvreté, et en dépit de préparations minutieuses et compliquées, de la profondeur ou du modèle, des oppositions de valeurs et de ton, bref, des séductions traditionnelles de la peinture.

GALERIE G. MARATIER
VIUILLARD
PEINTURES
20^e PLACE VENDÔME

GALERIE DE BERRI
11, rue de Berr, Elyées 14-50
CHARLES TRENET
PEINTURES
V^e SALON DES MOINS DE 30 ANS
Galerie Royale — 11, rue Royale
Du 10 au 30 Novembre. Entrée libre

Drouant-David
OSTERLIND
Vernissage le 9 Novembre

GALERIE PAUL BLAUSEUR
58, rue de Valenciennes
Drouant-David
MACCIVET

11. DEGAND Léon
« Du tragique à l'ascétisme »
Les Lettres Françaises, Paris, vendredi 10 novembre 1945, p. 4.

LES OTAGES DE FAUTRIER

POUR la première fois depuis la Libération, un peintre nous présente un ensemble de toutes les espèces par la cruauté de la guerre, par ce qu'elle a montré de plus affreux : la mutilation de l'homme, les otages, les juillots, les supplices. Le catalogue de cette exposition (1) dans son impressionnisme simplifié (1. Titre d'otage n° 1 ; 2. Titre d'otage n° 2 et 3) et d'ami de guerre jusqu'à l'otage, n° 33 ; cela apparaît la copie d'une liste de sentences et d'ordres d'exécution), indique bien qu'il s'agit d'être non plus anonymes, mais évanouis dans une totale impersonnalité : ils n'ont plus de visage particulier, aucun trait personnel ; chacun est l'otage, chacun n'est que tibia meurtrie. Ici, le sujet doit avoir une importance exceptionnelle et conditionner la peinture. Il s'agit de représenter ou, plutôt, d'exprimer le tragique et de peindre l'horreur. Ce sont là des otages, et quelles que soient les métamorphoses et même les enchaînements par lesquels peut les faire passer l'art du peintre, il convient qu'il nous ramène toujours à cette peur obsession, un sentiment de la tragédie.

Cet un cadavre, une tête atrocement mutilée, tronquée, sanglante et défigurée, ne peut, à moins que nous n'ayons le goût de la mort, que nous emplit d'effroi. Ses couleurs ne peuvent avoir de suavité, si ce n'est, par endroits, ces singularités suaves de la mort (la douceur d'odeur des cadavres ?) Cette peinture doit refuser le joli, si ce n'est précisément certaines joliesse très arrosées auxquelles se complait la décomposition et qui ne rendent l'ensemble que plus écœurant.

C'est donc dans une entreprise hardie que se lance Fautrier. Les peintres anciens, qui ont été si ombrageux de cadavres, savaient leur œuvre d'une totale horreur parce qu'ils résolvait pas le cadavre, ou le morceau de viande mutilée ; ils l'entraînaient de personnages réels de belles choses aux autres plus, de paysage et de ciel ; bref, le plaçaient dans un univers qui échappait à la corruption. Le cadavre et l'univers s'ignoraient chacun de cette apposition une nouvelle signification. Mais chez Fautrier, il n'y a rien que du cadavre et de l'horrible, et rien pour nous en tirer.

Fautrier ne voit-il pas encore plus loin ? Le cadavre est un objet qui tend à perdre sa forme, ses lignes s'évanouissent. En particulier l'otage atrocement exécuté devient méconnaissable. Ainsi l'art du méconnaissable, ou ce qu'il en reste comme souvenir, que Fautrier semble paradoxalement vouloir peindre. Le sang s'échappe autour des trous, il y a des écoulements de liquides verdâtres, noirs parfois, une sorte de liquéfaction. La vie continue, donne accidentelle et brève, la mort efface et mélange.

Quant à les peintres, jusqu'ici, représentaient l'œuvre de la mort, ils la représentaient au milieu d'une monde intact et survivant. Le motif, elle-même, n'était pas représentée cadavre dans son pouvoir dissolvant, autolytique. Ils lui opposaient la construction de l'art et il y avait quelque chose de plus fort qu'elle et qui triomphait de l'horreur et qui était l'ordre, une belle machine.

Mais chez Fautrier, la signification de la mort est venue à la décomposition n'est pas cadavre, l'œuvre d'art, son pouvoir dissolvant, autolytique, elle-même, la peinture est parvenue.

Ainsi quand il fait les otages, il semble qu'il ait été à l'œuvre de peindre, d'observer, d'analyser,

tion, solidité, construction, composition, il remplace ces qualités par leurs vices : évanescence, liquéfaction, borborygmes, décomposition. Les premiers otages, les plus anciens sont les plus horribles ; ils sont traduits par un signe, celui de l'homme martyr, le scap de l'otage ; admirablement esquissé par Francis Ponge dans son étude sur Fautrier, Ponge remarque que la douleur ressemble lui-même est figurée par un ovale à l'intérieur duquel un T majuscule, légèrement penché sur sa gauche, figure, par sa barre verticale, le nez, et par sa barre horizontale, la ligne des yeux. Ce sont l'O et le T d'OTages, et qui n'est sans doute, d'ailleurs, qu'une coïncidence. Ce signe, maintes fois vu, donne un sens clair à la manière insolite de peindre et de couleurs qui constitue le tableau.

par
Antimoine CHEVALET

Mais à mesurer que l'artiste s'enfoncé dans la recherche d'une expression nouvelle du tragique, ce signe disparaît ou se complique, et le visiteur qui n'aurait pas vu les premiers otages ne pourrait sans doute pas comprendre la signification des derniers. Cette remarque ne peut valoir comme un reproche, car c'est un ensemble que nous sommes appelés à voir ici et nous n'avons pas lieu d'isoler une toile. C'est le charnier entier qui compte. Les toiles plus obscures prennent leur sens des premières.

Pour l'élaboration de cette singulière magie de la mort, Fautrier utilise un procédé très particulier qui consiste à accumuler invariablement, au milieu de sa toile, une très épaisse couche de blanc travaillé, au contour et qu'il colore ou suspendre ensuite de rouge, de vert ou de jaune. Cette matière, plus ou moins cerise de traits colorés, repose comme une médaille sur un fond très blanc. La poudre de pastel semble un important ingrédient de cette machine suisse pour laquelle on soupçonne le peintre d'utiliser divers outils de serrurerie personnelle, plus fréquemment que la pinceau. Ne peut-on dire que Fautrier a contre lui les peintres qui se servent de pinceaux, c'est-à-dire qui l'expriment à l'aide de formes plus ou moins rationnellement construites, des lignes précises, bref, à l'aide de dessin, et qui se méfient des excès de matière visible aux lignes ?

Non, au contraire, l'expression s'oppose par des matières surabondantes ad des différences d'épaisseur, des accidents de relief remplacent de traits et structures sans de structure. De même, il est vrai que ces couleurs sont très obscures, bleues, elles n'ont pas de délimitation précise, fondant les uns dans les autres, se mêlant et s'entretenant de manière à se voir comme des poudres, à la manière de certaines des œuvres de Léonard.

Tels sont les singuliers « Otages » de Fautrier et sans défandre l'éclectisme, nous en recommandons personnel qu'il y a des peintres qui s'excluent réciproquement, je ne pense pas que l'admiration que l'on porte à des œuvres soit différentes puisse interdire de les apprécier.

De l'autre côté de la place Vendôme, Pontremoli fait sa première exposition (2). Les objets qui constituent ses diverses œuvres sont représentés de façon plaisante. Ce jeune peintre joue de l'espace avec une poétique désinvolture, équilibrant ses objets dans de vastes vides, ou les restaurant, au contraire, dans un espace restreint. Qui songerait à lui reprocher d'avoir, de toute évidence, aimé les couleurs de Braque et employé quelques-uns de ses procédés : matières, oppositions de gros empâtements et de surfaces de toile non peintes, mais légèrement noircies au crayon ? Il en tire des effets personnels et d'un grand charme.

- (1) Galerie Drouin, 17, place Vendôme.
- (2) Galerie Vendôme, 18, place Vendôme.

LISEZ TOUS

cette semaine, dans :

**FRATERNITÉ
LES ENFANTS
DE LA HAINE**

par Jean-Jacques BERNARD

PALESTINE

épreuve de force
par René MARY

Nouveautés :

LEON MOUSSINAC

LES CHAMPS DE MOE

Un roman, in-8 couronne 120 frs

DENISE MORAN

**CETTE SACRÉE
GAMINE**

Un roman, in-8 couronne 120 frs



La Librairie Française

11, R. SAINT-ANDRÉ
BOULVARD
C.F. Paris 4667-29

L'HOMMAGE D'UN PEINTRE AUX MARTYRS :

"LES OTAGES" DE FAUTRIER

RICHE matière pour un étreintement que l'exposition de Fautrier, les Otages, à la galerie René Drouin. Aussi riche, d'ailleurs pour un dithyrambe. La louange conviendra surtout aux poètes. Peu leur importe, en effet, ou peu longtemps la matière même de la peinture. Ils l'oublient vite. Ils créent. Ce sont leurs otages qu'ils édifient, dont ceux du peintre ne sont qu'un prétexte. Malraux, en quelques passes brillantes, engage et termine son combat : « damnés d'un enfer cohérent », « instantané d'une évolution traquée », « idéogrammes pathétiques », « hiéroglyphie de la douleur... » Ponge, au bord du plongeur, s'aide des esclaves de Michel-Ange : « Il en est de même, et il n'en est pas de même pour les Otages de Fautrier... » Et Jean Paulhan, avec sa décision et sa verdeur habituelles : « La critique n'a jamais tort. » Chacun sa démarche, on le voit.

Que l'on s'ire par des procédés chimiques et que l'on éternise sous verre une tartine de fromage rehaussée de confiture de groseille, ce sera de la cuisine. Il n'est pas exclu cependant que notre tartine présente des qualités plastiques qui nous retiennent et même nous bouleversent. Les murs lépreux, les graffiti posent des problèmes que les esthéticiens ne se pressent guère d'élucider.

Il existe ainsi un certain nombre de domaines où les augures craignent Caligula.

Mais même acceptés, tels quels, ces toiles, ces papiers rentoilés échouent à transmettre au témoin la méditation angoissée — non angoissante — du peintre sur ses frères suppliciés. Qui se sent agrippé au passage et pris aux entrailles par le langage de son Oradour ? Qui devinerait, sans le catalogue, cet Oradour ? Il y a sans doute du monumental dans cette peinture et comme quelque chose de sacrificiel qui la grandit. Mais c'est sa matière surtout, en tant que matière, qui nous ébranle, en dehors de toute signification symbolique. La limite est qu'elle nous retient dans la mesure où le font ces vases, ces mosaïques, ces objets des arts du feu, ces fantaisies parfois prodigieuses d'une terre qui bout et d'un émail qui coule dans le secret torride de la fournaise.

Si cette étape devait marquer un approfondissement dans la manière de Fautrier, il ne toucherait que les recherches de matière. Celles-ci ne sauraient à elles seules être une fin. En tout état de cause, elles ne suffisent pas, croyons-nous, à dresser un monument digne d'eux à ces hommes et ces femmes qui se sont sculptés dans les supplices et qui sont morts pour nous sans parler.

Jacques GABRIEL.

13. GABRIEL Jacques

« L'hommage d'un peintre aux martyrs Les Otages de Fautrier »

Le Pays, dimanche 19 novembre 1945, p. 1.

DANIEL WALLARD (dans *Poésie* 46) : 1946

Fautrier ne regarde pas les otages avant ou pendant l'événement, mais après, et semble-t-il, longtemps après, au moment où ces martyrs ensanglantés, profanés, déchirés, quittent cette forme humaine adorable et se décomposent. Si les formes restent vagues, et parfois se perdent, si les couleurs sont plutôt jolies, on devine assez aisément que ce sont des visages où les supplices viennent à la rencontre de la décomposition. Comment croire que le visage de l'homme puisse se perdre ainsi ! C'est l'horreur qui surgit et qu'on croit apaiser en réconciliant le corps avec la terre, l'eau des mares, l'insecte avide.

On ne sait sur quel pied danser, c'est la confusion des genres, affirment les autres peintres, qui ne sont pas tendres. Ils disent encore que c'est la matière qui détermine l'apparence de l'œuvre, que le crayon c'est la précision des contours, la sépia le jeu libre des lumières, le pastel le modelé et la souplesse des passages, la gouache et l'aquarelle la spontanéité de la sensation directe, l'huile enfin... On ne peut rien changer à la rigueur de ce langage, mais pour celui qui regarde une toile elle n'est jamais un problème technique... Fautrier a le droit de tout confondre... Ce cadavre irisé, verdâtre, roussi est déjà une parcelle de la terre boueuse, mais par delà cette « naturalisation » il laisse monter un refus, une supplication qui montent en nous et pour longtemps.

14. WALLARD Daniel

« Les Arts : Les otages de Fautrier »

Poésie 46, n°30, Paris, janvier 1946, pp. 86-90.

1-

JUSTIFICATIONS-D'AUTHENTICITÉ
SEE OTHER DOCUMENTS

1898
1964

THE ARTIST 眞実ヲ証明ス!

FAUTRIER

WELCOMING
JP LORRIAUX, PARIS.
SEE OTHER DOCUMENTS

GRAND PRIX de la BIENNALE
de VENISE en 1960

MAQUETTE PROVISoire, PROVISIONAL MODEL.

SEE OTHER DOCUMENTS

main de l'artiste

un document HISTORIQUE

EXECUTANT
sa lithographie
LA PLUS RARE

1898
1964

3 **SUR FEUILLES D'ARGENT,**
œuvres/inédites rares-hors commerce

CFc: 40 x 26 **GFc: 30 x 12**

Un événement: on voit ici Jean Fautrier dans son lit de malade, créant une lithographie originale en couleurs pour son ami J. P. L. Ce seront les plus belles œuvres exécutées par Fautrier, dont certaines ont été tirées sur des applications de feuilles d'argent, les seules que Fautrier ait jamais faites.

他のドキュメントを併せて見下す。

15. Montage original de Jean-Pascal Lorriaux
Jean Fautrier, 1964

« Quelques observations quant aux « nuages », la dernière lithographie en couleurs de Jean Fautrier.

Quelques cimes d'arbres, un morceau de ciel limité par les dimensions des croisées fut ce que Fautrier put voir à partir de son lit pendant les derniers mois de sa vie à Châtenay-Malabry.

Le spectacle des nuages passant dans la lumière de midi et celle du crépuscule fut ce qu'il lui restait de la nature.

Les formations des nuages dans la luminosité de l'après-midi se voient ainsi artistiquement, picturalement transformées en son ultime motif.

Ce travail lithographique lui avait été commandé par l'éditeur Jean Pascal Lorriaux au printemps de 1964 pour un album de lithographies.

Fautrier a exécuté beaucoup d'études préliminaires sur un lutrin qui lui fut installé sur son lit. Il existe maintes photographies réalisées par Jean-Pascal Lorriaux montrant Fautrier à son travail. Il prépara des buvards avec des fonds chromatiques correspondant aux différents instants de la lumière dans son scintillement doré incessamment changeant pendant la journée.

La possibilité de préparer des lithographies de cette façon le motivait autant qu'elle le fascinait.

Pourtant Fautrier n'avait aucunement l'intention de faire une édition de 50 exemplaires identiques, et il a voulu que chaque estampe se transformât en œuvre originale selon son invention de « l'original multiple ».

En conséquence, d'une conception singulière et inconfondible, on peut observer des variations considérables tant à la disposition chromatique qu'au choix des papiers : allant d'un Auvergne épais Richard-de-Bas jusqu'aux Japans les plus fins ».

16. Castor SEIBEL, Quelques observations quant aux « nuages », la dernière lithographie en couleurs de Jean Fautrier, in : JEAN FAUTRIER LA FIGURATION LIBÉRÉE COLLECTION CASTOR SEIBEL ŒUVRES GRAPHIQUES, Catalogue de l'exposition dans le cadre du cinquantième anniversaire de sa disparition, Cannes, Centre d'Art de La Malmaison, 28 novembre 2014 au 26 avril 2015, Éditions du Centre d'Art de La Malmaison, Cannes, 2014., p. 206.



17. Nuages – variation

1963

Fond héliogravure, aquatinte et roulette

3 plaques

Epreuve unique sur papier Japon signée deux fois en bas à gauche : *Fautrier*

Numérotées 17/50, bas droite

H. 265 x l. 410 mm

H. 325 x l. 495 mm

Non répertoriée dans le catalogue de Michael Rainer Mason

18. Nuages – variation

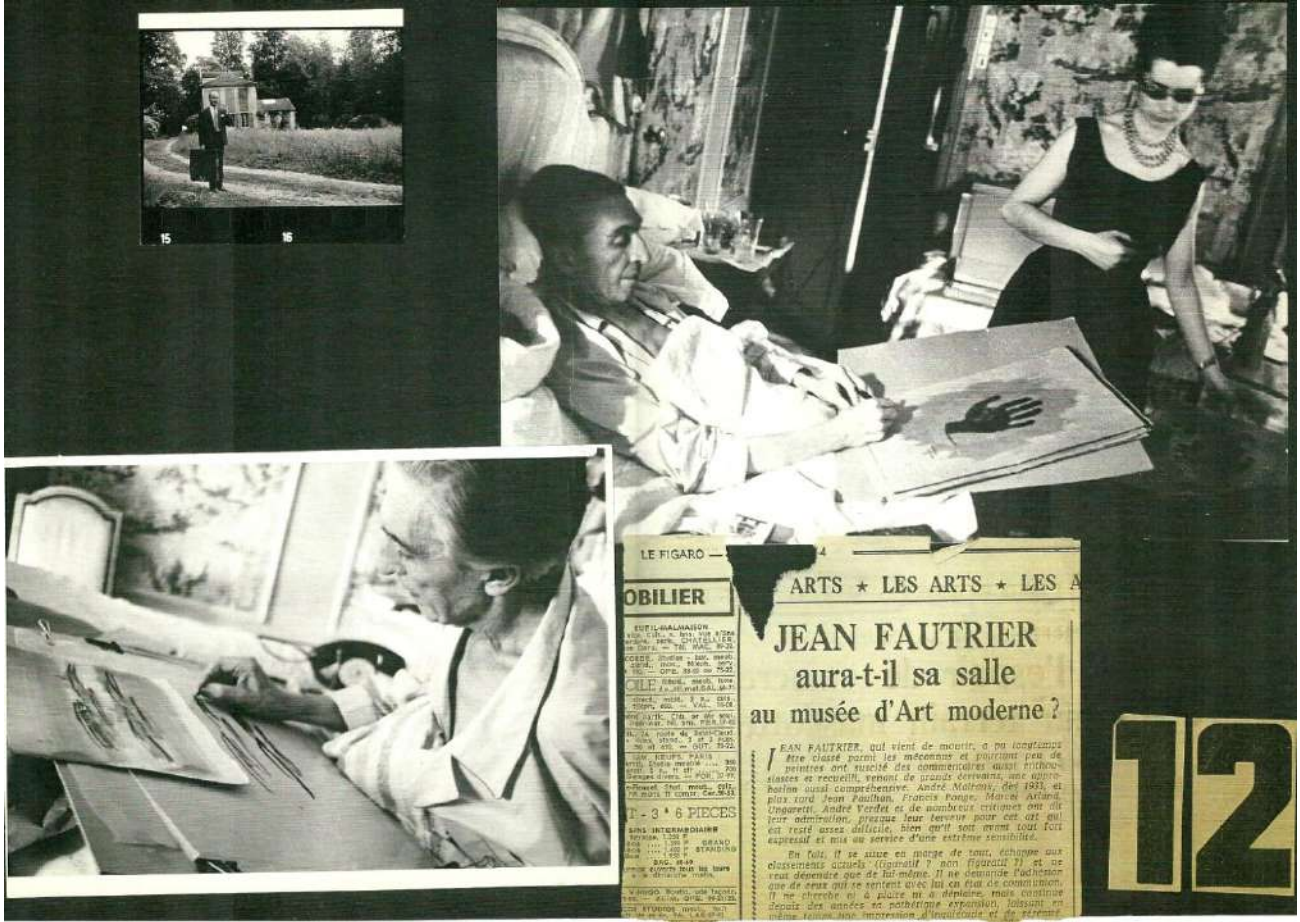
1963

Fond gouaché, litho, fond or et couleurs

Épreuve unique sur papier Montgolfier

Épreuve signée en bas à droite : *Fautrier*

H. 325 x l. 497 mm

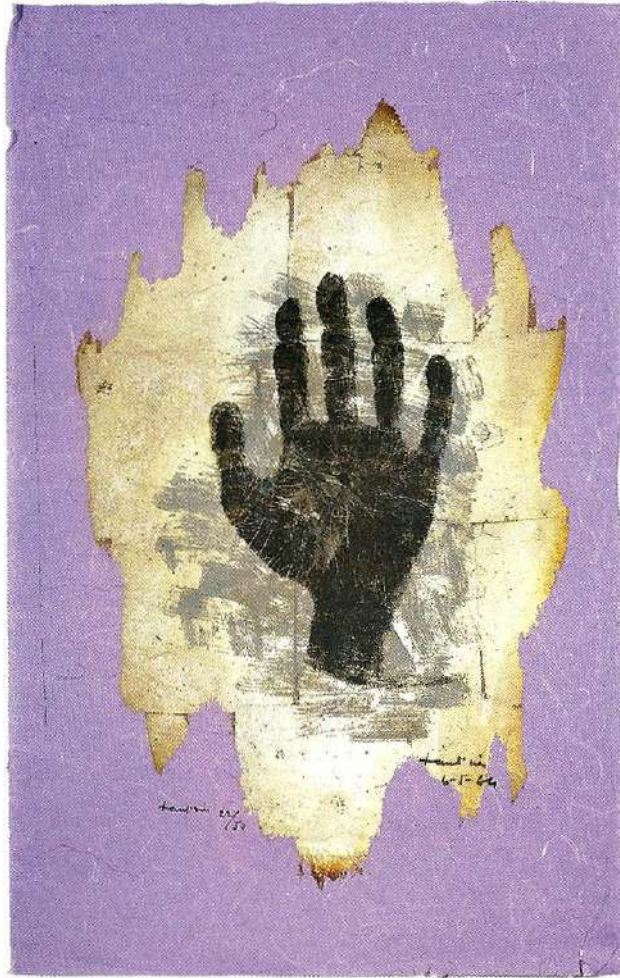


19. Montage original de Jean-Pascal Lorriaux

Jean Fautrier, 1964

Jean Fautrier réalisant *La main*

Mes remerciements à M. Castor Seibel pour m'avoir fourni ces précieux documents et offert cette merveilleuse estampe.



20. La main

Lithographie sur papier japon coloré et fond or

Epreuve signée et datée en bas à droite : *Fautrier 6-5-64*

Numérotée en bas à gauche : *22/50*

495 x 320 mm

Etienne DAVID

UNIVERSITÉ PARIS VIII – Vincennes-Saint-Denis
ÉCOLE DOCTORALE ESTHÉTIQUE, SCIENCES ET TECHNOLOGIES DES ARTS

RECUEIL

ZORAN MUSIC

NOUS NE SOMMES PAS LES DERNIERS

VOLUME III

Thèse dirigée par

M. Pascal BONAFoux

Professeur émérite d'esthétique et d'histoire de l'art,
Université Paris VIII, Vincennes-Saint-Denis

Jury

Mme Anikó ÁDÁM

Maître de conférences HDR, Université catholique Pázmány Péter, Budapest

M. Jacinto LAGEIRA

Professeur des Universités, Université Paris I, Panthéon-Sorbonne

M. Castor SEIBEL

Auteur, collectionneur et expert

Mme Silvia SOLAS

Professeur des Universités, Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires

M. François SOULAGES

Professeur des Universités, Université Paris VIII, Vincennes-Saint-Denis

ZORAN MUSIC

AVANT-PROPOS

Les œuvres composant le cycle *Nous ne sommes pas les derniers* sont datées entre 1970 et 1976 puis entre 1985 et 1988. Les œuvres exécutées pendant ces deux périodes ne sont pas ici séparées.

Au regard du nombre important d'œuvres rassemblées sous le titre *Nous ne sommes pas les derniers*, dix catégories ont été déterminées :

- La première est intitulée : Dachau. Les ouvrages publiés par le passé font état d'une trentaine de croquis sauvés de Dachau et encore existants. Cette recherche présente ici cent quatre croquis dont quatre sont recto/verso.

- Suivent neuf autres catégories intitulées : Pendus, Cri, Tête, Mains, Seul, Cadavres, Ensemble, Collines et Paysages.

Les œuvres ont été pour la plupart signées et datées par l'artiste. La datation retenue pour ce recueil est celle inscrite sur l'œuvre par Zoran Music.

L'ouvrage de référence pour les estampes est celui publié sous la direction de Denise Frélaut en 2010. Il est intitulé *Music L'Œuvre Imprimé* et fut édité aux Éditions Terra Ferma/Archives Music Venezia. Aussi, les estampes répertoriées dans ce recueil et qui sont reproduites dans l'ouvrage de Denise Frélaut sont mentionnées avec l'indication « Frélaut » suivit du numéro et de la page correspondant.

Je remercie Mme Ida Cadorin Barbarigo de m'en avoir offert un exemplaire lors de nos rencontres.

Pour établir ce recueil, j'ai puisé mes informations auprès de différentes sources. Celles-ci furent notamment les catalogues d'exposition (collectives et personnelles) indiquées en bibliographie, mais aussi les nombreux renseignements provenant des maisons de ventes aux enchères, des articles de presse français et étrangers, d'archives personnelles et aussi des collectionneurs et marchands d'art spécialistes de l'œuvre.

Les titres :

Les titres des œuvres peintes et dessinées sont ceux attribués et reproduits dans les catalogues d'exposition et ouvrages de références. Très peu de titres ont changé au fil des années formant ainsi cette unicité titrée *Nous ne*

sommes pas les derniers. Les titres et la numérotation des estampes est celle adoptée par Denise Frélaud pour son catalogue.

Les dimensions :

Les dimensions, hauteur (H.) x largeur (l.) sont exprimées en centimètres à l'exception des estampes dont les dimensions sont données en millimètres. Les dimensions sont issues du recoupement des diverses sources indiquées ci-dessus.

« Je m'adressai à Robert, lui demandant comme une chose très naturelle, du papier et un crayon.

Il ouvrit de grands yeux.

- C'est pour faire ton testament ou pour écrire des vers ?

- Non, pour dessiner, seulement.

- Seulement ! Mon tout beau, ici, c'est verboten. Mais viens avec moi, nous avons à bavarder tous les deux.

[...]

Le lendemain il me fit le plus beau cadeau que j'aie reçu de ma vie : un petit bloc de vrai papier à dessin et un tout petit bout de crayon.

- Tiens, c'est pour toi, cela provient du bureau d'étude des S.S. Disons que c'est une réquisition. Mais attention, si tu te fais prendre, couic ! ... La corde ! ».

Boris TASLITZKY, *Tambour battant*, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1962, p. 74.

DACHAU

1944-1945

« Le train s'arrêta à Kashau, une petite ville sur la frontière tchécoslovaque. Nous comprîmes alors que nous n'allions pas rester en Hongrie. Nos yeux s'ouvraient, trop tard.

La porte du wagon glissa. Un officier allemand se présenta, accompagné d'un lieutenant hongrois qui allait traduire son discours : [...]

- Vous êtes quatre-vingts dans le wagon, ajouta l'officier allemand. Si quelqu'un manque, vous serez tous fusillés, comme des chiens...

Ils disparurent. Les portes se refermèrent. Nous étions tombés dans le piège, jusqu'au cou. Les portes étaient clouées, la route du retour définitivement coupée. Le monde était un wagon hermétiquement clos. [...]

Mais on arriva dans une gare. Ceux qui se tenaient près des fenêtres nous donnèrent le nom de la station :

- Auschwitz.

Personne n'avait jamais entendu ce nom-là. [...]

Vers onze heures, le train se remit en mouvement. On se pressait aux fenêtres. Le convoi roulait lentement. Un quart d'heure plus tard, il ralentit encore. Par les fenêtres, on apercevait des barbelés ; nous comprîmes que ce devait être le camp. [...]

- Juifs, regardez ! Regardez le feu ! Les flammes, regardez !

Et comme le train s'était arrêté, nous vîmes cette fois des flammes sortir d'une haute cheminée, dans le ciel noir. [...]

Nous regardions les flammes dans la nuit. Une odeur abominable flottait dans l'air. Soudain, nos portes s'ouvrirent. De curieux personnages, vêtus de vestes rayées, de pantalons noirs, sautèrent dans le wagon. [...]

Nous sautâmes dehors. [...]

Devant nous, ces flammes ; dans l'air, cette odeur de chair brûlée. Il devait être minuit. Nous étions arrivés. À Birkenau ».



1. Dachau (Car[f-t]agna Giuseppe)

1945

Craie brune sur papier

H. 29,50 x l. 20,90 cm

Signée, titrée et datée en bas à droite : *Music Dachau 1945*

Accompagnée de l'inscription : *CARFAGNA GIUSEPPE I75366*

Karl August Burckhardt-Koechlin-Fonds, Kupferstichkabinett, Kunstmuseum Basel



2. Dachau (Pendé)

1945

Encre sur papier

H. 31,70 x l. 21,60 cm

Signée et datée en bas à gauche : *Musée Dachau 1945*

Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris



3. Dachau (Quatre pendus)

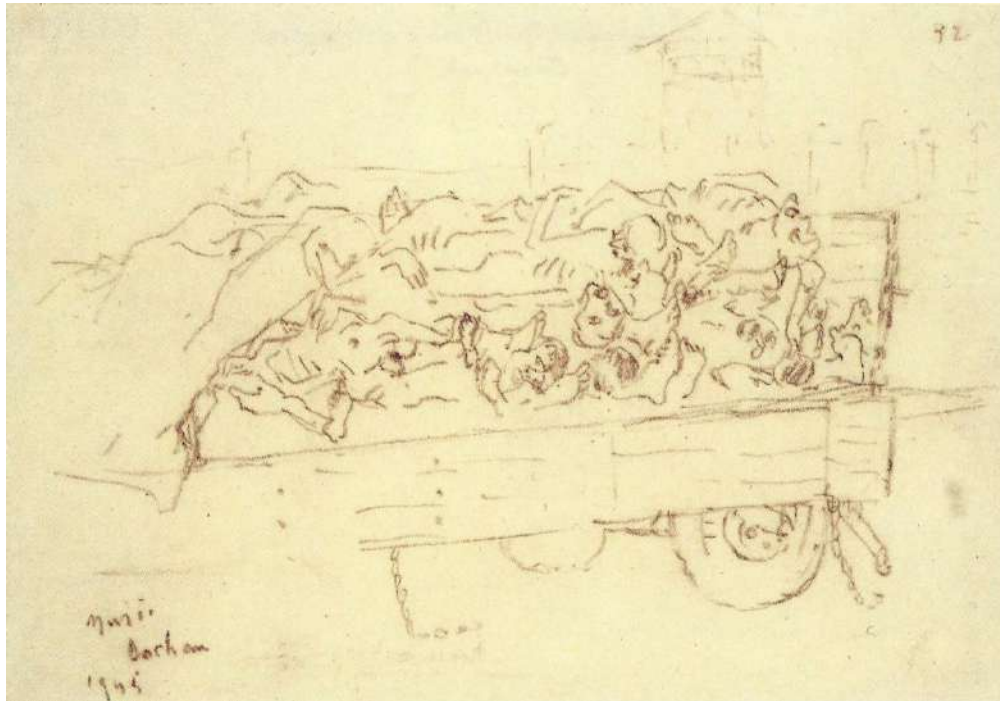
1945

Plume sur papier

H. 33,60 x l. 23,10 cm

Signée, titrée et datée en bas à droite : *Music Dachau 1945*

Karl August Burckhardt-Koechlin-Fonds, Kupferstichkabinett, Kunstmuseum Basel



« Immédiatement à côté de moi un objet difforme entra dans mon champ de vision : un sabot, de l'autre côté une casquette de diable semblable à la mienne, deux accessoires pointus - le nez et le menton - un milieu, une dépression caverneuse - un visage. Et puis encore d'autres têtes, des objets, des corps - je compris que c'étaient les restes du chargement, les déchets, dirais-je pour employer un terme plus précis, qui avaient sans doute été mis là en attendant. Quelque temps après, une heure, un jour ou un an, je ne sais pas, je perçus enfin des voix, des bruits, on travaillait, on s'affairait. La tête qui était à côté de moi s'éleva soudain et, plus bas, les épaules, je vis des bras en loques de détenu qui s'apprêtaient à hisser le corps sur une sorte de charrette ou de brouette, sur d'autres qui s'y entassaient déjà ».

Imre KERTÉSZ, *Être sans destin*, Paris, Éditions Actes Sud, Collection Babel, 1998, pp. 255-256.

4. Dachau

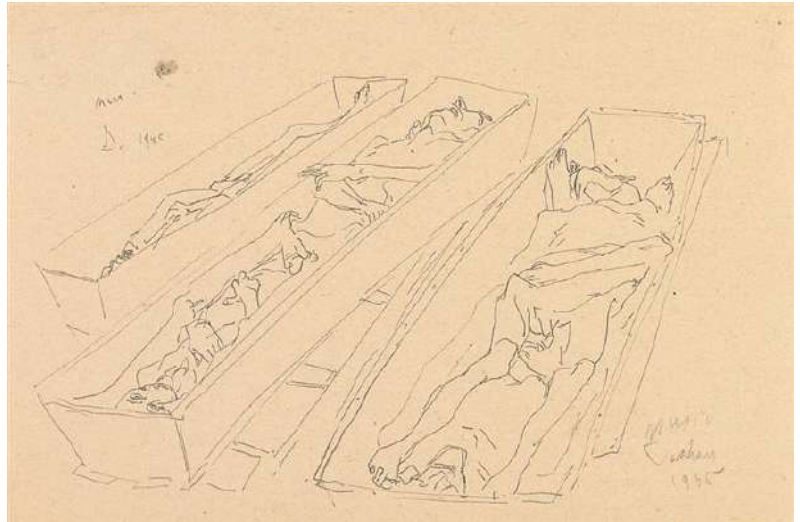
1945

Craie brune sur papier

H. 20,80 x l. 29,40 cm

Signée, titrée et datée en bas à gauche : *Music Dachau 1945*

Karl August Burckhardt-Koechlin-Fonds, Kupferstichkabinett, Kunstmuseum Basel



5. Dachau

1945

Crayon sur papier

H. 21,00 x l. 29,80 cm

Signée, titrée et datée en haut à gauche : *Music Dachau 1945*

Collection particulière, Klagenfurt

6. Dachau

1945

Encre de Chine sur papier

H. 19,50 x l. 29,70 cm

Signée, titrée et datée en bas à droite : *Music Dachau 1945*

Accompagnée de l'inscription en haut à gauche : *Mus. D. 1945*

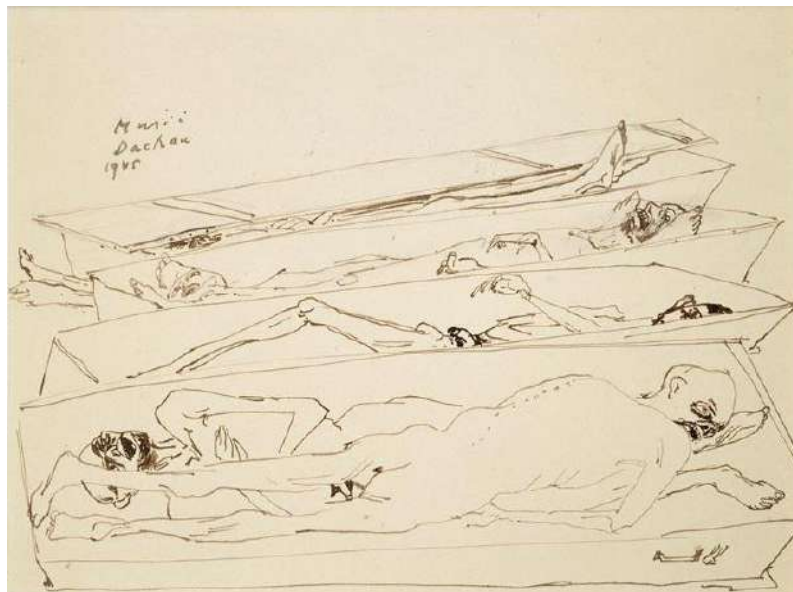
Collection particulière, Klagenfurt



7. Dachau
1945
Encre sur papier
H. 21,20 x l. 29,90 cm
Signée, titrée et datée en haut à gauche : *Music Dachau 1945*
Collection de l'artiste, Paris



8. Dachau
1945
Encre sur papier
H. 21,20 x l. 29,90 cm
Signée, titrée et datée en bas à droite : *Mus. Dachau 1945*
Collection particulière



9. Dachau (corps en cercueil) - recto
1945

Encre sur papier

H. 21,10 x l. 27,80 cm

Signée, titrée et datée en haut à gauche :

Music Dachau 1945

Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris



10. Dachau (Odevah) - verso
1945

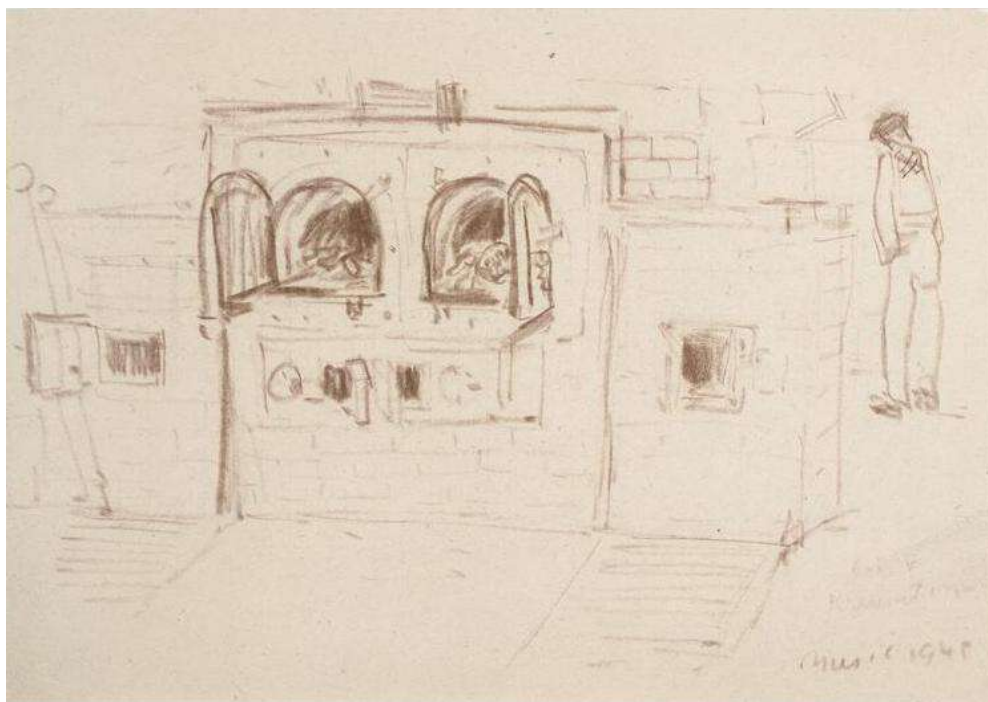
Encre sur papier

H. 21,10 x l. 27,80 cm

Non signée et non datée

Inscriptions en à haut à gauche : *Odevah*

Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris



« Et les morts? « On les brûle », nous a-t-on dit. À vrai dire, il s'est avéré petit à petit, et je ne sais plus très bien de quelle manière, que cette cheminée, là en face, n'était en réalité pas la cheminée d'une tannerie, mais celle d'un « crématorium », c'est-à-dire d'un four d'incinération, comme on me l'expliqua. Alors je l'ai regardée plus attentivement: c'était une cheminée trapue, carrée, à large gueule, comme si on lui avait donné un coup sur le sommet. Je peux le dire, à part un certain respect - et puis l'odeur, naturellement, dans laquelle nous étions englués comme dans une espèce de bouillie épaisse, de marécage -, je ne sentais rien. Mais dans le lointain, nous avons aperçu encore une cheminée, puis une autre, et encore une à l'horizon lumineux, et chaque fois, nous étions étonnés, deux d'entre elles crachaient de la fumée, comme la nôtre, et ceux qui distinguaient au loin, derrière une sorte de forêt au feuillage rabougri, un nuage de fumée qui s'élevait, avaient sans doute raison, et ils se demandaient, à juste titre selon moi, si l'épidémie était importante au point de faire tant de morts ».

Imre KERTÉSZ, *Être sans destin*, Paris, Éditions Actes Sud, Collection Babel, 1998, pp. 147-148.

11. Dachau (les fours de l'ancien crématoire, Pec v krematoriju)

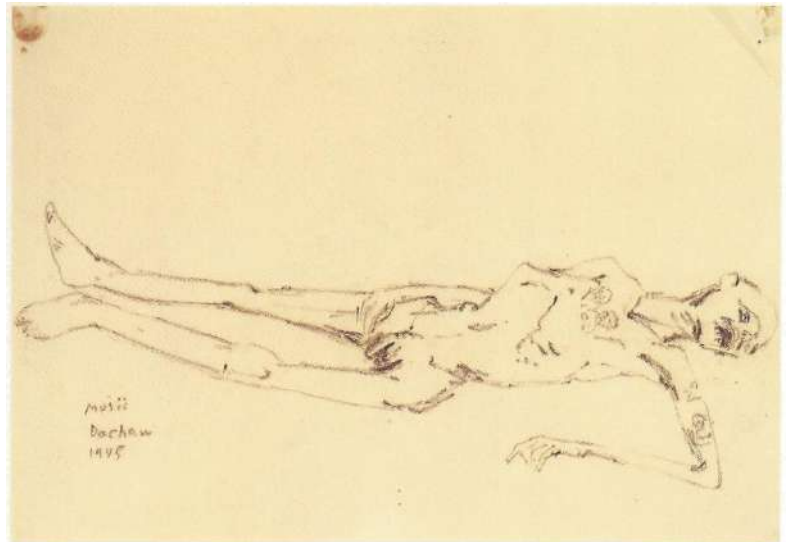
1945

Crayon de couleur sur papier

H. 21,30 x l. 29,70 cm

Signée, titrée et datée en bas à droite : *Pec v krematoriju Music 1945*

Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris



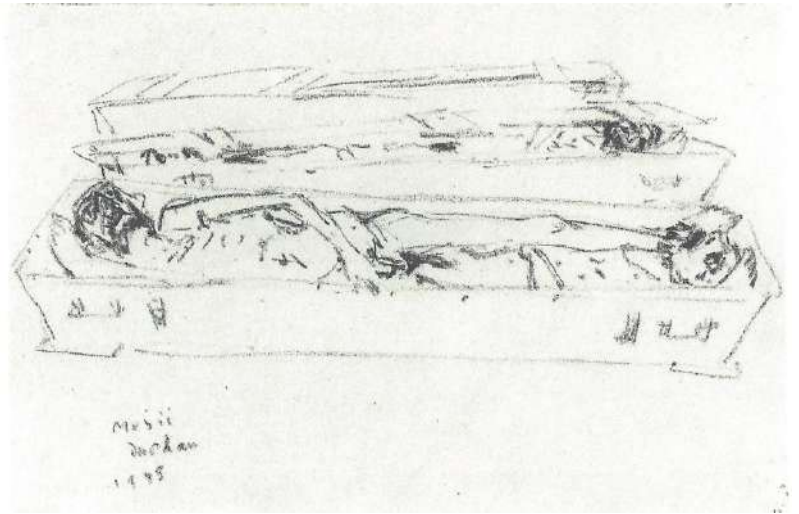
12. Dachau
1945
Sanguine sur papier
H. 21,20 x l. 29,90 cm
Signée, titrée et datée en bas à gauche : *Mušič Dachau 1945*
Collection de l'artiste, Paris

13. Dachau (Corps tatoué)
1945
Crayon de couleur et sanguine sur papier
H. 21,50 x l. 29,90 cm
Signée, titrée et datée en bas à gauche : *Mušič Dachau 1945*
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris



14. Dachau (Prisonniers derrière des barbelés) - recto
1945
Encre sépia sur quatre morceaux de papiers collés bord à bord
H. 42,30 x l. 29,60 cm
Signée en bas à droite : *Mus.*, non datée
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

15. Dachau (Prisonniers derrière des barbelés) - verso
1945
Encre sépia sur quatre morceaux de papiers collés bord à bord
H. 42,30 x l. 29,60 cm
Non signée et non datée
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris



16. Dachau

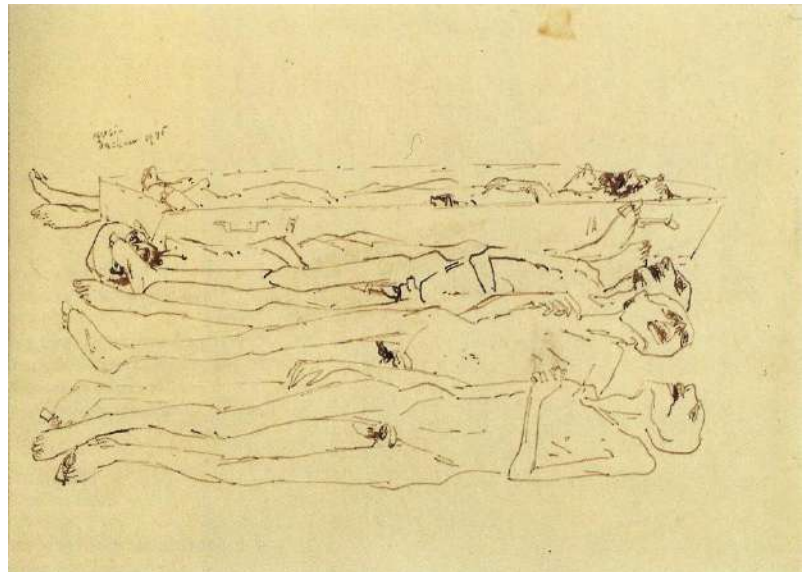
1945

Encre sur papier

H. 20,00 x l. 29,00 cm

Signée, titrée et datée en bas à gauche : *Mušič Dachau 1945*

Collection particulière, Trieste



17. Dachau

1945

Encre sur papier

H. 21,20 x l. 29,90 cm

Signée, titrée et datée en haut à gauche : *Mušič Dachau 1945*

Collection de l'artiste, Paris



18. Dachau
1945

Encre sur papier

H. 21,70 x l. 32,00 cm

Signée, titrée et datée en haut à droite : *Music Dachau 1945*

Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris



19. Dachau
1945

Encre sur papier

H. 20,80 x l. 31,40 cm

Signée, titrée et datée en haut à droite : *Music Dachau 1945*

Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris



20. Dachau

1945

Craie brune sur papier

H. 29,70 x l. 20,90 cm

Signée, titrée et datée en bas à gauche : *Mušič Dachau 1945*

Karl August Burckhardt-Koechlin-Fonds, Kupferstichkabinett, Kunstmuseum Basel



21. Dachau
1945
Craie sépia sur papier
H. 21,10 x l. 29,70 cm
Signée, titrée et datée en haut à gauche : *Music Dachau 1945*
Collection Moderna Galerija, Ljubljana



22. Dachau
1945
Craie brune sur papier
H. 21,00 x l. 29,20 cm
Signée, titrée et datée en bas à gauche : *Music Dachau 1945*
Karl August Burckhardt-Koechlin-Fonds, Kupferstichkabinett, Kunstmuseum Basel



« La nuit, on dormait presque nus, et il faisait moins trente.
On ramassait les cadavres par centaines tous les jours ».

Elie WIESEL, *La nuit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2010, p. 132.

23. Dachau, corps emporté par trois hommes (transport d'un cadavre)

1945

Crayon de couleur et sanguine sur papier

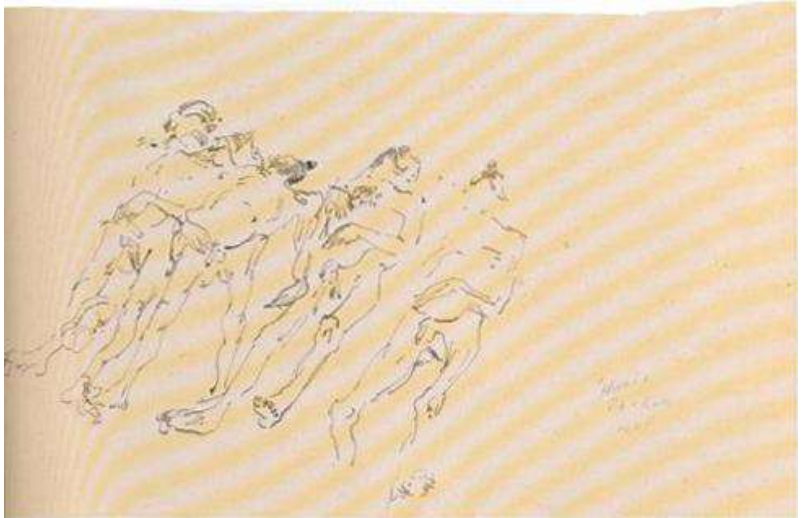
H. 21,00 x l. 29,70 cm

Signée et datée en bas à gauche : *Musé Dachau 1945*

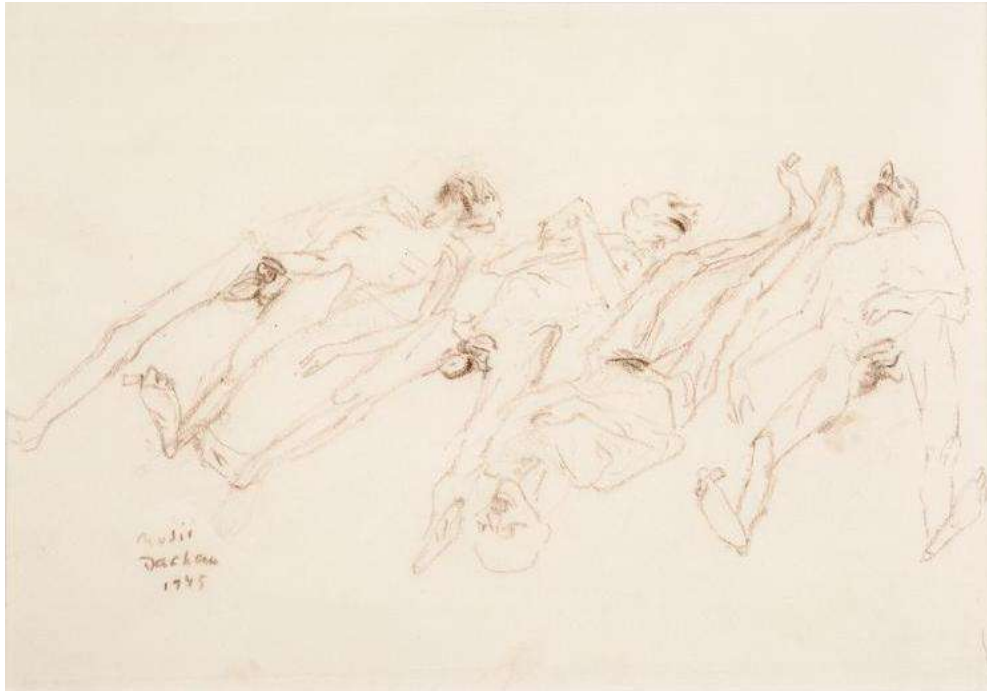
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris



24. Dachau
1945
Encre sépia sur papier
H. 30,00 x l. 42,00 cm
Signée en bas à droite : *Mus.*, non datée
Accompagnée de l'inscription en bas à droite : 25.*Block*
Collection particulière



25. Dachau
1945
Encre sur papier
H. 19,00 x l. 29,70 cm
Signée, titrée et datée en bas à droite : *Music Dachau 1945*
Collection particulière, Klagenfurt



26. Dachau, quatre corps

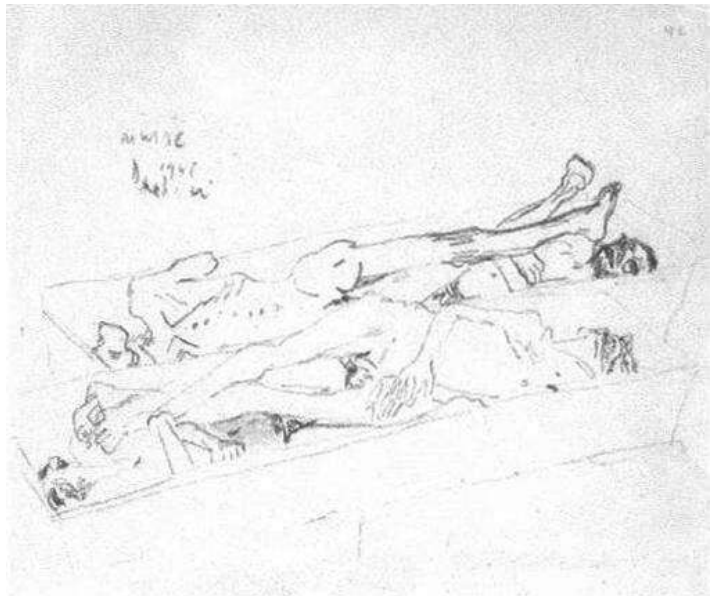
1945

Crayon sépia sur papier

H. 21,00 x l. 29,70 cm

Signée, titrée et datée en bas à gauche : *Music Dachau 1945*

Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris



27. Dachau

1945

Plume et encre sur papier

H. 20,90 x l. 29,50 cm

Signée, titrée et datée en bas au milieu : *Music Dachau 1945*

Karl August Burckhardt-Koechlin-Fonds, Kupferstichkabinett, Kunstmuseum Basel

28. Dachau

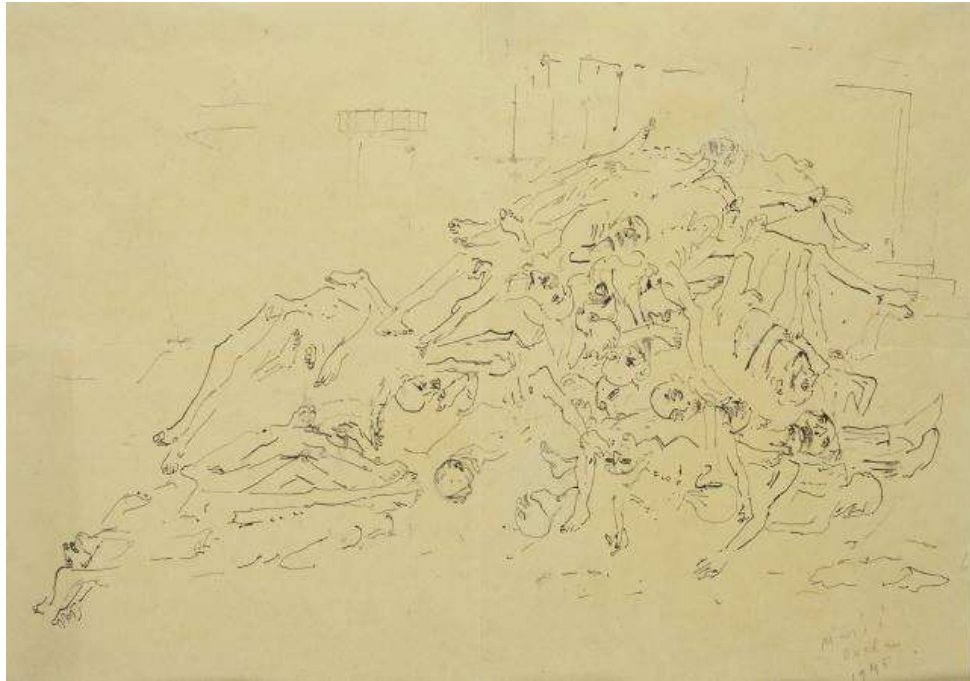
1945

Encre sur papier

H. 21,20 x l. 29,90 cm

Signée, titrée et datée en haut à gauche : *Music 1945 Dachau*

Collection particulière, Suisse



« Je leur ai montré la rangée de fours, les cadavres à moitié calcinés qui étaient restés dans les fours. Je leur parlais à peine. Je leur nommais simplement les choses, sans commentaire. Il fallait qu'elles voient, qu'elles essaient d'imaginer. Ensuite, je les avais fait sortir du crématoire, sur la cour intérieure entourée d'une haute palissade. Là, je n'avais plus rien dit, plus rien du tout. Je les avais laissées voir. Il y avait, au milieu de la cour, un entassement de cadavres qui atteignait bien trois mètres de hauteur. Un entassement de squelettes jaunis, tordus, aux regards d'épouvante. »

Jorge SEMPRÚN, *L'écriture ou la vie*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio, 2007, p. 162.

29. Dachau

1945

Encre de Chine sur papier

H. 35,50 x l. 47,80 cm

Signée, titrée et datée en bas à droite : *Music Dachau 1945*

Collection Moderna Galerija, Ljubljana



30. Dachau

1945

Crayon sépia sur papier

H. 20,80 x l. 29,60 cm

Signée, titrée et datée en bas à droite : *Music Dachau 1945*

Collection Moderna Galerija, Ljubljana



31. Cercueils

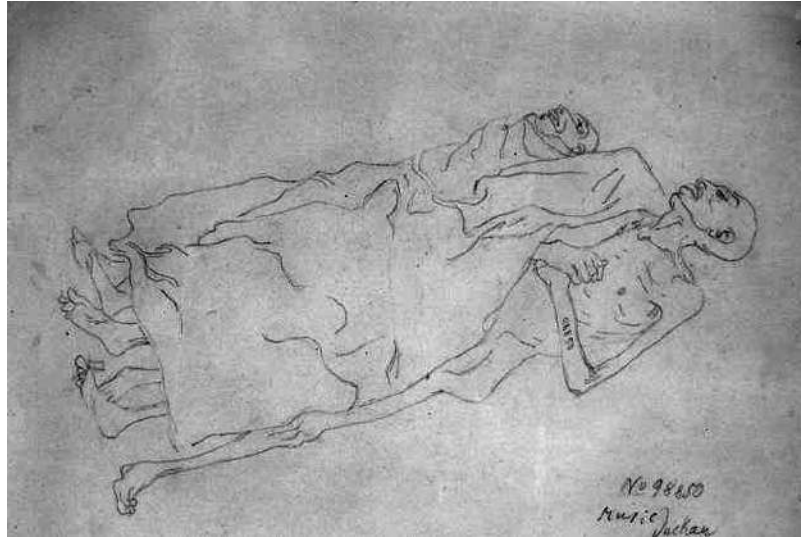
1945

Plume encre sépia sur papier

H. 21,10 x l. 29,70 cm

Signée, titrée et datée en bas à gauche : *Music Dachau 1945*

Karl August Burckhardt-Koechlin-Fonds, Kupferstichkabinett, Kunstmuseum Basel



32. Dachau - recto

1945

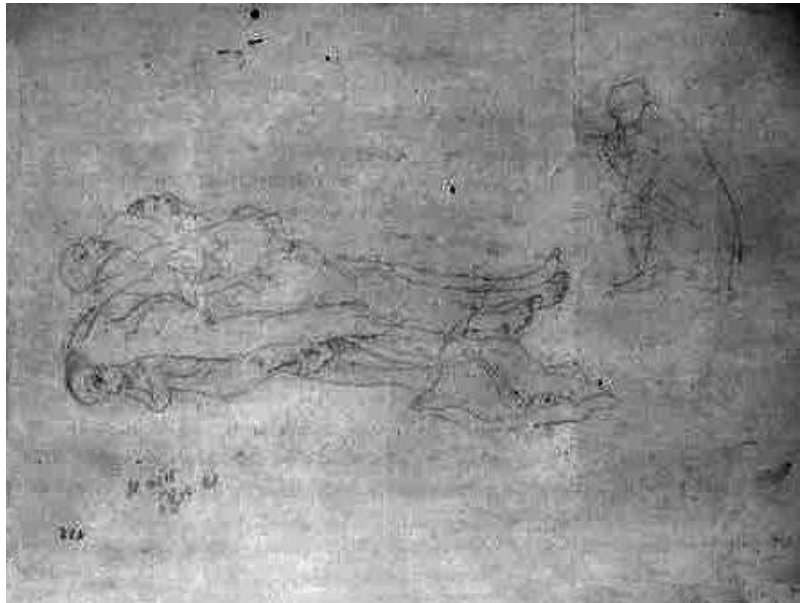
Crayon sur papier

H. 18,00 x l. 27,50 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music Dachau*

Accompagnée de l'indication en bas à droite : *N°98850*

Collection particulière, Trieste



33. Dachau - verso

1945

Encre sur papier

H. 18,00 x l. 27,50 cm

Signée en bas à gauche : *Music*, non datée

Collection particulière, Trieste



34. Dachau

1945

Pinceau et encre sépia sur papier

H. 41,70 x l. 29,50 cm

Accompagnée de l'indication : *Muller* ou *Mušič Transport*, non datée

Karl August Burckhardt-Koechlin-Fonds, Kupferstichkabinett, Kunstmuseum Basel



35. Dachau (Prisonniers) - recto

1945

Mine graphite sur papier

H. 20,80 x l. 29,50 cm

Signée, titrée et datée en bas à gauche : *Musée Dachau 1945*

Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

36. Dachau (Transportler im Bade !) - verso

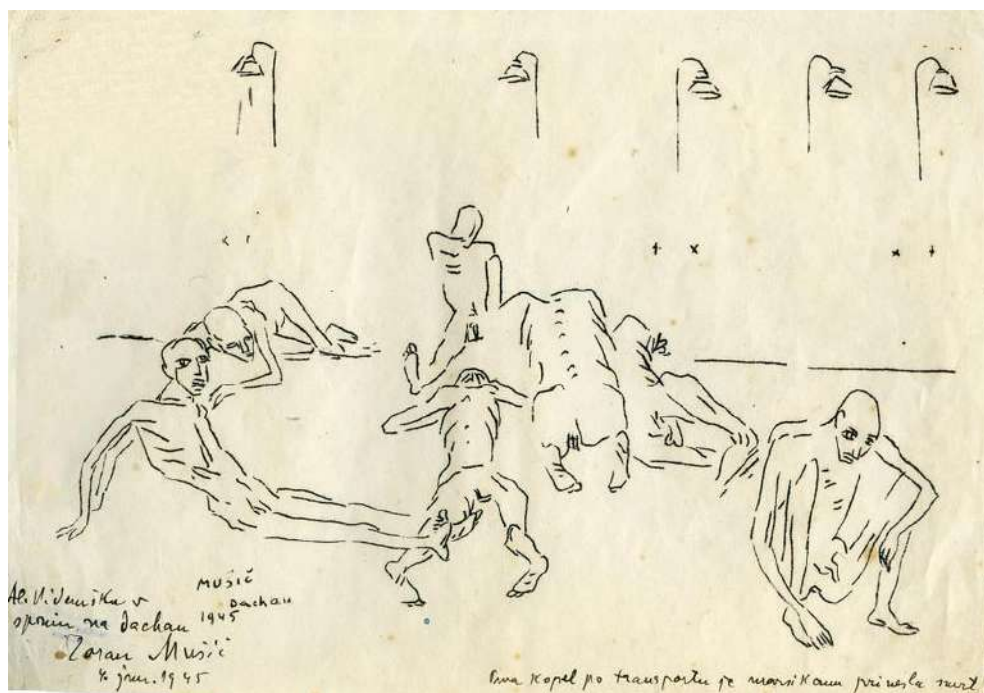
1945

Mine graphite sur papier

H. 20,80 x l. 29,50 cm

Inscriptions au centre : *Transportler im Bade !*

Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris



37. Dachau (Dans les douches)

1945

Mine graphite sur papier

H. 19,60 x l. 28,60 cm

Signée, titrée et datée en bas à gauche : *Mušič Dachau 1945*

Dédicace de Zoran Mušič à l'encre en bas à gauche : *Al. Videmška v spomin na Dachau / A Al. Videmšku en mémoire de Dachau / Zoran Mušič / 4 juin. 1945*

Accompagnée de l'inscription en bas à droite : *Prva kopel po transportu je marsikomu prinesla smrt / La première douche après le transport a apporté la mort à un grand nombre d'entre eux*

National Museum of Contemporary History, Ljubljana



Je ne pensais à rien. Je ne regardais rien. Je ne ressentais rien. J'étais un squelette de froid avec le froid qui souffle dans tous ces gouffres que font les côtes à un squelette ».

Charlotte DELBO, *Aucun de nous ne reviendra Auschwitz et après I*, Paris, Les Éditions de Minuit, Collection Documents, 2016, p. 102.

38. Dachau (un groupe de cadavres)

1945

Encre sur papier

H. 21,20 x l. 29,90 cm

Signée, titrée et datée en bas à gauche : *Music Dachau 1945*

Collection de l'artiste, Paris



39. Dachau
1945
Crayon sur papier
H. 21,00 x l. 30,00 cm
Signée, titrée et datée en bas à droite : *Music Dachau 45*
Collection particulière, Klagenfurt



40. Dachau
1945
Encre de Chine sur papier
H. 21,00 x l. 29,70 cm
Signée en bas à gauche : *Music*, non datée
Collection particulière, Klagenfurt



41. Dachau

1945

Encre de Chine sur papier

H. 30,10 x l. 12,00 cm

Signée, titrée et datée en bas à gauche : *Music D. 1945*

Collection particulière



42. Dachau

1945

Encre de Chine sur papier

H. 20,90 x l. 29,70 cm

Signée, titrée et datée en bas à droite : *Music Dachau 1945*

Collection particulière



43. Dachau

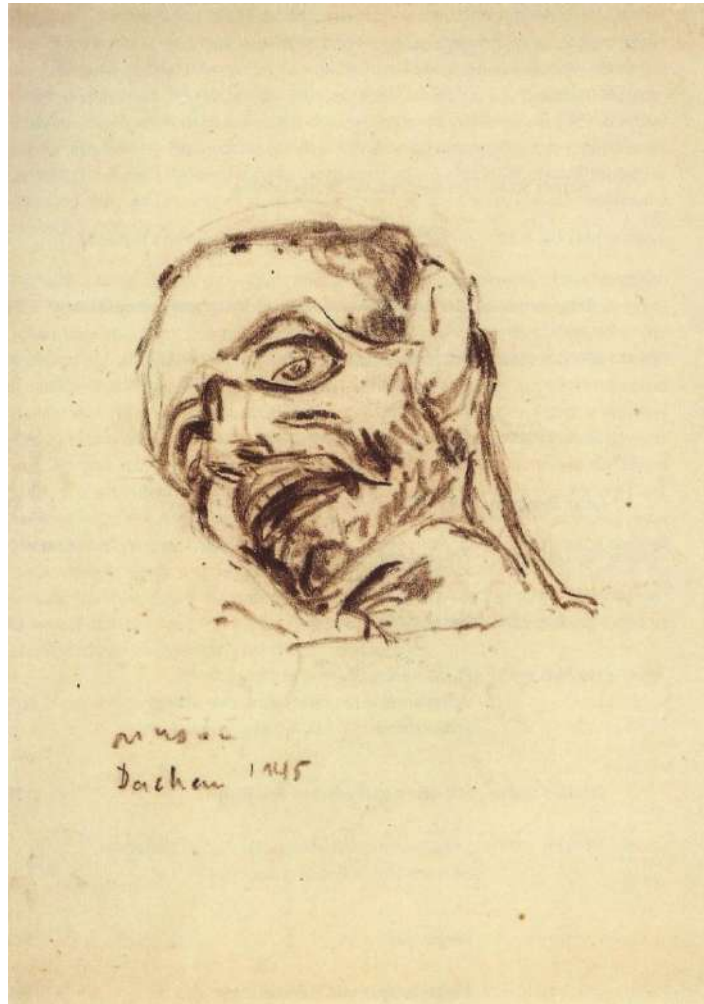
1945

Encre brune sur papier

H. 21,10 x l. 29,70 cm

Signée, titrée et libellée en bas à gauche : *Name unbekannt/Nat. Pole, Music Dachau*, non datée

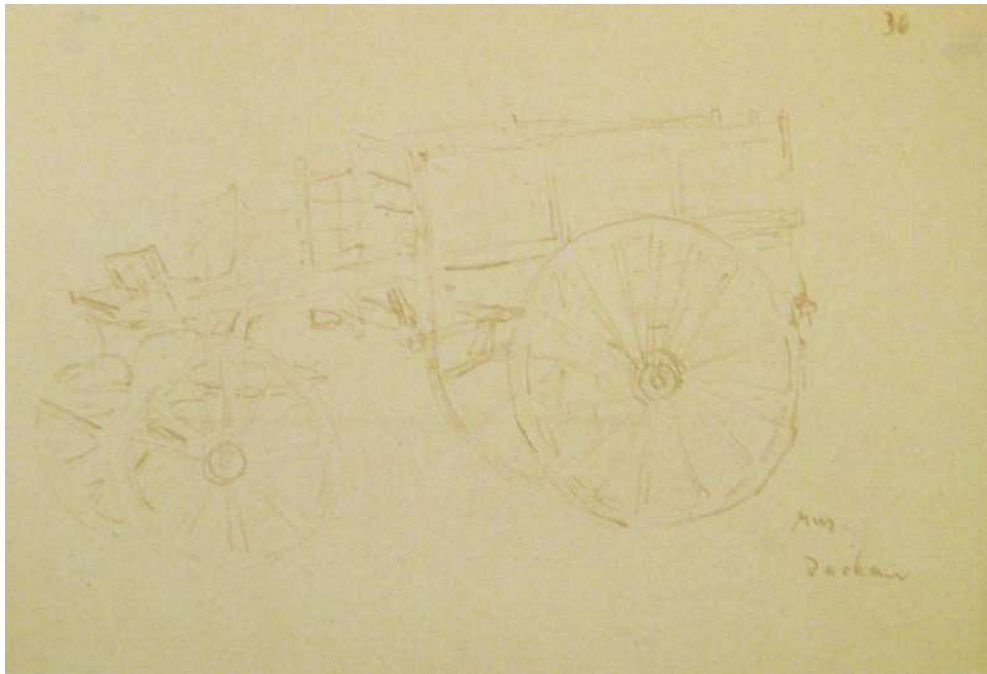
Collection particulière, Klagenfurt



« Akiba Drumer nous a quitté, victime de la sélection. Il déambulait ces derniers temps perdu parmi nous, les yeux vitreux, contant à chacun sa faiblesse : « Je n'en peux plus... C'est fini... » Impossible de remonter son moral. Il n'écoutait pas ce qu'on lui disait. Il ne faisait que répéter que tout était fini pour lui, qui ne pouvait plus soutenir le combat, qu'il n'avait plus la force, ni la foi. Ses yeux se vidaient d'un seul coup, n'étaient plus que deux plaies ouvertes, deux puits de terreur ».

Elie WIESEL, *La nuit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2010, p. 141.

44. Dachau
1945
Crayon brun sur papier
H. 30,00 x l. 21,10 cm
Signée, titrée et datée en bas à gauche : *Mušič Dachau 1945*
Collection particulière, Klagenfurt



45. Dachau

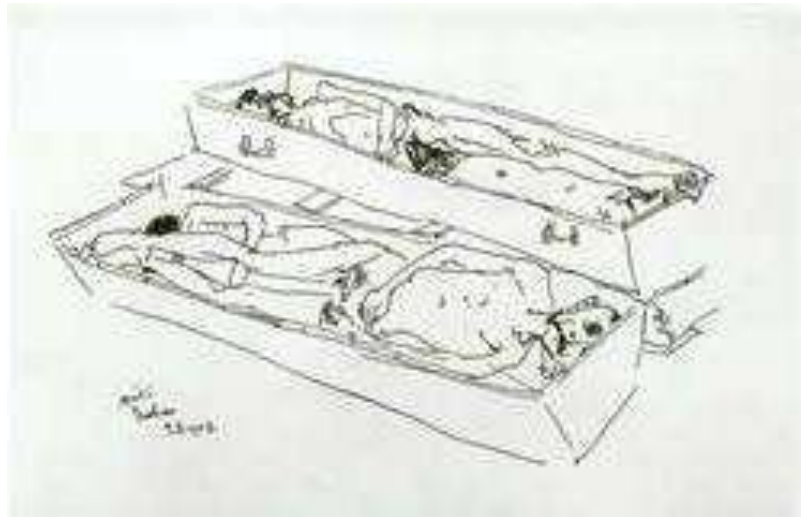
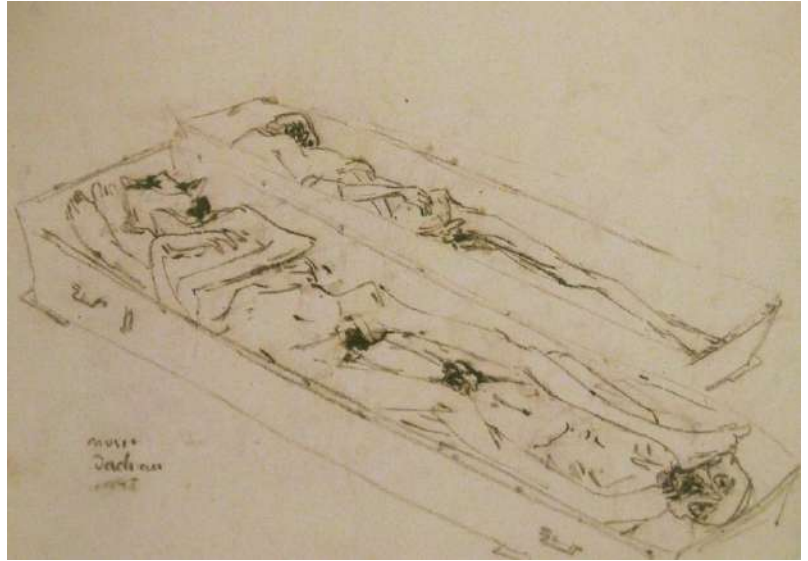
1945

Encre brune sur papier

H. 20,70 x l. 29,50 cm

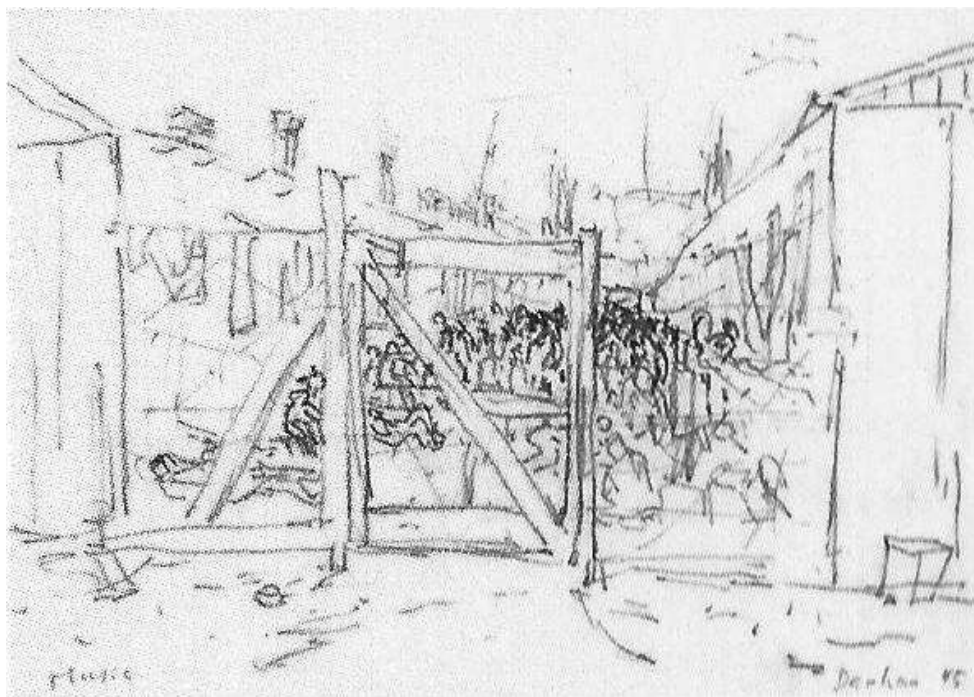
Signée et titrée en bas à droite : *Mus. Dachau*, non datée

Collection particulière, Klagenfurt



46. Dachau
1945
Craie brune sur papier
H. 21,80 x l. 29,50 cm
Signée, titrée et datée en bas à gauche : *Music Dachau 1945*
Collection particulière, Klagenfurt

47. Dachau
1945
Encre sur papier
H. 21,00 x l. 29,00 cm
Signée, titrée et datée en bas à gauche : *Music Dachau 9.V.1945*
Collection Santa Fe, Nouveau-Mexique, Etats-Unis



« Nous avons voyagé jusqu'ici dans les wagons plombés, nous avons vu nos femmes et nos enfants partir pour le néant ; et nous, devenu esclave, nous avons fait cent fois le parcours monotone de la bête au travail, morts à nous-mêmes avant de mourir à la vie, anonymement. Nous ne reviendrons pas. Personne ne sortira d'ici, qui pourrait porter au monde, avec le signe imprimé dans sa chair, la sinistre nouvelle de ce que l'homme, à Auschwitz, a pu faire d'un autre homme ».

Primo LEVI, *Si c'est un homme*, Paris, Éditions Julliard, Collection Pocket, 1990,
p. 58.

48. Dachau

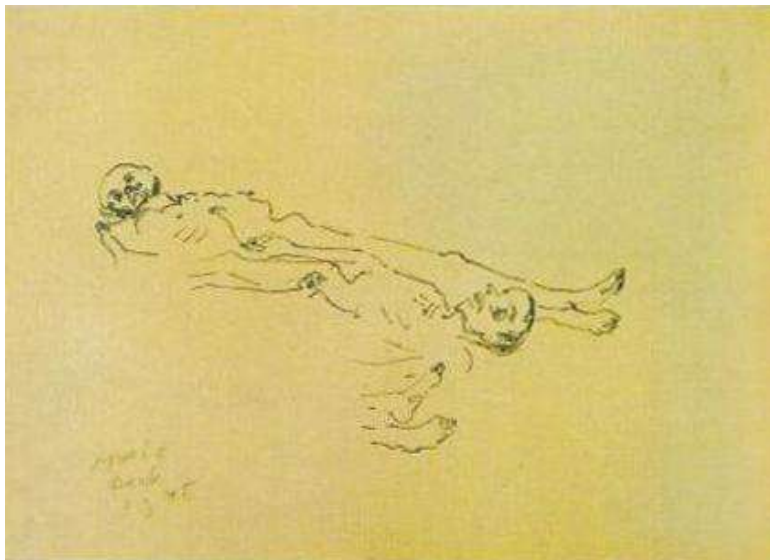
1945

Craie grasse noire sur papier

H. 20,70 x l. 29,50 cm

Signée en bas à gauche : *Music*, titrée et datée en bas à droite : *Dachau 45*

Collection particulière, Klagenfurt



49. Dachau
1945
Encre sur papier
H. 21,00 x l. 29,50 cm
Signée, titrée et datée en bas à gauche : *Music Dachau 1945*
Collection privée, Slovénie

50. Dachau
1945
Encre de Chine sur papier
H. 21,20 x l. 29,80 cm
Signée en bas à gauche : *Mus.*, non datée
Collection particulière, Klagenfurt



« Deux types qui tenaient une couverture par les bouts sont sortis et l'ont posée par terre. Quelque chose est apparu sur la couverture étalée. Une peau gris-noir collée sur des os : la figure. Deux bâtons violets dépassaient de la chemise : les jambes ».

Robert ANTELME, *L'espèce humaine*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Tel, 2008, p. 36.

51. Dachau

1945

Encre sur papier

H. 21,10 x l. 29,50 cm

Signée en bas à droite : Mus., non datée

Collection particulière, Klagenfurt



52. Dachau
1945
Encre et crayon sur papier
H. 21,00 x l. 30,60 cm
Signée, datée et titrée en bas à droite : *Music Dachau 1945*
Collection particulière, Klagenfurt

53. Dachau
1945
Crayon sur papier
H. 21,50 x l. 32,00 cm
Signée, datée et titrée en bas à gauche : *Music Dachau 1945*
Accompagnée de l'indication au crayon en bas à gauche : *Music Dachau 1945*
Collection particulière, Trieste



54. Dachau

1945

Craie brune sur papier

H. 21,00 x l. 29,80 cm

Signée en bas à gauche : *Music*, non datée

Collection particulière



55. Dachau

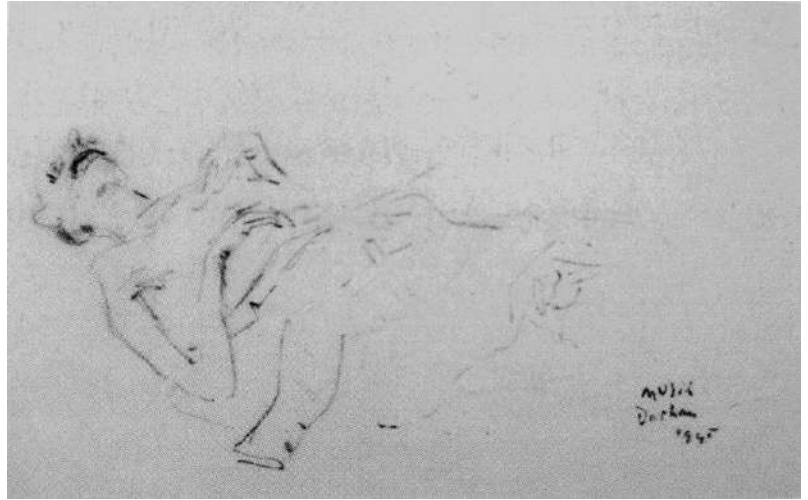
1945

Dessin à l'encre papier

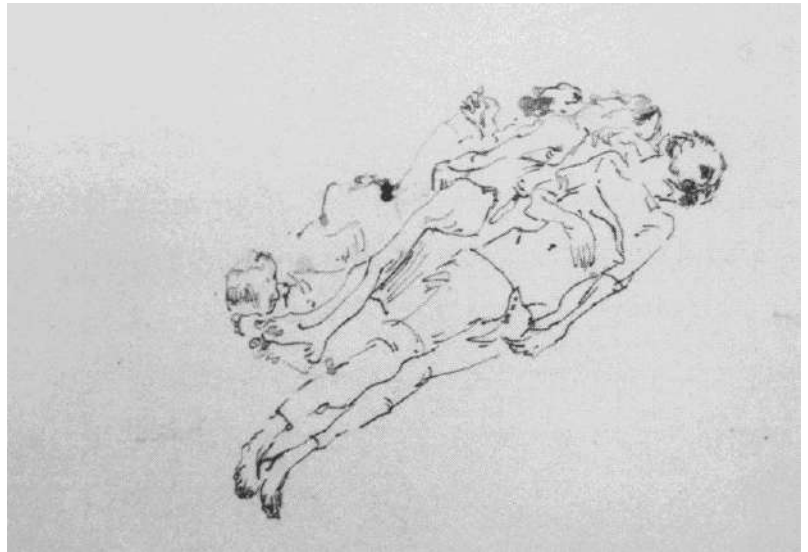
H. 21,00 x l. 29,60 cm

Signée, datée et titrée en bas à droite : *Music Dach. 1945*

Collection particulière, France



56. Dachau
1945
Encre de Chine sur papier
H. 21,00 x l. 30,00 cm
Signée, titrée et datée en bas à droite : *Music Dachau 1945*
Collection particulière



57. Dachau
1945
Encre de Chine sur papier
H. 21,00 x l. 30,00 cm
Signée, titrée et datée en bas à gauche : *Music 45*
Collection particulière



58. Dachau

1945

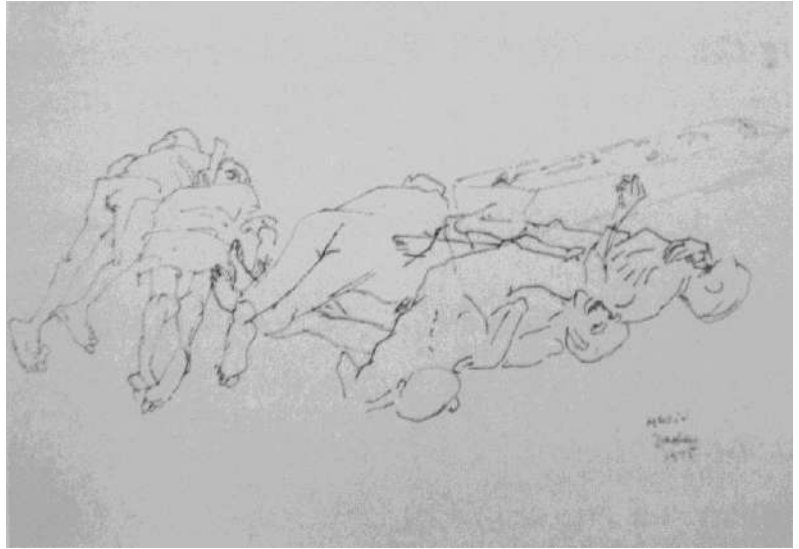
Encre de sur papier

H. 18,70 x l. 29,40 cm

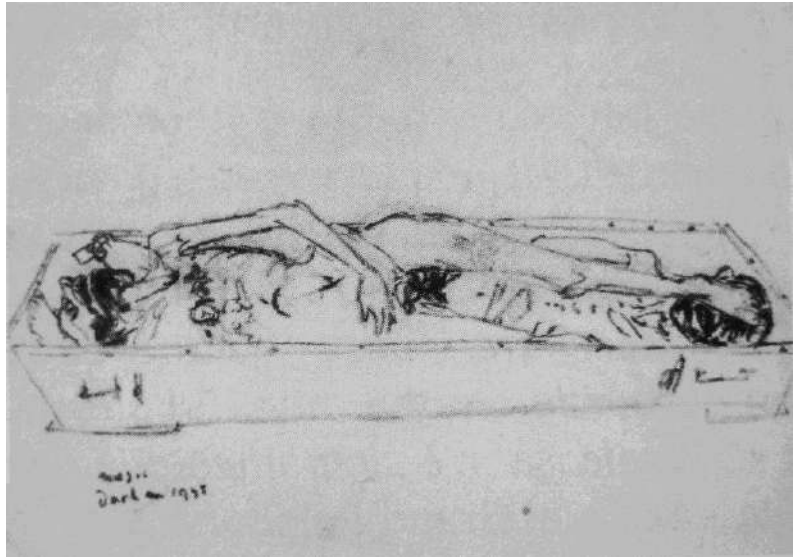
Signée, titrée et datée en bas à gauche : *Music Dachau 1945*

Accompagnée de l'indication en bas à gauche : *Dr. Misu v spomin na težke dni - Dr. Misu en mémoire des jours difficiles*

Collection particulière, Trieste



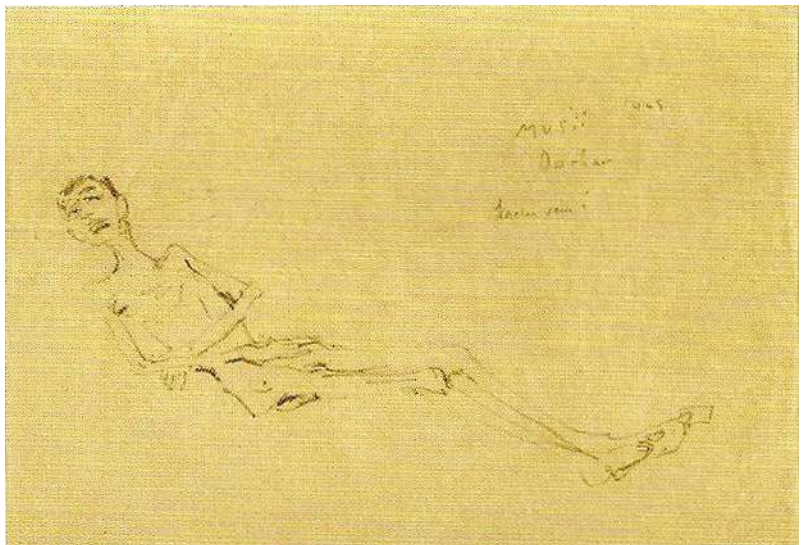
59. Dachau
1945
Encre de Chine sur papier
H. 21,00 x l. 30,00 cm
Signée, titrée et datée en bas à droite : *Music Dachau 1945*
Collection particulière



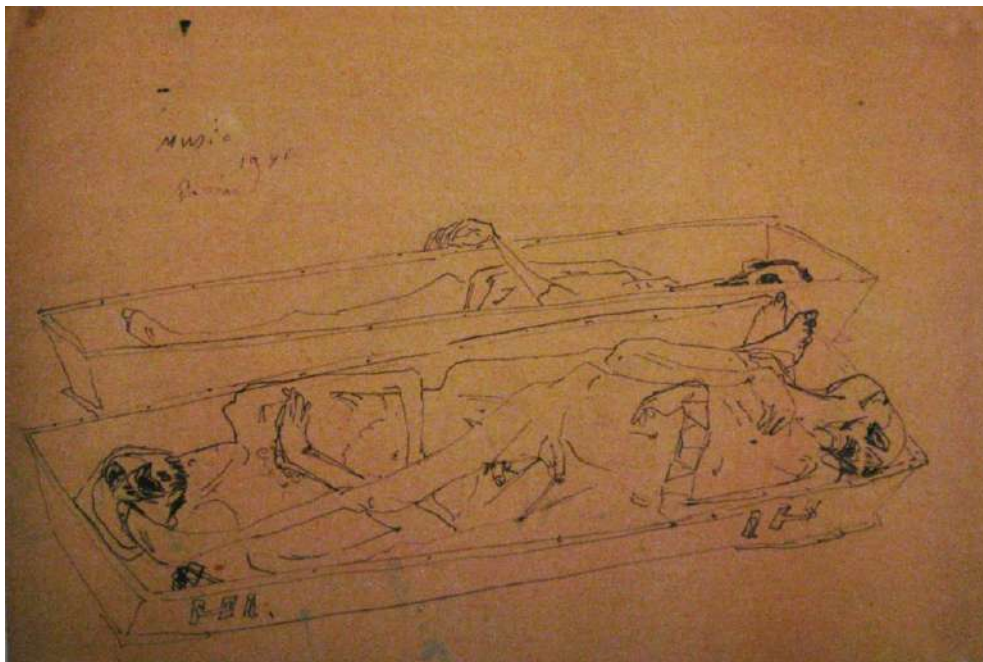
60. Dachau
1945
Encre de Chine sur papier
Dimensions inconnues
Signée, titrée et datée en bas à gauche : *Music Dachau 1945*
Collection particulière



61. Dachau
1945
Encre sur papier
Dimensions inconnues
Signée, titrée et datée en bas à droite : *Music D. 1945*



62. Dachau (J'ai faim !)
1945
Encre sur papier
H. 21,00 x l. 29,50 cm
Signée, titrée et datée en bas à gauche : *Mušič Dachau 1945*
Accompagnée de l'inscription : *Lačen sem !*
Civico Museo Revoltella, Trieste



63. Dachau

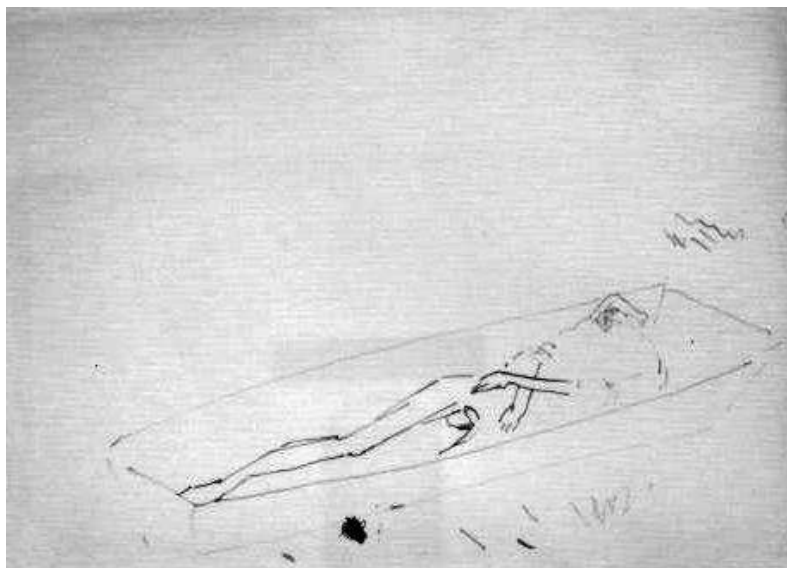
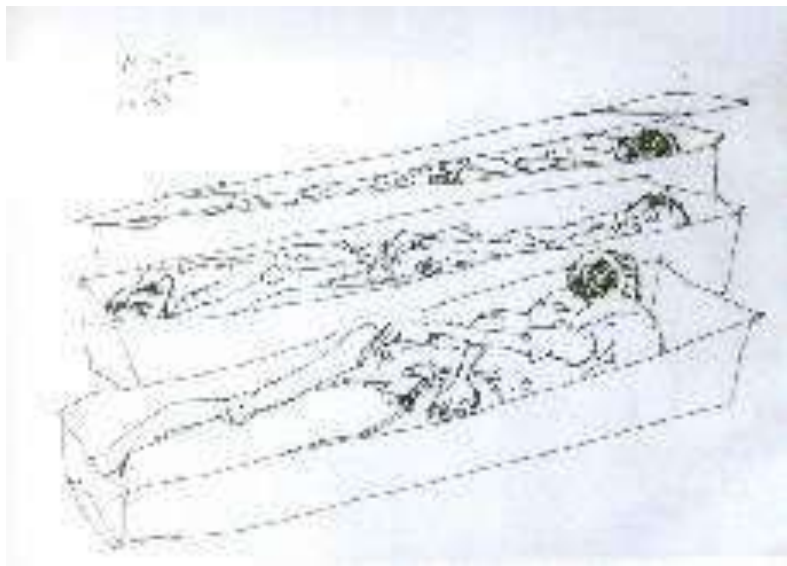
1945

Crayon sur papier

H. 24,70 x l. 34,70 cm

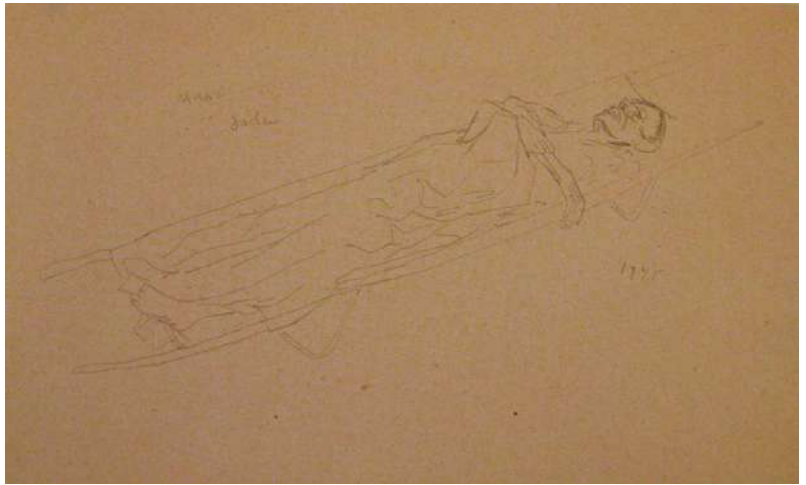
Signée, datée et titrée en haut à gauche : *Music 1945 Dachau*

Collection particulière, Klagenfurt



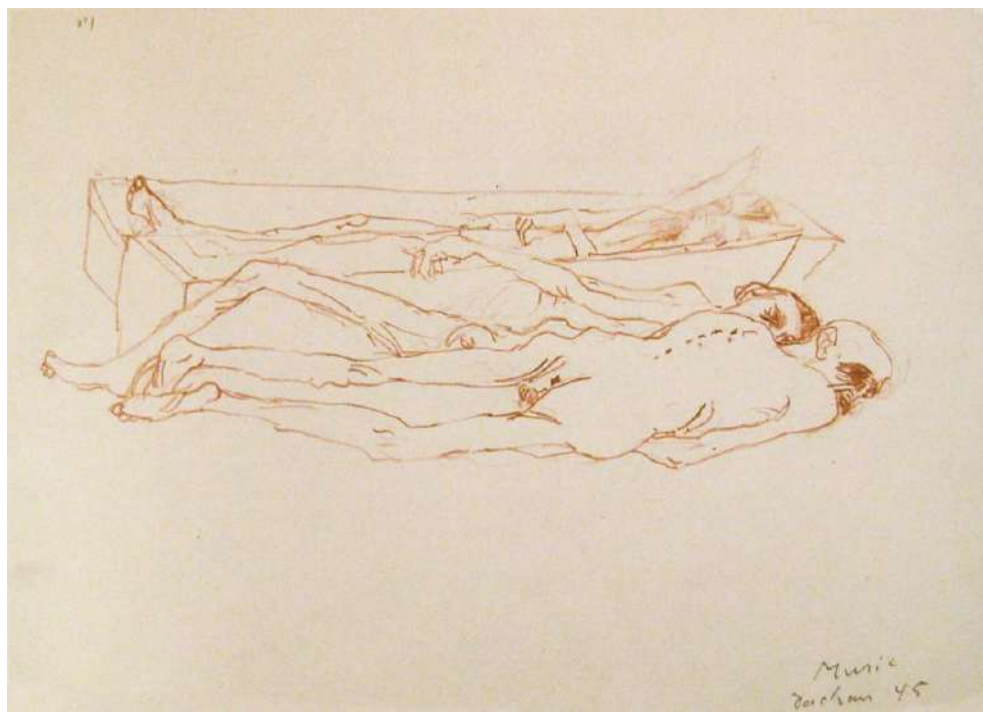
64. Dachau
1945
Encre sur papier
Dimensions inconnues
Signée, datée et titrée en haut à gauche : *Music Dachau 1945*

65. Dachau
1945
Crayon sur papier
H. 24,70 x l. 34,70 cm
Signée, datée et titrée en haut à gauche : *Music 1945 Dachau*
Collection particulière, Klagenfurt

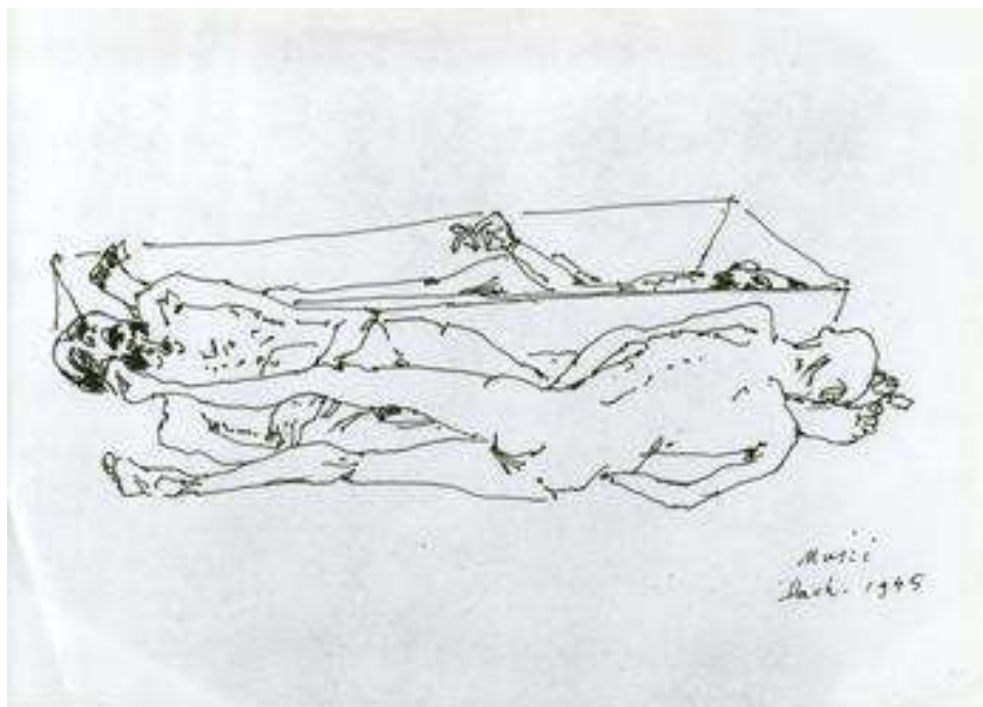


66. Dachau
1945
Encre sur papier
Dimensions inconnues
Non signée et non datée

67. Dachau
1945
Encre de Chine sur papier
H. 18,10 x l. 29,60 cm
Signée, titrée en haut à gauche : *Music Dachau*, datée au milieu au centre : 1945
Collection particulière, Klagenfurt



68. Dachau
1945
Crayon brun sur papier
H. 20,80 x l. 29,60 cm
Signée, titrée et datée en bas à droite : *Music Dachau 45*
Collection particulière, Klagenfurt



69. Dachau
1945
Encre sur papier
Dimensions inconnues
Signée, titrée et datée en bas à droite : *Music Dachau 45*



70. Dachau

1945

Encre sur papier

H. 19,00 x l. 32,00 cm

Signée, titrée et datée en bas à droite : *Mušič Dachau 1945*

Stadion Casa d'Aste, Trieste, vente *Dipinti di artisti sloveni ed europei provenienti da una collezione privata* - 04/12/2015

71. Dachau

1945

Encre sur papier

Dimensions inconnues

Signée, titrée et datée en bas à gauche : *Mušič Dachau 45*



72. Dachau

1945

Encre de Chine sur papier

H. 19,50 x l. 29,70 cm

Signée, titrée et datée en bas à droite : *Musik Dachau 45*

Collection particulière, Klagenfurt

73. Dachau

1945

Encre de Chine sur papier

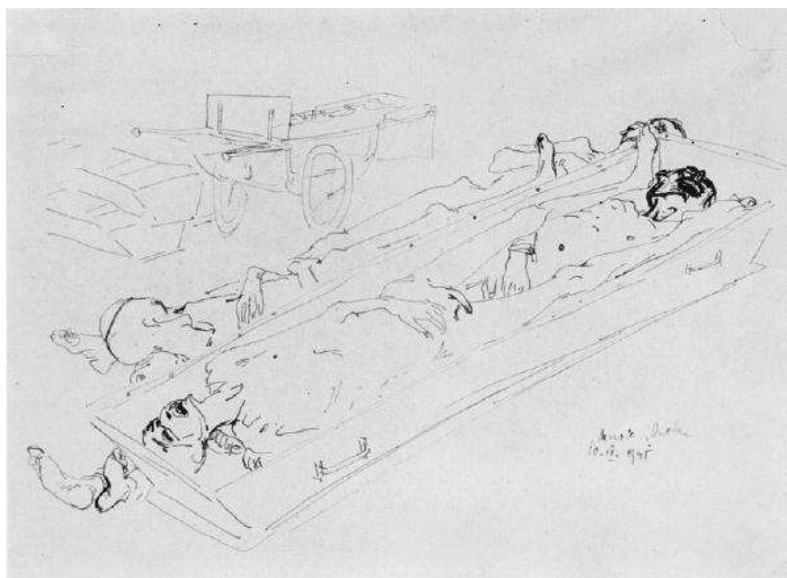
H. 20,70 x l. 30,00 cm

Signée, titrée et datée en bas à droite : *Musik Dachau 45*

Collection particulière, Klagenfurt



74. Dachau
1945
Encre sur papier
Dimensions inconnues
Signée, titrée et datée en bas à droite : *Mušič Dachau 1945*



75. Dachau

1945

Encre sur papier

H. 20,00 x l. 29,00 cm

Signée, titrée et datée en bas à gauche : *Mušič Dachau 1945*

Collection particulière, Trieste

76. Dachau

1945

Encre de Chine sur papier

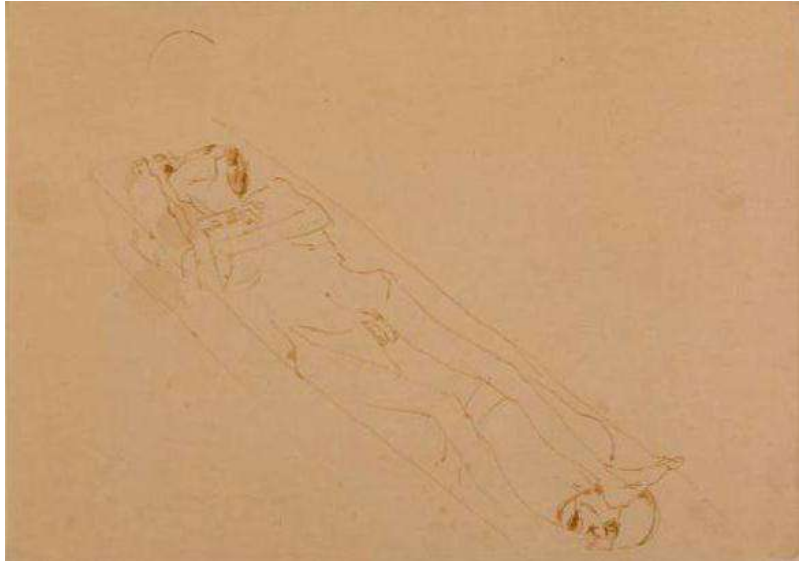
H. 21,20 x l. 29,60 cm

Signée, titrée et datée en bas à droite : *Music Dachau 10.IV.45*

Karl August Burckhardt-Koechlin-Fonds, Kupferstichkabinett, Kunstmuseum Basel

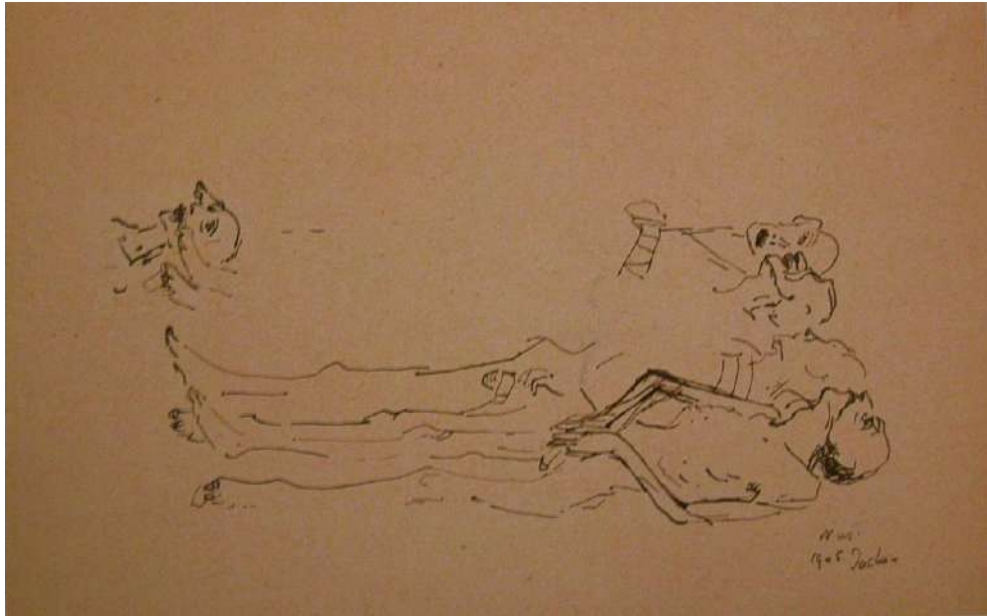


77. Dachau
1945
Encre sur papier
Dimensions inconnues
Non signée et non datée



78. Dachau
1945
Encre sur papier
Dimensions inconnues
Non signée et non datée

79. Dachau
1945
Encre sur papier
Dimensions inconnues
Non signée et non datée



80. Dachau

1945

Encre de Chine sur papier

H. 19,30 x l. 29,80 cm

Signée, datée et titrée en bas à droite : *Mus. 1945 Dachau*

Collection particulière, Klagenfurt



81. Dachau
1945
Dessin sur papier
Dimensions inconnues
Signée, titrée et datée en bas à droite : *Mušič Dachau 1945*

82. Dachau (Yeux vitreux)
1945
Encre sur papier
H. 29,50 x l. 21,00 cm
Signée, titrée et datée en bas à gauche : *Mušič Dachau 1945*
Accompagnée de l'inscription : *verglaste Augen*
Civico Museo Revoltella, Trieste



83. Dachau

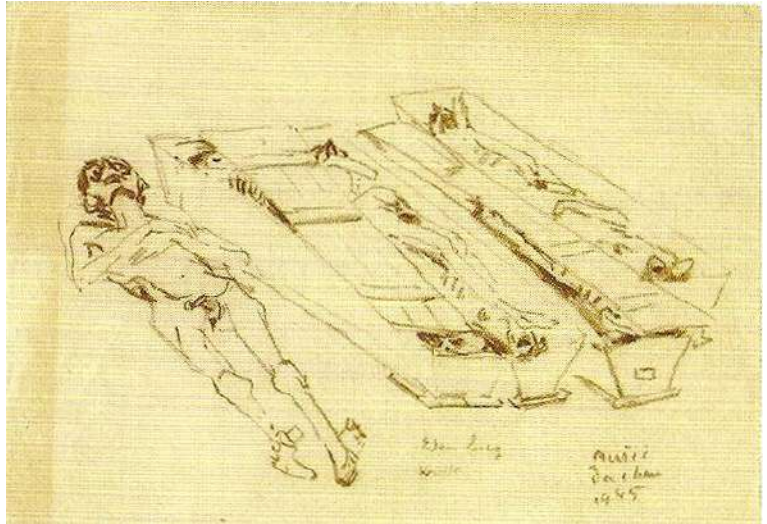
1945

Encre sur papier

H. 25,50 x l. 17,50 cm

Non signée, non titrée et non datée

Civico Museo Revoltella, Trieste



84. Dachau (Un sans une boîte !)

1945

Encre sur papier

H. 21,00 x l. 29,50 cm

Signée, titrée et datée en bas à droite : *Mušič Dachau 1945*

Accompagnée de l'inscription : *Einer ohne Kiste !*

Civico Museo Revoltella, Trieste



85. Dachau (Trois contre un)

1945

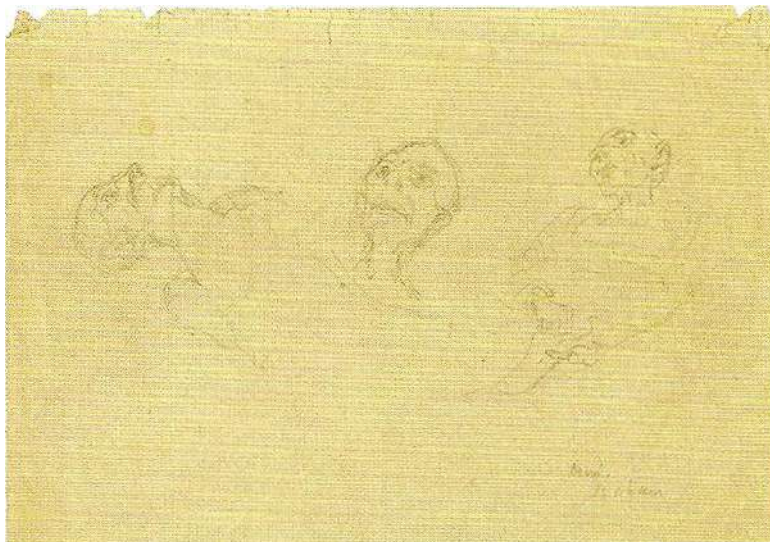
Encre sur papier

H. 21,00 x l. 29,50 cm

Signée, titrée et datée en bas à gauche : *Mušič Dachau 1945*

Accompagnée de l'inscription : *Drei gegen einen*

Civico Museo Revoltella, Trieste



86. Dachau (Trois têtes d'hommes)

1945

Encre sur papier

H. 21,00 x l. 29,50 cm

Signée, titrée en bas à droite : *Mušič Dachau*, non datée

Civico Museo Revoltella, Trieste

87. Dachau (Un sans une boîte !)

1945

Encre sur papier

H. 21,00 x l. 29,50 cm

Signée, titrée et datée en bas à droite : *Mušič Dachau 1945*

Accompagnée de l'inscription : *Einer ohne Kiste !*

Civico Museo Revoltella, Trieste



88. Dachau

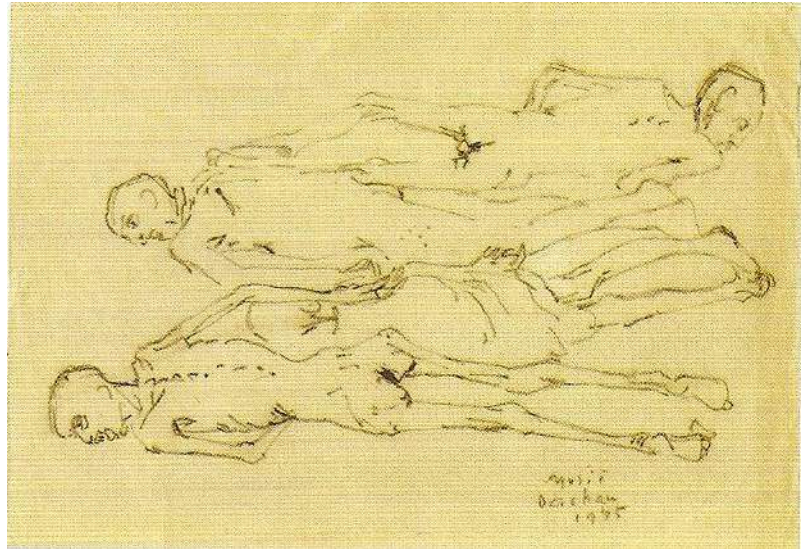
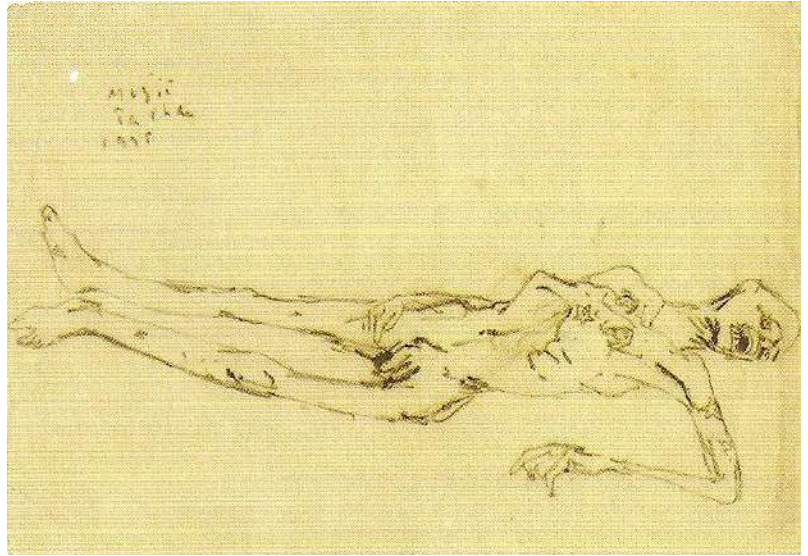
1945

Encre sur papier

H. 29,50 x l. 21,00 cm

Signée, titrée en bas à droite : *Mušič Dachau*, non datée

Civico Museo Revoltella, Trieste



89. Dachau

1945

Encre sur papier

H. 21,00 x l. 29,50 cm

Signée, titrée et datée en haut à gauche : *Mušič Dachau 1945*

Civico Museo Revoltella, Trieste

90. Dachau (Trois têtes d'hommes)

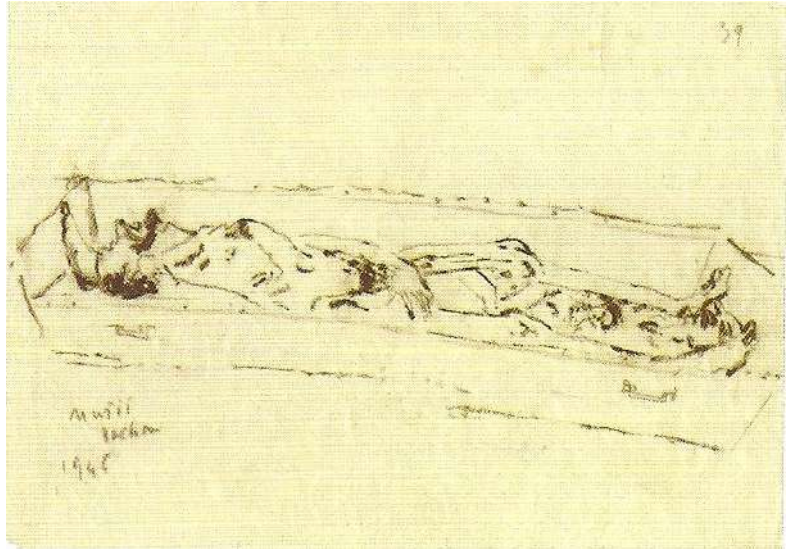
1945

Encre sur papier

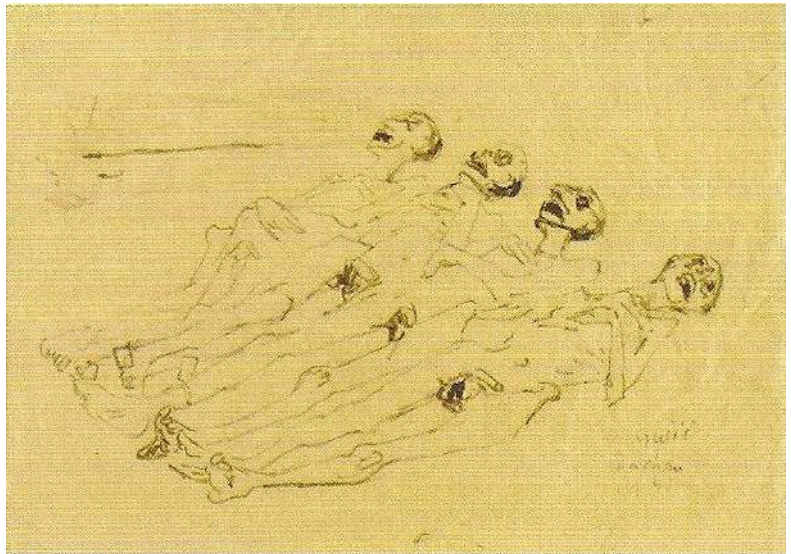
H. 21,00 x l. 29,50 cm

Signée, titrée et datée en bas à droite : *Mušič Dachau 1945*

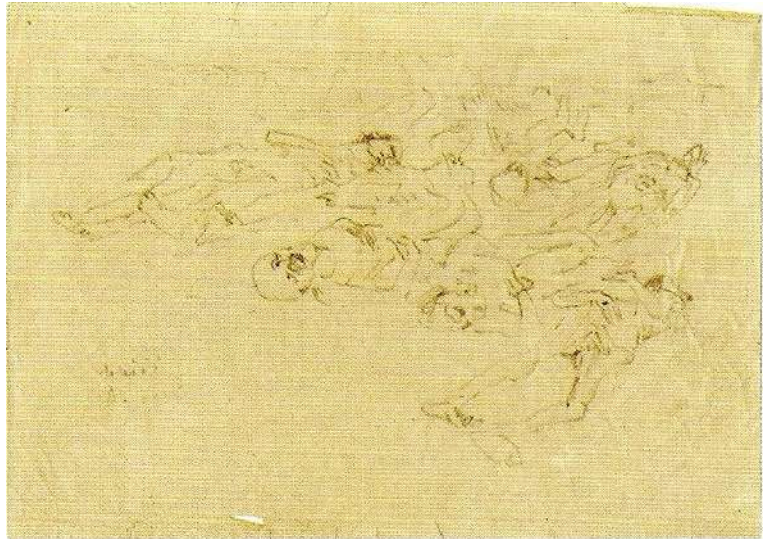
Civico Museo Revoltella, Trieste



91. Dachau
1945
Encre sur papier
H. 21,00 x l. 29,50 cm
Signée, titrée et datée en haut à gauche : *Mušič Dachau 1945*
Civico Museo Revoltella, Trieste



92. Dachau (Trois têtes d'hommes)
1945
Encre sur papier
H. 21,00 x l. 29,50 cm
Signée, titrée et datée en bas à droite : *Mušič Dachau 1945*
Civico Museo Revoltella, Trieste



93. Dachau

1945

Encre sur papier

H. 21,00 x l. 29,50 cm

Signée, titrée et datée en bas à droite : *Mušič Dachau 1945*

Accompagnée de l'inscription en bas à droite : *Lewandowski Adam + 27.V.1945*

Civico Museo Revoltella, Trieste

94. Dachau (Trois têtes d'hommes)

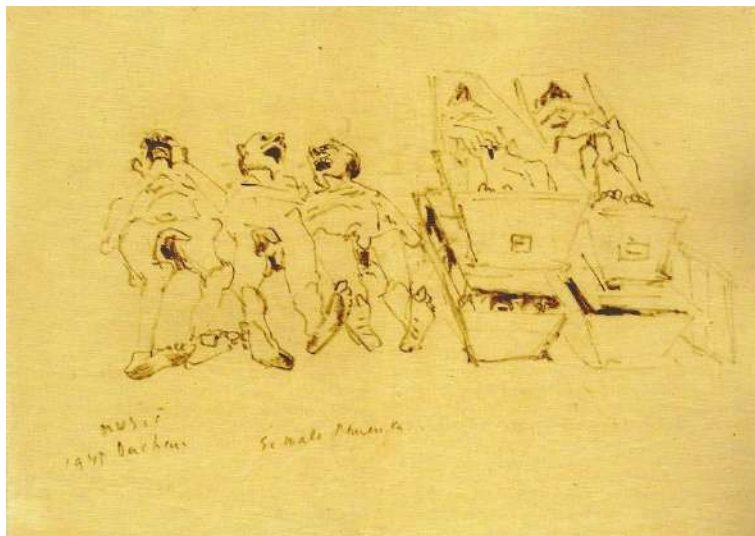
1945

Encre sur papier

H. 21,00 x l. 29,50 cm

Signée, titrée et datée en bas à gauche : *Mušič D. 1945*

Civico Museo Revoltella, Trieste



95. Dachau (Petite conversation)

1945

Encre sur papier

H. 21,00 x l. 29,50 cm

Signée, titrée et datée en bas à droite : *Mušič Dachau 1945*

Accompagnée de l'inscription en bas à gauche : *Se malo Pomenka*

Civico Museo Revoltella, Trieste

96. Dachau (Trois têtes d'hommes)

1945

Encre sur papier

H. 21,00 x l. 29,50 cm

Signée et titrée en haut à droite : *Mušič Dachau*, datée en bas à droite : *1945*

Civico Museo Revoltella, Trieste



97. Dachau (Petite conversation)

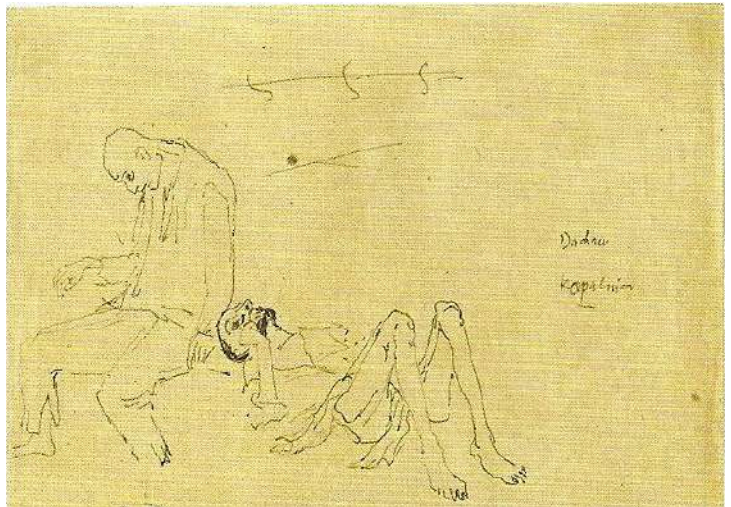
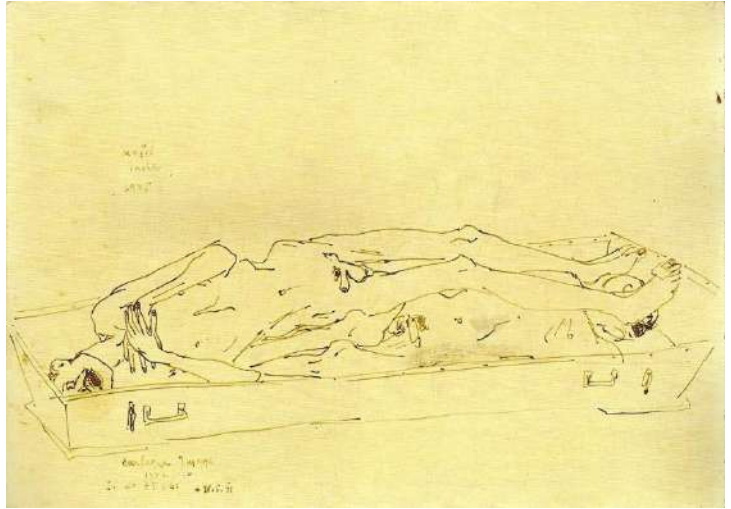
1945

Encre sur papier

H. 17,50 x l. 25,50 cm

Signée, titrée et datée en bas à gauche : *Mušič Dachau 1945*

Civico Museo Revoltella, Trieste



98. Dachau (Carfagna Giuseppe 13.10.1920 I.Nr 75366 + 28.5.1945)

1945

Encre sur papier

H. 21,00 x l. 29,50 cm

Signée, titrée et datée en haut à gauche : *Mušič Dachau 1945*

Accompagnée de l'inscription en bas à gauche : *Carfagna Giuseppe 13.10.1920 I.Nr 75366 + 28.5.1945*

Civico Museo Revoltella, Trieste

99. Dachau (La salle de bain)

1945

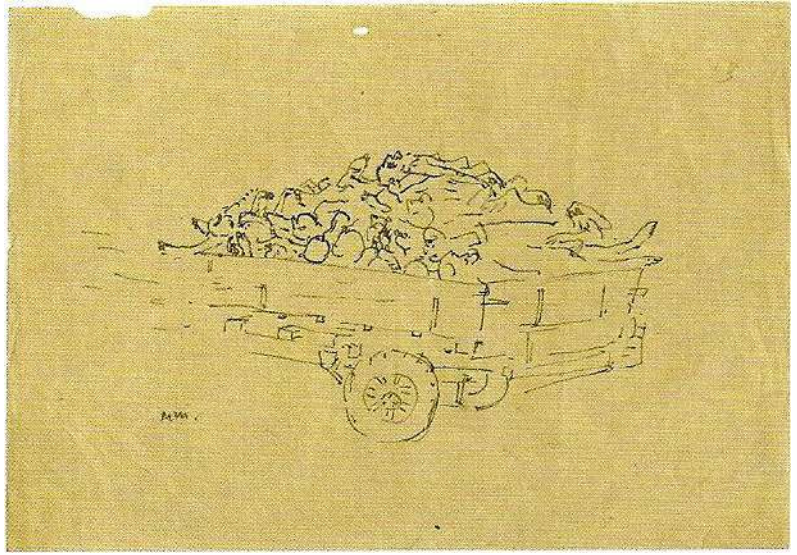
Encre sur papier

H. 21,00 x l. 29,50 cm

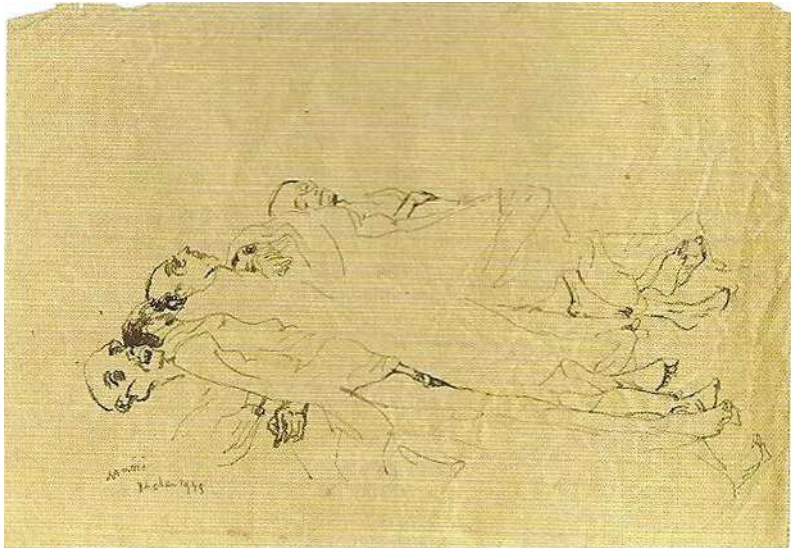
Titree : *Dachau*, non signée et non datée

Accompagnée de l'inscription en bas à gauche : *Kopalnica*

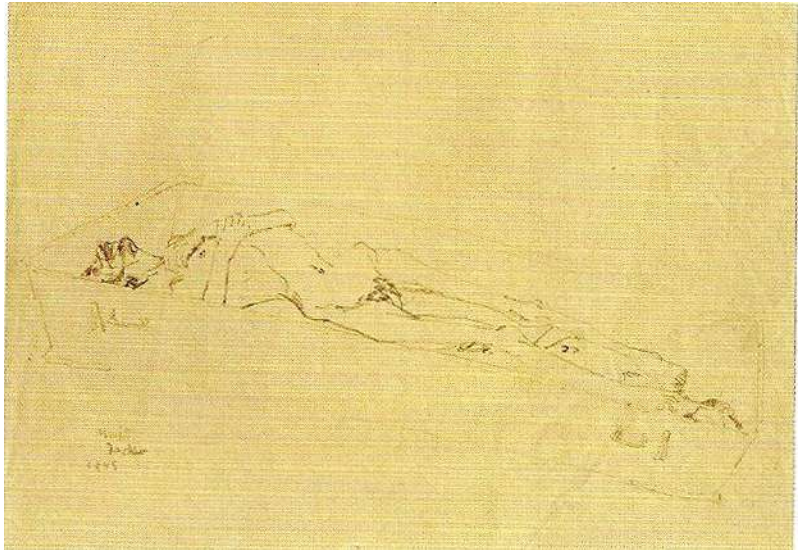
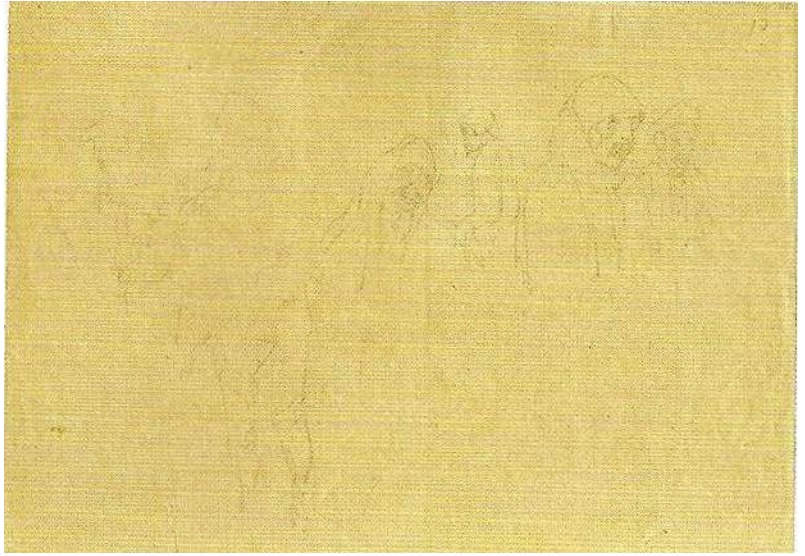
Civico Museo Revoltella, Trieste



100. Dachau
1945
Encre sur papier
H. 21,00 x l. 29,50 cm
Signée en bas à gauche : *Muš, s.d.*, non datée et non titrée
Civico Museo Revoltella, Trieste



101. Dachau
1945
Encre sur papier
H. 21,00 x l. 29,50 cm
Signée, titrée et datée en bas à gauche : *Mušič Dachau 1945*
Civico Museo Revoltella, Trieste



102. Dachau

1945

Encre sur papier

H. 21,00 x l. 29,50 cm

Non signée, non datée et non titrée

Civico Museo Revoltella, Trieste

103. Dachau

1945

Encre sur papier

H. 21,00 x l. 29,50 cm

Signée, titrée et datée en bas à gauche : *Mušič Dachau 1945*

Civico Museo Revoltella, Trieste



104. Dachau

1945

Encre sur papier

H. 21,00 x l. 29,50 cm

Signée, titrée et datée en bas à gauche : *Mušič Dachau 1945*

Civico Museo Revoltella, Trieste

NOUS NE SOMMES PAS LES DERNIERS
1970-1976 - 1985-1988

PENDUS

« C'était un jeune, de Varsovie. Il avait trois années de camp de concentration derrière lui. [...]

Le dos à la potence, le visage tourné vers son juge, le chef du camp, il était pâle, mais semblait plus ému qu'effrayé. Ses mains enchaînées ne tremblaient point. Ses yeux contemplaient froidement les centaines de gardiens S.S., les milliers de prisonniers qui l'entouraient. [...]

J'entendis battre mon cœur. Les milliers de gens qui mourraient quotidiennement à Auschwitz et à Birkenau, dans les fours crématoires, avaient cessé de me troubler. Mais celui-ci, appuyé à sa potence de mort, celui-ci me bouleversait. [...]

Le kapo voulut bander les yeux du condamné, mais celui-ci refusa.

Après un long moment d'attente, le bourreau lui mit la corde au cou. Il allait faire signe à ses aides de retirer la chaise en dessous les pieds du condamné, lorsque celui-ci s'écria, d'une voix forte et calme :

- Vive la liberté ! Je maudis l'Allemagne ! Je maudis ! Je mau...

Les bourreaux avaient achevé leur travail. [...]

Puis le camp tout entier, block après block, dut défiler devant le pendu et fixer les yeux éteints du mort, sa langue pendante. Les kapos et les chefs du block obligeaient chacun à regarder ce visage bien en face ».



1. Nous ne sommes pas les derniers - Planche P
intitulée également : *Le pendu*

1970

Eau-forte

565 x 407 mm

- en 1985, en sépia :

36 épreuves numérotées + 10 E.A., signées
sur Montval, 740 x 570 mm

Timbre sec de l'éditeur, mention au crayon : *Pl. P*

Imprimeur et éditeur : Atelier Lacourière et Frélaut, Paris / Frélaut 192, p. 85.



2. Nous ne sommes pas les derniers - Planche n°12

Plaque du tirage intitulée : Nous ne sommes pas les derniers - Planche P, intitulée également : *Le pendu*
1970

Planche de cuivre, eau-forte

570 mm x 410 mm

Chalcographie du Louvre, Musée du Louvre, Paris

3. Nous ne sommes pas les derniers - Planche n°11

Plaque du tirage intitulée : Nous ne sommes pas les derniers - Planche A
1970

Planche de cuivre, eau-forte

570 mm x 410 mm

Chalcographie du Louvre, Musée du Louvre, Paris



4. Nous ne sommes pas les derniers - Planche A

Eau-forte

565 x 405 mm

- en 1970, en noir

65 épreuves numérotées + 10 E.A.

Signées et datées : 70

sur vélin de Rives, 765 x 560 mm

- en 1985, en sépia

XII épreuves numérotées + 6 E.A.,

Signées sur Montval, 740 x 560 mm

Timbre sec de l'éditeur, mention au crayon : *Pl. A*

Imprimeur et éditeur : Atelier Lacourière et Frélaut, Paris / Frélaut 177, pp. 76-77.



5. Nous ne sommes pas les derniers - Planche A

Eau-forte

565 x 405 mm

- en 1970, en noir

65 épreuves numérotées + 10 E.A.

Signées et datées : 70

sur vélin de Rives, 765 x 560 mm

- en 1985, en sépia

XII épreuves numérotées + 6 E.A.,

Signées sur Montval, 740 x 560 mm

Timbre sec de l'éditeur, mention au crayon : *Pl. A*

Imprimeur et éditeur : Atelier Lacourrière et Frélaud, Paris



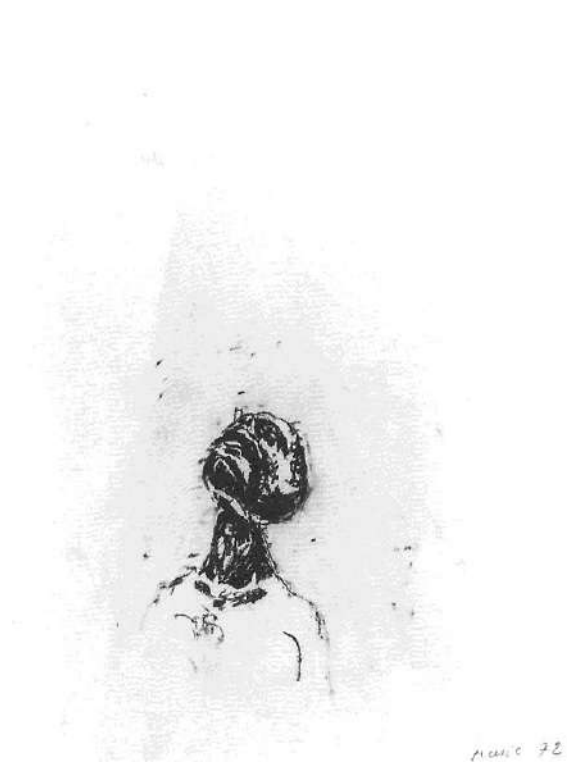
6. Nous ne sommes pas les derniers

1971

Crayons pastel à l'huile sur papier

H. 76,00 x l. 56,20 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 71*



7. Nous ne sommes pas les derniers

1972

Crayon sur papier

H. 43,50 x l. 35,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 72*

Krugier-Ditesheim Art Contemporain, Genève



8. Nous ne sommes pas les derniers

1973

Lithographie

Rares essais de couleurs dont 1 signé sur papier

H. 440 x l. 315 mm

Imprimeurs : Edmond et Jacques Desjobert, Paris / Frélaud 453, p. 188.

9. Nous ne sommes pas les derniers

1971

Crayons pastel à l'huile sur papier

H. 76,00 x l. 56,40 cm

Signée et datée en bas à gauche : *Music 71*



10. Illustration pour l'album *Cadastre de Cadavres*

Sept lithographies de Zoran Music

Planche 2

210 x 210 mm

1973

Texte de René de Solier

7 lithographies originales de Zoran Music

(5 en pleine page et 2 in-textes)

130 exemplaires numérotés et signés

XXV exemplaires numérotés et signés

sur Filicarta au filigrane de l'éditeur

Les 5 premiers exemplaires enrichis d'une aquarelle de Zoran Music

Album en feuillets sous étui cartonné, 460 x 560 mm

Imprimeurs : Edmond et Jacques Desjobert, Paris,

pour les lithographies et Ferruccio Lucini pour la typographie

Editeur : Cerastico Editore, Milan, 1974

Il existe pour chacune des 7 lithographies des essais de couleur, certains signés / Frélaud 443, p. 185.



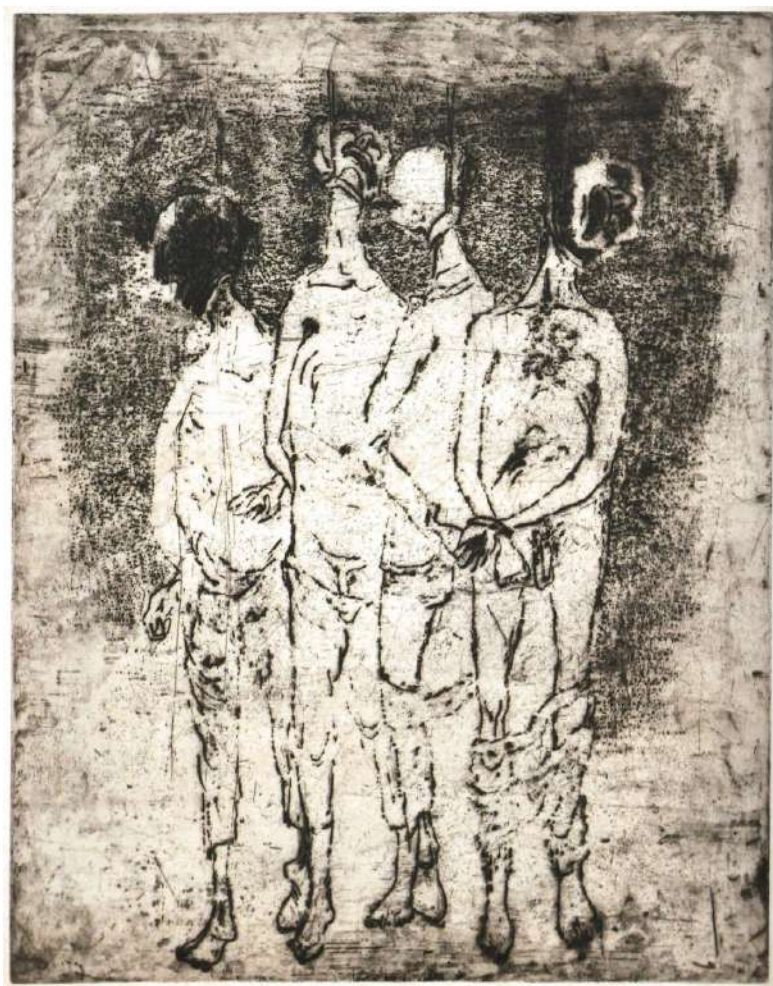
11. Nous ne sommes pas les derniers Planche n°8

Plaque du tirage intitulée : Nous ne sommes pas les derniers - Planche N, intitulée également : *Quatre pendus*

Planche de cuivre, eau-forte

680 mm x 530 mm

Chalcographie du Louvre, Musée du Louvre, Paris



12. Nous ne sommes pas les derniers - Planche N

intitulée également : *Quatre pendus*

1970

Eau-forte

675 x 522 mm

- en 1970, en noir :

Quelques essais signés sur vélin d'Arches, 765 x 560 mm

- en 1985, en sépia :

36 épreuves numérotées + 10 E.A., signées

sur Montval, 570 x 740 mm

Timbre sec de l'éditeur, mention au crayon : *Pl. N*

Imprimeur et éditeur : Atelier Lacourière et Frélaud, Paris / Frélaud 190, pp. 84-85.



13. Nous ne sommes pas les derniers
1972
Crayon pastel à l'huile sur papier
H. 19,70 x l. 3,20 cm
Signée en bas à droite : *Music*, non datée

« Un jour que nous revenions du travail, nous vîmes trois potences dressées sur la place d'appel, trois corbeaux noirs. Appel. Les S.S. autour de nous, les mitrailleuses braquées : la cérémonie traditionnelle. Trois condamnés enchaînés – et parmi eux, le petit *pipel*, l'ange aux yeux tristes. Les S.S. paraissaient plus préoccupés, plus inquiets que de coutume. Pendre un gosse devant des milliers de spectateurs n'était pas une petite affaire. Le chef du camp lut le verdict. Tous les yeux étaient fixés sur l'enfant. Il était livide, presque calme, se mordant les lèvres. L'ombre de la potence le recouvrait.
[...]
Les trois condamnés montèrent ensemble sur leurs chaises. Les trois cous furent introduits en même temps dans les nœuds coulants.
- Vive la liberté ! crièrent les deux adultes.
Le petit, lui, se taisait.
- Où est le Bon Dieu, où est-il ? demanda quelqu'un derrière moi.
Sur un signe du chef de camp, les trois chaises basculèrent.
Silence absolu dans tout le camp. À l'horizon le soleil se couchait.
- Découvrez-vous ! hurla le chef du camp. Sa voix était roque. Quand à nous, nous pleurions.
- Couvrez-vous !
Puis commença le défilé. Les deux adultes ne vivaient plus. Leur langue pendait, grossie, bleutée. Mais la troisième corde n'était pas immobile : si léger, le petit garçon vivait encore...
- Plus d'une demi-heure il resta ainsi, à lutter entre la vie et la mort, agonisant sous nos yeux. Et nous devions le regarder bien en face. Il était encore vivant lorsque je passai devant lui. Sa langue était encore rouge, ses yeux pas encore éteints.
Derrière moi, j'entendis le même homme demander :
- Où donc est Dieu ?
- Et je sentais en moi une voix qui lui répondait :
- Où il est ? Le voici – il est pendu ici, à cette potence...
Ce soir-là, la soupe avait un goût de cadavre ».

Elie WIESEL, *La nuit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2010, pp. 123-125.



14. Nous ne sommes pas les derniers

1971

Acrylique sur toile

H. 73,00 x l. 54,00 cm

Signée et datée en bas à gauche : *Music 71*

The collection of Mojca and Igor Lah, Ljubljana

CRI

« Tu me disais

Tu me disais : Ma femme est belle comme l'aube
Qui monte sur la mer du côté de Capri
Tu me disais : Ma femme est douce comme l'eau
Qui poudre aux yeux mi-clos de la biche dormante
Tu me disais : Ma femme est fraîche comme l'herbe
Qu'on mâche sous l'étoile au premier rendez-vous
Tu me disais : Ma femme est simple comme celle
Qui perdant sa pantoufle y gagna son bonheur
Tu me disais : Ma femme est bonne comme l'aïe
Que Musset glorifia dans sa nuit du printemps

Tu me disais aussi : Ma femme est plus étrange
Que la vierge qui fuit derrière sa blancheur
Et ne livre à l'époux qu'un fantôme adorable

Tu me disais encore : Je ne voudrais lui écrire
Qu'il n'est pas une aurore où je n'ai salué
Son image tremblant dans le creux de mes mains

Tu me disais encore : Je voudrais la chanter
Avec des mots volés dans le cœur des poètes
Qui sont morts en taisant la merveille entendue
Tu me disais enfin : Je voudrais revenir
Près d'elle à l'improviste une nuit où le songe
Peut-être insinuerait que je ne serais plus

Tu es mort camarade
Atrocement dans les supplices
Ta bouche souriant au fabuleux amour

Buchenwald, 15 mai 1945-17 mai 1945. »

André VERDET, *Tu me disais*,
in : *La Résistance et ses poètes*, Paris, Éditions Seghers, Nouvelle édition augmentée, 2004,
in : *La Résistance en poésie Des poèmes pour résister*, Paris, Éditions Magnard, Collection Classiques &
Contemporains, 2016, pp. 98-99.



15. Nous ne sommes pas les derniers

1975

Crayon pastel à l'huile sur papier

H. 29,60 x l. 20,90 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 75*

Kunstsammlung Zoran Music, Klagenfurt



16. Nous ne sommes pas les derniers

1975

Pastel sur papier

H. 44,00 x l. 31,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Musica 14 7 75*

Collection Galerie Philip, Paris

17. Nous ne sommes pas les derniers

1976

Pointe sèche

302 x 198 mm

1 « 1^{er} état » signé sur vélin, 383 x 283 mm

Imprimeur : Atelier Lacourrière et Frélaud, Paris / Frélaud 281, p. 116.



« J'avais également mal à la gorge et la moitié de la figure enflée : ma peau était devenue rouge et rugueuse et me cuisait comme sous l'effet d'une brûlure; peut-être avais-je plusieurs maladies à la fois ».

Primo LEVI, *La Trêve*, Paris, Éditions Le Livre de poche, 2010, p. 16.

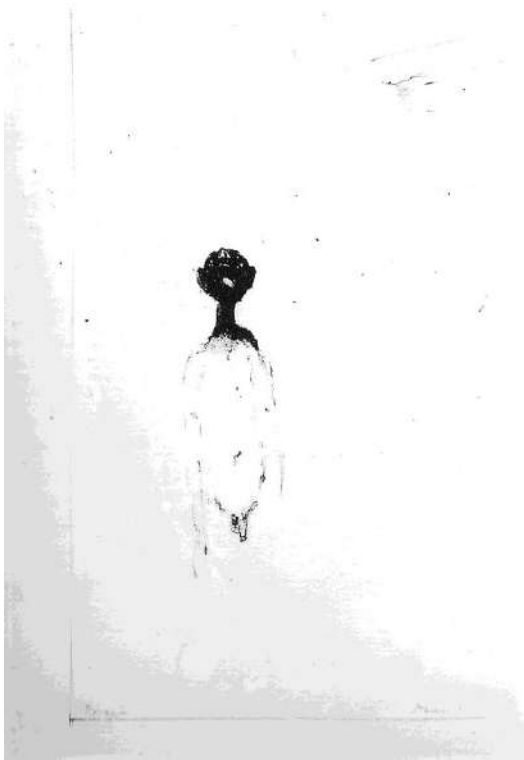
18. Nous ne sommes pas les derniers (intitulée également : Figure souffrante)

1975

Pastel à sur papier

H. 29,50 x l. 21,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 75*



19. Nous ne sommes pas les derniers

1975

Lithographie

394 x 230 mm

1 essai signé : *Music*

Epreuve portant l'inscription en bas à gauche : *Essai*

sur vélin d'Arches, 418 x 308 mm

Imprimeurs : Edmond et Jacques Desjobert, Paris / Frélaud 464, pp. 190-191.

20. Nous ne sommes pas les derniers

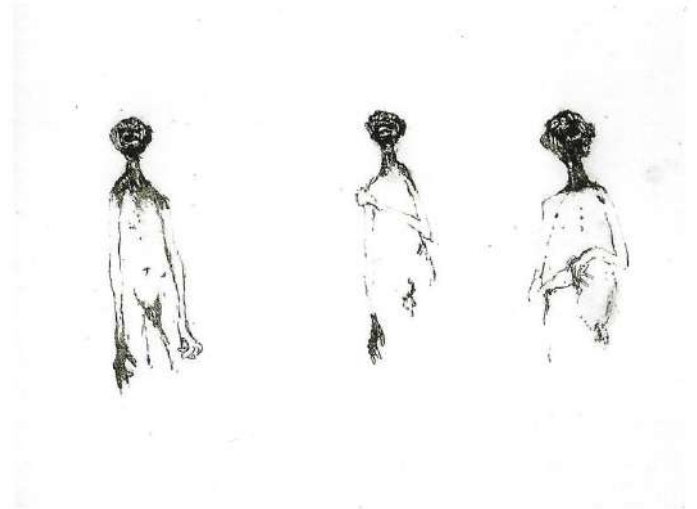
1976

Pointe sèche

200 x 150 mm

1 E.A. signée sur vélin d'Arches, 330 x 250 mm

Imprimeur : Atelier Lacourière et Frélaud, Paris / Frélaud 280, p. 116.



21. Nous ne sommes pas les derniers
1975

H. 44,00 x l. 31,00 cm

Pastel sur papier

Signée et datée en bas à droite : *Music 75*

Collection Galerie Philip, Paris

22. Nous ne sommes pas les derniers

1975

Lithographie

170 x 315 mm

5 essais signés sur vélin d'Arches 310 x 420 mm

Imprimeurs : Edmond et Jacques Desjobert, Paris / Frélaud 466, p. 191.



« Les bouches d'aération ne retiennent pas le cri ».

Jean CAYROL dit par Michel Bouquet pour le film d'Alain Resnais, *Nuit et Brouillard*, Janus Films, Argos-Films, Como-films, Cocinor (coprod.), France, 1955 (32min).

23. Nous ne sommes pas les derniers
1975

H. 29,70 x l. 21,00 cm

Pastel gras sur papier

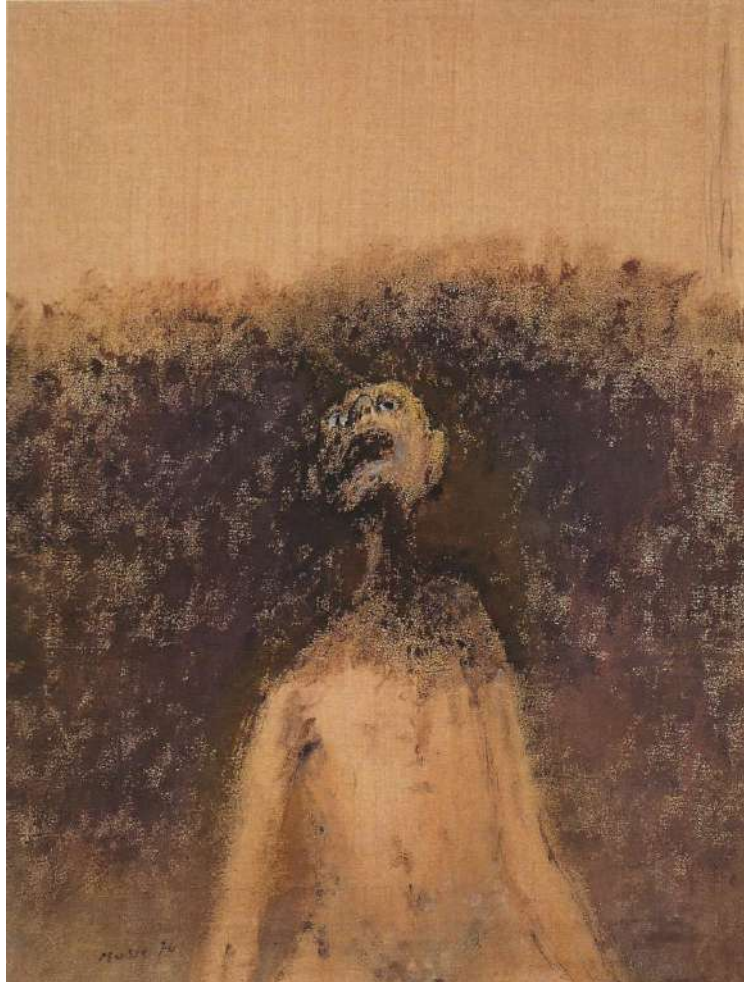
Signée et datée en bas à droite : *Music 75*

Collection particulière



24. Nous ne sommes pas les derniers (intitulée également : Etude de figure : Nous ne sommes pas les derniers)
1975
H. 24,00 x l. 10,50 cm
Pastel sur papier
Signée et datée en bas à droite : *Music 75*

25. Nous ne sommes pas les derniers
1976
Pointe sèche
245 x 167 mm
1 essai et 1 E.A. signés
Imprimeur : Atelier Lacourière et Frélaud, Paris / Frélaud 282, p. 117.



26. Nous ne sommes pas les derniers

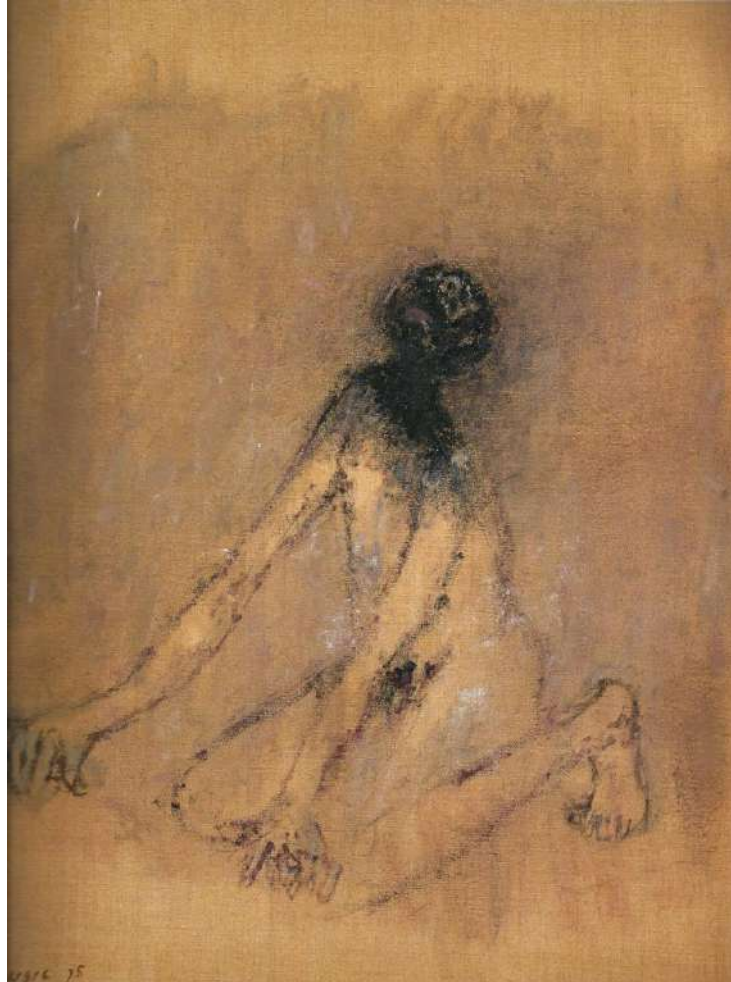
1976

Acrylique sur toile

H. 100,00 x l. 81,00 cm

Signée et datée en bas à gauche : *Music 76*

Collection privée



27. Nous ne sommes pas les derniers
1975

Acrylique sur toile

H. 100,00 x l. 81,00 cm

Signée et datée en bas à gauche : *Music 75*

Collection privée



28. Nous ne sommes pas les derniers

1975

Crayon sur papier

H. 28,00 x l. 16,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 75*

29. Nous ne sommes pas les derniers

1976

Pointe sèche

259 x 199 mm

2 épreuves « 1^{er} état » signées sur vélin d'Arches, 380 x 258 mm

Imprimeur : Atelier Leblanc, Paris / Frélaud 277, p. 114.



30. Nous ne sommes pas les derniers

1975

Dessin au crayon sur papier

H. 29,70 x l. 21,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 75*

Krugier-Ditesheim Art Contemporain, Genève

31. Nous ne sommes pas les derniers (intitulée également : La mort dans le camp de concentration de Dachau)

1975

Sanguine sur papier

H. 29,50 x l. 21,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 75*

Stadion Casa d'Aste, Trieste, vente *Arredi e dipinti antichi Arte africana, gioielli e oggettistica Beni provenienti dall'eredità del sig. Ettore Casagrande Ciodarot Affari in asta Dipinti del XIXe XX secolo* - 20 et 21/10/2011



32. Nous ne sommes pas les derniers

1975

Pointe sèche

375 x 278 mm

35 épreuves numérotées + quelques E.A. et H.C. signées sur vélin d'Arches, 570 x 380 mm

Imprimeur : Atelier Leblanc, Paris / Frélaud 265, p. 110.



33. Nous ne sommes pas les derniers

1975

Pointe sèche

307 x 245 mm

25 épreuves numérotées + 5 E.A. + 1 H.C. signées sur vélin d'Arches, 500 x 330 mm

Imprimeur : Atelier Leblanc, Paris / Frélaud 266, p. 110.



34-35. Nous ne sommes pas les derniers

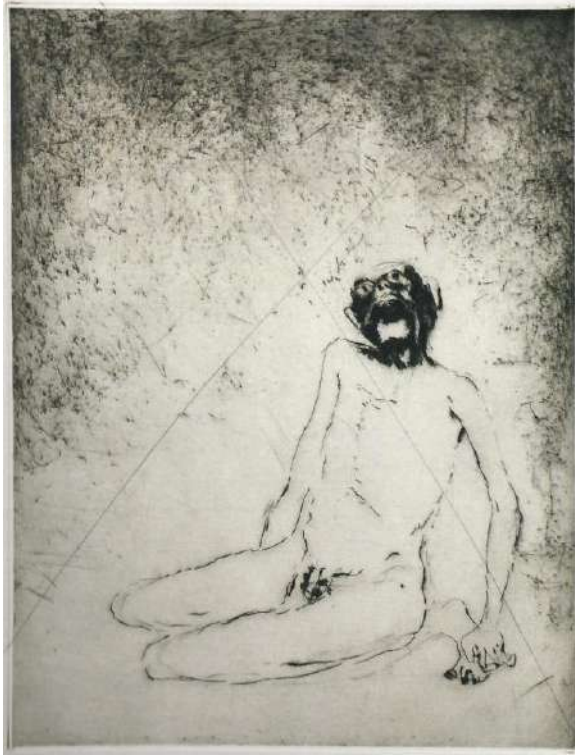
1975

Pointe sèche

372 x 279 mm

35 épreuves numérotées + quelques E.A., signées sur vélin d'Arches, 570 x 380 mm

Imprimeur : Atelier Leblanc, Paris / Frélaud 267, p. 111.



36. Nous ne sommes pas les derniers

1976

Pointe sèche

260 x 200 mm

1 E.A. signée sur vélin d'Arches, 385 x 285 mm / Frélaud 278, p. 115.

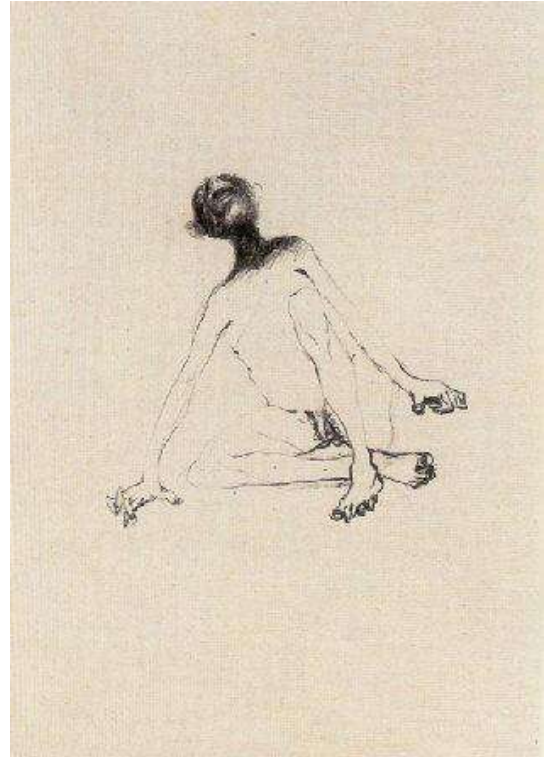
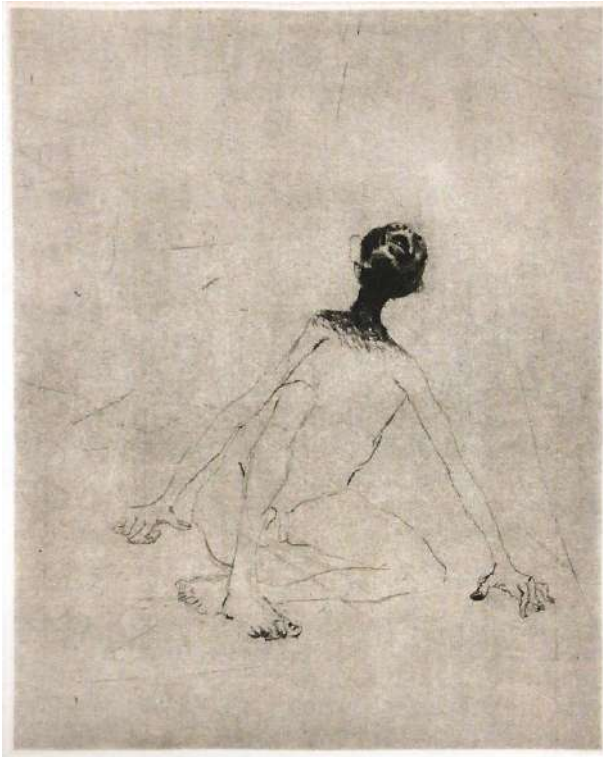
37. Nous ne sommes pas les derniers

1976

Pointe sèche

300 x 200 mm

2 E.A. signées sur vélin d'Arches, 385 x 280 mm / Frélaud 279, p. 115.



38. Nous ne sommes pas les derniers

1975

Pointe sèche

240 x 192 mm

15 épreuves numérotées + quelques E.A., signées sur vélin d'Arches, 500 x 330 mm

Imprimeur : Atelier Leblanc, Paris / Frélaud 268, p. 111.

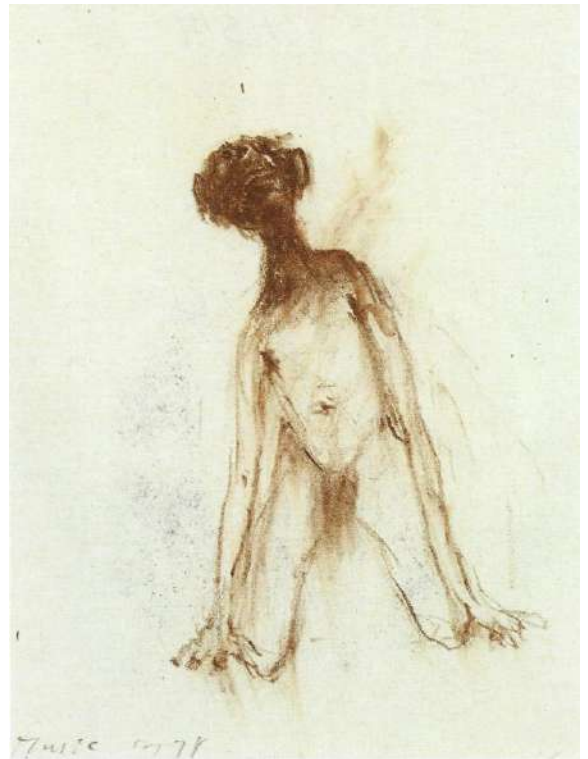
39. Nous ne sommes pas les derniers (intitulée également : La mort dans le camp de concentration de Dachau)

1975

Craie sur papier

H. 29,50 x l. 21,00 cm

Non signée et non datée



40. Nous ne sommes pas les derniers

1973

Crayon pastel à l'huile sur papier

H. 18,40 x l. 14,80 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 73*

41. Nous ne sommes pas les derniers

1974

Crayon pastel à l'huile sur papier

H. 18,50 x l. 14,70 cm

Signée et datée en bas à gauche : *Music 1974*



42. Nous ne sommes pas les derniers (intitulée également : Personnage)

1974

Crayon sur papier

H. 34,00 x l. 24,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 74*

Accompagnée d'une inscription en bas



43. Illustration pour le livre *Nous ne sommes pas les derniers*. *Sept gravures de 1975*

Planche 2

123 x 89 mm

Texte de Zoran Music, paru en mai 1981 dans le n°340 de *La Nouvelle Revue Française*, accompagné de 7 pointes sèches originales de Zoran Music, numérotées, signées et datées : 75

50 exemplaires répartis comme suit :

- 42 exemplaires numérotés de 1 à 42

- 8 exemplaires numérotés de I à VIII

4 feuillets et 7 feuilles libres pour les gravures, 330 x 225 mm

sur papier Montval sous emboîtement entoilé, 355 x 270 mm

Imprimeurs : Atelier Lacourière et Frélaut, Paris, pour les gravures

François Da Ros, Paris, pour la typographie

Éditions Lacourière et Frélaut, Paris, 1991 / Frélaut 270, p. 112.

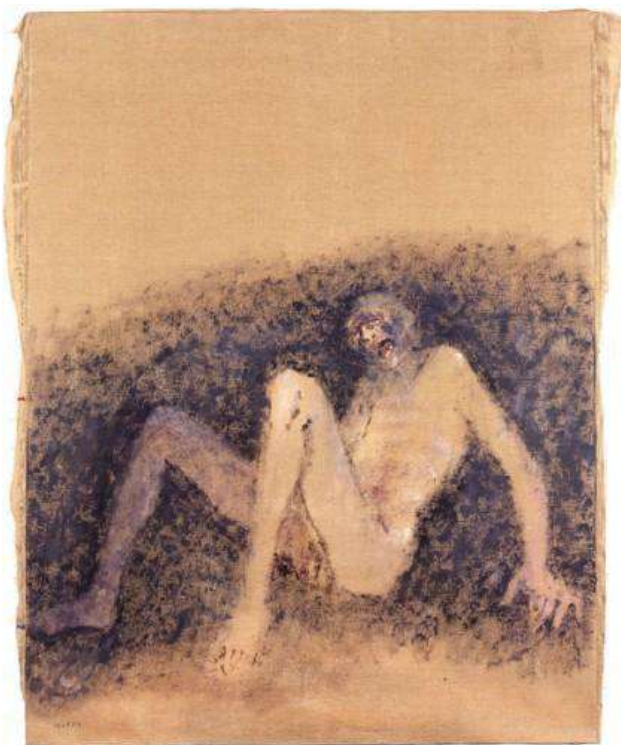
44. *Nous ne sommes pas les derniers*

1972

Stylo à bille sur papier

H. 18,00 x l. 14,70 cm

Signée et datée en bas à gauche : *Music 72*



45. Nous ne sommes pas les derniers
vers 1972

Huile sur toile

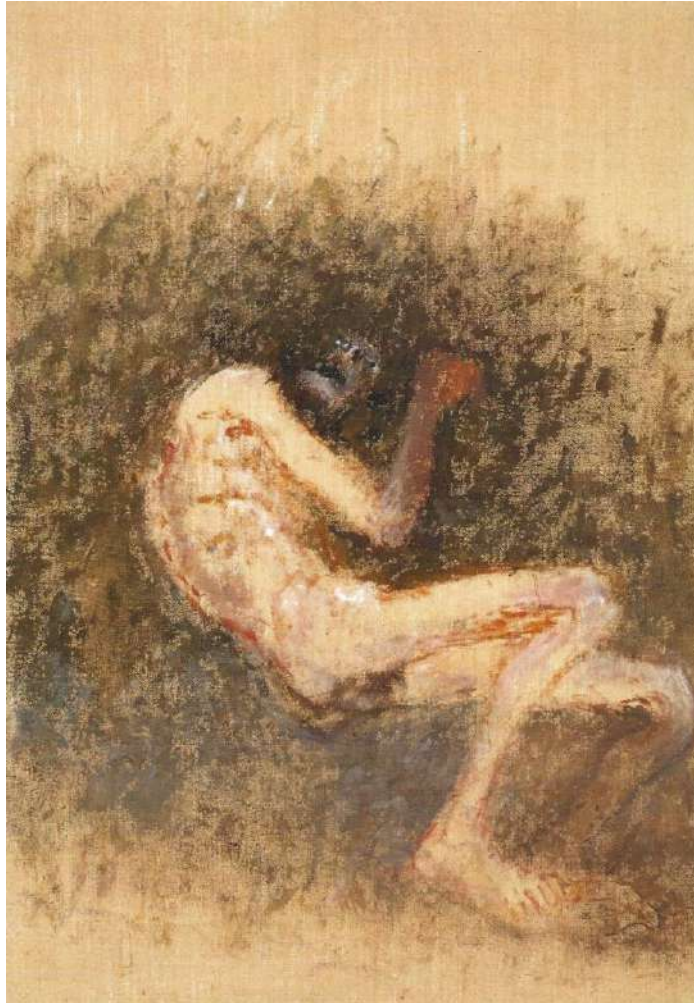
H. 67,00 x l. 49,00 cm

Non signée et non datée

Collection particulière, vente Christophe Joron-Derem, Paris, *Arts Graphiques, Peintures et Sculptures Anciennes et Modernes, Art Oriental, Art d'Asie, Faïence & Orfèverie, Meubles et Objets d'Art du XVI^{ième} au XX^{ième} siècle* - 22/06/2016

46. Nous ne sommes pas les derniers

Œuvre non identifiée



« Je m'efforçai d'ouvrir les paupières : c'était mon père.
Qu'il était devenu vieux depuis hier soir ! Son corps était
complètement tordu, recroquevillé sur lui-même. Ses yeux pétrifiés, ses
lèvres fanées, pourries. Tout en lui attestait une lassitude extrême ».

Elie WIESEL, *La nuit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2010, p. 160.

47. Nous ne sommes pas les derniers
1987
Acrylique sur toile
H. 81,00 x l. 116,00 cm
Non signée et non datée
Collection de l'artiste



48. Nous ne sommes pas les derniers
1975
Crayon sur papier
H. 43,50 x l. 31,50 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 1975*
Krugier-Ditesheim Art Contemporain, Genève

49. Nous ne sommes pas les derniers
1976
Crayon pastel à l'huile sur papier
H. 44,00 x l. 31,40 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music / VI 76*



50. Nous ne sommes pas les derniers
1975

Pastel gras sur papier

H. 19,70 x l. 21,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 75*



51. Nous ne sommes pas les derniers

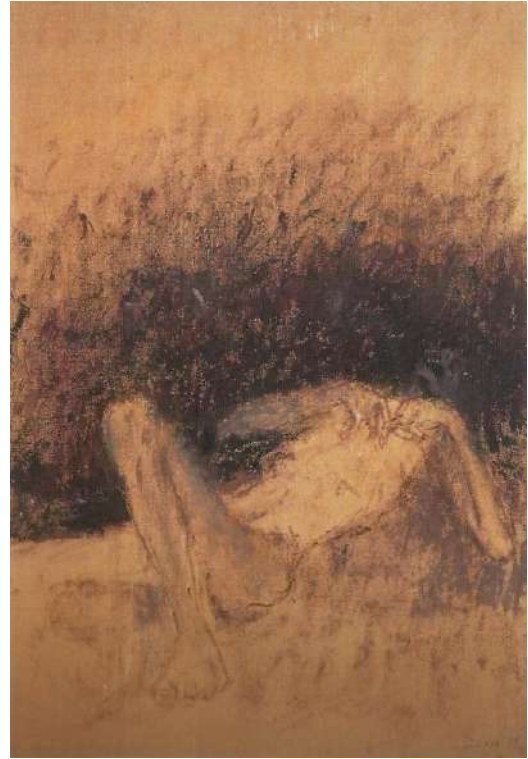
1976

Fusain sur papier

H. 43,80 x l. 31,40 cm

Signée et datée en bas à gauche : *Music 76*

Acquise directement auprès de l'artiste, collection particulière, vente Sotheby's, New York, *Impressionist and Modern Art including Russian Art* - 25/03/2010



« Tant de morts qui rêvent à l'ombre de ma vie
la bouche ouverte au sable de la nuit ».

Jean CAYROL : *Tant de mort*, in : Jean CAYROL, *Chacun vient avec son silence Anthologie*, Paris, Éditions du Seuil, Collection Points, 2009, p. 16.

52. Nous ne sommes pas les derniers

1976

Acrylique sur toile

116,00 x 81,00 cm

Signée et datée en bas à gauche : *Music 76*

Collection particulière

53. Nous ne sommes pas les derniers

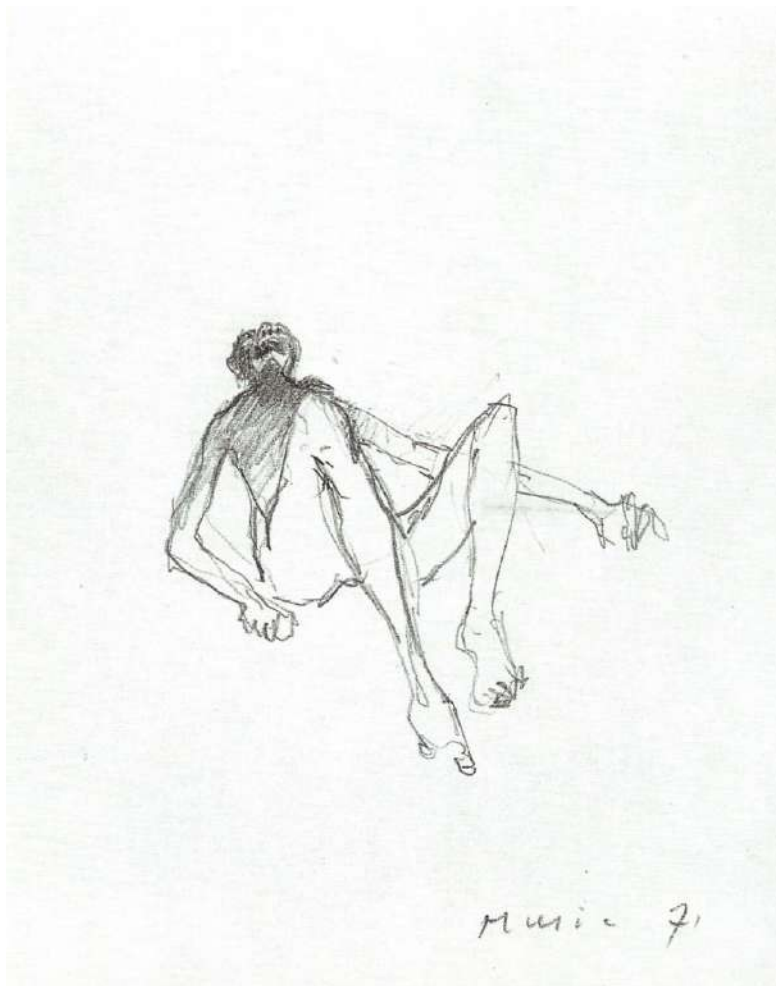
1976

Acrylique sur toile

116,50 x 81,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 76*

Galleria d'arte Contini, Venise



54. Nous ne sommes pas les derniers

1971

Crayon sur papier

H. 17,20 x l. 13,40 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 71*



55. Nous ne sommes pas les derniers

1971

Crayon sur papier

H. 21,10 x l. 13,40 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 71*



56. Nous ne sommes les derniers

1973

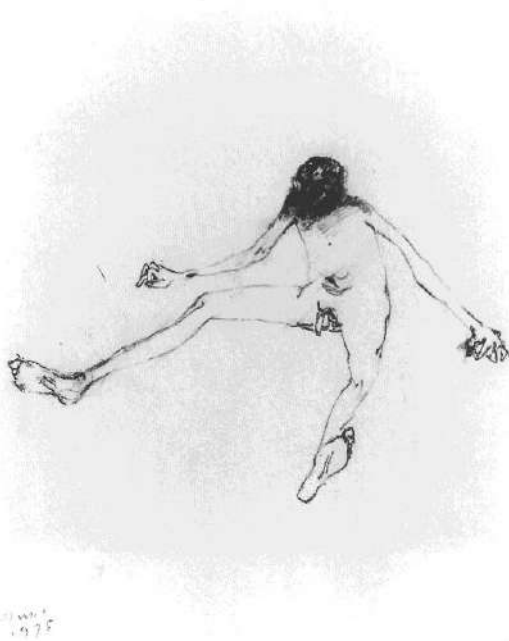
Crayon de couleur sur papier

H. 18,50 x l. 15,00 cm

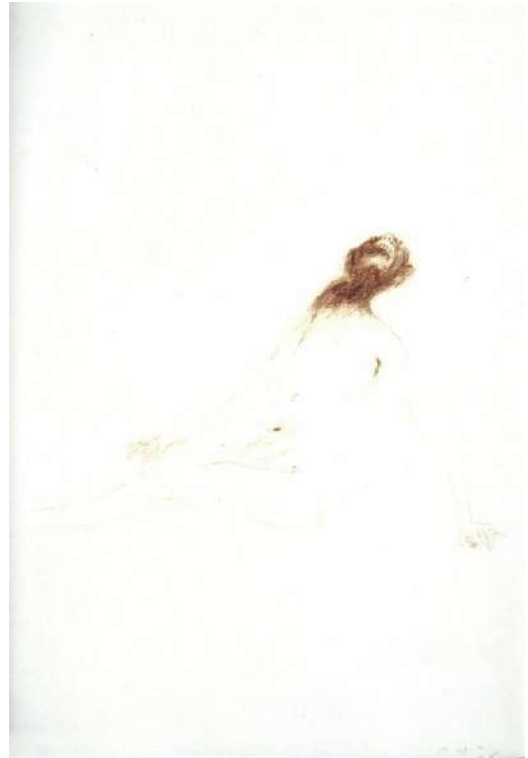
Signée et datée en bas à droite : *Music 73*

Accompagnée de l'inscription en bas à gauche : *Für Marianne Z.M. Paris 16 VII 89*

Collection particulière, vente Van Ham, Cologne, *Moderne Kunst / Zeitgenössische Kunst* - 06/06/2013



57. Nous ne sommes pas les derniers
1975
Crayon sur papier
H. 44,00 x l. 31,50 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Music 1975*
Krugier-Ditesheim Art Contemporain, Genève



58. Nous ne sommes pas les derniers
1976
Pastel sur papier
H. 44,00 x l. 31,00 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 76*
Collection Musée Jenisch, Vevey



59. Nous ne sommes pas les derniers (intitulée également : Agenouillé)

1975

Fusain sur papier

H. 27,94 x l. 20,32 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 75*

Collection particulière, vente Dorotheum, Vienna, *Modern und Zeitgenössische Kunst* - 26/01/2010



60. Nous ne sommes pas les derniers

1976

Pointe sèche

195 x 235 mm

1 épreuve, le Bon à tirer, sur vélin, 363 x 278 mm, signée et annotée par l'artiste : *20 si possible,*

Au revers annotée par l'imprimeur : *lère épreuve tirée, annotée BAT et ler état...*

10 épreuves numérotées + 5 E.A., signées sur vélin d'Arches, 335 x 465 mm

Imprimeur : Atelier Leblanc, Paris / Frélaud 283, p. 117.



61. Nous ne sommes pas les derniers

1971

H. 59,70 x l. 73,10 cm

Acrylique sur toile

Signée et datée en bas à droite : *Music 71*

Signée, titrée et datée au revers de la toile

Acquise directement auprès de l'artiste, collection Mrs. Everett B. Birch et L. Hess, New York, vente Sotheby's, Paris, *Impressionist & Modern* - 28/05/2009

TÊTE

« Monde froid et masqué
avec son goutte à goutte de larmes,
impitoyable pour la liberté
et pour le rire,
à qui l'on brise les charmes,
dont on a rasé la tête,
qu'on dénude
et qu'on apprête
comme un condamné à mort :
il n'y a plus qu'un dieu cloué
à cause du pire... »

Poème de Jean Cayrol intitulé :
Nuit, in : Jean CAYROL, *Chacun vient avec son silence Anthologie*,
Paris, Éditions du Seuil, Collection Points, 2009, p. 127.



62. Nous ne sommes pas les derniers
1976

Crayon pastel à l'huile sur papier
H. 44,00 x l. 31,50 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 76*



Music

63. Nous ne sommes pas les derniers
vers 1989-1990
Crayon sur papier
H. 13,50 x l. 10,50 cm
Signée en bas au centre : *Music*, non datée



« Aucun de nous ne savait qui c'était car il n'était pas en mesure de parler : une larve, un petit homme chauve, noueux comme un cep, squelettique, enroulé sur lui-même par une horrible contraction de tous les muscles : on l'avait retiré du chariot à bras-le-corps, comme un bloc inanimé et maintenant il gisait par terre sur le côté, recroquevillé et rigide, désespérément sur la défensive, les genoux contre le front, les coudes serrés contre le corps, les mains en arc de cercles avec les doigts agrippés aux épaules ».

Primo LEVI, *La Trêve*, Paris, Éditions Le Livre de poche, 2010, pp. 18-19.

64. Nous ne sommes pas les derniers

1975

Pastel à l'huile sur papier

H. 25,00 x l. 25,00 cm

Non signée et non datée

Accompagnée d'une inscription au revers : 75/013.C

Fondation Gabriele e Anna Braglia, Lugano



65. Nous ne sommes pas les derniers
1975

Crayon pastel à l'huile sur papier

H. 29,70 x l. 21,00 cm

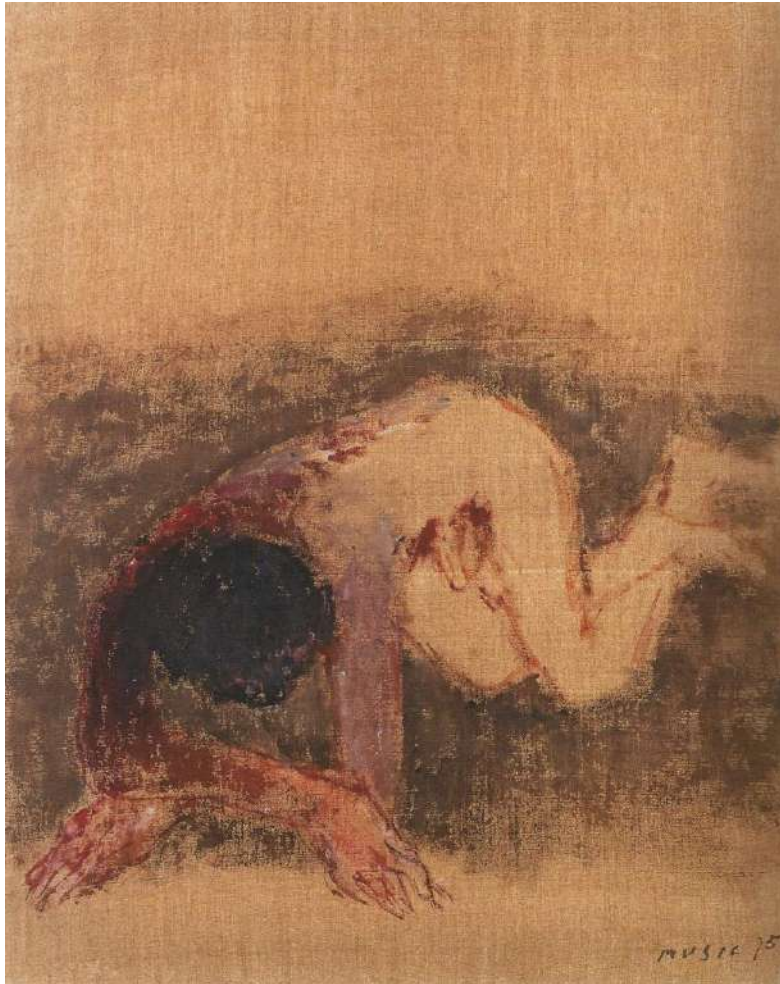
Signée et datée en bas à droite : *Music 75*

66. Nous ne sommes pas les derniers
1973

Crayon pastel à l'huile sur papier

H. 18,50 x l. 14,20 cm

Signée en bas à droite : *Music*, datée en bas à gauche : *1973*



67. Nous ne sommes pas les derniers

1975

Acrylique sur toile

H. 81,00 x l. 65,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 75*

Collection privée



68. Nous ne sommes pas les derniers
1975
Crayon sur papier
H. 27,00 x l. 26,50 cm
Non signée, datée en bas à droite : 1 6 75



69. Nous ne sommes pas les derniers
1975
Pastel gras sur papier
H. 26,80 x l. 26,40 cm
Signée en bas à gauche : *Music*, datée en bas à droite : 2 6 75
Collection particulière



70. Nous ne sommes pas les derniers

1975

Crayon sur papier

H. 27,30 x l. 26,70 cm

Non signée, datée en bas à droite : 4 6 75

Collection particulière, vente Sotheby's, New York, *Impressionist and Modern Art including Russian and Latin American Art* - 07/10/2010, Collection Mojca et Igor Lah, Ljubljana



« Regardés sans nous voir.

Il n'y avait plus de survivants, dans cette baraque du Petit camp. Les yeux grands ouverts, écarquillés sur l'horreur du monde, les regards dilatés, impénétrables, accusateurs, étaient des yeux éteints, des regards morts ».

Jorge SEMPRÚN, *L'écriture ou la vie*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio, 2007, p 41.

71. Nous ne sommes pas les derniers

1975

Crayon pastel à l'huile sur papier

H. 24,40 x l. 13,90 cm

Signée en bas à droite : *Music*, non datée

72. Nous ne sommes pas les derniers

1972

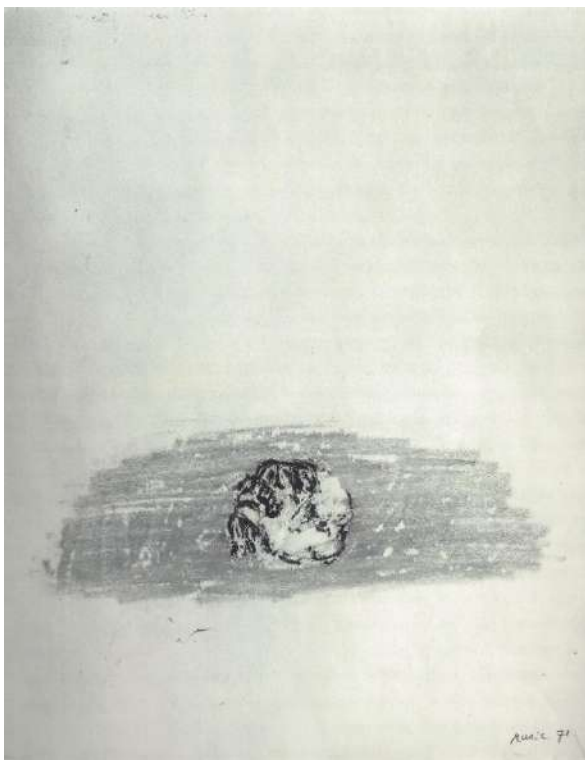
Acrylique sur toile

H. 24,00 x l. 23,00 cm

Signée en bas à gauche : *Music* et datée en bas à droite : 1972

Signée, titrée et datée au revers de la toile

Collection particulière, vente Nagel Auktionen, Stuttgart, Collection Roland Hänsel - 30/03/2017



73. Nous ne sommes pas les derniers
1971
Crayon sur papier
H. 76,00 x l. 56,00 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 71*
Krugier-Ditesheim Art Contemporain, Genève

74. Nous ne sommes pas les derniers
1971
Pastel sur papier
H. 66,00 x l. 52,20 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 71*
Collection Mojca et Igor Lah, Ljubljana



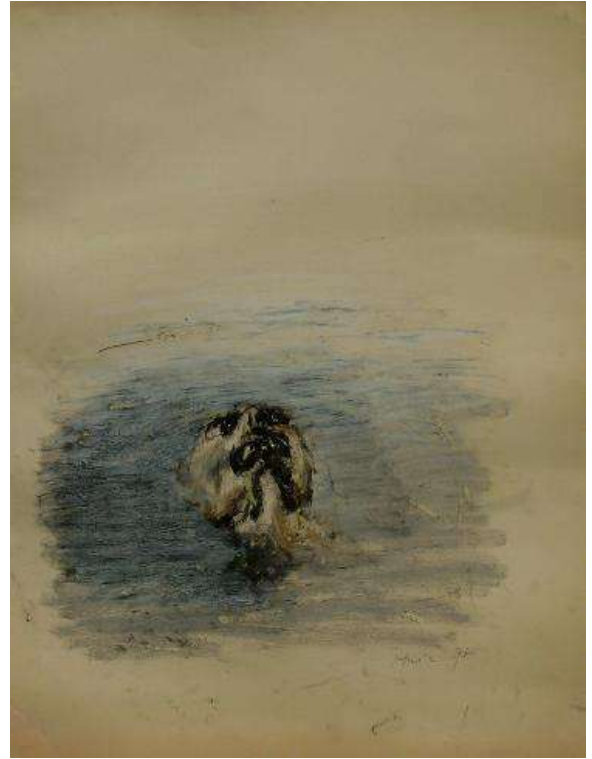
75. Nous ne sommes pas les derniers

1970

Crayon pastel à l'huile sur papier

H. 66,00 x l. 50,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 71*



76. Nous ne sommes pas les derniers

1971

Pastel gras et fusain sur papier

H. 66,00 x l. 50,20 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 71*

Titree en bas à gauche : *Nous ne sommes pas les derniers*

Collection privée, New York, vente Sotheby's, New York, *Israeli and International Art* - 16/12/2008

77. Nous ne sommes pas les derniers

1971

Pastel gras sur papier

H. 65,00 x l. 50,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 71*

Galerie Hus, Paris



78. Nous ne sommes pas les derniers

1971

Pastel gras sur papier

H. 66,00 x l. 52,20 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 71*

Acquisée directement auprès de l'artiste, collection particulière, vente Sotheby's, New York, *Israeli and International Art - 15/12/2010*, Collection Mojca et Igor Lah, Ljubljana



79. Nous ne sommes pas les derniers

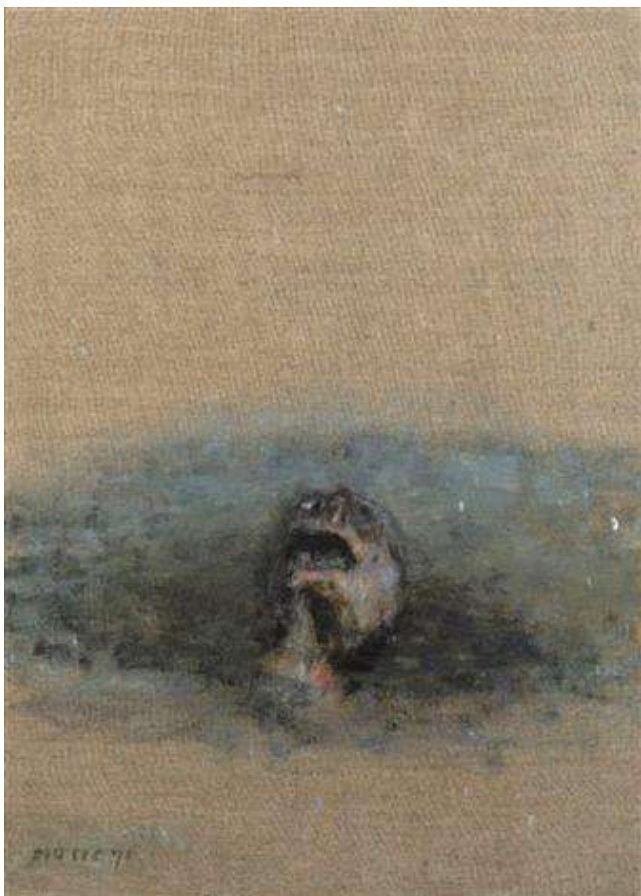
1973

Huile sur toile

H. 100,00 x l. 65,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 73*

Collection particulière, vente im Kinsky Kunst Auktionen, Vienna, *Alte Meister, Bilder des 19. Jahrhunderts, Klassische Moderne, Jugendstil, Antiquitäten* - 19/06/2012



80. Nous ne sommes pas les derniers

1971

Acrylique sur toile

H. 65,00 x l. 46,30 cm

Signée et datée en bas à gauche : *Music 71*

Signée, titrée et datée au revers de la toile : *Music / Non siamo gli ultimi T60 / 1971*

Collection particulière, vente Sotheby's, Paris, *Impressionist and Modern* - 03/07/2008, Collection Mojca et Igor Lah, Ljubljana

81. Nous ne sommes pas les derniers

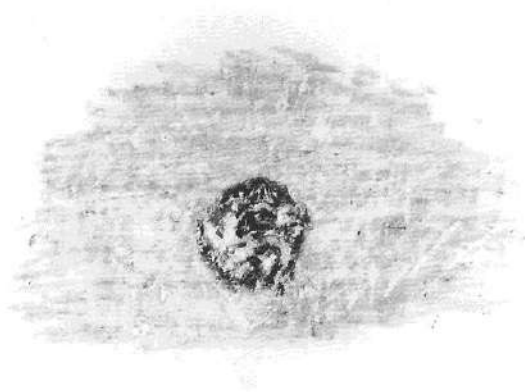
1971

Huile sur toile

H. 55,00 x l. 33,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 71*

Galerie Contini, Venise



82. Nous ne sommes pas les derniers
1971
Crayon sur papier
H. 66,00 x l. 50,00 cm
Non signée et non datée
Krugier-Ditesheim Art Contemporain, Genève

83. Nous ne sommes pas les derniers
1971
Pastel sur papier
H. 77,00 x l. 56,00 cm
Non signée et non datée
Galerie Hus, Paris

12

Non plus une danse macabre, pour égayer,
lors de la traversée d'un pont, au flanc
d'un temple! Une montagne, des monticules
par grappes géantes, serrées. La «révélation»,
combien tardive, pour les passants du carrefour
de l'Opéra, en 44/45, dans les vitrines.



13

Il n'y a plus de dates; tant de dates.
Le souvenir affleure, robuste, jusqu'à la nausée.
Danses macabres et charniers, «peines» (paindre:
lancer, précipiter) d'enfer, tortures martyres
préfiguraient les camps.
Aucune église ne peut s'en emparer.

84-85. Illustration pour l'album *Cadastre de Cadavres*

Sept lithographies de Zoran Music

Planche 3

180 x 210 mm

1973

Texte de René de Solier

7 lithographies originales de Zoran Music

(5 en pleine page et 2 in-textes)

130 exemplaires numérotés et signés

XXV exemplaires numérotés et signés

sur Filicarta au filigrane de l'éditeur

Les 5 premiers exemplaires enrichis d'une aquarelle de Zoran Music

Album en feuillets 440 x 540 mm sous étui cartonné, 460 x 560 mm

Imprimeurs : Edmond et Jacques Desjobert, Paris,

pour les lithographies et Ferruccio Lucini pour la typographie

Editeur : Cerastico Editore, Milan, 1974

Il existe pour chacune des 7 lithographies des essais de couleur, certains signés / Frélaud 444, p. 186.





86. Nous ne sommes pas les derniers

1975

Pastel sur papier

H. 27,30 x l. 26,70 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 8 6 75*

Collection particulière, vente Sotheby's, New York, *Impressionist and Modern Art including Russian and Latin American Art* - 07/10/2010, Collection Mojca et Igor Lah, Ljubljana

87. Nous ne sommes pas les derniers

1975

Pastel et fusain sur papier

H. 27,00 x l. 26,50 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 4 6 75*

Collection particulière, vente Millon & Associates, Paris, *Art Contemporain* - 28/03/2014



88. Nous ne sommes pas les derniers

1972

Fusain sur papier

H. 31,00 x l. 20,50 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 72*

Collection Tamara et Jean-Louis Martinoty, vente Millon & Associés,
Paris, *Post-War & Contemporary Art* - 20/11/2017



89. Nous ne sommes pas les derniers
1973

Crayon pastel à l'huile sur papier

H. 29,00 x l. 24,50 cm

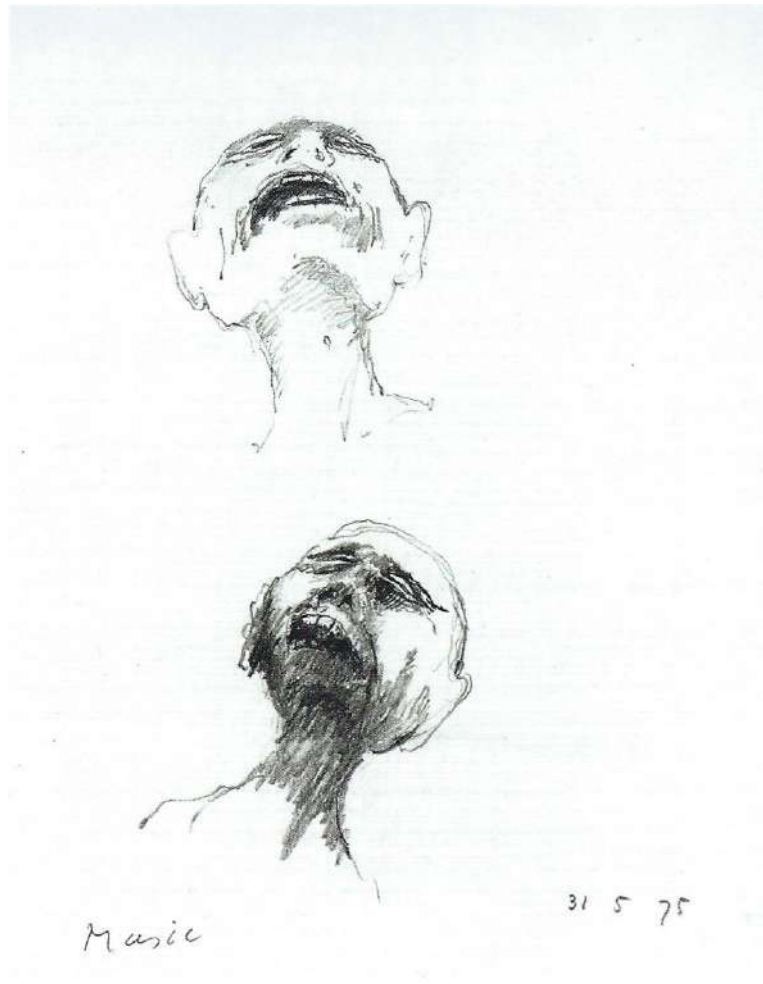
Signée et datée en bas à droite : *Music 73*

90. Nous ne sommes pas les derniers
1972

Crayon pastel à l'huile sur papier

H. 28,80 x l. 18,50 cm

Signée et datée en bas à gauche : *Music 72*



91. Nous ne sommes pas les derniers

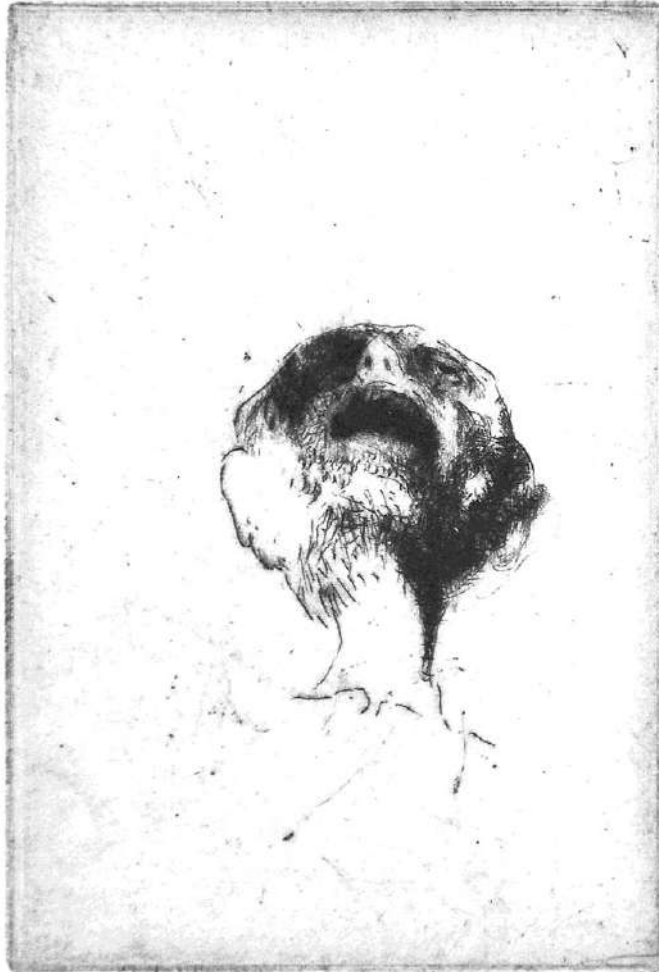
1975

Crayon sur papier

H. 26,00 x l. 20,90 cm

Signée en bas à gauche : *Music*, datée en bas à droite : 31 5 75

Kunstsammlung Zoran Music, Klagenfurt



92. Illustration pour le livre *Tacite Reconduction de Soi*
1986

Texte d'Yves Peyré, une pointe sèche en frontispice signée
et numérotée de Zoran Music

148 x 100 mm

97 exemplaires répartis comme suit :

- 20 exemplaires numérotés de I à XX, avec une suite en sépia de la gravure numérotée et signée

- 70 exemplaires numérotés de 1 à 70

- 7 H.C. numérotés de 1 à 7, réservés aux collaborateurs

Toutes les épreuves sur Arches, 240 x 180 mm

Tous les exemplaires signés par l'auteur au colophon

7 feuillets 240 x 180 mm, vélin d'Arches

Imprimeurs : l'Atelier Lacourière et Frélaud, Paris, pour la gravure

Darantière pour la typographie

Editeur : L'Ire des Vents, Chateauroux / Frélaud 375, p. 154.



« Hurbinek n'était rien, c'était un enfant de la mort, un enfant d'Auschwitz. Il ne paraissait pas plus de trois ans, personne ne savait rien de lui, il ne savait pas parler et n'avait pas de nom : ce nom curieux de Hurbinek lui venait de nous, peut-être d'une des femmes qui avait rendu de la sorte un des sons inarticulés que l'enfant émettait parfois. Il était paralysé à partir des reins et avait les jambes atrophiées, maigres comme des flûtes; mais ses yeux, perdus dans un visage triangulaire et émaciés, étincelaient, terriblement vifs, suppliants, affirmatifs, pleins de la volonté de briser ses chaînes, de rompre les barrières mortelles de son mutisme. La parole qui lui manquait, que personne ne s'était soucié de lui apprendre, le besoin de la parole jaillissait dans son regard avec une force explosive : un regard à la fois sauvage et humain, un regard adulte qui jugeait, que personne d'entre nous n'arrivait à soutenir, tant il était chargé de force et de douleur ».

Primo LEVI, La Trêve, Paris, Editions Le Livre de poche, 2010, p. 21.

93. Nous ne sommes pas les derniers

1975

H. 27,00 x l. 26,40 cm

Datée en bas à droite : 12 6 75, non signée

Collection privée

94. Nous ne sommes pas les derniers

1975

H. 27,00 x l. 26,70 cm

Datée en bas à droite : 8 6 75, non signée

Collection privée



95. Nous ne sommes pas les derniers

1975

Lithographie

205 x 220 mm

30 épreuves numérotées + 5 E.A. signées et datées.

Epreuve présentée : numérotée en bas à gauche : 11/30, signée et datée en bas à droite : *Music 75*
sur vélin d'Arches 660 x 504 mm

Imprimeurs : Edmond et Jacques Desjobert, Paris / Frélaud 456, p. 188.

96. Nous ne sommes pas les derniers

1975

Pointe sèche

307 x 248 mm

25 épreuves numérotées + 5 E.A., signées sur vélin d'Arches, 520 x 380 mm

Imprimeur : Atelier Leblanc, Paris / Frélaud 264, p. 109.



97. Illustration pour le livre *Nous ne sommes pas les derniers*. *Sept gravures de 1975*

Planche 6

199 x 147 mm

Texte de Zoran Music, paru en mai 1981 dans le n°340 de *La Nouvelle Revue Française*, accompagné de 7 pointes sèches originales de Zoran Music, numérotées, signées et datées : 75

50 exemplaires répartis comme suit :

- 42 exemplaires numérotés de 1 à 42

- 8 exemplaires numérotés de I à VIII

4 feuillets et 7 feuilles libres pour les gravures, 330 x 225 mm

sur papier Montval sous emboîtement entoilé, 355 x 270 mm

Imprimeurs : Atelier Lacourière et Frélaud, Paris, pour les gravures

François Da Ros, Paris, pour la typographie

Éditions Lacourière et Frélaud, Paris, 1991 / Frélaud 274, p. 113.

98. *Nous ne sommes pas les derniers*

1975

Eau-forte

198 x 148 mm

5 E.A. signées sur vélin d'Arches, 330 x 250 mm

Imprimeur : Atelier Lacourière et Frélaud, Paris / Frélaud 276, p. 114.



« De jour en jour il s'affaiblissait, le regard voilé, le visage couleur de feuilles mortes ».

Elie WIESEL, *La nuit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2010, p. 188.

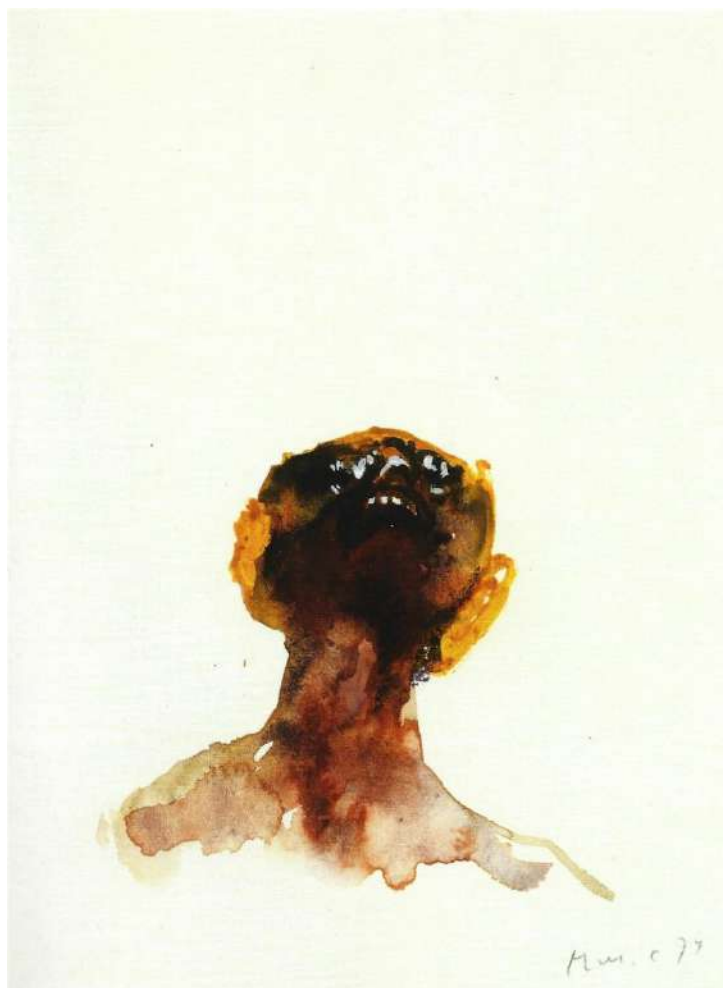
99. Nous ne sommes pas les derniers

1974

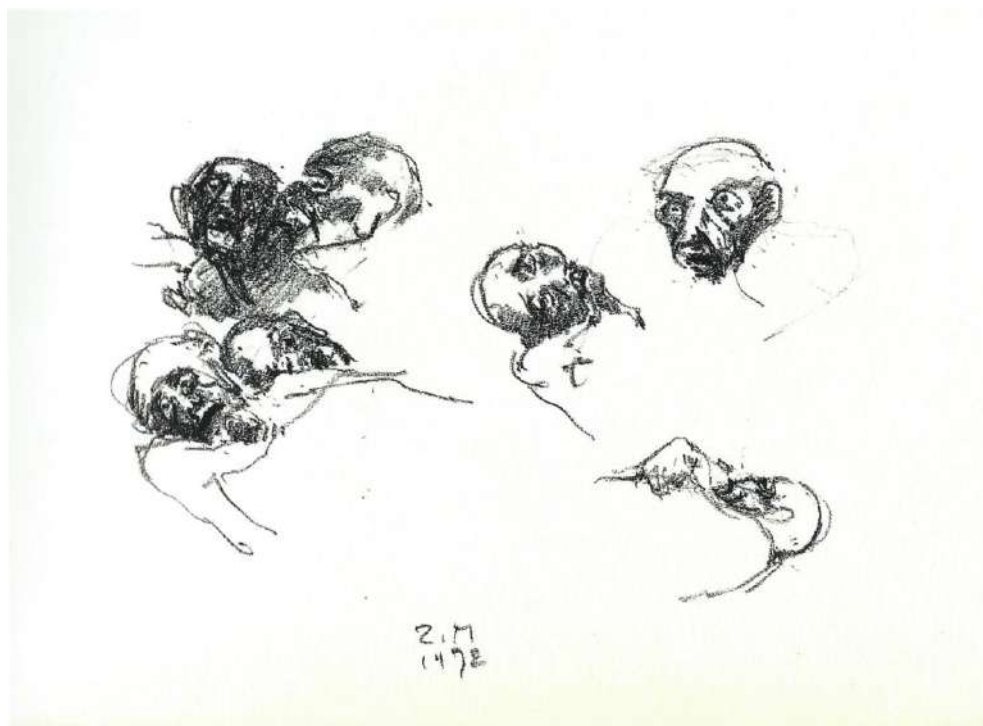
Aquarelle sur papier

H. 18,70 x l. 13,90 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 74*



100. Nous ne sommes pas les derniers
1974
Aquarelle sur papier
H. 18,60 x l. 13,80 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 74*



101. Nous ne sommes pas les derniers

1972

Crayon pastel à l'huile sur papier

H. 28,20 x l. 38,10 cm

Signée et datée en bas au centre : Z. M 1972

MAINS

CHANT XVII - vers 44-48

« Per li occhi fora scoppiava lor duolo ;
di qua, di là soccorrien con le mani
quando a' vapori, e quando al caldo suolo

Par les yeux la douleur éclatée au dehors ;
de ça, de là, il cédait de leurs mains
contre les flammes le sol embrasé »

DANTE, *La Divine Comédie L'Enfer Inferno*, Paris, Éditions Flammarion, 2004, pp 158-159.



CHANT XXXII - vers 70-71

« Poscioa vid' io mille visi cagnazzi
Fatti per freddo

Je vis encore 1000 visages
violacé de froid »

DANTE, *La Divine Comédie L'Enfer Inferno*, Paris, Éditions Flammarion, 2004, pp. 290-291.

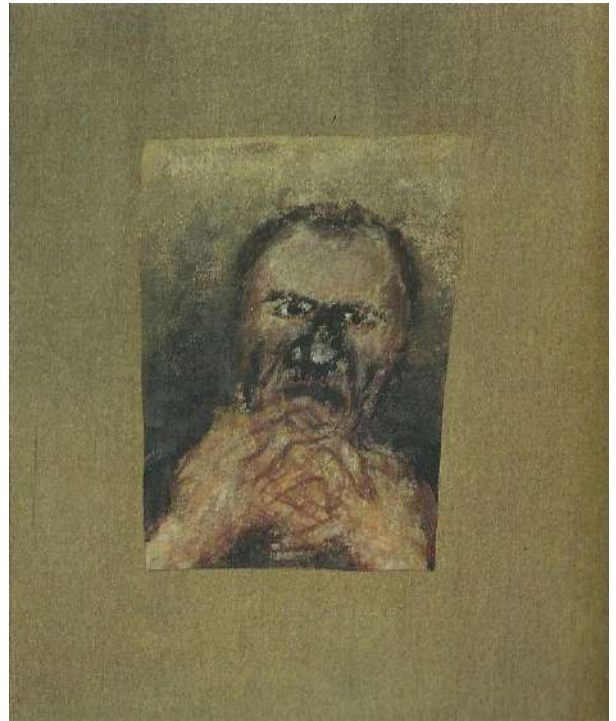
102. Autoportrait - Nous ne sommes pas les derniers
1970

Huile sur toile marouflée sur toile

H. 33,02 x l. 22,86 cm

Signée et datée en bas au centre : *Music 1970*

Collection particulière, vente Tajan, Paris, *Abstract & Contemporary Art* - 17/05/2006



103. Autoportrait - Nous ne sommes pas les derniers

Il existe une incertitude sur la datation. Certaines sources évoquent la date de 1988. Je situerai plutôt la date d'exécution de cette œuvre, et la suivante numérotée 100, en 1970 au vue de la datation manuscrite de l'œuvre précédente, n°. Il peut exister un doute si cette œuvre aurait été notamment antidatée.

Huile sur toile marouflée sur toile

H. 62,00 x l. 50,00 cm

Collection de l'artiste, Venise

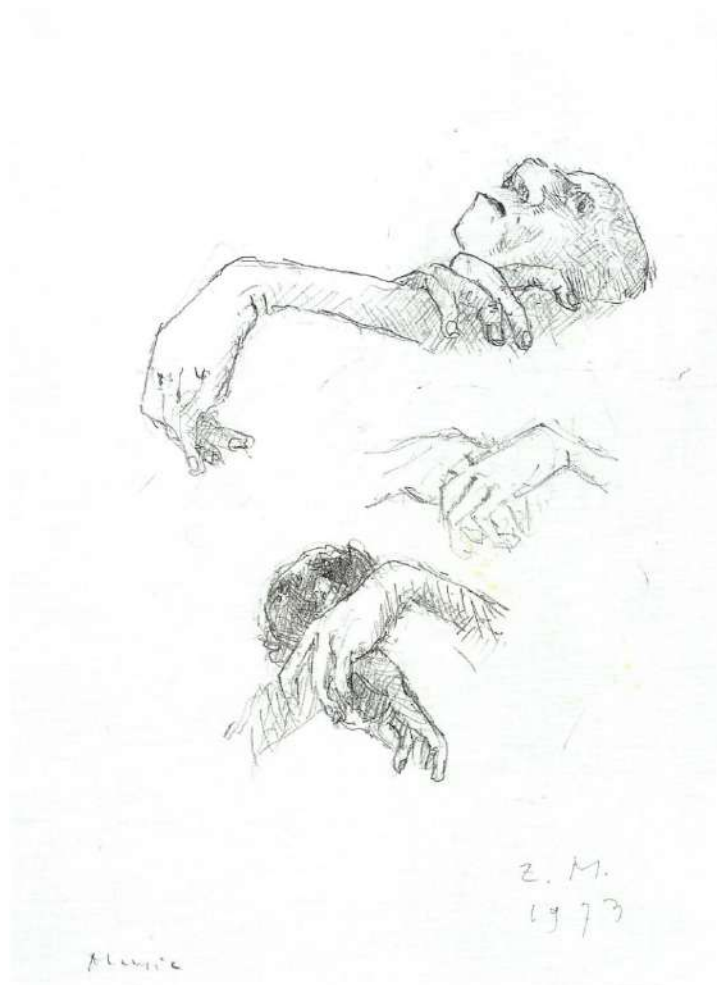
104. Autoportrait - Nous ne sommes pas les derniers

[1970]

Huile sur toile marouflée sur toile

H. 62,00 x l. 50,00 cm

Collection de l'artiste, Venise



105. Nous ne sommes pas les derniers
1973

Crayon sur papier
H. 35,00 x l. 25,50 cm

Signée en bas à gauche : *Music*, signée et datée en bas à droite : *Z.M. 1973*



106. Nous ne sommes pas les derniers
1973
Crayon sur papier
H. 31,20 x l. 20,60 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 73*



107. Illustration pour le livre *Nous ne sommes pas les derniers*. Sept gravures de 1975

Planche 1

122 x 88 mm

Texte de Zoran Music, paru en mai 1981 dans le n°340 de

La Nouvelle Revue Française, accompagné de 7 pointes sèches originales

de Zoran Music, numérotées, signées et datées 75

50 exemplaires répartis comme suit :

- 42 exemplaires numérotés de 1 à 42

- 8 exemplaires numérotés de I à VIII

4 feuillets et 7 feuilles libres pour les gravures, 330 x 225 mm

sur papier Montval sous emboîtement entoilé, 355 x 270 mm

Imprimeurs : Atelier Lacourière et Frélaud, Paris, pour les gravures

François Da Ros, Paris, pour la typographie

Éditions Lacourière et Frélaud, Paris, 1991 / Frélaud 269, p. 112.

108. *Nous ne sommes pas les derniers*

1973

Lithographie

Rares essais signés sur vélin de Rives

Epreuve portant l'inscription : *essai / 7*, signée en bas à droite : *Music*

210 x 269 mm

Imprimeurs : Edmond et Jacques Desjobert, Paris / Frélaud 450, p. 187.



109. Illustration pour l'album *Cadastre de Cadavres*

Sept lithographies de Zoran Music

Planche 5

165 x 215 mm

1973

Texte de René de Solier

7 lithographies originales de Zoran Music

(5 en pleine page et 2 in-textes)

130 exemplaires numérotés et signés

XXV exemplaires numérotés et signés

sur Filicarta au filigrane de l'éditeur

Les 5 premiers exemplaires enrichis d'une aquarelle de Zoran Music

Album en feuillets 440 x 540 mm sous étui cartonné, 460 x 560 mm

Imprimeurs : Edmond et Jacques Desjobert, Paris,

pour les lithographies et Ferruccio Lucini pour la typographie

Editeur : Cerastico Editore, Milan, 1974

Il existe pour chacune des 7 lithographies des essais de couleur, certains signés / Frélaud 446, p. 186.



110-111. Nous ne sommes pas les derniers (recto/verso)

Encre sur papier

H. 8,50 x l. 13,50 cm

Signée en bas à droite : *Music*, non datée

Galerie Bordas, Venise



112. Illustration pour le livre *Nous ne sommes pas les derniers*. Sept gravures de 1975

Planche 4

149 x 117 mm

Texte de Zoran Music, paru en mai 1981 dans le n°340 de

La Nouvelle Revue Française, accompagné de 7 pointes sèches originales de Zoran Music, numérotées, signées et datées : 75

50 exemplaires répartis comme suit :

- 42 exemplaires numérotés de 1 à 42

- 8 exemplaires numérotés de I à VIII

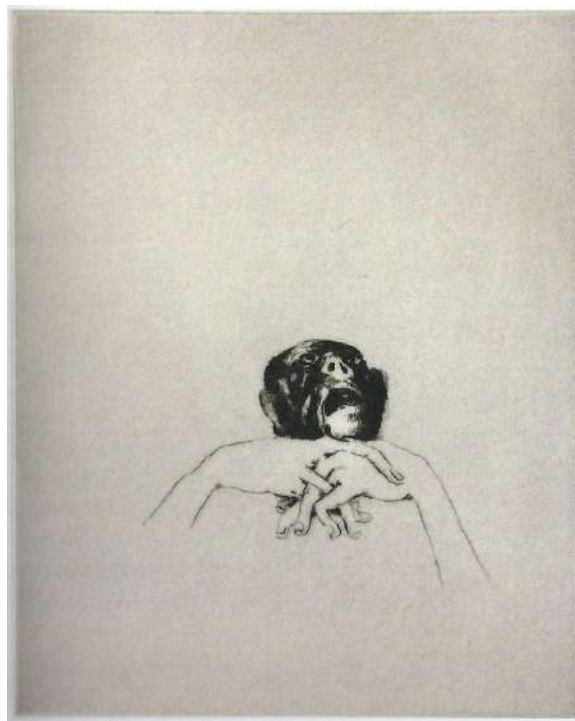
4 feuillets et 7 feuilles libres pour les gravures, 330 x 225 mm

sur papier Montval sous emboîtement entoilé, 355 x 270 mm

Imprimeurs : Atelier Lacourière et Frélaud, Paris, pour les gravures

François Da Ros, Paris, pour la typographie

Éditions Lacourière et Frélaud, Paris, 1991 / Frélaud 272, p. 113.



113. Nous ne sommes pas les derniers

1975

Lithographie

200 x 270 mm

30 épreuves numérotées + quelques E.A. signées et datées : 75

sur vélin d'Arches, 660 x 504 mm

Imprimeurs : Edmond et Jacques Desjobert, Paris / Frélaud 459, p. 189.

114. Nous ne sommes pas les derniers

1975

Pointe sèche

307 x 248 mm

25 épreuves numérotées + quelques E.A., signées

sur vélin d'Arches, 520 x 380 mm

Imprimeur : Atelier Leblanc, Paris / Frélaud 263, p. 109.



115. Nous ne sommes pas les derniers
1975

Crayon pastel à l'huile sur papier
H. 21,00 x l. 26,80 cm

Signée en bas à gauche : *Music*, datée en bas à droite : 14 7 75



116. Nous ne sommes pas les derniers

1975

Pointe sèche

305 x 247 mm

25 épreuves numérotées + 5 E.A., signées

sur vélin d'Arches, 520 x 380 mm

Imprimeur : Atelier Leblanc, Paris / Frélaud 262, p. 108.

117. Nous ne sommes pas les derniers

1975

Pointe sèche

305 x 242 mm

25 épreuves numérotées + 5 E.A., signées

sur vélin d'Arches, 520 x 380 mm

Imprimeur : Atelier Leblanc, Paris / Frélaud 261, p. 108.



118. Nous ne sommes pas les derniers
1973

H. 29,70 x l. 21,00 cm

Crayon sur papier

Signée et datée en bas à droite : *Music 1973*



119. Illustration pour le livre *Nous ne sommes pas les derniers*. Sept gravures de 1975

Planche 3

124 x 124 mm

Texte de Zoran Music, paru en mai 1981 dans le n°340 de *La Nouvelle Revue Française*, accompagné de 7 pointes sèches originales de Zoran Music, numérotées, signées et datées : 75

50 exemplaires répartis comme suit :

- 42 exemplaires numérotés de 1 à 42

- 8 exemplaires numérotés de I à VIII

4 feuillets et 7 feuilles libres pour les gravures, 330 x 225 mm

sur papier Montval sous emboîtement entoilé, 355 x 270 mm

Imprimeurs : Atelier Lacourière et Frélaut, Paris, pour les gravures

François Da Ros, Paris, pour la typographie

Éditions Lacourière et Frélaut, Paris, 1991 / Frélaut 271, p. 112.



120. Nous ne sommes pas les derniers

1975

Lithographie

290 x 360 mm

30 épreuves numérotées + 5 E.A. signées et datées

Epreuve présentée : numérotée en bas à gauche : 21/30, signée et datée en bas à droite : *Music 75*

sur vélin d'Arches, 660 x 505 mm

Imprimeurs : Edmond et Jacques Desjobert, Paris / Frélaud 460, p. 189.

121. Nous ne sommes pas les derniers

1974

Pastel sur papier

H. 71,00 x l. 50,00 cm

Signée et datée en bas à gauche : *Music 74*

Musée Jenisch, Vevey



122. Nous ne sommes pas les derniers
1975
Pastel sur papier
H. 44,00 x l. 31,00 cm
Non signée et non datée
Collection Galerie Philip, Paris

123. Nous ne sommes pas les derniers
1975
Crayon pastel à l'huile sur papier
H. 55,00 x l. 51,30 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 1. 3. 75*



124. Nous ne sommes pas les derniers

1975

Pastel gras sur papier

H. 26,80 x l. 26,30 cm

Signée en bas à droite : *Music*, datée en bas à gauche : 13 4 75

Collection particulière



125. Nous ne sommes pas les derniers

1971

Sanguine sur papier

H. 53,49 x l. 43,59 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 71*

Krugier-Ditesheim Art Contemporain, Genève

126. Nous ne sommes pas les derniers

1975

Lithographie

265 x 300 mm

1 E.A. signée

sur vélin d'Arches, 505 x 655 mm

Imprimeurs : Edmond et Jacques Desjobert, Paris / Frélaud 465, pp. 190-191.



music 73



music

127. Nous ne sommes pas les derniers

1973

Crayon pastel à l'huile sur papier

H. 35,20 x l. 39,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 73*

128. Nous ne sommes pas les derniers

vers 1973

Fusain sur papier

H. 38,00 x l. 27,50 cm

Signée en bas à gauche : *Music*, non datée

Collection Tamara et Jean-Louis Martinoty, vente Millon & Associés, Paris, *Post-War & Contemporary Art* - 20/11/2017



129. Nous ne sommes pas les derniers

1975

Crayon pastel à l'huile sur papier

H. 27,00 x l. 26,50 cm

Signée en bas à gauche : *Music*, datée en bas à droite : 20 4 75

Collection particulière

130. Nous ne sommes pas les derniers

1975

Pastel brun sur papier

H. 27,00 x l. 26,50 cm

Non signée et datée en bas à droite : 22 4 75

Collection particulière, vente Nagel Auktionen, Stuttgart, *Collection Roland Hänsel* - 30/03/2017



131. Nous ne sommes pas les derniers

1975

Lithographie

300 x 325 mm

30 épreuves numérotées + 5 E.A. signées et datées

Epreuve présentée : numérotée en bas à gauche : 16/30, signée et datée en bas à droite : *Music 75*
sur vélin d'Arches, 660 x 505 mm

Imprimeurs : Edmond et Jacques Desjobert, Paris

National Gallery of Slovenia, Ljubljana / Frélaud 461, p. 190.



132. Nous ne sommes pas les derniers

1975

Pastel sur papier

H. 27,00 x l. 26,50 cm

Non signée et datée en bas à droite : 13 4 75

Collection particulière, vente im Kinsky Kunst Auktionen, Vienna, *Nachlass Vavrousek & Zeigenössische Kunst* - 26/01/2016



133-134. Nous ne sommes pas les derniers

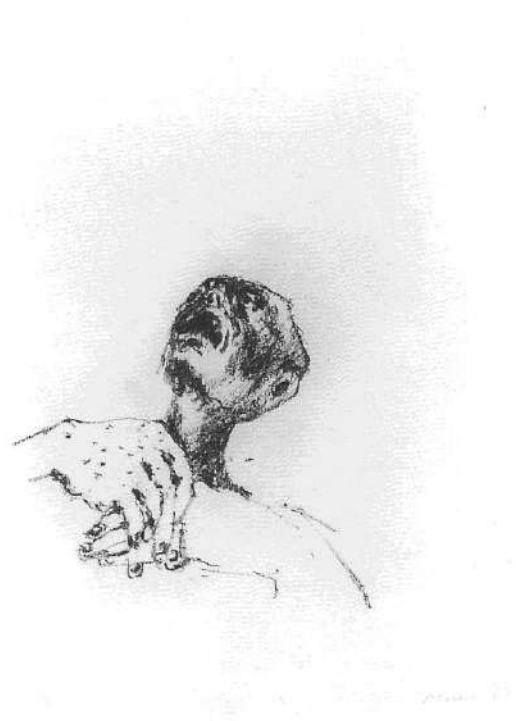
1975

Lithographie

300 x 375 mm

Quelques essais de couleurs, états, E.A. et H.C., signés et datés : *Music 75*
sur vélin d'Arches, 660 x 544 mm

Imprimeurs : Edmond et Jacques, Desjobert, Paris / Frélaud 462, p. 190.



135. Nous ne sommes pas les derniers

1975

Lithographie

240 x 360 mm

Rares E.A. signées et datées : 75

sur vélin d'Arches, 650 x 500 mm

Imprimeurs : Edmond et Jacques Desjobert, Paris / Frélaud 463, p. 190.

136. Nous ne sommes pas les derniers

1974

Crayon sur papier

H. 54,00 x l. 44,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 74*

Krugier-Ditesheim Art Contemporain, Genève



137. Nous ne sommes pas les derniers
1973
Crayon pastel à l'huile sur papier
H. 70,00 x l. 50,00 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 73*



138. Nous ne sommes pas les derniers

1975

Lithographie

200 x 250 mm

30 épreuves numérotées + 5 E.A. signées et datées : 75

sur vélin d'Arches, 660 x 504 mm

Imprimeurs : Edmond et Jacques Desjobert, Paris / Frélaud 457, p. 189.

139. Nous ne sommes pas les derniers

1975

Lithographie

250 x 300 mm

30 épreuves numérotées + 5 E.A. signées et datées : *Music 75*

sur vélin d'Arches, 660 x 504 mm

Imprimeurs : Edmond et Jacques Desjobert, Paris / Frélaud 458, p. 189.



« Depuis deux ans, je vivais sans visage. Nul miroir, à Buchenwald. Je voyais mon corps, sa maigreur croissante, une fois par semaine, aux douches. Pas de visage, sur ce corps dérisoire. De la main, parfois je frôlais une arcade sourcilière, des pommettes saillantes, le creux d'une joue... »

Jorge SEMPRÚN, *L'écriture ou la vie*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio, 2007, p. 298.

140. Nous ne sommes pas les derniers
1972

Pastel gras sur papier

H. 38,50 x l. 27,80 cm

Signée en bas à droite : *Music*, non datée

Kunstsammlung Zoran Music, Klagenfurt



141. Nous ne sommes pas les derniers

1975

Crayon et pastel sur papier

H. 27,00 x l. 26,00 cm

Non signée et datée en bas à droite : 19 4 75

Acquise directement auprès de l'artiste, collection particulière, vente Sotheby's, New York, *Impressionist and Modern Art including Russian Art* - 25/03/2010, Collection Mojca et Igor Lah, Ljubljana

142. Nous ne sommes pas les derniers

1975

Pastel et craie sur papier

H. 27,94 x l. 25,40 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 22 4 75*

Collection particulière, vente Kunsthaus Lempertz, Cologne, *Contemporary Art* - 10/06/2005



143. Nous ne sommes pas les derniers

1973

Fusain sur papier

H. 28,00 x l. 20,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 73*

Collection Jacques A. Rouland, Paris, vente Artcurial, Paris, *Contemporary Art* - 15/12/2008



144. Nous ne sommes pas les derniers
1975
Pastel gras sur papier
H. 27,00 x l. 26,30 cm
Datée en bas à gauche : 18 4 75, non signée



145. Nous ne sommes pas les derniers
1974
Crayon pastel à l'huile sur papier
H. 26,50 x l. 17,60 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 74*



146. Nous ne sommes pas les derniers
1975
Crayon pastel à l'huile sur papier
H. 38,50 x l. 28,00 cm
Signée en bas à droite : *Music*, non datée



147. Nous ne sommes pas les derniers
1973

Crayon pastel à l'huile sur papier
H. 29,60 x l. 20,90 cm

Signée en bas à gauche : *Music*, signée et datée en bas à droite : Z M 73



148. Nous ne sommes pas les derniers
1973
Crayon pastel à l'huile sur papier
H. 23,70 x l. 17,80 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Music 73*

149. Nous ne sommes pas les derniers
1974
Dessin au crayon sur papier
H. 65,00 x l. 50,00 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 74*
Collection particulière



150. Nous ne sommes pas les derniers

1974

Crayon noir sur papier blanc

H. 31,80 x l. 24,50 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 74*

Musée d'art moderne, Saint-Etienne



151. Nous ne sommes pas les derniers
1971
Crayon sur papier
H. 13,40 x l. 21,00 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 71*

152. Nous ne sommes pas les derniers
1970
Dessin au crayon sur papier
H. 13,50 x l. 21,00 cm
Signée et datée et bas à droite : *Music 70*
Galerie Bordas, Venise



153. Nous ne sommes pas les derniers

1974

Acrylique sur toile

H. 66,00 x l. 92,00 cm

Signée et datée en bas à gauche : *Music 74*

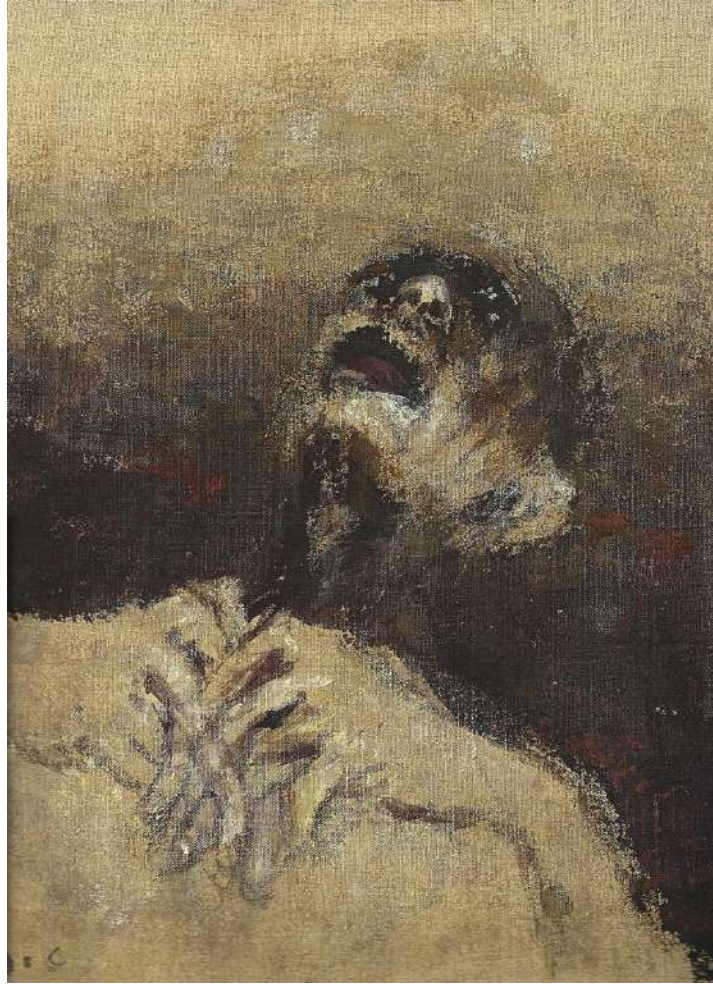
Titrée au revers de la toile : *Nous ne sommes pas les derniers*

Fondation Gabriele e Anna Braglia, Lugano

SEUL

« Les yeux seuls sont encore capables de pousser un cri ».

René CHAR, *Feuillets d'Hypnos*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio plus classiques, 2009, p. 35.



154. Nous ne sommes pas les derniers
1976
Acrylique sur toile
H. 46,00 x l. 38,00 cm
Signée en bas à gauche : *Music*, non datée



155. Nous ne sommes pas les derniers
1974
Acrylique sur toile
H. 60,00 x l. 49,50 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Music 74*

156. Nous ne sommes pas les derniers
1974
Acrylique sur toile
H. 65,00 x l. 46,00 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Music 74*



157. Nous ne sommes pas les derniers
1971
Acrylique sur toile
H. 65,00 x l. 46,00 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 71*



158. Nous ne sommes pas les derniers
1974
Acrylique sur toile
H. 65,00 x l. 46,00 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 74*
Collection privée



159. Nous ne sommes pas les derniers

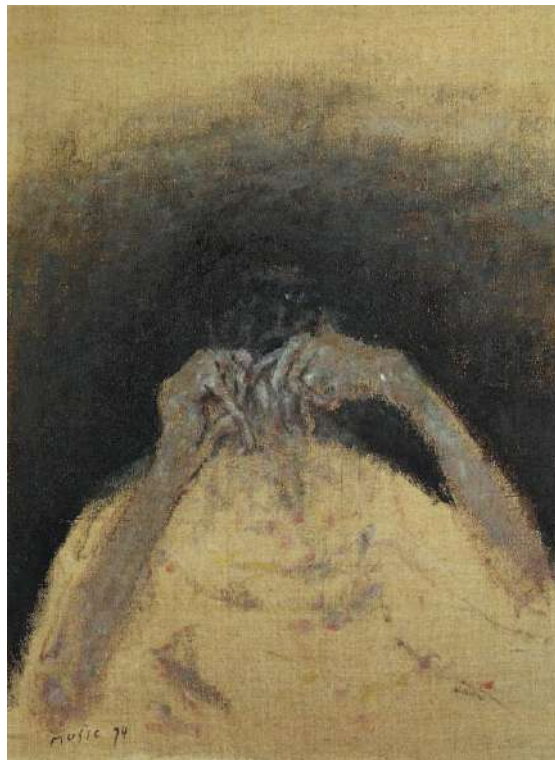
1987

Acrylique sur toile

H. 64,80 x l. 48,00 cm

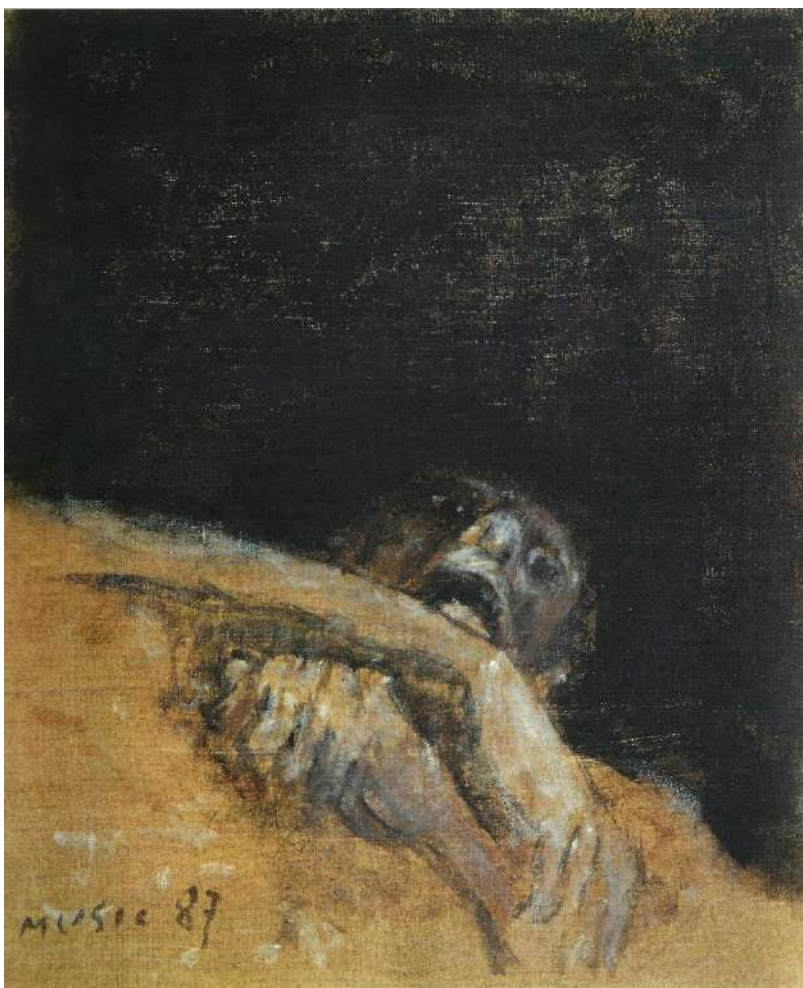
Signée et datée en bas à droite : *Music 87*

Galerie Ditesheim & Maffei Fine Art, Neuchâtel



160. Nous ne sommes pas les derniers
1974
Acrylique sur toile
H. 65,00 x l. 54,00 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Music 74*
Collection de l'artiste, Venise

161. Nous ne sommes pas les derniers
1974
Acrylique sur toile
H. 81,00 x l. 60,00 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Music 74*
Collection particulière, Suisse



162. Nous ne sommes pas les derniers

1987

Acrylique sur toile

H. 46,40 x l. 38,10 cm

Signée et datée en bas à gauche : *Music 87*

Signée, titrée et datée au revers de la toile

Collection Mrs. Everett B. Birch et L. Hess, New York, vente Sotheby's, New York, *Impressionist and Modern Art* - 12/02/2009



163. Nous ne sommes pas les derniers
1974
Acrylique sur toile
H. 65,30 x l. 50,00 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 74*
Musée des Beaux-Arts de Dijon
Don de l'artiste, 1975



164. Nous ne sommes pas les derniers

1973

Huile sur toile

H. 65,00 x l. 50,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 73*

Signée, datée et titrée au verso : *1973*

Stadion Casa d'Aste, Trieste, vente *Dipinti di artisti sloveni ed europei provenienti da una collezione privata* - 04/12/2015



« Plus de lendemain,
Braises de satin,
Votre ardeur
Est le devoir ».

Arthur RIMBAUD, *Une saison en enfer*, in : *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio Classique, 2016, p. 197.

165. Nous ne sommes pas les derniers
1975

Acrylique sur toile

H. 80,00 x l. 54,00 cm

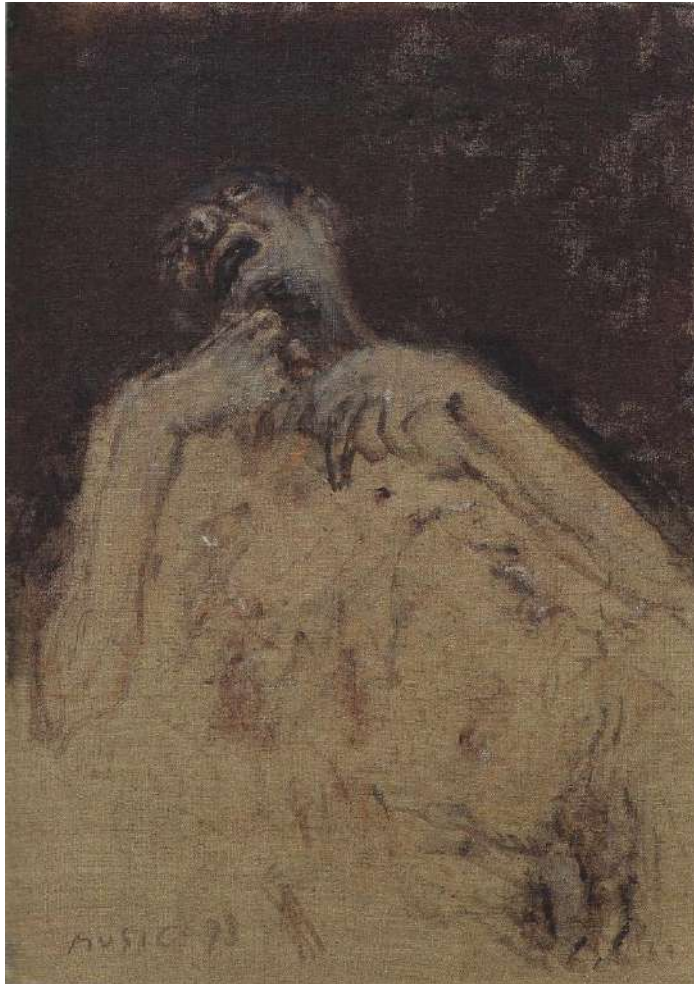
Signée et datée en bas à droite : *Music 75*

Collection de l'artiste, Venise



166. Nous ne sommes pas les derniers
1987
Huile sur toile
H. 50,50 x l. 30,00 cm
Non signée et non datée
Commune de Gorizia

167. Nous ne sommes pas les derniers
1973
Acrylique sur toile
H. 57,00 x l. 38,00 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Music 73*
Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, Paris
Dépôt de la Fondation du Judaïsme Français, Don de l'artiste



168. Nous ne sommes pas les derniers
1973
Acrylique sur toile
H. 65,00 x l. 46,00 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Music 73*
Collection Sonja Stangelj, Modena



169. Nous ne sommes pas les derniers

1974

Acrylique sur toile

H. 42,00 x l. 28,00 cm

Signée et datée en bas à gauche : *Music 74*

Galerie Contini, Venise, vente Koller Auktionen, Zurich, *Auktion* - 27/06/2014

170. Nous ne sommes pas les derniers

1974

Acrylique sur toile

H. 46,00 x l. 33,00 cm

Signée et datée en bas à gauche : *Music 74*

Signée et datée au verso : *Music / Nous ne sommes / pas les derniers / acrylique / 1974*

Accompagnée d'une inscription centrale sur la barre supérieure : 46 x 33

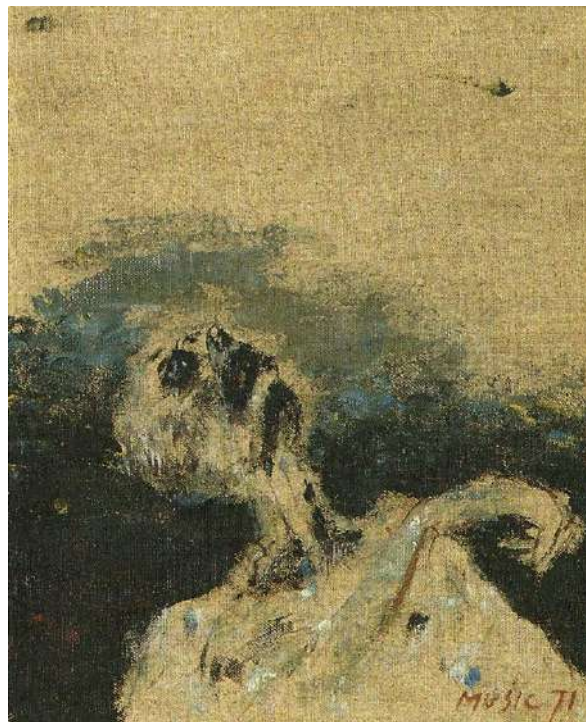
National Gallery of Slovenia, Ljubljana



171. Nous ne sommes pas les derniers
1974
Acrylique sur toile
H. 65,00 x l. 54,40 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Music 74*
Collection Mojca et Igor Lah, Ljubljana

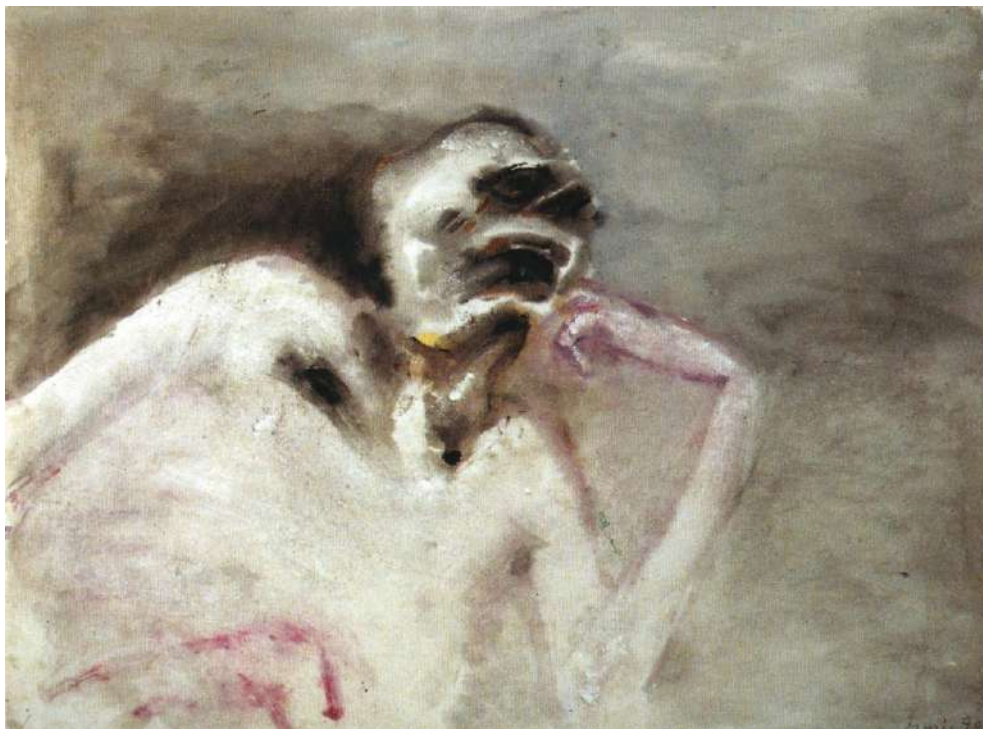


172. Nous ne sommes pas les derniers
1973
Acrylique sur toile
H. 65,00 x l. 46,00 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Music 73*
Collection Sonja Stangelj, Modena



173. Nous ne sommes pas les derniers
1974
Acrylique sur toile
H. 73,50 x l. 60,00 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Music 74*
Collection de l'artiste, Venise

174. Nous ne sommes pas les derniers
1971
H. 27,00 x l. 23,00 cm
Huile sur toile
Signée et datée en bas à droite : *Music 71*



« - Ecoute-moi bien, petit. N'oublie pas que tu es dans un camp de concentration. Ici, chacun doit lutter pour lui-même et ne pas penser aux autres. Même pas à son père. Ici, il n'y a pas de père qui tienne, pas de frère, pas d'ami. Chacun vit et meurt pour soi, seul. Je te donne un bon conseil : ne donne plus ta ration de pain et de soupe à ton vieux père. Tu ne peux plus rien pour lui. Et tu t'assassines toi-même. Tu devrais au contraire recevoir sa ration... ».

Elie WIESEL, *La nuit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2010, pp. 192-193.

175. Nous ne sommes pas les derniers

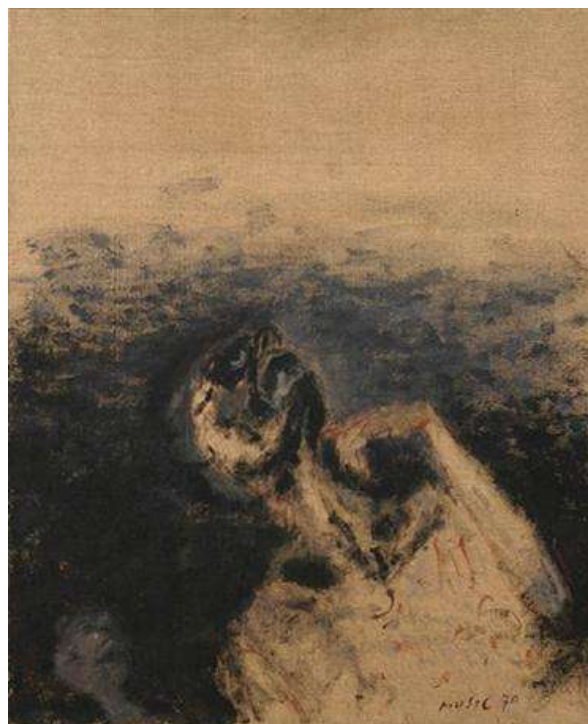
1970

Aquarelle

H. 59,50 x l. 73,70 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 70*

Collection particulière



176. Nous ne sommes pas les derniers
1971
H. 73,00 x l. 60,00 cm
Acrylique sur toile
Signée et datée en bas à droite : *Music 71*
Galerie Ditesheim & Maffei Fine Art, Neuchâtel

177. Nous ne sommes pas les derniers T.14
1970
Acrylique sur toile
H. 101,60 x l. 81,30 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Music 70*
Collection Mrs. Everett B. Birch et L. Hess, New York



« La voilà au creux du fossé avec ses mains qui grattent, ses pieds qui cherchent, la pesanteur de sa tête qu'elle soulève avec effort. Son visage est maintenant tourné vers nous. Les pommettes sont violettes, accusées, la bouche gonflée, violette noire, les orbites avec de l'ombre au fond. Son visage est celui du désespoir nu ».

Charlotte DELBO, *Aucun de nous ne reviendra Auschwitz et après I*, Paris, Les Éditions de Minuit, Collection Documents, 2016, p. 43.

178. Nous ne sommes pas les derniers

1970

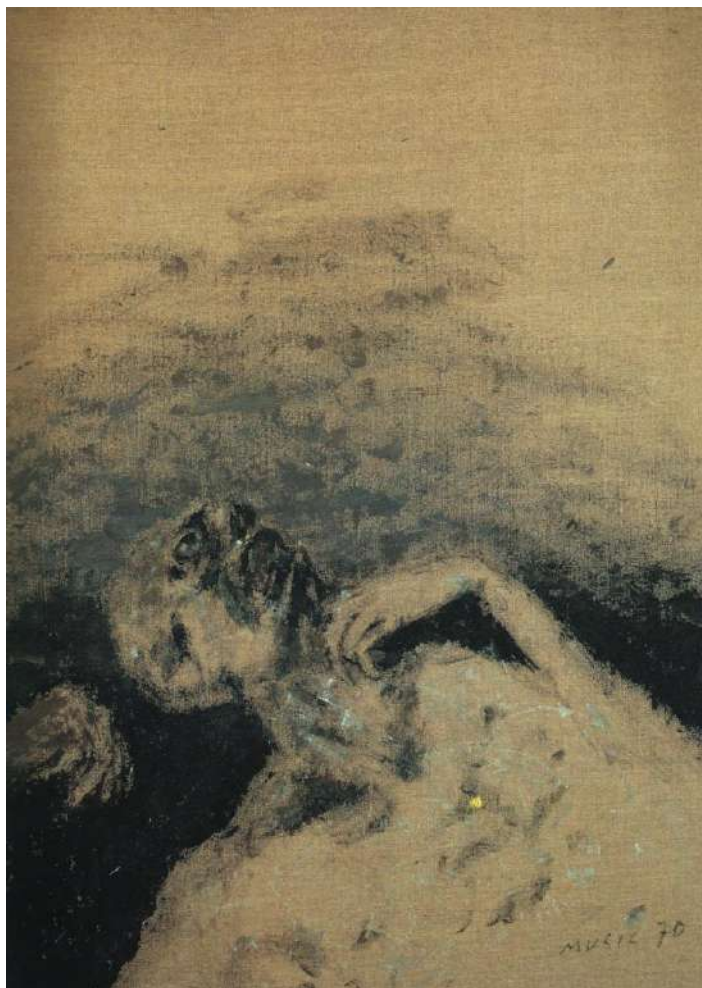
H. 73,70 x l. 54,60 cm

Aquarelle et gouache sur papier

Signée et datée en bas à droite : *Music 71*

Accompagnée de l'inscription en bas au centre : *Nous ne sommes pas les derniers*

Galerie Hus, Paris



179. Nous ne sommes pas les derniers
1970
Huile sur toile
H. 100,00 x l. 72,00 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 70*
Collection M. Fabio Orsenigo, Paris



180. Nous ne sommes pas les derniers
1970
Signée et datée en bas à gauche : *Music 70*
Dimensions inconnues

181. Nous ne sommes pas les derniers
1970
Aquarelle
H. 76,00 x l. 56,00 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 70*
Collection particulière



182. Nous ne sommes pas les derniers

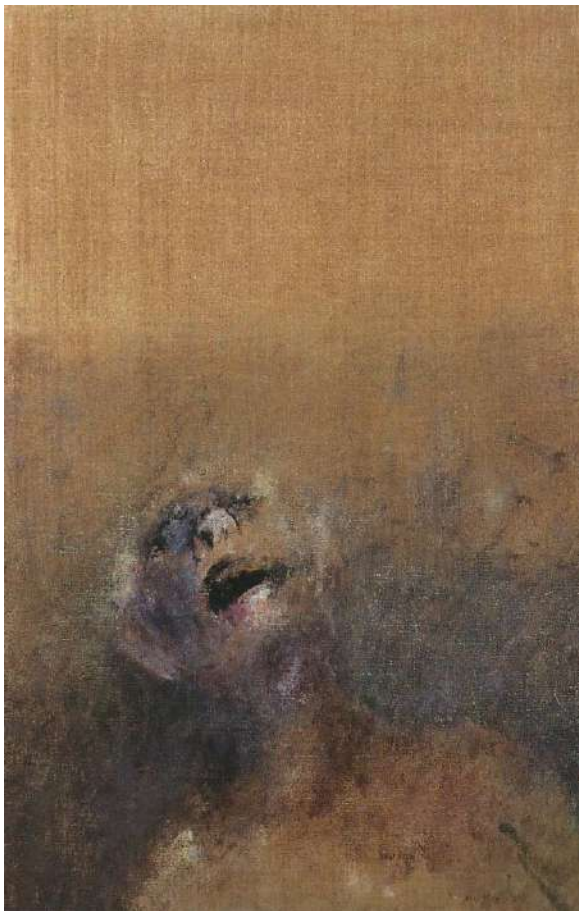
1972

Huile sur bois

H. 40,00 x l. 29,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 72*

Collection Torrisi, Trieste



183. Nous ne sommes pas les derniers
1974
Acrylique sur toile
H. 74,00 x l. 38,00 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 74*
Collection privée

184. Nous ne sommes pas les derniers
1974
Acrylique sur toile
H. 59,00x l. 34,00 cm
Non signée et non datée
Collection privée



185. Nous ne sommes pas les derniers

1972

Huile sur toile

H. 33,02 x l. 22,86 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 72*

Collection particulière, vente Tajan, Paris, *Abstract & Contemporary Art* - 17/05/2006

186. Nous ne sommes pas les derniers

1983

Acrylique sur toile

Dimensions inconnues

Signée et datée en bas à droite : *Music 73*

Collection particulière



187. Nous ne sommes pas les derniers
1971
Acrylique sur toile
H. 92,00 x l. 73,00 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 71*



188. Nous ne sommes pas les derniers - Planche C
1970

Eau-forte, 480 x 350 mm

- en 1970, en noir :

65 épreuves numérotées + quelques E.A.

Signées et datées : 70

sur vélin de Rives, 660 x 505 mm

- en 1985, en sépia :

XII épreuves numérotées + 6 E.A.

Signées sur Montval, 740 x 570 mm

Timbre sec de l'éditeur, mention au crayon : *Pl. C*

Imprimeur et éditeur : Atelier Lacourière et Frélaut, Paris / Frélaut 179, p. 77.

189. Nous ne sommes pas les derniers T.13

1970

Acrylique sur toile

H. 73,00 x l. 60,00 cm

Signée et datée en bas à gauche : *Music 70*

Signée, titrée, datée et dédiée au revers de la toile accompagnée de l'inscription : *Nous ne sommes pas les derniers / T13 / Pour Myriam / avril 1971 / Zoran*

Galerie Applicat-Prazan, Paris



190. Nous ne sommes pas les derniers

1970

Eau-forte

392 x 273 mm

- en 1970, en noir :

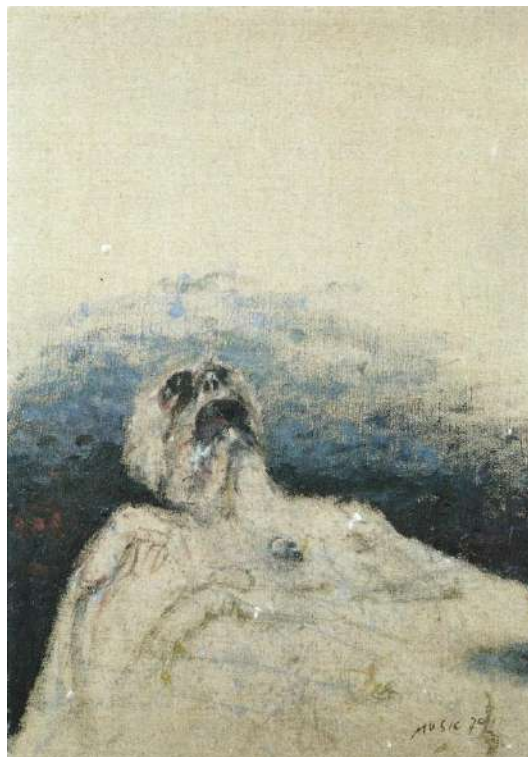
Quelques essais ou états sur vélin de Rives, certains signés

- en 1988, en sépia :

17 épreuves numérotées + 3 E.A., signées

sur Montval, 740 x 570 mm

Imprimeur : Atelier Lacourière et Frélaud, Paris / Frélaud 193, p. 86.



191. Nous ne sommes pas les derniers

1970

Eau-forte

225 x 165 mm

Rares épreuves, au moins 1 E.A. signée

sur vélin, 375 x 280 mm

Imprimeur : Atelier Lacourière et Frélaud, Paris / Frélaud 196, p. 87.

192. Nous ne sommes pas les derniers

1970

Acrylique sur toile

H. 99,00 x l. 72,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 70*



193. Nous ne sommes pas les derniers

1974

Acrylique sur toile

H. 61,40 x l. 46,50 cm

Signée en bas à droite : *Music*, non datée

Signée, titrée et datée au revers de la toile accompagnée de l'inscription : *Music / Nous ne sommes pas les derniers / 1974 / Acrylique*

Acquise directement auprès de l'artiste, collection particulière, vente Sotheby's, New York, *Impressionist and Modern Art including Russian Art* - 25/03/2010, Galerie Applicat-Prazan, Paris



194. Nous ne sommes pas les derniers
1974
Acrylique sur toile
H. 65,00 x l. 50,00 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 74*
Galleria d'arte Contini, Venise



195. Nous ne sommes pas les derniers

1973

Acrylique sur toile

H. 46,70 x l. 35,50 cm

Signée et datée en bas à gauche : *Music 73*

Collection Mrs. Everett B. Birch et L. Hess, New York, vente Sotheby's, New York, *Impressionist and Modern Art including Latin American and Russian Art* - 07/10/2008, Collection Mojca et Igor Lah, Ljubljana

196. Nous ne sommes pas les derniers

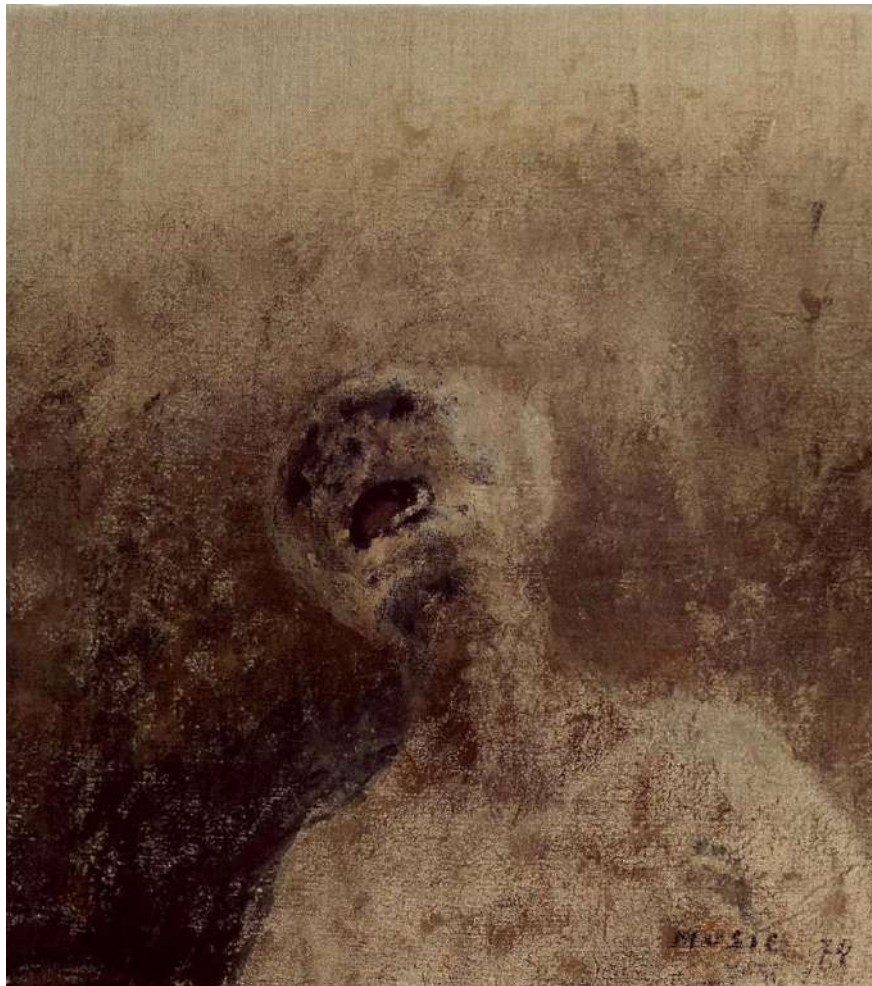
1987

Huile sur toile

H. 51,50 x l. 37,00 cm

Non signée et non datée

Commune de Gorizia



197. Nous ne sommes pas les derniers

1974

Acrylique sur toile

H. 51,00 x l. 45,00 cm

Signée et datée en bas à gauche : *Music 74*

Signée et datée au revers de la toile

Acquisée directement auprès de l'atelier de l'artiste, Galerie Applicat-Prazan, Paris



198. Nous ne sommes pas les derniers
1973

Acrylique sur toile
H. 55,00 x l. 38,00 cm

Signée et datée en bas à gauche : *Music 73*

Acquise directement auprès de l'artiste, collection particulière, vente Sotheby's, New York, *Israeli and International Art* - 15/12/2010, Collection Mojca et Igor Lah, Ljubljana

199. Nous ne sommes pas les derniers
1973

Acrylique sur toile
H. 72,00 x l. 50,00 cm

Signée en bas à gauche : *Music*

Collection particulière, vente im Kinsky Kunst Auktionen, Vienna, *Zeitgenössische Kunst* - 25/03/2014



« Mais au Lager il en va tout autrement : ici, la lutte pour la vie est implacable car chacun est désespérément et forcément seul. Si un quelconque Null Achtzehn vacille, il ne trouvera personne pour lui tendre la main, mais bien quelqu'un qui lui donnera le coup de grâce [...] Enfin, on sait qu'ils sont là de passage, et que d'ici quelques semaines il ne restera d'eux qu'une poignée de cendres dans un des champs voisins, et un numéro matricule coché dans un registre. Bien qu'ils soient ballottés et confondus sans répit dans l'immense foule de leurs semblables, ils souffrent et avancent dans une solitude intérieure absolue, et c'est encore en solitaires qu'ils meurent ou disparaissent, sans laisser de traces dans la mémoire de personnes ».

Primo LEVI, *Si c'est un homme*, Paris, Éditions Julliard, Collection Pocket, 1990, pp. 94-95.

200. Nous ne sommes pas les derniers

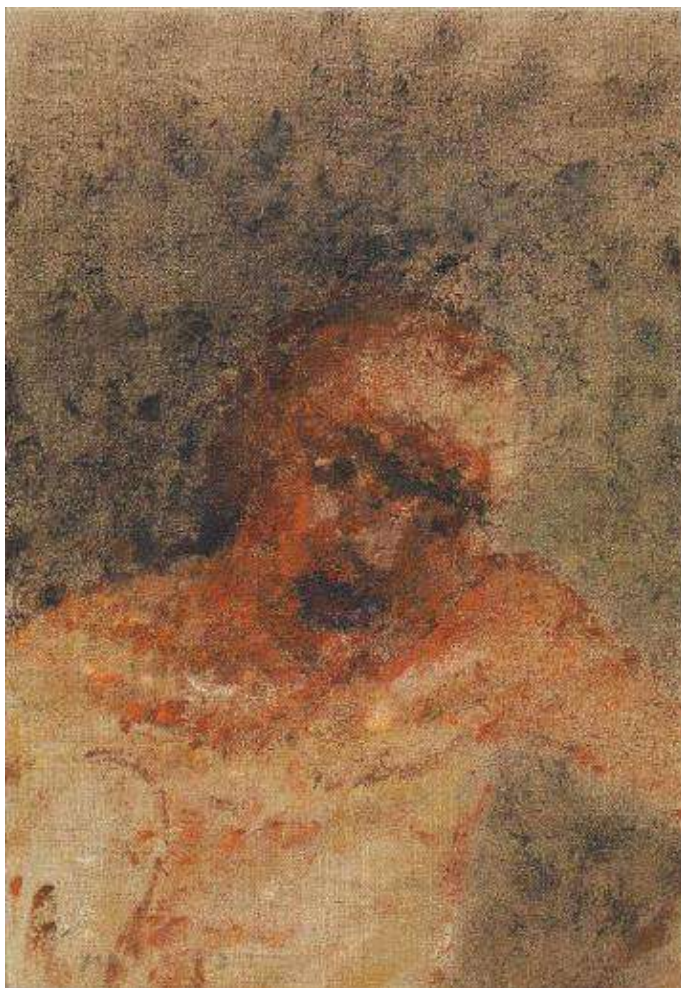
1974

Acrylique sur toile

H. 62,00 x l. 48,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 74*

Collection de l'artiste, Venise



201. Nous ne sommes pas les derniers

1973

Acrylique sur toile

H. 45,00 x l. 31,00 cm

Signée et datée : *Music 73*

Toile découpée par l'artiste dans une autre œuvre du même cycle.

Au revers, fragment d'un buste d'homme peint de dos.

Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

Don de Mme Jacqueline Lafargue, 2016.



202. Nous ne sommes pas les derniers - Planche O
intitulée également : *Tête d'homme*

1970

Eau-forte

225 x 170 mm

- en 1970, en noir :

Quelques essais ou états signés sur divers papiers

- en 1985, en sépia :

36 épreuves numérotées + 10 E.A., signées

sur Montval, 500 x 380 mm

Timbre sec de l'éditeur, mention au crayon : *Pl. O*

Imprimeur et éditeur : Atelier Lacourière et Frélaud, Paris / Frélaud 191, p. 85.



203. Illustration pour le livre *Nous ne sommes pas les derniers*. Sept gravures de 1975

Planche 5

119 x 170 mm

Texte de Zoran Music, paru en mai 1981 dans le n°340 de

La Nouvelle Revue Française, accompagné de 7 pointes sèches originales

de Zoran Music, numérotées, signées et datées : 75

50 exemplaires répartis comme suit :

- 42 exemplaires numérotés de 1 à 42

- 8 exemplaires numérotés de I à VIII

4 feuillets et 7 feuilles libres pour les gravures, 330 x 225 mm

sur papier Montval sous emboîtement entoilé, 355 x 270 mm

Imprimeurs : Atelier Lacourière et Frélaud, Paris, pour les gravures

François Da Ros, Paris, pour la typographie

Éditions Lacourière et Frélaud, Paris, 1991 / Frélaud 273, p. 113.

204. *Nous ne sommes pas les derniers*

1970

H. 73,00 x l. 54,00 cm

Signée et datée en bas à gauche : *Music 70*

Collection Dario Rossi, Bologne



205. Illustration pour le livre *Nous ne sommes pas les derniers*. Sept gravures de 1975

Planche 7

239 x 169 mm

Texte de Zoran Music, paru en mai 1981 dans le n°340 de *La Nouvelle Revue Française*, accompagné de 7 pointes sèches originales de Zoran Music, numérotées, signées et datées : 75

50 exemplaires répartis comme suit :

- 42 exemplaires numérotés de 1 à 42

- 8 exemplaires numérotés de I à VIII

4 feuillets et 7 feuilles libres pour les gravures, 330 x 225 mm

sur papier Montval sous emboîtement entoilé, 355 x 270 mm

Imprimeurs : Atelier Lacourière et Frélaud, Paris, pour les gravures

François Da Ros, Paris, pour la typographie

Éditions Lacourière et Frélaud, Paris, 1991 / Frélaud 275, p. 113.



206. Nous ne sommes pas les derniers

1971

1 des 6 gravures figurant dans la revue littéraire *Fragments 2*

Les 5 autres sont signées de J.Sima, R.Alejandro, G.Quévy, F.Lunven

Eau-forte

228 x 166 mm

70 épreuves numérotées, signées et datées : 71

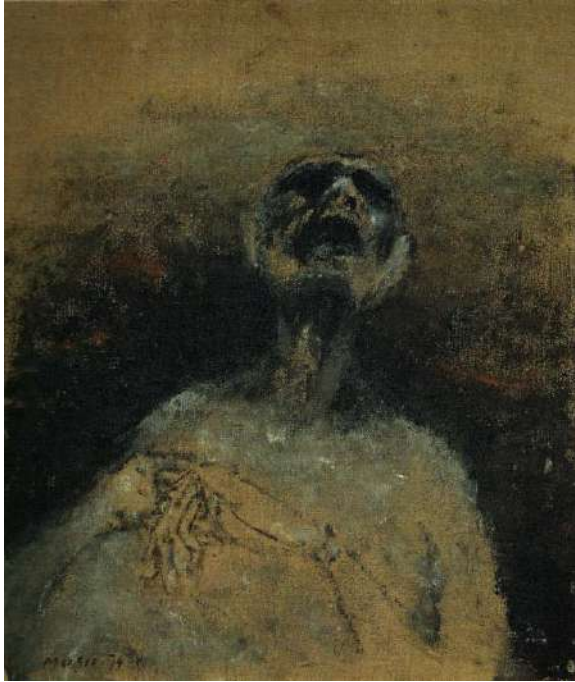
sur vélin d'Arches 260 x 200 mm

+ 10 E.A. signées et datées : 71

sur vélin de Rives 325 x 255 mm

Imprimeur : Atelier Lacourière et Frélaud, Paris

Éditeur : Éditions Brunidor (Robert Altman), Vaduz / Frélaud 198, p. 87.



207. Nous ne sommes pas les derniers

1974

Acrylique sur toile

H. 64,00 x l. 54,00 cm

Signée et datée en bas à gauche : *Music 74*

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington

Don de Mrs Patti Cadby Birch, 1992

208. Nous ne sommes pas les derniers

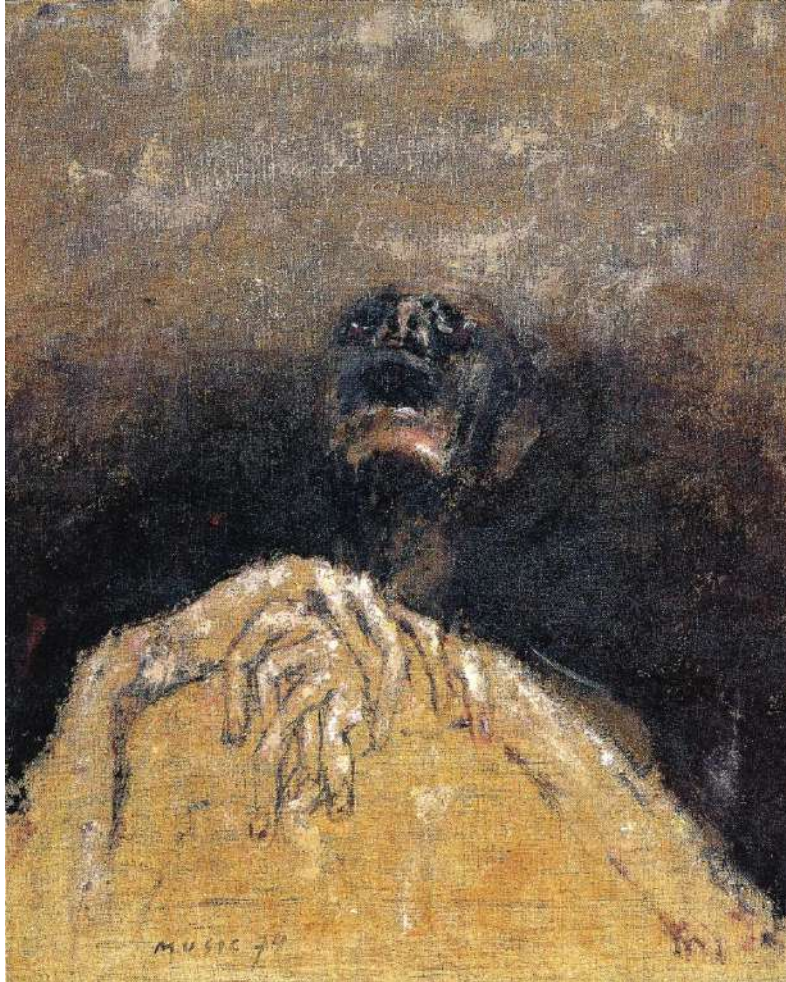
1971

Acrylique sur toile

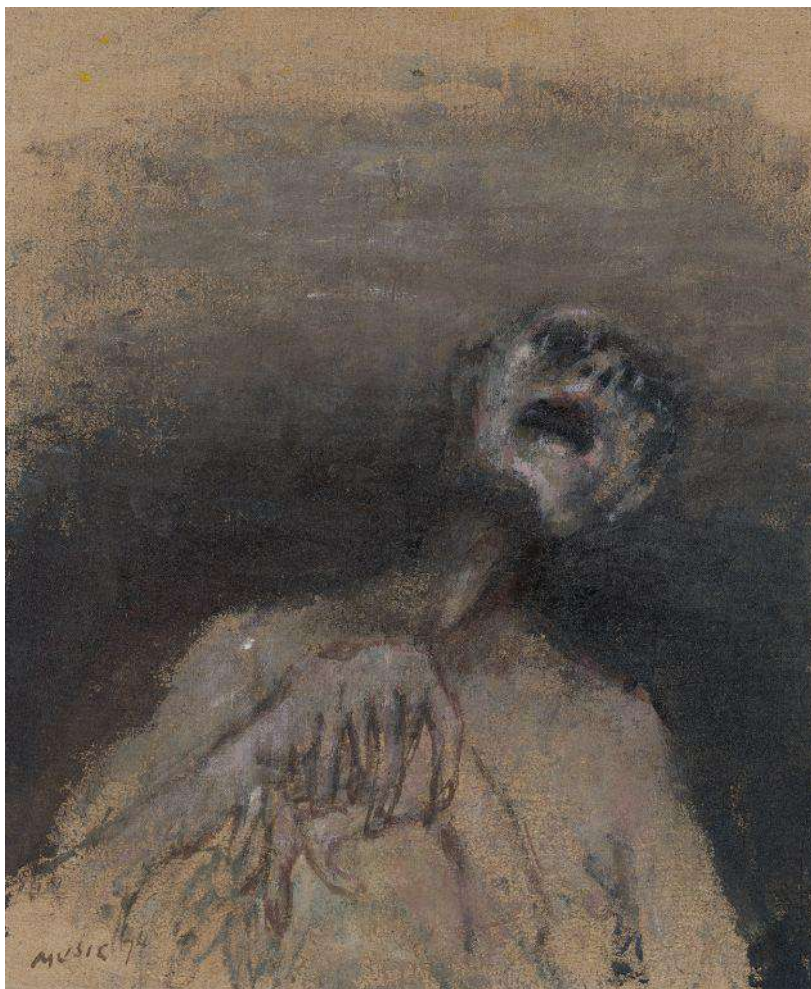
H. 57,00 x l. 50,00 cm

Signée et datée tardivement en bas à droite : *Music 71*

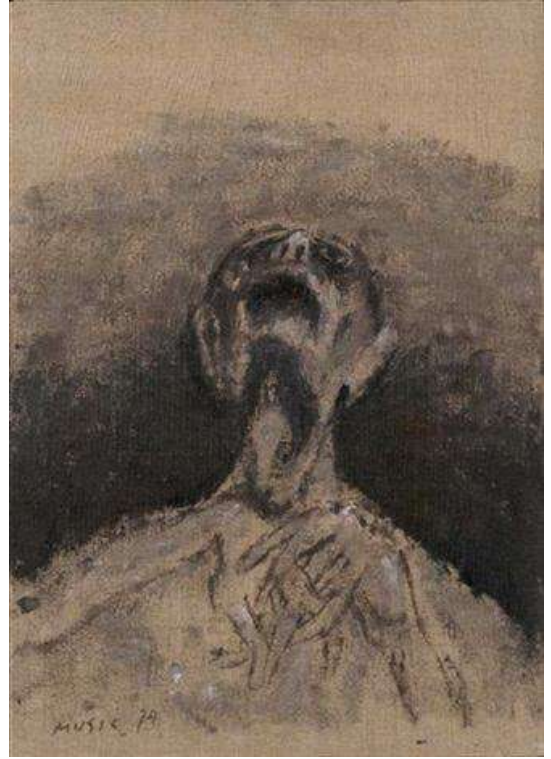
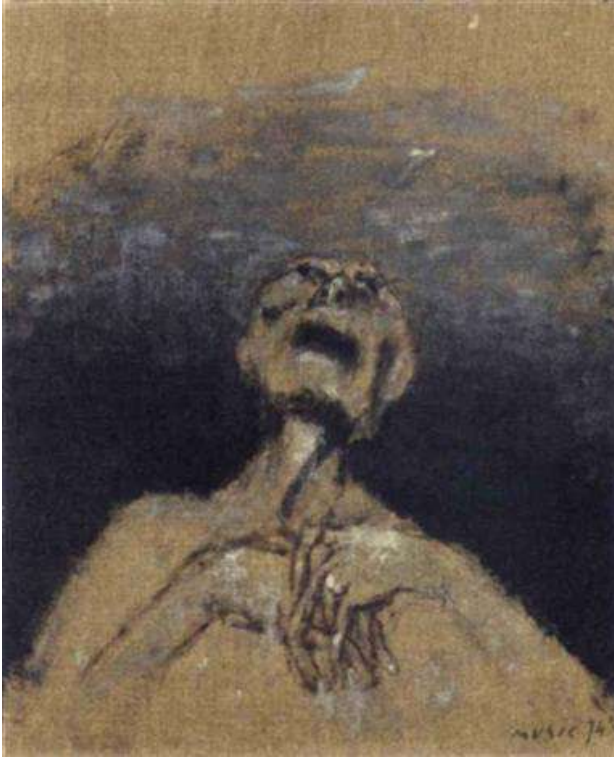
Collection particulière, vente im Kinsky Kunst Auktionen, Vienna, *Alte Meister, 19. Jahrhundert, Antiquitäten, Jugendstil / Design, Klassische Moderne, Zeitgenössische Kunst* - 18/06/2013



209. Nous ne sommes pas les derniers (intitulée également : Tête)
1974
Huile sur toile
H. 55,00 x l. 45,00 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Music 74*
Collection David Dahan



210. Nous ne sommes pas les derniers
1974
Acrylique sur toile
H. 62,00 x l. 52,00 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Music 74*
National Gallery of Slovenia, Ljubljana



211. Nous ne sommes pas les derniers

1974

Acrylique sur toile

H. 60,96 x l. 50,80 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 74*

Collection particulière, vente Christie's, Milan, *Modern & Contemporary Art* - 24/05/2004

212. Nous ne sommes pas les derniers

1974

Huile sur toile

H. 45,72 x l. 66,04 cm

Signée et datée en bas à gauche : *Music 74*

Collection particulière, vente Christie's, Milan, *Modern & Contemporary Art* - 23/05/2006



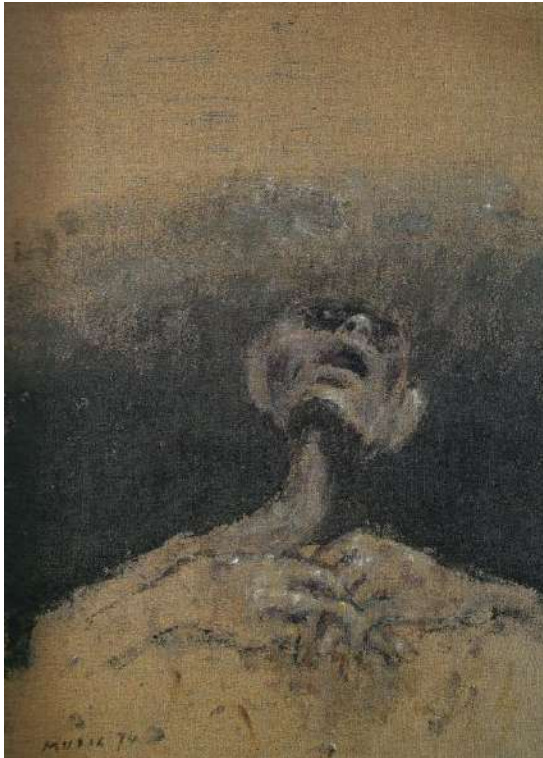
213. Nous ne sommes pas les derniers
1971

Acrylique sur toile

H. 65,00 x l. 46,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 71*

Galerie Applicat-Prazan, Paris



214. Nous ne sommes pas les derniers
1974
Huile sur toile
H. 65,00 x l. 46,00 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Music 74*
Collection Pierre et Marguerite Magnenat

215. Nous ne sommes pas les derniers
1974
Acrylique sur toile
H. 65,00 x l. 46,00 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Music 74*
Signée, titrée et datée au revers de la toile accompagnée de l'inscription : *Nou(sic) ne sommes pas les derniers / Acrylique*
Collection particulière, vente Sotheby's, Paris, *Impressionist and Modern* - 03/07/2008, Galerie Applicat-Prazan, Paris



216. Nous ne sommes pas les derniers / Revers de la toile
1974

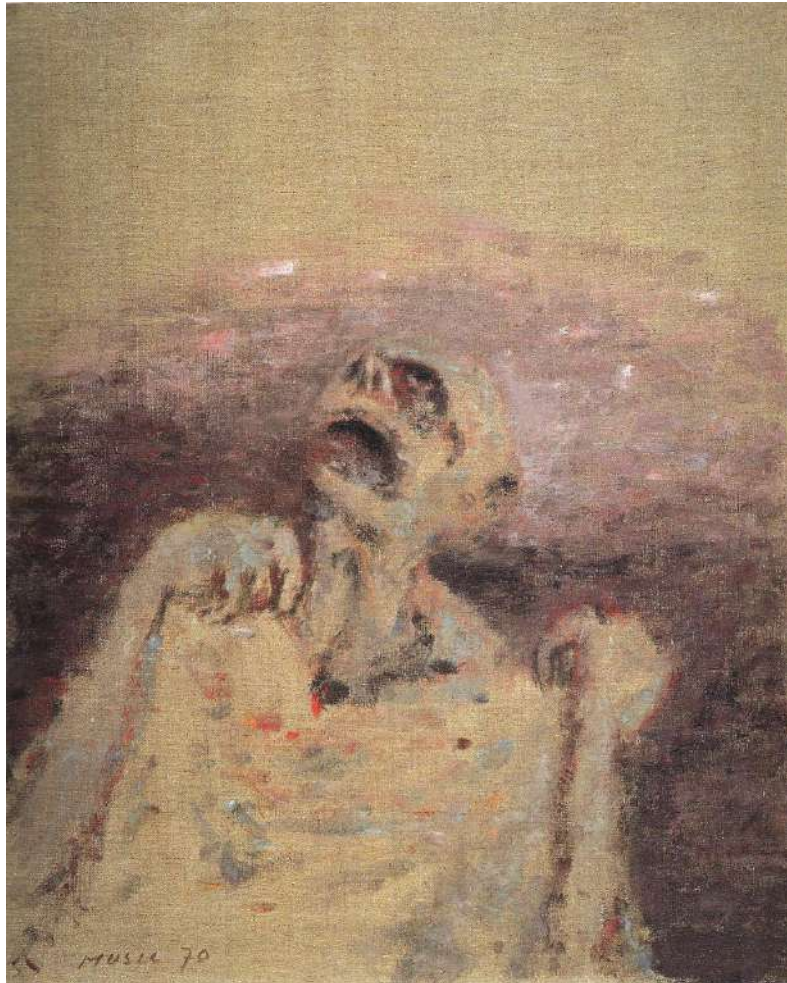
Huile sur toile

H. 64,00 x l. 54,00 cm

Signée et datée en bas à gauche : *Music 74*

Signée, titrée et datée au revers de la toile : *Music / Nous ne sommes pas les derniers / 1974*

Collection particulière, vente Nagel Auktionen, Stuttgart, Collection Roland Hänsel - 30/03/2017



217. Nous ne sommes pas les derniers T.20
1970
Acrylique sur toile
H. 92,00 x l. 73,00 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Music 70*



218. Nous ne sommes pas les derniers

1970

Eau-forte

275 x 400 mm

Rares essais, dont 1 signé

sur papier, 508 x 655 mm

Imprimeur : Atelier Lacourière et Frélaud, Paris / Frélaud 194, p. 86.

219. Nous ne sommes pas les derniers

1971

H. 73,00 x l. 60,00 cm

Acrylique sur toile

Signée et datée en bas à gauche : *Music 71*

Collection particulière



220. Nous ne sommes pas les derniers

1970

Eau-forte

263 x 356 mm

1^{er} état : 1 épreuve non signée

2^{ème} état : planche coupée, 263 x 230 mm

Hors-texte du catalogue de l'exposition *Nous ne sommes pas les derniers*

à la Galerie de France, Paris, 18.12.1970 – 30.01.1971

145 + XI épreuves numérotées et signées sur vélin de Rives, 315 x 240 mm

45 épreuves numérotées + 5 E.A., signées et datées : 70

sur vélin de Rives, 560 x 375 mm

Imprimeur : Atelier Lacourière et Frélaut, Paris

Editeur : Galerie de France, Paris / Frélaut 195, p. 86.



221. Nous ne sommes pas les derniers - Planche B

1970

Eau-forte

394 x 280 mm

- en 1970, en noir :

65 épreuves numérotées + 20 E.A.

Signées, datées : 70

sur vélin de Rives, 655 x 500 mm

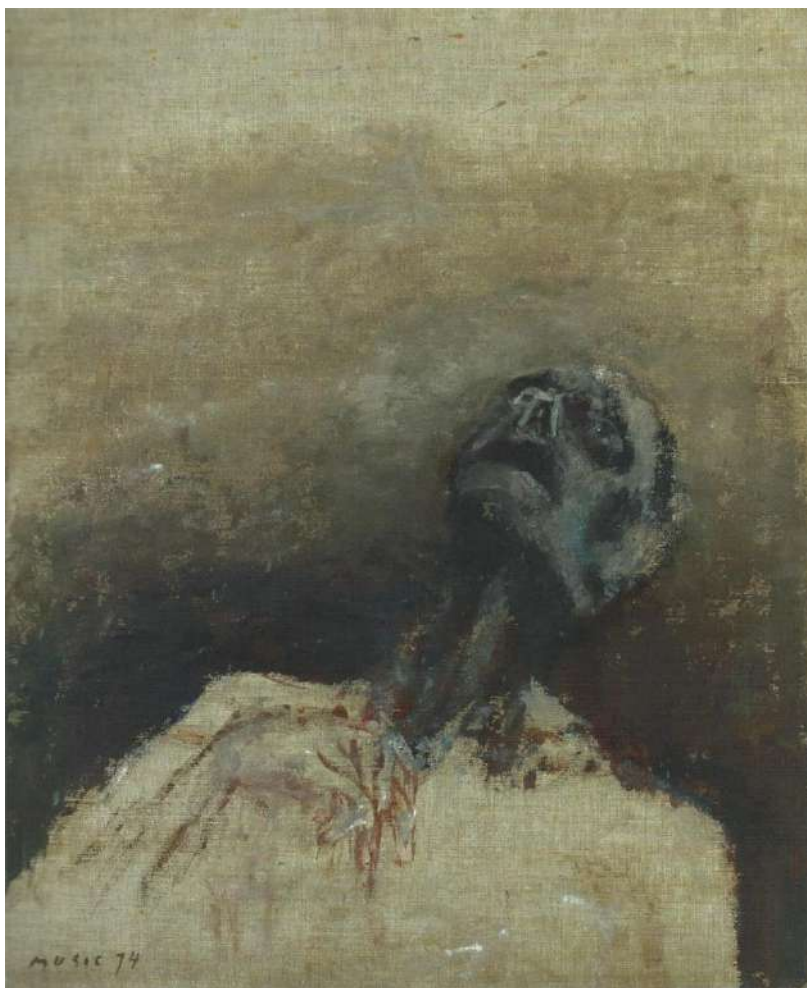
- en 1985, en sépia :

XII épreuves numérotées + 6 E.A.

Signées sur Montval, 740 x 570 mm

Timbres sec de l'éditeur, mention au crayon : *Pl. B*

Imprimeur et éditeur : Atelier Lacourière et Frélaud, Paris / Frélaud 178, p. 77.



222. Nous ne sommes pas les derniers

1974

Acrylique sur toile

H. 73,00 x l. 60,00 cm

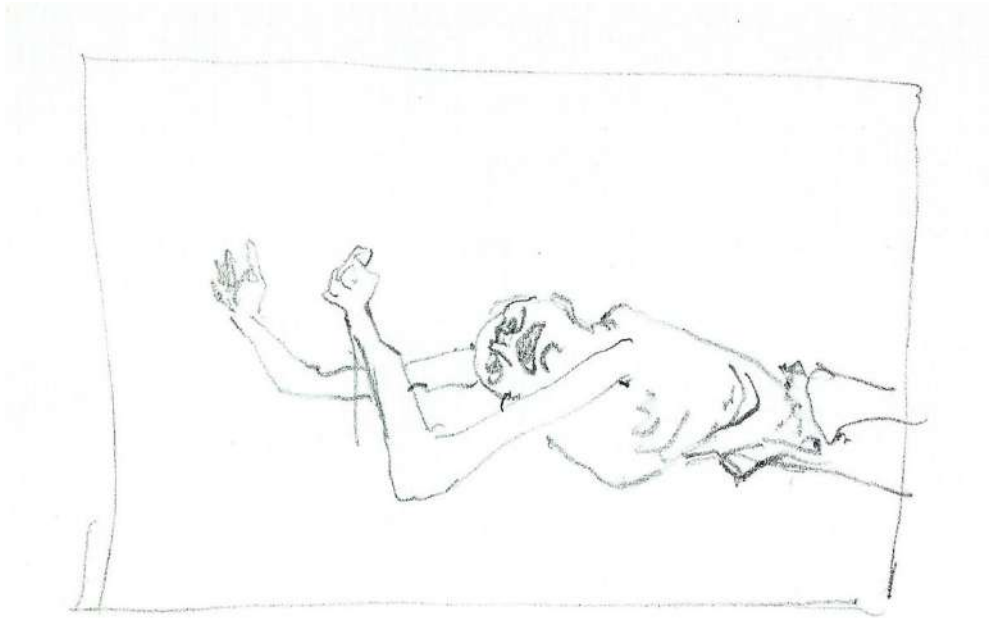
Signée et datée en bas à gauche : *Music 74*

Collection particulière, vente Sotheby's, New York, *Israeli and International Art* - 15/12/2010, Collection Mojca et Igor Lah, Ljubljana

CADAVRES

« Depuis bientôt deux ans, je vivais entouré de regards fraternels. Quand regard il y avait : la plupart des déportés en étaient démunis. Éteint, leur regard, obnubilé, aveuglés par la lumière crue de la mort. La plupart d'entre eux ne vivaient plus que sur la lancée : lumière affaiblie d'une étoile morte, leur œil ».

Jorge SEMPRÚN, *L'écriture ou la vie*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio, 2007, p. 29.



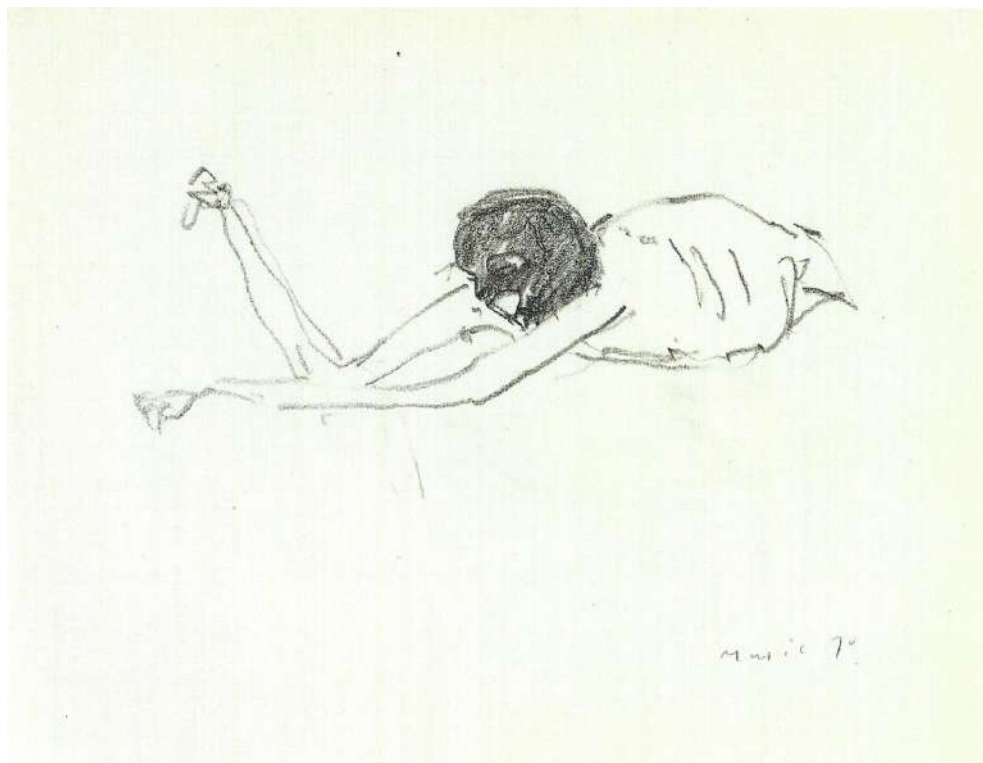
Music 70

223. Nous ne sommes pas les derniers
1970
Crayon sur papier
H. 21,00 x l. 26,80 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 70*



224. Nous ne sommes pas les derniers
1970
Crayon sur papier
H. 21,00 x l. 26,80 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 70*

225. Nous ne sommes pas les derniers
1970
Crayon sur papier
H. 21,00 x l. 26,90 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 70*



« Il n'y avait que des regards morts, grands ouverts sur l'horreur du monde. Les cadavres, contorsionnés comme les figures du Greco, semblaient avoir ramassé leurs dernières forces pour ramper sur les planches du châlit [...] ».

Jorge SEMPRÚN, *L'écriture ou la vie*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio, 2007, p. 43.

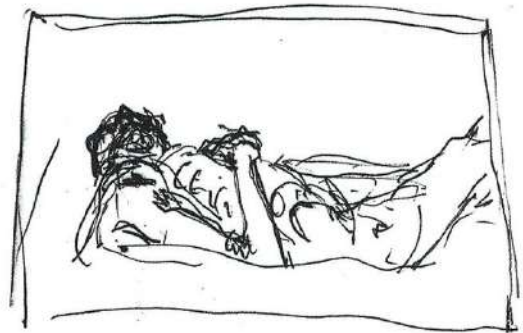
226. Nous ne sommes pas les derniers

1970

Crayon sur papier

H. 21,10 x l. 26,90 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 70*



Music 1970.

227. Nous ne sommes pas les derniers
1970
Crayon sur papier
H. 21,00 x l. 26,80 cm
Signée en bas à droite : *Music*, non datée

228. Nous ne sommes pas les derniers
1970
Encre de Chine sur papier
H. 13,40 x l. 10,40 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 70*



229. Nous ne sommes pas les derniers
1971
Aquarelle sur papier
H. 55,80 x l. 76,10 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Music 71*

230. Nous ne sommes pas les derniers
1971
Aquarelle sur papier
H. 52,50 x l. 78,00 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 71*
Collection Mojca et Igor Lah, Ljubljana



231. Nous ne sommes pas les derniers
1972
Œuvre non identifiée
Dimensions inconnues
Signée et datée en bas à droite : *Music 71*



232. Nous ne sommes pas les derniers
1971
Aquarelle sur papier
H. 56,00 x l. 76,00 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Music 71*
Collection Mojca et Igor Lah, Ljubljana



233. Nous ne sommes pas les derniers
1970
Aquarelle sur papier
H. 52,80 x l. 77,70 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 70*



234. Nous ne sommes pas les derniers
1971
Acrylique sur toile
H. 73,00 x l. 100,00 cm
Non signée et non datée



235. Nous ne sommes pas les derniers
1971
Crayons pastel à l'huile sur papier
H. 56,50 x l. 75,50 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 1971*
Collection particulière



236. Nous ne sommes pas les derniers

1970

Acrylique sur toile

H. 73,00 x l. 100,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 70*

Krugier-Ditesheim Art Contemporain, Genève



237. Nous ne sommes pas les derniers

1973

Lithographie

Rares essais sur vélin de Rives

242 x 387 mm

Imprimeurs : Edmond et Jacques Desjobert, Paris / Frélaud 449, p. 187.

238. Nous ne sommes pas les derniers

1970

Sanguine sur papier

H. 14,20 x l. 21,00 cm

Signée en bas à gauche : *Music*, non datée



239. Nous ne sommes pas les derniers

1970

Lithographie

170 x 240 mm

Rares essais dont 1 signé et daté : 70

Epreuve présentée accompagnée de l'inscription : *Essai litho*

Existe une autre épreuve accompagnée de l'inscription : *Litho orig*, signée et datée : 1970
sur papier, 217 x 258 mm

Imprimeurs : Edmond et Jacques Desjobert, Paris / Frélaud 440, p. 184.



240. Nous ne sommes pas les derniers
avec un dessin de paysage au verso
vers 1971

Fusain et pastel sur papier

H. 35,56 x l. 27,94 cm

Signée en bas à droite : *Music*, non datée

Collection particulière, vente Fischer, Lucerne, *Kunstauktionen Juni* - 12/06/2013



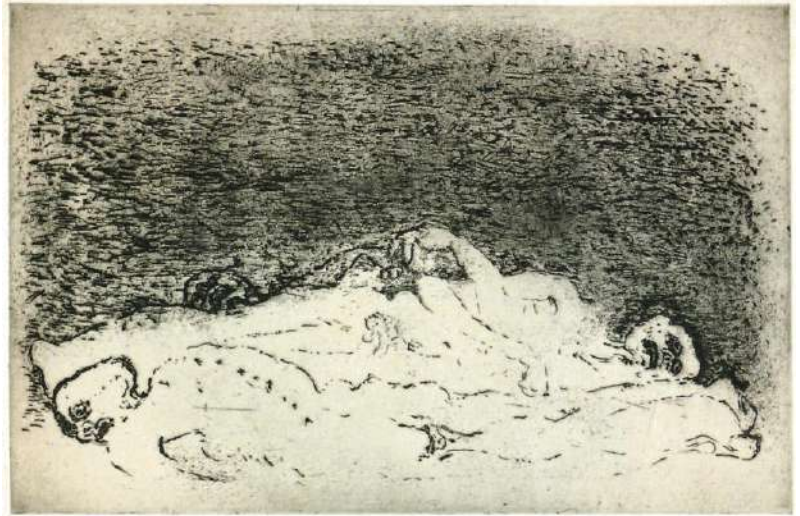
241. Nous ne sommes pas les derniers
1972
Huile sur toile
H. 100,00 x l. 65,00 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Music 72*
Collection de l'artiste



242. Nous ne sommes pas les derniers T.12
1970
Acrylique sur toile
H. 81,00 x l. 116,00 cm
Signée et datée en bas droite : *Music 70*



243. Nous ne sommes pas les derniers
1987
Acrylique sur toile
H. 53,40 x l. 81,00 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Music 87*
Signée, titrée et datée au revers de la toile
Acquise directement auprès de l'artiste, collection particulière, vente Sotheby's, New York, *Impressionist & Modern Art, Including Russian and Latin American Art* - 07/10/2010, Collection Mojca et Igor Lah, Ljubljana



244-245. Nous ne sommes pas les derniers - Planche J
dit aussi : *Trois cadavres gisant tête-bêche*
1970

Eau-forte

350 x 525 mm

- en 1970, en noir :

21 épreuves numérotées + 3 E.A. signées et datées : 70

sur vélin de Rives, 660 x 500 mm

- en 1985, en sépia :

36 épreuves numérotées + 10 E.A., signées

sur Montval, 570 x 740 mm

Timbre à sec de l'éditeur, mention au crayon : *Pl. J*

Imprimeur et éditeur : Atelier Lacourière et Frélaud, Paris / Frélaud 186, p. 82.



246-247. Nous ne sommes pas les derniers - Planche E

1970

Eau-forte

350 x 525 mm

- en 1970, en noir :

35 épreuves numérotées + quelques E.A., signées et datées : 70

sur vélin de Rives, 500 x 655 mm

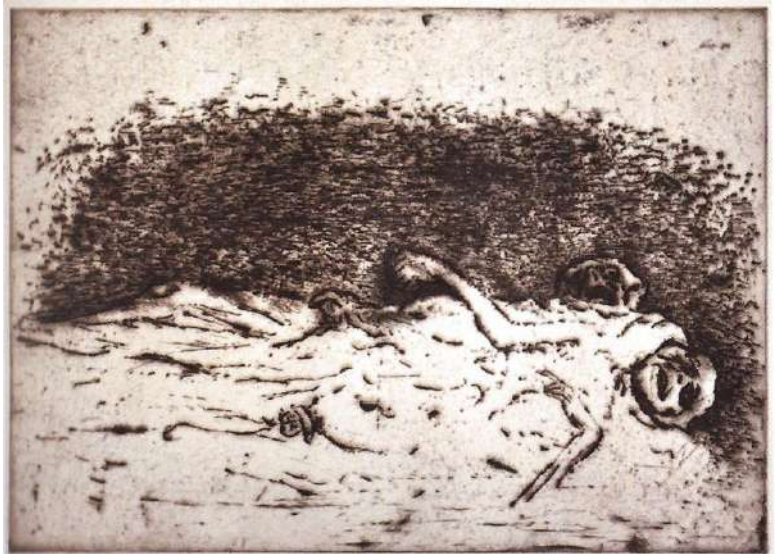
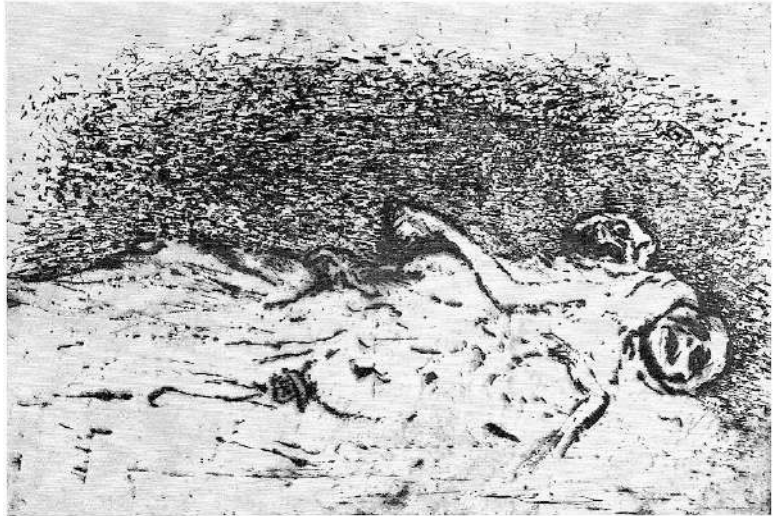
- en 1985, en sépia :

XII épreuves numérotées + 6 E.A., signées

sur Montval, 570 x 740 mm

Timbre à sec de l'éditeur, mention au crayon : *Pl. E*

Imprimeur et éditeur : Atelier Lacourière et Frélaud, Paris / Frélaud 181, p. 79.



248-249. Nous ne sommes pas les derniers - Planche F

1970

Eau-forte

400 x 565 mm

- en 1970, en noir :

60 épreuves numérotées + quelques E.A., signées et datées : 70

sur vélin de Rives, 560 x 760 mm

- en 1985, en sépia :

XII épreuves numérotées + 6 E.A., signées

sur Montval, 570 x 740 mm

Timbre à sec de l'éditeur, mention au crayon : *Pl. F*

Imprimeur et éditeur : Atelier Lacourière et Frélaud, Paris / Frélaud 182, p. 79.



250. Nous ne sommes pas les derniers
1971
Aquarelle sur papier
H. 52,30 x l. 78,10 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Music 71*

251. Nous ne sommes pas les derniers
1972
Œuvre non identifiée
Dimensions inconnues



252. Nous ne sommes pas les derniers T.1
1970
Acrylique sur toile
H. 89,00 x l. 116,00 cm
Signée et datée en bas droite : *Music 70*
Collection de l'artiste



253. Nous ne sommes pas les derniers

1970

Acrylique sur toile

H. 65,10 x l. 91,70 cm

Signée et datée en bas droite : *Music 70*

Acquise directement auprès de l'artiste, collection particulière, vente Sotheby's, New York, *Impressionist & Modern Art, Including Russian and Latin American Art* - 07/10/2010



254. Nous ne sommes pas les derniers T.2
1970
Acrylique sur toile
H. 94,50 x l. 122,00 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Music 70*



255. Nous ne sommes pas les derniers T.6
1970
Acrylique sur toile
H. 114,00 x l. 146,50 cm
Signée et datée en bas droite : *Music 70*
Moderna Galerija, Ljubljana



256. Nous ne sommes pas les derniers
1971
Acrylique sur toile
H. 97,00 x l. 146,00 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Music 71*
Collection de l'artiste, Venise



257. Nous ne sommes pas les derniers - Planche G

1970

Eau-forte

350 x 520 mm

- en 1970, en noir :

65 épreuves numérotées + 20 E.A., signées et datées : 70

sur vélin de Rives, 500 x 655 mm

- en 1985, en sépia :

XII épreuves numérotées + 6 E.A., signées

sur Montval, 570 x 740 mm

Timbre à sec de l'éditeur, mention au crayon : *Pl. G*

Imprimeur et éditeur : Atelier Lacourière et Frélaud, Paris / Frélaud 183, p. 80.



258. Nous ne sommes pas les derniers T.3
1970

Acrylique sur toile
H. 114,30 x l. 146,05 cm

Signée et datée en bas à gauche : *Music 70*

Au revers : Signée, titrée, numérotée, datée et caractérisée : *Music, Nous ne sommes pas les derniers, T3, 1970, Acrylique*
Collection Mrs. Everett B. Birch et L. Hess, New York, vente Sotheby's, New York, *Impressionist and Modern Art including Latin American and Russian Art* - 07/10/2008



259. Nous ne sommes pas les derniers
1970
Acrylique sur toile
H. 115,00 x l. 145,00 cm
Collection de l'artiste, Paris



260. Nous ne sommes pas les derniers T.5
1970
Acrylique sur toile
H. 98,00 x l. 146,00 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Music 70*
Collection de l'artiste, Paris



« Si tout à coup la salle s'éclairait, on verrait un enchevêtrement de loques zébrées, de bras recroquevillés, de coudes pointus, de mains mauves, de pieds immenses ; des bouches ouvertes vers le plafond, des visages d'os couverts de noirâtre avec les yeux fermés, des crânes de morts, formes pareilles qui ne finiront pas de se ressembler, inertes et comme posées sur la vase d'un étang ».

Robert ANTELME, *L'espèce humaine*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Tel, 2008, pp. 238-239.

261. Nous ne sommes pas les derniers T.4

1970

Acrylique sur toile

H. 114,00 x l. 146,00 cm

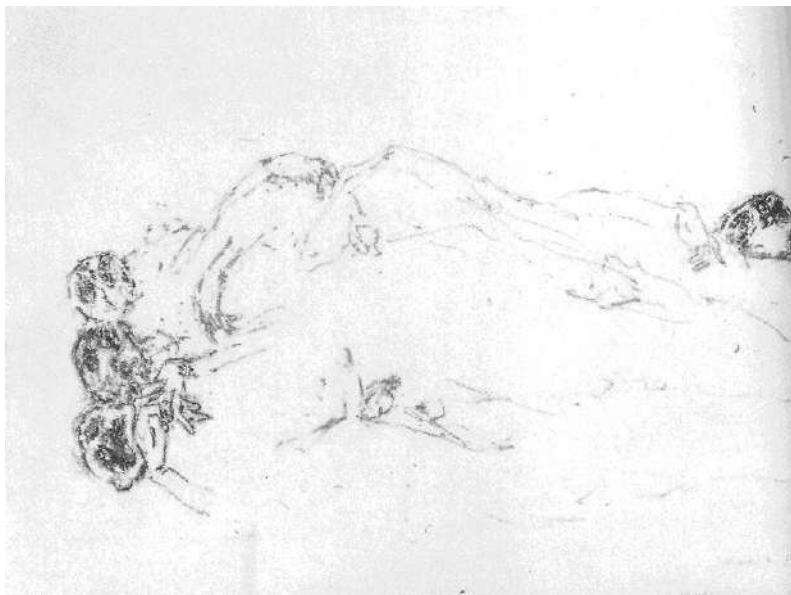
Signée et datée en bas à gauche : *Music 70*

Signée, titrée et datée au revers de la toile

Collection Mrs. Everett B. Birch et L. Hess, New York, vente Sotheby's, New York, *Impressionist and Modern Art including Russian Art* - 25/03/2010, Collection Mojca et Igor Lah, Ljubljana



262. Nous ne sommes pas les derniers
1971
Acrylique sur toile
H. 114,00 x l. 146,00 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Music 71*
Collection de l'artiste, Venise



263. Nous ne sommes pas les derniers
1970
Crayon sur papier
H. 44,00 x l. 63,00 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 70*
Krugier-Ditesheim Art Contemporain, Genève

264. Nous ne sommes pas les derniers
1971
Acrylique sur toile
H. 100,00 x l. 65,00 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Music 71*
Collection de l'artiste



265. Nous ne sommes pas les derniers T.15
1970
Acrylique sur toile
H. 65,00 x l. 100,00 cm
Signée et datée en bas droite : *Music 70*



« Ils attendent que la boue, la neige les prenne.
S'étendre enfin n'importe où et avoir son agonie bien à soi ».

Jean CAYROL dit par Michel Bouquet pour le film d'Alain Resnais, *Nuit et Brouillard*, Janus Films, Argos-Films, Como-films, Cocinor (coprod.), France, 1955 (32min).

266. Nous ne sommes les derniers

1970

Aquarelle

H. 21,50 x l. 29,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 70*

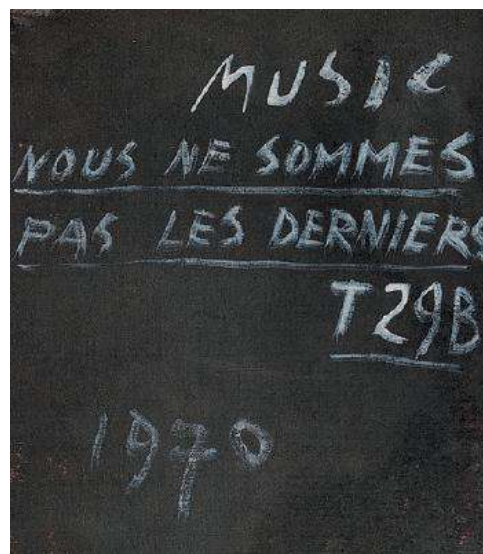
Accompagnée de l'inscription en bas à gauche : *Nous ne sommes pas les derniers*



267. Nous ne sommes pas les derniers
1971
Pastel et gouache sur papier
H. 16,80 x l. 22,80 cm
Galerie Gerhard Zaehring, Zürich



268. Nous ne sommes pas les derniers
1970
Aquarelle
H. 56,00 x l. 76,00 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 70*
Accompagnée de l'inscription en bas à gauche : *Nous ne sommes pas les derniers*
Acquise directement auprès de l'artiste, collection Mrs. Everett B. Birch et L. Hess, Suisse, vente Sotheby's, Paris, *Art Impressioniste & Moderne* - 13/12/2007



269. Nous ne sommes pas les derniers / Revers de la toile
1970

Huile sur toile

H. 81,00 x l. 65,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 70*

Signée, titrée et datée au revers de la toile : *Music / Nous ne sommes pas les derniers / T29B / 1970*

Collection particulière, vente Christophe Joron-Derem, Paris, *Arts Graphiques, Peintures et Sculptures Anciennes et Modernes, Art Oriental, Art d'Asie, Faïence & Orfèvrerie, Meubles et Objets d'Art du XVI^{ème} au XX^{ème} Siècle* - 22/06/2016



270. Nous ne sommes pas les derniers
1971
Acrylique sur toile
H. 147,00 x l. 115,00 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Music 71*
Collection de l'artiste



271. Nous ne sommes pas les derniers

intitulée également : Quatre hommes gisant sous un linceul
1971

Fusain et pastel gras sur papier

H. 56,00 x l. 75,50 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 71*

Titrée et datée au verso au pastel : *nous ne sommes pas les derniers 1971*

Dépôt de la Fondation du Judaïsme Français, Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, Paris

Don de l'artiste

ENSEMBLE

VIII

« Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre !
Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons !
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons ! »

Poème de Charles BAUDELAIRE intitulé : *Le voyage*, in : BAUDELAIRE C., *Les Fleurs du mal*, Paris, Éditions Hatier, Collection Classiques & Cie Lycée, 2014, p. 157.

Le voyage fut ajouté lors d'édition de 1861. Ces vers furent récité par Jorge Semprún dans le camp de Buchenwald alors qu'il accompagnait la mort de son ami, le sociologue Maurice Halbwachs. Le poème de Baudelaire devient une prière, un kaddish laïque, où à l'instant de la mort l'homme retrouve sa dignité d'homme de lettres.

Cet épisode tragique est relaté par Jorge Semprún :

« Le professeur Maurice Halbwachs était parvenu à la limite des résistances humaines. Il se vidait lentement de sa substance, arrivé au stade ultime de la dysenterie qui l'emportait dans la puanteur.

Un peu plus tard, alors que je lui racontais n'importe quoi, simplement pour qu'il entende le son d'une voix amie, il a soudain ouvert les yeux. La détresse immonde, la honte de son corps en déliquescence y étaient lisibles. Mais aussi une flamme de dignité, d'humanité vaincue mais inentamée. La lueur immortelle d'un regard qui constate l'approche de la mort, qui sait à quoi s'en tenir, qui en a fait le tour, qui en mesure face à face les risques et les enjeux, librement : souverainement.

Alors, dans une panique soudainement ignorant si je puis invoquer quelque Dieu pour accompagner Maurice Halbwachs, conscient de la nécessité d'une prière, pourtant, la gorge serrée, je dis à haute voix, essayant de maîtriser celle-ci, de la timbrer comme il faut, quelques vers de Baudelaire. C'est la seule chose qui me vienne à l'esprit.

Ô mort, vieux capitaine, il est temps, levons l'ancre...

Le regard de Halbwachs devient moins flou, semble s'étonner.
Je continue de réciter. Quand j'en arrive à

...nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons,

un mince frémissement s'esquisse sur les lèvres de Maurice Halbwachs.
Il sourit, mourant, son regard sur moi, fraternel ».



272. Nous ne sommes pas les derniers

1970

Lithographie

195 x 300 mm

1 essai connu non signé

Portant l'inscription : *Essai litho*

sur papier 195 x 300 mm

Imprimeurs : Edmond et Jacques Desjobert, Paris / Frélaud 441, p. 184.



273. Nous ne sommes pas les derniers
1970
H. 73,00 x l. 91,50 cm
Acrylique sur toile
Signée et datée en bas à gauche : *Music 70*
Collection Mojca et Igor Lah, Ljubljana



274. Nous ne sommes pas les derniers T.29
1970

Acrylique sur toile

H. 65,40 x l. 80,60 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 70*

Signée, titrée et datée au revers de la toile

Acquise directement auprès de l'artiste, collection Mrs. Everett B. Birch et L. Hess, New York, vente Versailles Enchères-Perrin, Royère et Lajeunesse, Versailles, *Importants Tableaux Abstraites et Contemporains, Sculptures* - 25/04/2010



275. Nous ne sommes pas les derniers T.29
1970
Technique inconnue
H. 67,00 x l. 81,00 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 70*
Galerie de France



276. Nous ne sommes pas les derniers T.19
1970
Acrylique sur toile
H. 59,70 x l. 80,60 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 70*
Acquise directement auprès de l'artiste, collection Mrs. Everett B. Birch et L. Hess, vente Sotheby's, New York, *Impressionist and Modern Art including Russian Art* - 25/03/2010, Collection Mojca et Igor Lah, Ljubljana



277. Nous ne sommes pas les derniers

1970

Aquarelle, gouache, pastel et crayon de couleurs sur papier

H. 60,30 x l. 56,50 cm

Signée, datée et titrée en bas à droite : *Nous ne sommes pas les derniers Music 70*

Signée, titrée et datée au revers de la toile

Collection privée, New York, vente Sotheby's, New York, *Israeli and International Art* - 16/12/2008



278. Nous ne sommes pas les derniers
1971
Acrylique sur toile
H. 54,00 x l. 81,00 cm
Non signée et non datée
Galleria d'Arte Contini, Venise



279. Nous ne sommes pas les derniers
1970
Huile sur toile
H. 60,00 x l. 80,00 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 70*
Collection particulière



280. Nous ne sommes pas les derniers
1971
Huile sur toile
H. 57,00 x l. 58,00 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 71*
Collection Mojca et Igor Lah, Ljubljana



281. Nous ne sommes pas les derniers - Planche L

1970

Eau-forte

350 x 440 mm

- en 1985, en sépia :

36 épreuves numérotées + 10 E.A., signées

sur Montval, 570 x 740 mm

Timbre sec de l'éditeur, mention au crayon : *Pl. L*

Imprimeur et éditeur : Atelier Lacourière et Frélaud, Paris / Frélaud 188, p. 83.

282. Nous ne sommes pas les derniers – Planche K

1970

Eau-forte

345 x 470 mm

- en 1985, en sépia :

36 épreuves numérotées + 10 E.A., signées

sur Montval, 570 x 740 mm

Timbre sec de l'éditeur, mention au crayon : *Pl. K*

Imprimeur et éditeur : Atelier Lacourière et Frélaud, Paris / Frélaud 187, p. 82.



283. Nous ne sommes pas les derniers
1971
Huile sur toile
H. 65,50 x l. 81,00 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 71*
Collection privée, Trieste



284. Nous ne sommes pas les derniers
1970
Huile sur toile
H. 60,50 x l. 81,00 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 70*
Galleria d'Arte Maggiore, Bologna



285. Nous ne sommes pas les derniers - Planche I
dit aussi : *Deux cadavres*

1970

Eau-forte

345 x 465 mm

- en 1970, en noir :

Rares essais signés

sur vélin de Rives, 528 x 568 mm

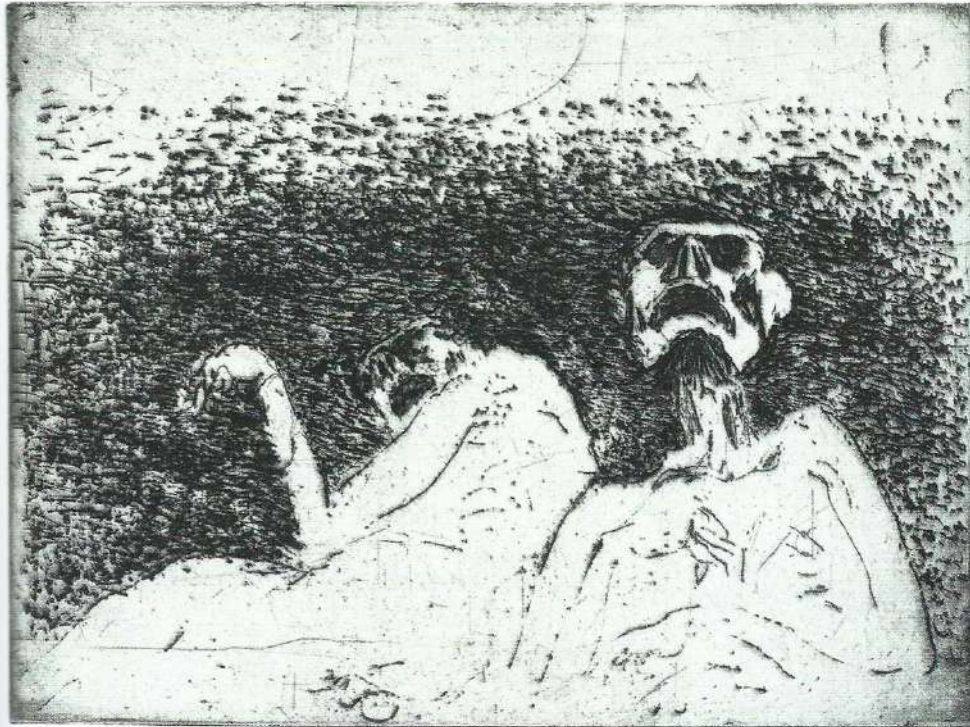
- en 1985, en sépia :

36 épreuves numérotées + 10 E.A., signées

sur Montval, 570 x 740 mm

Timbre sec de l'éditeur, mention au crayon : *Pl. I*

Imprimeur et éditeur : Atelier Lacourrière et Frélaud, Paris / Frélaud 185, p. 81.



286. Nous ne sommes pas les derniers

1970

Eau-forte

1^{er} état 263 x 356 mm

Une épreuve justifiée, non signée sur Vélin d'Arches, 285 x 378 mm

Une épreuve annotée : *E.A.*, signée et datée : 70 sur Vélin de Rives, 382 x 565 mm

2^{ème} état, 262 x 230 mm. La feuille a été coupée pour occuper la partie gauche

Editée pour le catalogue de l'exposition à la Galerie de France, 1971

100 exemplaires sur vélin

Une seule épreuve répertoriée et annotée : *Tirage pour le catalogue*

45 exemplaires numérotées, signée et datée : 70, sur papier vélin de Rives, 567 x 377 mm

Plusieurs : *E.A.*, signée sur papier vélin de Rives

Bon à tirer conservée dans les archives de l'Atelier Lacourière et datée : 22 VII 70

Imprimeur : Atelier Lacourière et Frélaud, Paris

Editeur : Galerie de France, Paris



287. Nous ne sommes pas les derniers

1970

Acrylique sur toile

H. 60,30 x l. 74,30 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 70*

Signée, titrée et datée au revers de la toile

Acquise directement auprès de l'artiste, collection particulière, vente Sotheby's, New York, *Impressionist & Modern Art Day Sale* - 03/11/2010

288. Nous ne sommes pas les derniers - Planche M

1970

Eau-forte

350 x 525 mm

- en 1985, en sépia :

36 épreuves numérotées + 10 E.A., signées

sur Montval, 570 x 740 mm

Timbre sec de l'éditeur, mention au crayon : *Pl. M*

Imprimeur et éditeur : Atelier Lacourière et Frélaud, Paris / Frélaud 189, p. 83.



289. Nous ne sommes pas les derniers
1987
Acrylique sur toile
H. 65,10 x l. 91,70 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 87*
Collection Mojca et Igor Lah, Ljubljana



290. Nous ne sommes pas les derniers
1970
Acrylique sur toile
H. 65,00 x l. 92,00 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Music 70*
Galerie Gildo Caputo, Paris



291. Nous ne sommes pas les derniers
1970
Acrylique sur toile
H. 112,40 x l. 144,80 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 70*
Signée, titrée et datée au revers de la toile : *Nous ne sommes pas les derniers*
Galerie Applicat-Prazan, Paris



292. Nous ne sommes pas les derniers T.16

1970

Acrylique sur toile

H. 89,10 x l. 116,20 cm

Signée et datée en bas à gauche : *Music 70*

Signée, titrée et datée au revers de la toile

Collection Mrs. Everett B. Birch et L. Hess, New York, vente Sotheby's, Paris, *Impressionist & Modern* - 28/05/2009, Collection Mojca et Igor Lah, Ljubljana



293-294. Nous ne sommes pas les derniers - Planche D
1970

Eau-forte, 278 x 395 mm

- en 1970, en noir :

65 épreuves numérotées + 20 E.A.

Signées et datées : 70

sur vélin de Rives, 500 x 655 mm

- en 1985, en sépia

XII épreuves numérotées + 6 E.A.

Signées sur Montval, 570 x 740 mm

Timbre sec de l'éditeur, mention au crayon : *Pl. D*

Imprimeur et éditeur : Atelier Lacourière et Frélaud, Paris / Frélaud 180, p. 78.



295. Nous ne sommes les derniers

1970

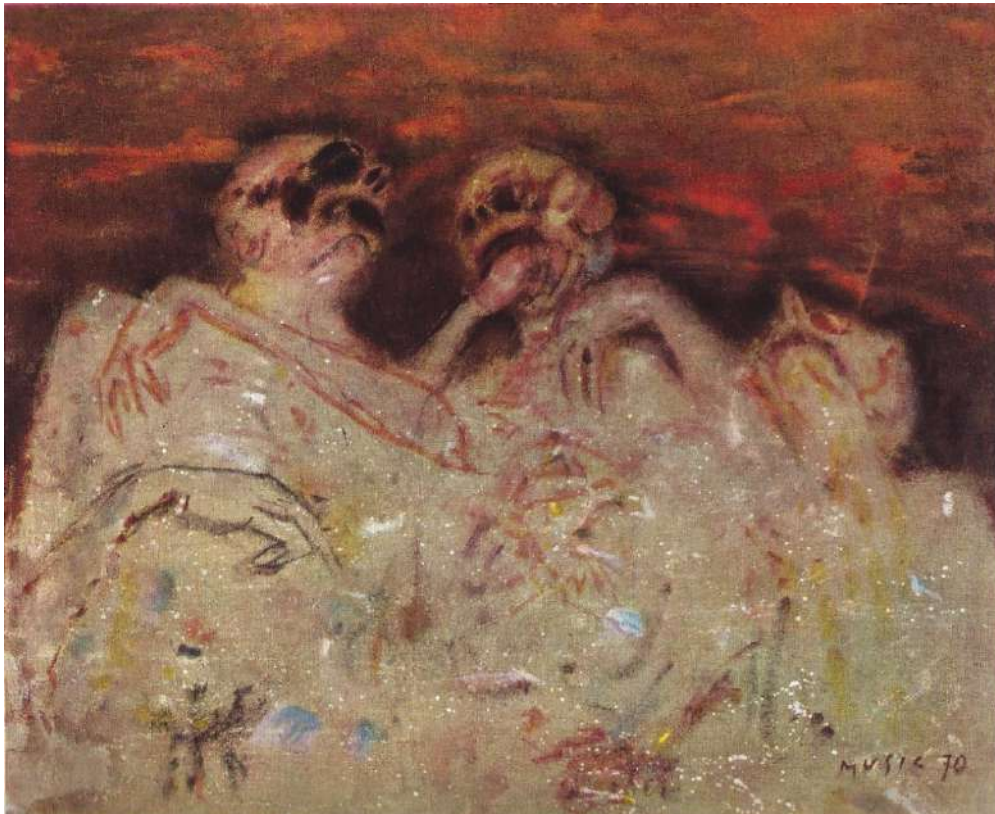
Acrylique sur papier

H. 56,20 x l. 76,20 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 70*

Accompagnée de l'inscription en bas à gauche : *Nous ne sommes pas les derniers*

Acquise directement auprès de l'artiste, collection particulière, vente Sotheby's, New York, *Impressionist and Modern Art - 12/02/2009*



« Nuit. Personne ne priait pour que la nuit passe vite. Les étoiles n'étaient que les étincelles du grand feu qui nous dévorait. Que ce feu vienne à s'éteindre un jour, il n'y aurait plus rien au ciel, il n'y aurait que des étoiles éteintes, des yeux morts ».

Elie WIESEL, *La nuit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2010, pp. 58-59.

296. Nous ne sommes pas les derniers T.18
1970
Huile sur toile
H. 65,00 x l. 81,00 cm
Signée et datée en bas droite : *Music 70*
Musée des Beaux-Arts de Caen
Dépôt du Fonds national d'art contemporain, 1996



297. Nous ne sommes les derniers

1970

Gouache sur papier

H. 55,90 x l. 76,20 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 70*

Accompagnée de l'inscription en bas à gauche : *Nous ne sommes pas les derniers*

Acquise directement auprès de l'artiste, vente Sotheby's, New York, *Israeli and International Art* - 24/11/2009



298. Nous ne sommes pas les derniers - Planche H
dit aussi : *Trois martyrs*

1970

Eau-forte

348 x 520 mm

- en 1970, en noir :

Quelques E.A. signées

sur vélin de Rives, 500 x 655 mm

- en 1985, en sépia :

36 épreuves numérotées + 10 E.A., signées

sur Montval, 570 x 740 mm

Timbre sec de l'éditeur, mention au crayon : *Pl. H*

Imprimeur et éditeur : Atelier Lacourière et Frélaud, Paris / Frélaud 184, p. 80.

299. Nous ne sommes pas les derniers

1974

Acrylique sur toile

H. 89,00 x l. 116,50 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 74*

Fondazione Musei Civici di Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Venise



300. Nous ne sommes les derniers

1970

Gouache sur papier

H. 55,90 x l. 76,20 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 70*

Accompagnée de l'inscription en bas à gauche : *Nous ne sommes pas les derniers*

Acquise directement auprès de l'artiste, vente Sotheby's, New York, *Israeli and International Art* - 24/11/2009



301. Nous ne sommes pas les derniers
1971

Pastel sur papier

H. 51,20 x l. 65,40 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 71*

Inscription en bas à gauche : *Nous ne sommes pas les derniers*

Collection Mojca et Igor Lah, Ljubljana

302. Nous ne sommes pas les derniers
1971

Acrylique sur toile

H. 81,00 x l. 100,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 71*



303. Nous ne sommes pas les derniers

1971

Acrylique sur toile

H. 72,40 x l. 91,50 cm

Signée et datée en bas à gauche : *Music 71*

Signée, titrée et datée au revers de la toile

Collection Mrs. Everett B. Birch et L. Hess, New York, vente Sotheby's, New York, *Israeli and International Art* - 16/12/2008



304. Nous ne sommes pas les derniers
1972

Acrylique sur toile

H. 65,00 x l. 91,00 cm

Signée et datée en bas à gauche : *Music 1972*

Signée au revers de la toile : *Music*

Fondation Gabriele e Anna Braglia, Lugano

305. Nous ne sommes pas les derniers
1971

Acrylique sur toile

H. 60,00 x l. 81,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 71*



306. Nous ne sommes pas les derniers
1971

Acrylique sur toile
H. 73,00 x l. 100,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 71*



307. Nous ne sommes pas les derniers - (T74)
1971

Acrylique sur toile
H. 73,30 x l. 92,10 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 71*

Signée, titrée et datée au revers de la toile accompagnée de l'inscription : *Nous ne sommes pas les derniers / T74 / Acrylique*
Collection Mrs. Everett B. Birch et L. Hess, New York, vente Sotheby's, New York, *Impressionist & Modern Art, Day* - 05/11/2009,
Galerie Applicat-Prazan, Paris



« Le soleil se retirait. L'ombre gagnait toute la cour. Il ne restait plus qu'une rangée éclairée de têtes que les derniers rayons du jour accusaient en contour osseux, déformés par les cris ».

Charlotte DELBO, *Aucun de nous ne reviendra Auschwitz et après I*, Paris, Les Éditions de Minuit, Collection Documents, 2016, p. 82.

308. Nous ne sommes pas les derniers

1972

Acrylique sur toile

H. 66,00 x l. 93,00 cm

Signée et datée en bas à gauche : *Music 72*

Œuvre certifiée par Madame Ida Barbarigo-Cadorin

Collection particulière, vente Artcurial, Paris, *Art Contemporain 1* - 06/12/2010



308 a, b, c, d. Détails de l'œuvre précédente (Fig. 307.)
Photographies personnelles (E.D.)



309. Nous ne sommes pas les derniers
1971
Acrylique sur toile
H. 100,00 x l. 81,00 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 71*
Collection de l'artiste



310. Nous ne sommes pas les derniers
1971
Acrylique sur toile
H. 100,00 x l. 82,00 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 71*
Collection de l'artiste



311. Nous ne sommes pas les derniers
1972
Acrylique sur toile
H. 74,00 x l. 93,00 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 72*



312. Nous ne sommes pas les derniers
1972
Acrylique sur toile
H. 92,00 x l. 66,00 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Music 72*
Collection de l'artiste



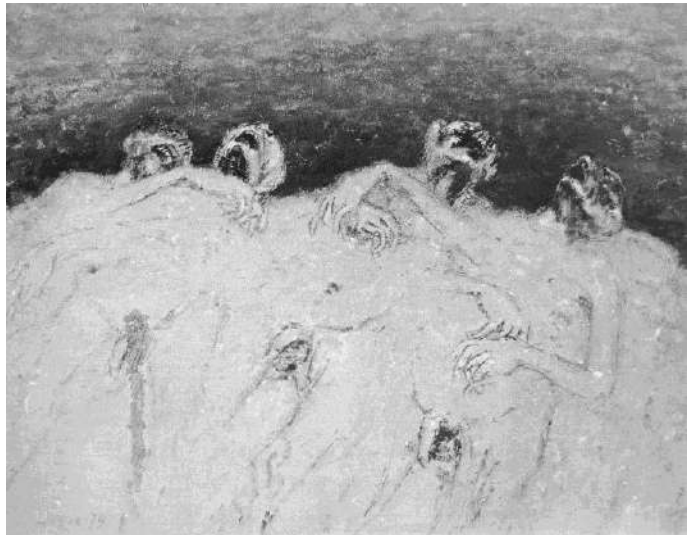
313. Nous ne sommes pas les derniers
1971
Huile sur toile
H. 73,00 x l. 99,50 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 71*
Musée Jenisch, Vevey



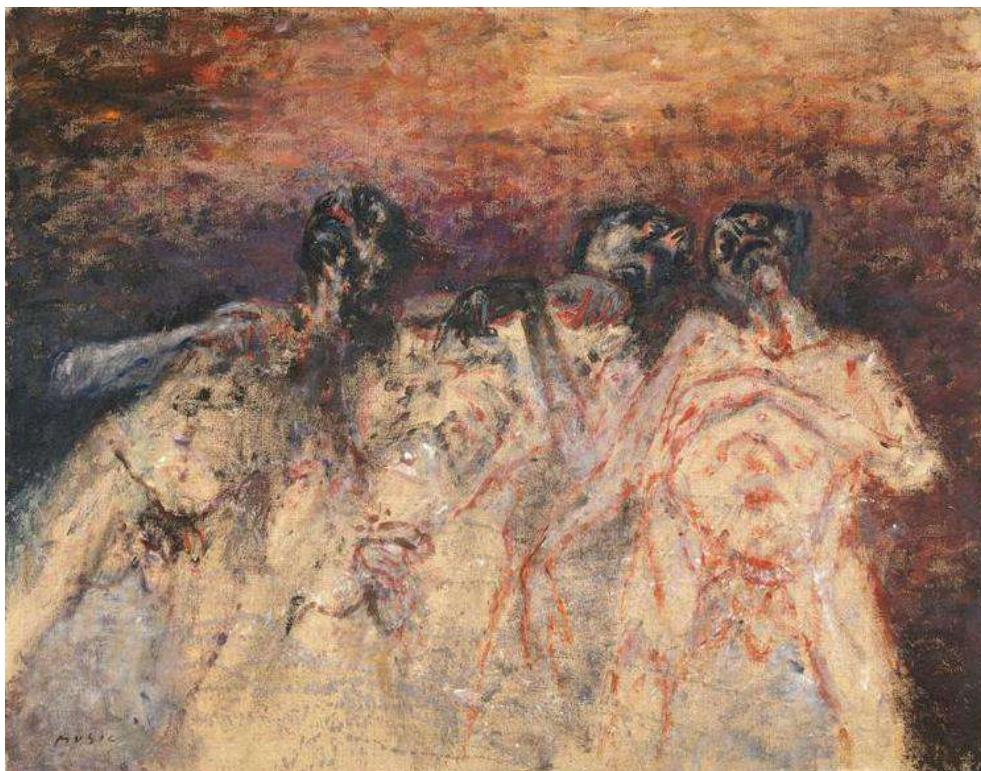
314. Nous ne sommes pas les derniers
1971
Huile sur toile
H. 89,00 x l. 116,00 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 71*
Collection particulière



315. Nous ne sommes pas les derniers
1971
Huile sur toile
H. 115,60 x l. 147,30 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 71*
The Metropolitan Museum of Art, New York
Don de Mrs. Everett B. Birch et L. Hess, 1991



316. Nous ne sommes pas les derniers
1974
Huile sur toile
H. 114,50 x l. 146,00 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Music 74*
Archives historiques des arts contemporains de la Biennale de Venise, Venise



CHANT XVII – vers 52-54

« Poi che nel visio a certi li occhi porsi,
ne' quali 'l doloroso foco casca,
non ne conobbi alcun ; [...] »

Quand je fixais mes yeux sur le visage
de ce sur qui descend ce feu douloureux,
je n'en reconnais aucun ; [...] »

DANTE, *La Divine Comédie L'Enfer Inferno*, Paris, Éditions Flammarion, 2004, pp 158-159.

317. Nous ne sommes pas les derniers, T.8.

1972

Acrylique sur toile

H. 113,50 x l. 146,00 cm

Signée en bas à gauche : *Music*

Signée et datée au revers : *Music / Nous ne sommes pas / Les derniers – T.8. / 1972*

Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

Don de M. Eric Estorick, 1978



318. Nous ne sommes pas les derniers T.7
1970

Acrylique sur toile

H. 113,03 x l. 144,78 cm

Signée en bas à gauche : *Music* / non datée

Signée, titrée et datée au revers de la toile

Collection Mrs. Everett B. Birch et L. Hess, New York, vente Sotheby's, New York, *Israeli and International Art* - 16/12/2008,
Collection Mojca et Igor Lah, Ljubljana

319. Nous ne sommes pas les derniers T.10
1970

Acrylique sur toile

H. 80,00 x l. 130,00 cm

Signée et datée en bas à gauche : *Music 70*

Signée, titrée et datée au revers de la toile accompagnée de l'inscription : *Nous ne sommes pas les derniers / T10 / Acrylique*
Galerie Applicat-Prazan, Paris



320. Nous ne sommes pas les derniers
1974

Techniques mixtes sur papier

H. 16,00 x l. 21,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 74*

Collection particulière, vente Meeting Art, Vercelli, *Opere dell'Arte Moderna e Contemporanea* - 31/05/2014



321. Nous ne sommes pas les derniers

1970

Crayon sur papier

H. 24,00 x l. 33,50 cm

Signée et datée en bas à gauche : *Music 70*

Krugier-Ditesheim Art Contemporain, Genève



322. Illustration pour l'album *Cadastre de Cadavres*

Sept lithographies de Zoran Music

Planche 6

260 x 370 mm

1973

Texte de René de Solier

7 lithographies originales de Zoran Music

(5 en pleine page et 2 in-textes)

130 exemplaires numérotés et signés

XXV exemplaires numérotés et signés

sur Filicarta au filigrane de l'éditeur

Les 5 premiers exemplaires enrichis d'une aquarelle de Zoran Music

Album en feuillets sous étui cartonné 460 x 560 mm

Imprimeurs : Edmond et Jacques Desjobert, Paris,

pour les lithographies et Ferruccio Lucini pour la typographie

Editeur : Cerastico Editore, Milan, 1974

Il existe pour chacune des 7 lithographies des essais de couleur, certains signés / Frélaud 447, p. 186.



323. Nous ne sommes pas les derniers
1973-74
Sanguine sur papier
H. 21,30 x l. 29,00 cm
Signée en bas à gauche : *Music*, non datée
Collection particulière



324. Nous ne sommes pas les derniers

1970

Acrylique sur toile

Dimensions inconnues

325. Nous ne sommes pas les derniers (intitulée également : Corps)

1971

Stylo à bille bleu sur papier

H. 27,94 x l. 20,32 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 71*

Collection particulière, vente Arcurial, Paris, 20th century Italian Art - 15/12/2008



326. Nous ne sommes pas les derniers
1973

Lithographie
350 x 515 mm

Quelques essais de couleur signés et datés : *Music 73*

sur vélin de Rives 505 x 650 mm

Dont 1 essai aquarellé signé et daté : *Music 75* (voir ci-dessous)

Imprimeurs : Edmond et Jacques Desjobert, Paris / Frélaud 454, p. 188.

327. Nous ne sommes pas les derniers

1973

Lithographie en ocre et brun, rehaussée à l'aquarelle beige et au crayon gras noir, avec arrachages
505 x 650 mm

Signée et datée en bas à gauche : *Music 75*

Accompagnée de l'inscription en bas à gauche : *exemplaire unique rehaussé*

Imprimeurs : Edmond et Jacques Desjobert, Paris



328. Nous ne sommes pas les derniers

1971

Acrylique sur toile

H. 114,00 x l. 146,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 71*

Signée, titrée et datée au revers de la toile : *Non siamo gli ultimi / T68*

Galerie Applicat-Prazan, Paris



329. Nous ne sommes pas les derniers

1973

Lithographie

Quelques essais dont 1 signé

sur vélin de Rives, 504 x 650 mm

Imprimeurs : Edmond et Jacques Desjobert, Paris / Frélaud 455, p. 188.

330. Nous ne sommes pas les derniers

1973

Lithographie

6 états de couleurs différentes, certains tirages signés

sur papier Filicarta filigrané Cerastico Editore, 320 x 440 mm

Le tirage reproduit est accompagné, en bas à gauche, de l'inscription manuscrite : *Non tirata Music (3 Es)*

Numérotée en bas à droite : 7

Imprimeurs : Edmond et Jacques Desjobert, Paris / Frélaud 452, p. 187.



331. Nous ne sommes pas les derniers
1971

Acrylique sur toile

H. 73,00 x l. 100,00 cm

Signée et datée en bas à gauche : *Music 71*

Signée, titrée et datée au revers de la toile accompagnée de l'inscription : *Non siamo gli ultimi / T57*

Galerie Applicat-Prazan, Paris

332. Nous ne sommes pas les derniers

1971

Acrylique sur toile

H. 89,00 x l. 116,00 cm

Non signée et non datée

Collection de l'artiste, Venise



333. Nous ne sommes pas les derniers T.9
1970
Acrylique sur toile
H. 89,00 x l. 116,00 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Music 70*

334. Nous ne sommes pas les derniers
1971
Acrylique sur toile
H. 133,30 x l. 144,80 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Music 71*

Signée, titrée et datée au revers de la toile
Acquisée directement auprès de l'artiste, collection Mrs. Everett B. Birch et L. Hess, New York, vente Sotheby's, New York, *Impressionist & Modern Art Day Sale* - 06/05/2009, Collection Mojca et Igor Lah, Ljubljana



335. Nous ne sommes pas les derniers
1971
Acrylique sur toile
H. 92,00 x l. 73,00 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 71*
Collection de l'artiste

336. Nous ne sommes pas les derniers
1970
Eau-forte
130 x 160 mm
1 épreuve signée
sur vélin d'Arches, 285 x 380 mm
Imprimeur : Atelier Lacourrière et Frélaud, Paris / Frélaud 197, p. 87.



337. Nous ne sommes pas les derniers T.11
1970
Acrylique sur toile
H. 114,00 x l. 146,00 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Music 70*
Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris
Achat à la Galerie de France en 1971

COLLINES

LIT DE NEIGE

« Yeux, à ce monde aveugles, en la faille : mourir – je viens,
une pousse rêche au cœur.
Je viens.

Miroir-lune l'abrupt. En contrebas.
(Lueur entachée par le souffle. Sang par strie.
Nuageuse l'âme, derechef trouvant corps.
Ombres des dix doigts - entreserrés.)

Yeux à ce monde aveugles,
yeux en la faille : mourir,
yeux yeux :

Le lit de neige dessous l'un et l'autre, le lit.
Cristal après cristal,
au temps profond réticulés, nous versons,
nous versons et gisons et versons.

Et versons :
Nous fûmes. Nous sommes.
Nous sommes, chair et la nuit, d'un tenant.
Dans les traverses, les traverses ».

Poème de Paul CELAN intitulé :
Schneebett - Lit de neige, in : *Strette Poèmes* suivis du *Méridien* et d'*Entretien dans la montagne*,
Paris, Éditions du Mercure de France, 2004, pp. 24-25.



338. Nous ne sommes pas les derniers

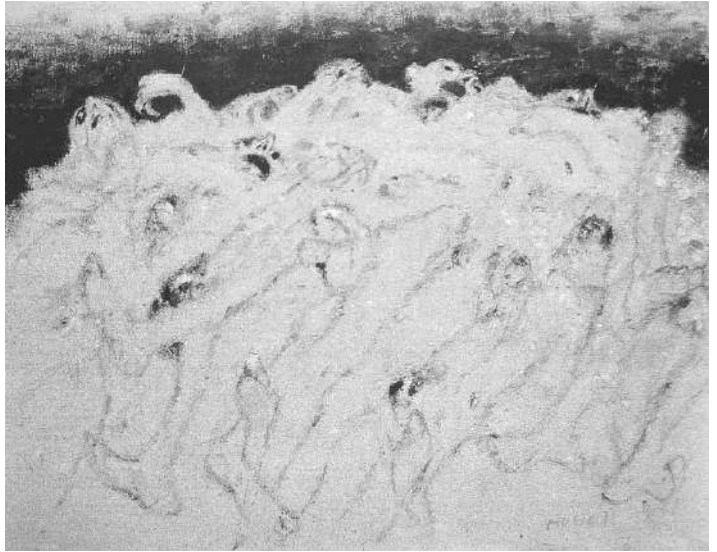
1970

Huile sur toile

H. 114,00 x l. 146,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 70*

Collection Mrs. Everett B. Birch et L. Hess, New York



339. Nous ne sommes pas les derniers
1971
Acrylique sur toile
H. 89,00 x l. 116,00 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 71*
Collection privée

340. Nous ne sommes pas les derniers
1970
Acrylique sur toile
H. 145,00 x l. 114,00 cm
Non signée et non datée
Collection de l'artiste



341. Nous ne sommes pas les derniers
1972
Acrylique sur toile
H. 116,00 x l. 89,00 cm
Non signée et non datée
Musée de Guernica



342. Nous ne sommes pas les derniers

1987

Acrylique sur toile

H. 79,40 x l. 118,80 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 87*

Signée, titrée et datée au revers de la toile

Acquise directement auprès de l'artiste, vente Sotheby's, Paris, *Impressionist & Modern* - 28/05/2009, Collection Mojca et Igor Lah, Ljubljana



343. Nous ne sommes pas les derniers
1987

Acrylique sur toile

H. 89,00 x l. 116,20 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 87*

Signée, titrée et datée au revers de la toile

Acquisée directement auprès de l'artiste, collection particulière, vente Sotheby's, New York, *Israeli and International Art* -
24/11/2009

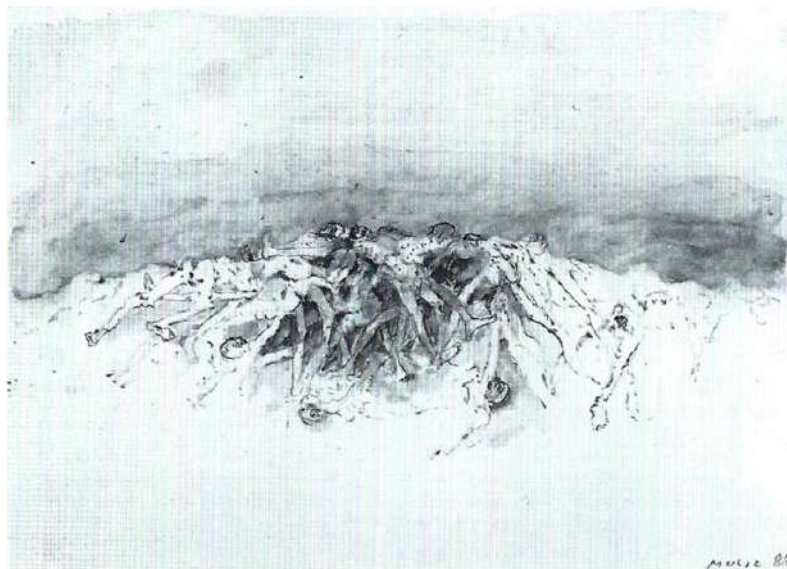
344. Nous ne sommes pas les derniers
1971

H. 80,00 x l. 100,00 cm

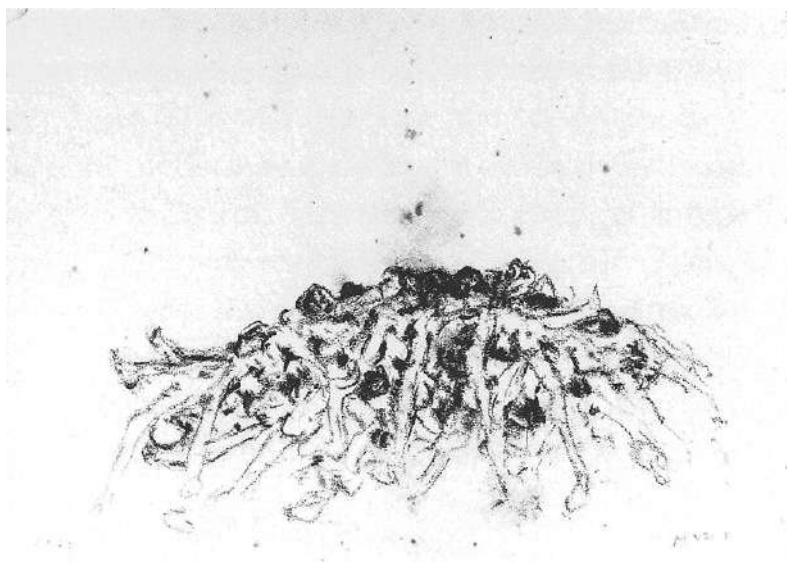
Signée et datée en bas à droite : *Music 71*



345. Nous ne sommes pas les derniers
1971
Acrylique sur toile
H. 81,00 x l. 100,00 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 71*



346. Nous ne sommes pas les derniers
1988
Dimensions inconnues
Signée et datée en bas à droite : *Music 88*
Collection privée



347. Nous ne sommes pas les derniers
1975
Pastel gras sur papier
H. 40,00 x l. 56,80 cm
Signée en bas à droite : *Music*, non datée
Collection de l'artiste



348. Nous ne sommes pas les derniers

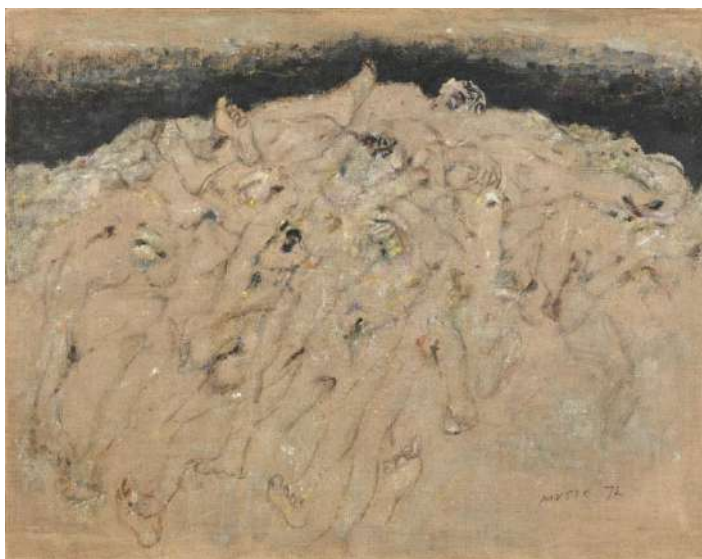
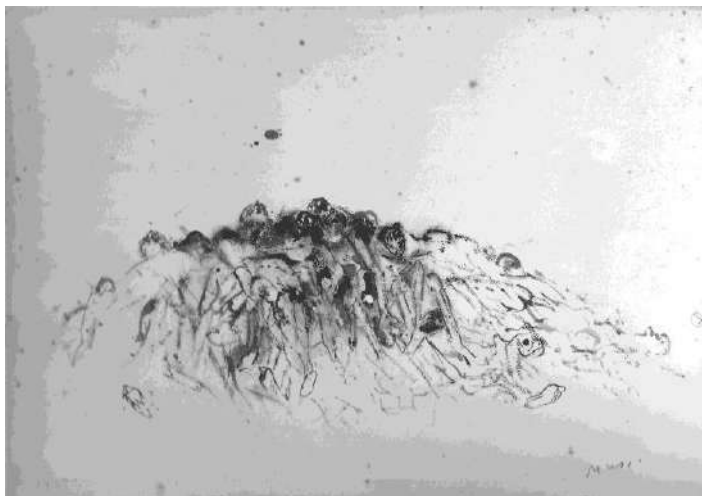
1988

Aquarelle

H. 76,00 x l. 58,00 cm

Signée et datée en haut au centre : *Music 1988*

Collection particulière



349. Nous ne sommes pas les derniers

1975

Pastel gras sur papier

H. 40,00 x l. 56,80 cm

Signée en bas à droite : *Music*, datée en bas à gauche : 1975

Collection de l'artiste

350. Nous ne sommes pas les derniers

1972

Acrylique sur toile

H. 114,00 x l. 146,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 72*

Signée, titrée et datée au revers de la toile : *Music / Nous ne sommes pas les derniers / 1972*

Acquise directement auprès de l'artiste en 1978, collection particulière, vente Artcurial, Paris, *Post-War & Contemporain* - 31/05/2017



« Il fallait faire un effort pour distinguer des visages dans les traits où les prunelles n'éclairaient plus, des visages qui avaient couleur de cendre ou de terre, taillés, dans des souches pourrissantes ou détachées d'un bas-relief très ancien mais que le temps n'aurait pu atténuer au saillant des pommettes – un fouillis de têtes – têtes sans chevelure, incroyablement petites – têtes de hiboux à l'arcade sourcilière disproportionnée – ô tous ces visages sans regard – têtes et visages, corps contre des corps à demi couchés dans la boue séchée en poussière ».

Charlotte DELBO, *Aucun de nous ne reviendra Auschwitz et après I*, Paris, Les Éditions de Minuit, Collection Documents, 2016, pp. 172-173.

351. Nous ne sommes pas les derniers

1987

Acrylique sur toile

H. 114,00 x l. 146,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 1987*

Collection Mrs. Everett B. Birch et L. Hess, New York



352. Illustration pour l'album *Cadastre de Cadavres*
Sept lithographies de Zoran Music

Planche 1

265 x 495 mm

1973

Texte de René de Solier

7 lithographies originales de Zoran Music
 (5 en pleine page et 2 in-textes)

130 exemplaires numérotés et signés

XXV exemplaires numérotés et signés

sur Filicarta au filigrane de l'éditeur

Les 5 premiers exemplaires enrichis d'une aquarelle de
 Zoran Music

Album en feuillets sous étui cartonné 460 x 560 mm

Imprimeurs : Edmond et Jacques Desjobert, Paris,
 pour les lithographies et Ferruccio Lucini pour la typographie

Editeur : Cerastico Editore, Milan, 1974

Il existe pour chacune des 7 lithographies des essais de couleur, certains signés / Frélaud 442, p. 185.



353. Nous ne sommes pas les derniers

1975

Sanguine et encre sur papier

H. 40,00 x l. 56,80 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 70*

Collection de l'artiste



354. Nous ne sommes pas les derniers
1987
Aquarelle sur papier
H. 56,50 x l. 76,50 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 87*



355. Nous ne sommes pas les derniers
1987
Aquarelle sur papier
H. 50,00 x l. 68,30 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 87*



356. Nous ne sommes pas les derniers
1987
Aquarelle sur papier
H. 56,30 x l. 76,40 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 87*



357. Nous ne sommes pas les derniers
1988
Gouache sur papier
H. 52,00 x l. 77,50 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Music 1988*
Galerie Torbandena, Trieste



358. Nous ne sommes pas les derniers

1988

Aquarelle sur papier

H. 56,00 x l. 76,50 cm

Signée en bas à droite : *Music*, datée en bas à gauche : 1988



« La nuit s'installait. La neige cessa de tomber. Nous marchâmes encore plusieurs heures avant d'arriver. Nous n'aperçûmes le camp qu'en nous trouvant juste devant la porte.

Des kapos nous installèrent rapidement dans les baraques. On se poussait, on se bousculait comme si c'avait été le suprême refuge, la porte donnant sur la vie. On marchait sur des corps endoloris. On piétinait des visages déchirés. Pas de cris; quelques gémissements. Nous-mêmes, mon père et moi, fûmes jetés à terre par cette marée qui déferlait. Sous nos pas quelqu'un poussait un râle :

- Vous m'écrasez... pitié !

Une voix qui ne m'était pas inconnue.

- Vous m'écrasez... pitié ! Pitié !

La même voix éteinte, le même râle, déjà entendu quelque part. Cette voix m'avait parlé un jour. Où ? Quand ? Il y a des années ? Non, cela ne pouvait avoir été qu'au camp.

- Pitié !

Je sentais que je l'écrasais. Je lui coupais la respiration. Je voulais me lever, je faisais des efforts pour me dégager, pour lui permettre de respirer. Moi-même j'étais écrasé sous le poids d'un autre corps. Je respirais difficilement. Je plantais mes ongles dans des visages inconnus. Je mordais autour de moi, pour chercher un accès à l'air. Personne ne criait ».

Elie WIESEL, *La nuit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2010, pp. 167-168.

359. Nous ne sommes pas les derniers

1988

Aquarelle sur papier

H. 56,10 x l. 76,30 cm

Signée et datée en haut au centre : *Music 1988*



360. Nous ne sommes pas les derniers

1988

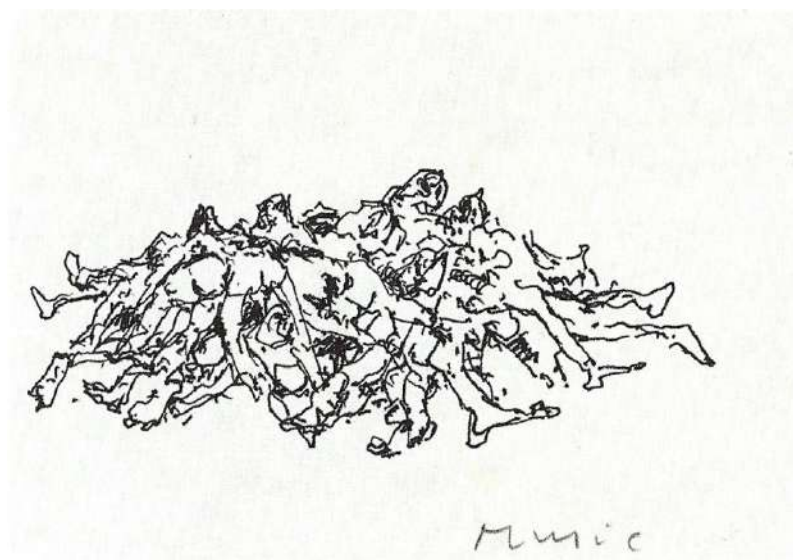
Aquarelle sur papier

H. 50,20 x l. 65,50 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 1988*



361. Nous ne sommes pas les derniers
1970
Stylo-bille sur papier
H. 16,80 x l. 22,60 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 70*



362. Nous ne sommes pas les derniers
vers 1987
Encre de Chine sur papier
H. 7,50 x l. 10,60 cm
Signée en bas à droite : *Music*, non datée



363. Nous ne sommes pas les derniers
1988
Huile sur toile
H. 114,00 x l. 146,00 cm
Non signée et non datée
Collection de l'artiste



« Ces blocks en bois, ces châlits où l'on dormait à trois, ces terriers où l'on se cachait, où l'on mangeait à la sauvette, où le sommeil même était une menace, aucune description, aucune image ne peut leur rendre leur vraie dimension, celle d'une peur ininterrompue.

Il faudrait la paille qui servait de garde-manger et de coffre-fort, la couverture pour laquelle on se battait, les dénonciations, les jurons, les ordres retransmis dans toutes les langues, des brusques entrées de SS pris d'envie de contrôle ou de brimade.

De ce dortoir de briques, de ces sommeils menacés, nous ne pouvons que vous montrer l'écorce, la couleur ».

Jean CAYROL dit par Michel Bouquet pour le film d'Alain Resnais, *Nuit et Brouillard*, Janus Films, Argos-Films, Como-films, Cocinor (coprod.), France, 1955 (32min).

364. Nous ne sommes pas les derniers

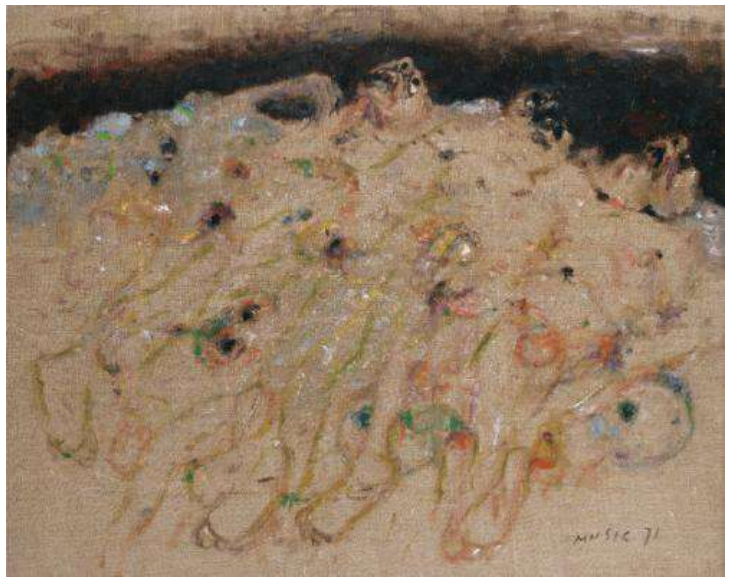
1974

Acrylique sur toile

H. 90,00 x l. 75,00 cm

Non signée et non datée

Collection privée



365. Nous ne sommes pas les derniers
1971
Acrylique sur toile
H. 112,50 x l. 161,00 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Music 71*
Collection Staedtische Kunstsammlung, Darmstadt

366. Nous ne sommes pas les derniers
1971
Acrylique sur toile
H. 81,00 x l. 100,00 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 71*
Signée, titrée et datée au revers de la toile
Galerie Jan Krugier, Ditesheim & Cie, Genève; vente Sotheby's, Paris, *Art Contemporain* - 05/06/2013



367. Nous ne sommes pas les derniers
1972
Acrylique sur toile
H. 116,00 x l. 89,00 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Music 1972*
Collection de l'artiste



368. Cadastre de cadavres
1971
Huile sur toile
H. 65,00 x l. 100,00 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 71*
Collection particulière, Trieste



369-370. Motif végétal (recto) / Nous ne sommes pas les derniers (verso)

1973

H. 195,00 x l. 154,00 cm

Acrylique sur toile

Signée et datée en bas à droite : *Music 73*

Krugier-Ditesheim Art Contemporain, Genève



371. Nous ne sommes pas les derniers

1987

Acrylique sur toile

H. 96,50 x l. 145,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 87*

Signée, titrée et datée au revers de la toile accompagnée d'une inscription : *Music / Nous ne sommes pas les derniers / 87 / 1987 / acryl*

Collection Mrs. Everett B. Birch et L. Hess, New York, vente Sotheby's, Paris, *Impressionist and Modern* - 03/07/2008



372. Nous ne sommes pas les derniers
1971
Huile sur toile
H. 114,00 x l. 145,50 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Music 71*
Moderna Galerija, Ljubljana



373. Nous ne sommes pas les derniers
1973
Acrylique sur toile
H. 200,60 x l. 275,00 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Music 73*
Signée, titrée et datée au revers de la toile
Collection particulière, vente Sotheby's, New York, *Impressionist and Modern Art including Latin American and Russian Art* -
07/10/2008, Collection Mojca et Igor Lah, Ljubljana



« Son regard, dilaté d'horreur, était fixé sur l'amoncellement de cadavres qui s'entassaient à l'entrée du bâtiment des fours. Un amoncellement de corps décharnés, jaunis, tordus, d'os pointus sous la peau rêche et tendue, d'yeux exorbités ».

Jorge SEMPRÚN, *L'écriture ou la vie*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio, 2007, p. 137.

374. Nous ne sommes pas les derniers

1973

Acrylique sur toile

H. 200,00 x l. 267,00 cm

Signée et datée en bas à gauche : *Music 73*

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid

PAYSAGES

« Toutes ces chairs qui avaient perdu la carnation et la vie de la chair s'étaient étalées dans la boue séchée en poussière, achevaient au soleil de se flétrir, de se défaire – chairs brunâtres, violacées, grises toutes -, elles se confondaient si bien avec le sol de poussière qu'il fallait faire effort pour distinguer là des femmes, pour distinguer dans ces peaux plissées qui pendaient des seins de femmes – des seins vides.

[...]

Il fallait faire effort pour distinguer des visages dans les traits où les prunelles n'éclairant plus, des visages qui avaient couleur de cendre ou de terre, taillés dans des souches pourrissantes ou détachées d'un bas-relief très ancien mais que le temps n'aurait pu atténuer au saillant des pommettes – un fouillis de têtes – têtes sans chevelure, incroyablement petites – têtes de hiboux à l'arcade sourcillière disproportionnée – ô tous ces visages sans regard – têtes et visages, corps contre des corps à demi couchés dans la boue séchée en poussière ».

Charlotte DELBO, *Aucun de nous ne reviendra Auschwitz et après I*, Paris, Les Éditions de Minuit, Collection Documents, 2016, pp. 172-173.



375. Nous ne sommes pas les derniers
1971
Pastel gras sur papier
H. 56,00 x l. 77,00 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Music 71*
Collection de l'artiste



376. Nous ne sommes pas les derniers
1971

Crayons pastel à l'huile sur papier

H. 56,50 x l. 76,50 cm

Signée et datée en bas à gauche : *Music 71*

Collection particulière

377. Nous ne sommes pas les derniers
1971

Crayon sur papier

H. 44,00 x l. 63,50 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 71*

Krugier-Ditesheim Art Contemporain, Genève



« Après ma mort une avalanche
De son linceul me couvrira,
Et sur mon corps la neige blanche,
Tombeau d'argent, s'élèvera ».

Poème de Théophile GAUTIER intitulé : *Le chasseur*, in : GAUTIER T., *Poésies Complètes*,
Paris, Éditions Charpentier, Libraire-Éditeur, 1858, p. 334.

378. Nous ne sommes les derniers

1971

Aquarelle sur papier

H. 55,20 x l. 74,30 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 71*

Accompagnée de l'inscription en bas à gauche : *Nous ne sommes pas les derniers*



379. Illustration pour l'album *Cadastre de Cadavres*

Sept lithographies de Zoran Music

Planche 4

290 x 520 mm

1973

Texte de René de Solier

7 lithographies originales de Zoran Music

(5 en pleine page et 2 in-textes)

130 exemplaires numérotés et signés

XXV exemplaires numérotés et signés

sur Filicarta au filigrane de l'éditeur

Les 5 premiers exemplaires enrichis d'une aquarelle de Zoran Music

Album en feuillets sous étui cartonné, 460 x 560 mm

Imprimeurs : Edmond et Jacques Desjobert, Paris,
pour les lithographies et Ferruccio Lucini pour la typographie

Editeur : Cerastico Editore, Milan, 1974

Il existe pour chacune des 7 lithographies des essais de couleur, certains signés / Frélaud 445, p. 186.



380-381. Illustration pour l'album *Cadastre de Cadavres Sept lithographies de Zoran Music*

Planche 7

245 x 440 mm

1973

Texte de René de Solier

7 lithographies originales de Zoran Music

(5 en pleine page et 2 in-textes)

130 exemplaires numérotés et signés

XXV exemplaires numérotés et signés

sur Filicarta au filigrane de l'éditeur

Les 5 premiers exemplaires enrichis d'une aquarelle de Zoran Music

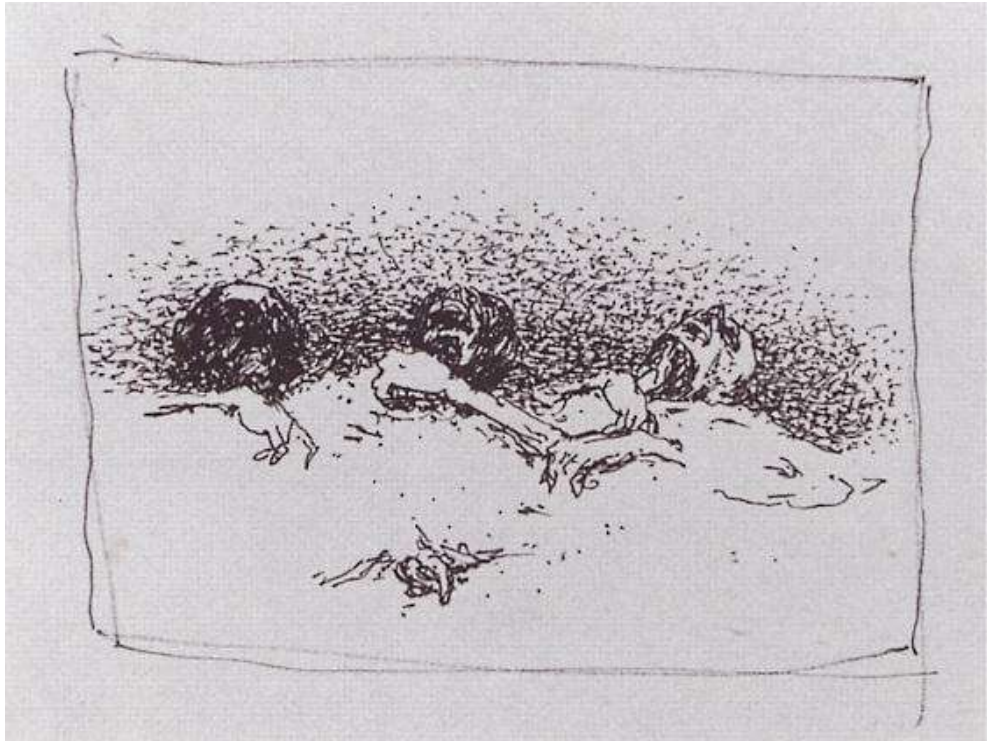
Album en feuillets sous étui cartonné, 460 x 560 mm

Imprimeurs : Edmond et Jacques Desjobert, Paris,

pour les lithographies et Ferruccio Lucini pour la typographie

Editeur : Cerastico Editore, Milan, 1974

Il existe pour chacune des 7 lithographies des essais de couleur, certains signés / Frélaud 448, p. 186.



382. Nous ne sommes pas les derniers
vers 1973

Encre et crayon sur papier

H. 10,16 x l. 12,70 cm

Non signée et non datée

Collection particulière, vente German Auktionen, Zurich, *Paintings & Fine Art* - 08/06/2004



383. Nous ne sommes pas les derniers
1970
Crayons pastel à l'huile sur papier
H. 44,00 x l. 63,20 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 1970*



384. Nous ne sommes pas les derniers
1971
Pastel gras sur papier
H. 56,70 x l. 76,00 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 71*
Collection de l'artiste



« Regardez. Regardez. »

D'abord, on doute de ce qu'on voit. Il faut les distinguer de la neige ? Il y en a plein la cour. Nus, Rangés les uns contre les autres. Blancs, d'un blanc qui fait bleuté la neige. Les têtes son rasées, les poiles du pubis droites, raides. Les cadavres sont gelés. Blancs avec les ongles marron. Les orteils dressés sont ridicules à vrai dire. D'un ridicule terrible ».

Charlotte DELBO, *Aucun de nous ne reviendra Auschwitz et après I*, Paris, Les Éditions de Minuit, Collection Documents, 2016, p. 29.

385. Nous ne sommes pas les derniers

1971

Pastel gras sur papier

H. 56,50 x l. 76,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 71*

Collection de l'artiste



« Lorsqu'enfin une éclaircie grise apparut à l'horizon, elle me découvrit un enchevêtrement de formes humaines, la tête rentrée dans les épaules, accroupies, s'entassant les unes contre les autres, comme un champ de pierres tombales couvertes de poussière aux premières lueurs de l'aube. J'essayai de distinguer ceux qui vivaient encore de ceux qui n'étaient plus. Mais il n'y avait pas de différence. Mon regard s'arrêta longtemps sur un qui, les yeux ouverts, fixait le vide. Son visage livide était recouvert d'une couche de givre et de neige ».

Elie WIESEL, *La nuit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2010, pp. 174-175.

386. Nous ne sommes pas les derniers

1971

Pastel sur papier

H. 53,00 x l. 68,00 cm

Signée et datée en bas à droite : *Music 71*

Accompagnée de l'inscription en bas à gauche : *Non siamo gli ultimi*

Collection Sonja Stangelj, Modena



387. Nous ne sommes pas les derniers

1973

Lithographie

240 x 480 mm

Rares essais et E.A. dont 1 signée sur papier Filicarta filigrané Cerastico Editore, 320 x 440 mm

Imprimeurs : Edmond et Jacques Desjobert, Paris / Frélaud 451, p. 187.

388. Nous ne sommes pas les derniers

1972

Huile sur toile

H. 65,00 x l. 92,00 cm

Non signée et non datée

Musée Picasso, Antibes



389. Nous ne sommes pas les derniers
1988
Acrylique sur toile
H. 81,00 x l. 116,00 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 88*
Collection particulière



390. Nous ne sommes pas les derniers
1987
Acrylique sur toile
H. 97,00 x l. 146,00 cm
Collection privée

391. Nous ne sommes pas les derniers
1988
Huile sur toile
H. 146,00 x l. 114,00 cm
Signée et datée en bas à droite : *Music 88*
Collection de l'artiste



392. Nous ne sommes pas les derniers
1987
Huile sur toile
H. 114,00 x l. 146,00 cm
Signée et datée en bas à gauche : *Music 87*
Collection particulière, Paris



393. Nous ne sommes pas les derniers

1988

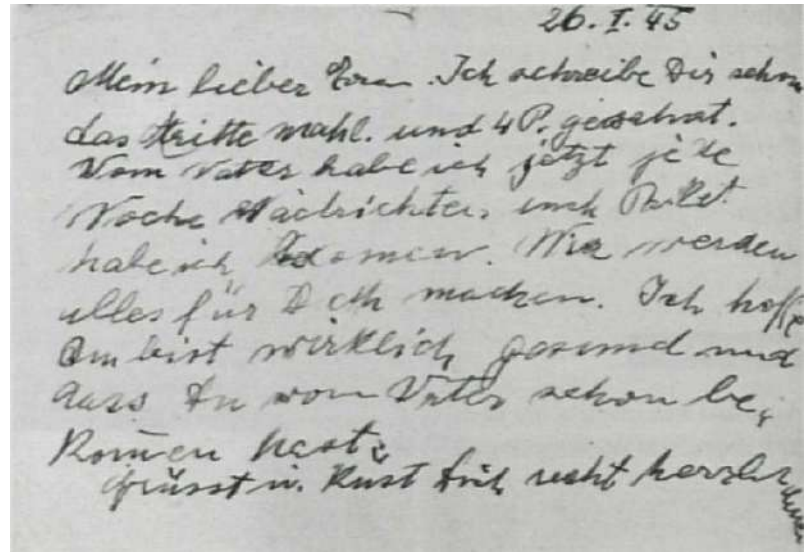
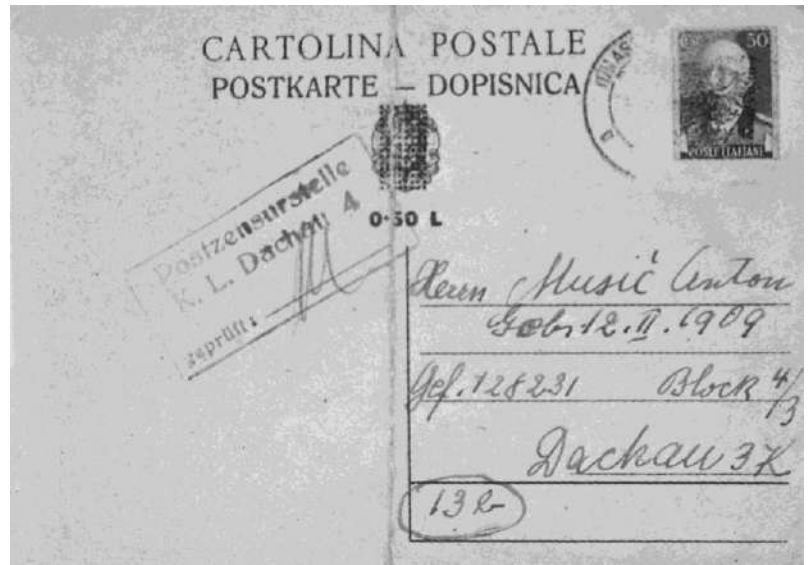
H. 73,00 x l. 92,00 cm

Huile sur toile

Signée et datée en bas à gauche : *Music 88*

Krugier-Ditesheim Art Contemporain, Genève

DOCUMENTS ICONOGRAPHIQUES



1-2. Lettre adressée par sa mère à Zoran Music à Dachau – « Mein lieber Zoran. »

Carte datée en haut à droite : 26.I.45

Cartolina Postale - Carte Postale

Postkarte – Dopisnica - Carte Postale – Dopisnica

Postzensurstelle - Censure Postale

K. L. Dachau 4

Reprüft

Herrn Music Anton - Mr Music Anton

Gebor . 12 . II . 1909

Gef.128231 Block 4/3

Dachau 3K

13b

Music Anton
#128231 - 12.2.09.
trägt eigene Schuhe.
Konzentrationslager Dachau
18.12.44. - Verwaltung *[Signature]*
H-MiSa.



3-4. Dachau, 1945: autorizzazione rilasciata a Zoran Music che gli permetteva di portare le sue scarpe.

Dachau, 1945 : autorisation délivrée à Zoran Music qui lui permet de porter ses chaussures.

Music Anton

#128231-12.2.09

trägt eigene Schuhe. - porte ses propres chaussures

18.12.44.

Konzentrationslager Dachau

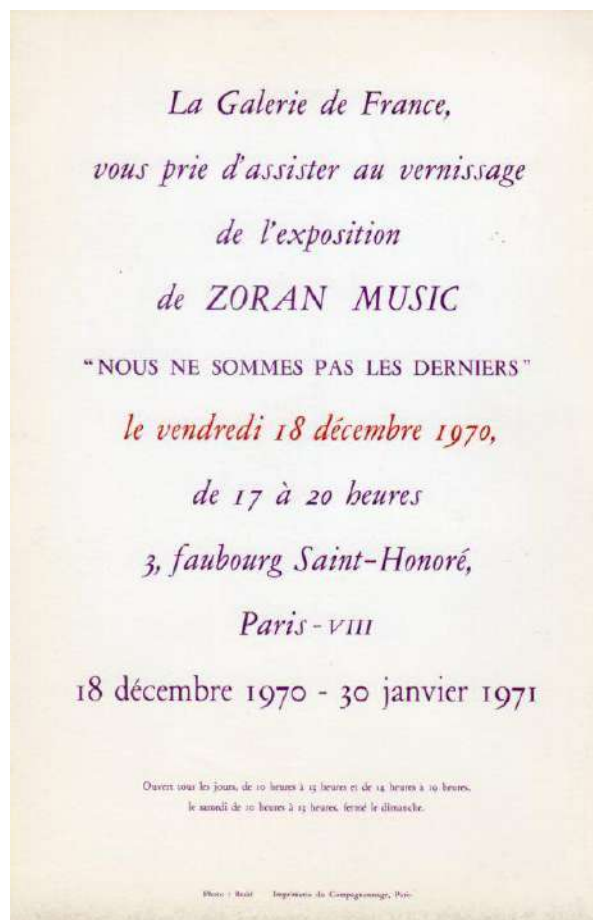
Sermalmna 44-Uicha.

21. Zoran Music à Dachau (second plan)

Photographie prise lors de la libération de Dachau par les troupes américaines



5. L'appartement de Zoran Music à Venise en 1946
On identifie sa chemise rayée portant son numéro de déporté : 128231
Archives Graziano Arici



6-7. Carton d'invitation au vernissage de l'exposition *Nous ne sommes pas les derniers* (recto-verso)
18 décembre 1970 au 30 janvier 1971, Galerie de France, Paris
Collection particulière



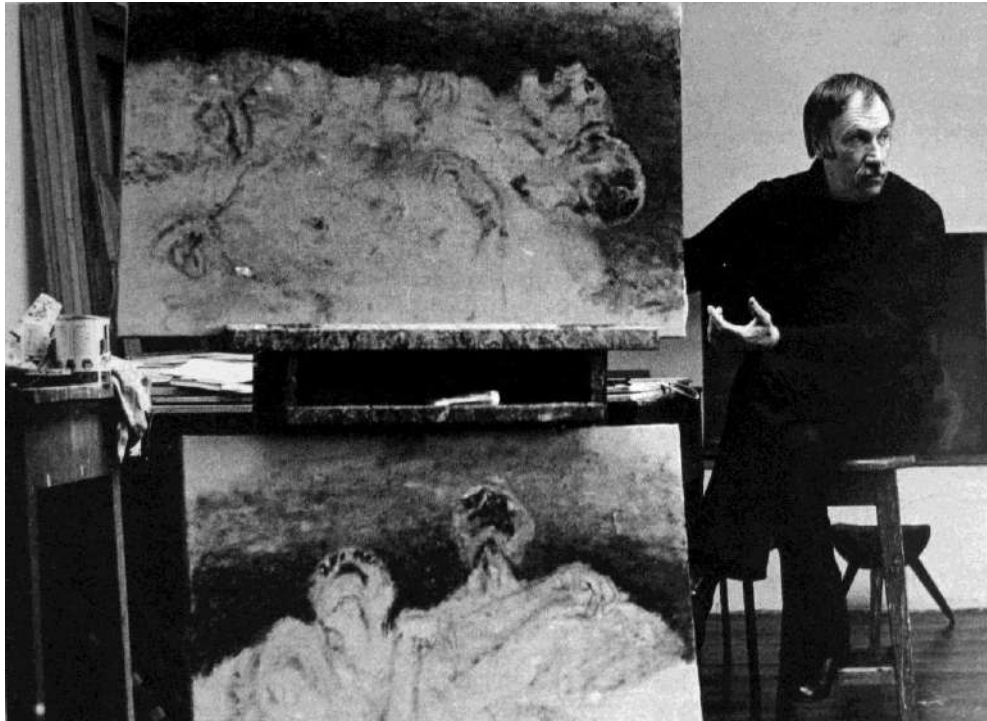
8. Zoran Music dans son atelier.

On identifie à droite de l'image : *Nous ne sommes pas les derniers*, 1972 (Fig. 251),

A gauche : *Nous ne sommes pas les derniers*, 1970 (Fig. 192)



9. Zoran Music travaillant à la pointe sèche à l'atelier Lacourière, Paris
Années 70.
Le travail des mains rappelle l'estampe de 1975, Fig. 114.



10. Zoran Music dans son atelier à Venise, 1972

En haut : *Nous ne sommes pas les derniers*, 1972 (Fig. 192)

En bas : *Nous ne sommes pas les derniers*, 1971 (Fig. 283)



11. Zoran Music dans son atelier à Paris, rue des Vignes

En bas à gauche : *Nous ne sommes pas les derniers T.1*, 1970 (Fig. 252)

En haut à gauche : *Nous ne sommes pas les derniers T.5*, 1970 (Fig. 260)

Au centre : *Nous ne sommes pas les derniers T.7*, 1970 (Fig. 318)

En bas à droite : *Nous ne sommes pas les derniers T.4*, 1970 (Fig. 261)

En haut à droite : *Nous ne sommes pas les derniers T.6*, 1970 (Fig. 255)

12. Zoran Music dans son atelier à Paris, rue des Vignes

On retrouve les mêmes œuvres que sur la photographie précédente.

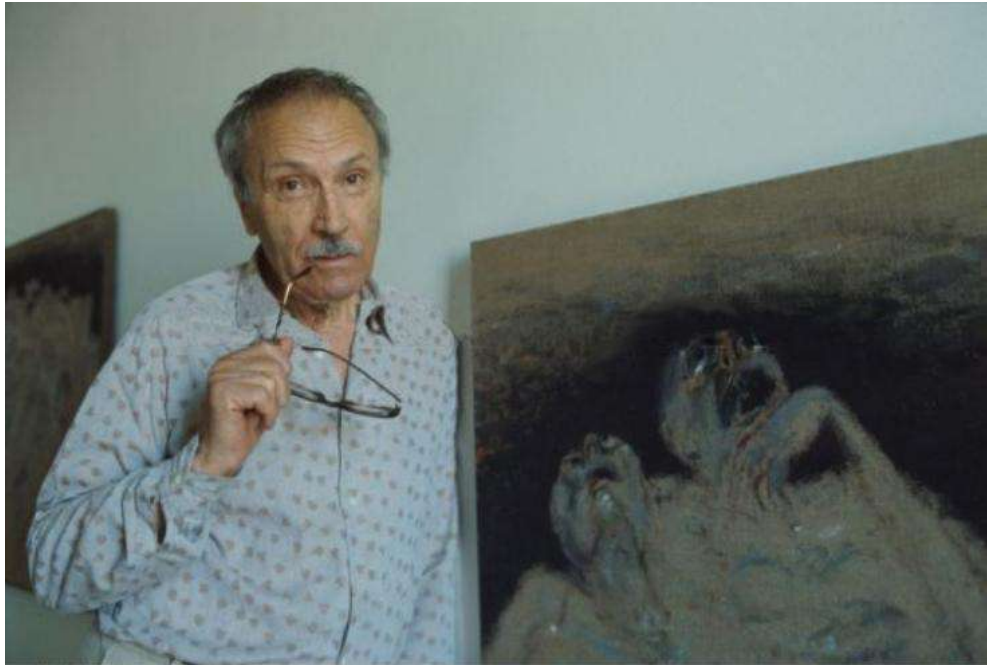


13. Zoran Music dans son atelier à Paris, rue des Vignes
De gauche à droite :

- *Nous ne sommes pas les derniers* T.2, 1970 (Fig. 254)
- *Nous ne sommes pas les derniers* T.4, 1970 (Fig. 261)
- *Nous ne sommes pas les derniers* T.6, 1970 (Fig. 255)
- *Nous ne sommes pas les derniers* T.7, 1970 (Fig. 318)
- *Nous ne sommes pas les derniers*, 1970 (Fig. 259)



14. On identifie derrière Zoran Music l'œuvre :
- *Nous ne sommes pas les derniers*, 1973 (Fig. 374)



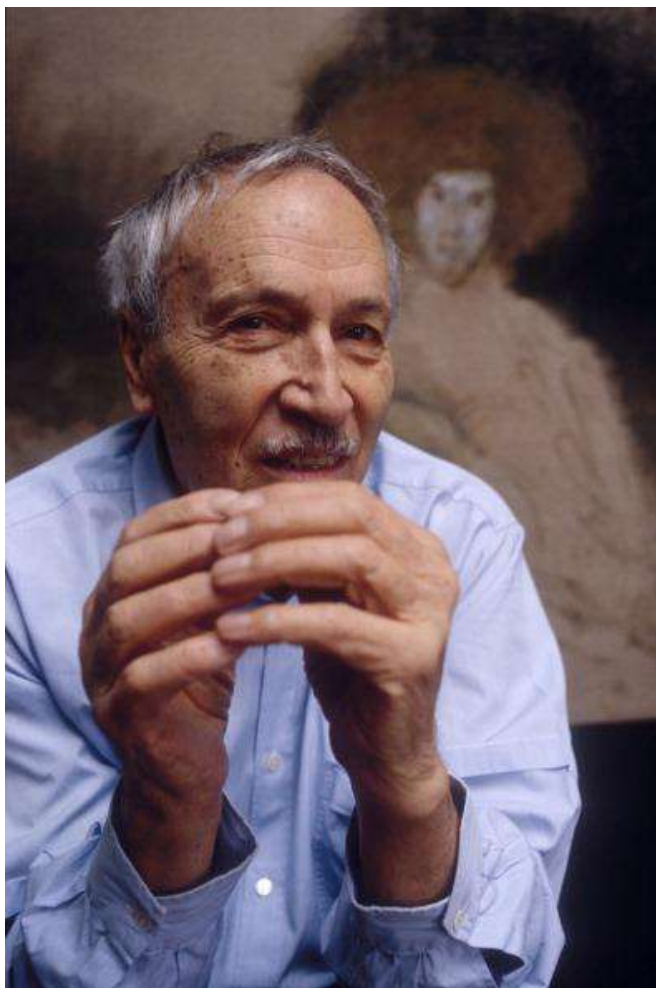
15. Zoran Music

vers 1984

Archives Graziano Arici

On identifie à côté de Zoran Music l'œuvre :

- *Nous ne sommes pas les derniers* T.29, 1970 (Fig. 274)



16. Zoran Music dans son atelier à Venise sous le regard d'Ida
1997

Photographe: Bertrand Rieger

Crédits : Bertrand Rieger/Getty Images



17. Zoran Music à Venise
1997

Photographe: Bertrand Rieger
Crédits : Bertrand Rieger/Getty Images

18. François Mitterrand et Zoran Music à Venise
Photographie de Graziano Arici



19-20. Ida Cadorin Barbarigo

Photographée dans son atelier à Venise – Résidence d'Ida Cadorin Barbarigo et Zoran Music

Novembre 2011

Photographies réalisées lors de mes deux rencontres avec Madame Barbarigo

APPORT CRITIQUE

Zoran Music :

« Nous ne sommes pas les derniers »

PAR PAULE GAUTHIER

MUSIC, peintre de la Dalmatie, né à Gorizia, en Vénétie, par la guerre a été déporté d'Italie dans un repaire de nazis, du nom de Dachau. Leurs serres à charniers n'ont pas été son tombeau, mais les morts violents de leur temps s'agrippèrent désormais à sa vie.

Libéré, il cherche l'oubli, enfouit ses cauchemars dans le sol natal retrouvé, devenu refuge de sa peinture, il se repaît de sa beauté. Il voit Venise et Ravennes, retrouve l'art d'Orti et et à Paris l'art moderne d'Occident. Sous leur double influence son œuvre se lisse de signes ambivalents d'une riche substance. Il choisit, contre la barbarie négatrice des civilisations, de s'ancrer dans un classicisme à fortes valeurs culturelles, contre l'inhumanisme des camps de la haine, des constantes d'Italie encore caractéristiques de sa peinture contemporaine. Par la création peut-on effacer le temps ? Le sort ne le dit pas de suite. Mais il remise dans un musée suisse, un vaste panorama des violences de la mort, ses dessins de 1945 croqués au camp de concentration.

Temps présents

On croit connaître la suite, sa fuite dans un art médité en profondeur et sa remarquable évolution. Cependant de ce temps des morts, des lors quel-que chose surgonne, dans ce fil peut-être que sème un mouchetis qui n'appartient qu'à lui et qui dorote à la forme son silence. Ondes du cerné qui fondent indecise toute présence, incertaine d'être son image précise. Elle est là et déjà un peu passée, comme ces étres de nuit et brouillard du temps des camps qui, en étant là, étaient déjà plus d'ici-bas. On explique encore ainsi sa recherche passionnée d'harmonie avec ses cycles qui concilient les heurts de son tempérament latino-slave, entraînés dans l'art de Rome et de Byzance. Leurs désaccords s'affaiblissent avec les apports venus de l'École de France. Sa totale liberté d'expression dont il a un besoin profond, lui permet d'élaborer l'indépendance des signes picturaux. La sélection des images mémorables, bientôt représentatives de sensations concomitantes élient le successif au profit du simultané, devenu l'indicatif de la vélocité de notre temps. Il passe des stylisations folkloriques des motifs d'émeter aux dissociations caractéristiques des périodes des rotundités incarnant dans leurs synthèses une nouvelle vision globale du monde, flection de rapports actualisés.

Cependant, ces extraordinaires paysages, mêmes ceux presque abstraits des terres brûlées ne rompent jamais avec un certain passé pictural. L'implantation de ces jalons fait que peindre pour Music est simultanément image de la réalité mouvante de l'univers et témoignage de l'évolution des structures de l'esprit. L'adhérence de son espace aux temps fait que cette peinture des distances n'attache pas seulement le passé au présent. Elle superpose à l'expérience individuelle des souvenirs collectifs qui concentrent, dans chaque forme, diverses significations en rétablissant la communication de l'une à l'autre. Dans cet univers volé comme transféré

derrière un impalpable écran du temps, à côté de réalités appréciables, il suspend l'insondable. D'où une pénétration difficile de l'œuvre qui ne révèle qu'à la longue ses caches, si bien que l'on se demande ce qui vague encore dans l'ombre de ses peintures. Ce qu'une certaine critique qualifie de présage.

Temps à venir

Mais demain est aujourd'hui ce temps d'hier qui n'en finit pas, un cauchemar lancinant que tout rappelle. Les morts qui vous hantent, la torture justicière, l'Indochine américaine, la justice abolie, la terre africaine, l'égalité mensongère, la violence souveraine, le passé fleuri. On est malade à resouffrir la bastonnade, le froid, la faim, la torture, de l'inhumain les froides blessures.

Ainsi me parla brièvement Music, pour justifier son nouveau cycle qui fait revivre le temps des morts violentes, non pas des bagnes d'Allemagne d'hier, mais d'aujourd'hui. Il ajouta : ils sont revenus en foule et « il y en aura d'autres », car dans ses images d'autrefois, c'est le visage de demain que je vois.

Contre ces annonces d'exterminations prochaines, on veut dire non. Puis on lit dans les toiles nouvelles la dérision des morts toujours recommencées, la présence du passé. Alors ? quelle conjuration que cette exposition que l'on doit voir bientôt à Paris, l'année prochaine à Bruxelles, à Munich, et en Italie (1). La contestation de cette peinture, effectivement, n'est pas sauterie dans une galerie.

Il faut lire dans la nudité de la trame ce qu'est mourir en vain, échanger sa vie contre rien. Sous la touche grêle déceler le drame comment passe l'existence qu'on étouffe. Ecouter des cris in-finis, les hurlements clos dans le gouffre des bouches mortes. Pour comprendre, inventer des douleurs sans limites, une jeunesse aux sexes insolites, la vieillesse à vingt ans, des faiblesses indifférentes aux détresses, et sans cesse des S.S. nuisant. Imaginer le lieu de sans loi ni loi, ce pays sans âmes avec ses tas de cadavres et son moribond priant les survivants : « Eh les gars saluez-moi, je suis de Pazame » (2). Quoi ! La mort nue sans fioriture avec sa dure figure, sa face atroce de destin, vérité de toute éternité sans espoir d'échappatoire. Le cycle il y en aura d'autres ne peut prévoir de survies autres à la lutte pour la vie dont l'enjeu est toujours périr. Juste mesure d'une révélation implacable, pour qui sait appeler.

Pourtant, ces morts de Music fuient en silence, si bien qu'on les oublie rien d'effrayant a priori dans cette horreur tranquille, s'ils restent bouches ouvertes, ils crient en silence et leurs blessures sont couvertes. Echo lointain d'une vieille histoire, ils sont si familiers ces passagers clandestins qu'on croit rêver les revoir. Précisément, c'est leur côté têtes de téle qui est terrible. Ce temps-des-souvenirs qui recommande de cette peinture, voilà l'intolérable, elle restera inexorable.

(Suite page 24)



Music : « Nous ne sommes pas les derniers », 1970.



Music : « Nous ne sommes pas les derniers », 1970.

Lettres françaises

1. GAUTHIER Paule

« Zoran Music : Nous ne sommes pas les derniers »

Les Lettres Françaises, n°1344, Paris, 22-28 juillet 1970, pp. 23-24.

Page 23

Des temps derniers

On se souvient de ses dessins de 1945 du camp de concentration, relégués dans un musée à la Libération (3). Il a fallu toute l'angoisse d'une actualité qui resserre l'existence dans des nasses de plus en plus étroites, pour que se projettent leurs stridences dans sa peinture des murmures. Il va à l'évidence que Music n'aurait pas osé peindre cette fresque du *Temps violent* s'il n'avait connu les camps d'extermination.

L'exposition de son panorama de Dachau, présenté en 1968 par la galerie de France, avait bouleversé par son objectivité. Absence de passion, et sans l'ombre d'une dramatisation, Music avait figé la réalité, des clichés volontairement bornés, qui visaient un certain état de fait. De même aujourd'hui, ses peintures. Les morts d'autrefois transparaissent en filigrane, ils ne reviennent pas avec leurs anciennes blessures. La mort cette fois banalise, généralise par leur répétition les vies tronquées, dans une neutralité collective où le sens d'anonymat recouvre sa pleine spécificité. Elle stigmatise le néant, horrifié par l'inutilité des derniers cris, gestes et prières. Chaque coup de pinceau est effacement de la vie. A vrai dire, il n'y a pas de rupture avec les cycles précédents, la réalité d'existence qui manquaient parfois à ses créatures trouvent ici le terme de leur aventure picturale. La mort n'apparaît plus comme le Sujet, subversif ou pas, plutôt comme une morphologie suspendue à la *dé-composition* de la forme plastique par son adéquation aux *morphoses* des couleurs ; une couleur abstraite de la lumière. Fondamentalement un art rationnel dont le ton impersonnel exclut toute extravagance. Classique dans sa démarche, Music élague le superflu. Si ses trente toiles des marches de la mort paraissent mornes, leurs teintes falotes elles sont épurées très pures de visions vécues, et leurs cendres symboles des grisailles de l'agonie brutale. Le bleu-noir et le blanc se raccordent à la couleur de la trame de la toile comme avant les grisants dans leurs linéols de boue. Seul l'orangé, note contrariante, formalise la hauteur des épouvantes que

tout ce noir renvoie aux abîmes. Il prolonge un instant des lévitations pendues à cet orage des bouches rouges, une illusion à peine car tout rentre à son point de gravité, sous la terre. Quelques virgules fugitives s'éternisent, derniers sursauts que les brumes qui planent bientôt anéantissent.

Mais comment dire l'indicible ? La technique et le procédé émotionnel sont jumelés à un tel degré qu'il faudrait passer à la série des gravures qui accompagnent ces peintures pour saisir des nuances et lire l'une sans l'autre.

Les éminentes qualités de graveur de Music sont bien connues, il semble pourtant que les œuvres qu'il vient d'achever surpassent les autres. La nature même de ces estampes fait qu'elles étaient plus difficiles à réaliser. Comment attacher à la surface, un graphisme qui halète, des traits qui se délitent, un rythme qui vacille ? Plus les contours sont subtils plus le traitement du métal est malaisé. Mais les résultats sont là, les vibrations lentes et faibles s'allègent jusqu'au repos absolu, elles pailletent l'espace de ces paradoxales gravures, délaissant leurs traces visuelles qui font palpiter les pupilles et glisser les formes jusqu'à ce qu'elles tombent.

Music n'est pas assez fol pour penser que ses derniers travaux changeront le cours des événements. Il donne à savoir à tous, que l'on soit ange ou démon, ce qu'est mourir de violences. S'il ne rétablit pas la balance du *Temps*, il réfléchit un songe. Le destin aujourd'hui est la pleine connaissance de son malheur, dit-on.

Paule Gauthier.

(1) Les œuvres du dernier cycle de Music qu'il a appelé « Nous ne sommes pas les derniers », seront successivement exposées : à Paris, vers la fin de l'année, à la Galerie de France, en 1971 d'abord à Bruxelles (Palais des Beaux-Arts), à Munich ensuite, enfin en Italie. Plusieurs ouvrages doivent paraître à l'occasion de ces expositions.

(2) Ceci n'est pas formule de rhétorique, ni anecdote, mais histoire. L'appel prend en l'occurrence un sens plus large et plus actuel.

(3) Il s'agissait à l'origine de deux cents dessins cachés par l'artiste, alors qu'il était encore déporté, dans la machine sur laquelle il travaillait. Ils furent partiellement détruits par les Américains à la Libération ; du reste, une dizaine a été achetée par le musée de Bâle.

La longue attente de Music

Que Music fût l'un des peintres marquants de sa génération, personne n'en doutait, ni dans son Italie natale, ni dans les milieux artistiques d'Europe et des Etats-Unis, où il est dignement représenté dans les musées. Parti d'un réalisme rêveur et pudique, il s'était, au début des années 50, fait connaître par des compositions proches à la fois de la géométrie et du tachisme : — un tachisme particulièrement soucieux d'harmonies qu'on pouvait dire presque musicales. C'est qu'on reconnaissait dans ses toiles comme la quintessence des paysages dalmates et istriens de son enfance.

Plus tard, dans les années 60, Music avait multiplié les expériences, réduisant, dans ses thèmes élégiaques, la matière picturale à quelques traits fort minces : des traînées plutôt, où on devinait le sujet et l'humeur, sur une toile à peine couverte d'une couche intermittente de couleur effacée, eût-on dit, pour en accroître l'efficacité. Aujourd'hui,

dans son exposition intitulée « Nous ne sommes pas les derniers », à la Galerie de France (3 Faubourg Saint-Honoré), sans rien renier de cette technique de l'allusion, Music nous révèle un secret, que peu de ses familiers connaissent.

Déporté pendant la guerre à Dachau, il en avait rapporté, avec les souvenirs qu'on peut deviner une série de croquis où l'horreur la plus dantesque vient témoigner de la déchéance de l'homme. Ces documents, Music n'a pas voulu jusqu'ici les exploiter, ni les intégrer dans son art, qui avait pris d'autres chemins. Il a attendu, et cette attente a duré un quart de siècle. Maintenant, cette inspiration s'est décantée, et les toiles qu'il nous donne sont d'une intensité unique, comme si la tragédie avait bénéficié de cette longue gestation pour se faire lenement, sûrement, gravement, monumentale. Nous avons devant nous des chefs d'oeuvre de densité : des scènes d'où la rage personnelle a disparu, qui ne re-

tiennent rien de l'accusation qu'elles auraient pu porter.

Entre le moribond et le cadavre, où est la frontière ? Entre l'agonie et la mort, y a-t-il un vrai passage ? Entre la souffrance et l'insensibilité du corps devenu simple matière, comment concevoir la transition ? La chair est liquide, le geste n'appartient plus au bras, le crâne ne se veut plus humain d'avoir trahi si longtemps l'homme. Essentiels, à peine dessinés, presque monochromes, les tableaux disent le paroxysme de la douleur avec une noblesse inégalée. Ce qui compte... en dehors de la beauté de l'oeuvre... c'est que le siècle n'y est pas accusé, ni telle nation, ni tel événement. Music a bien fait d'attendre, de mûrir ses sentiments, de ne pas se venger. Cela lui permet aujourd'hui de devenir le Goya de notre temps. Le phénomène n'est pas seulement une question de peinture, il est comme la sublimation de cette vertu : la patience inspirée.

Alain BOSQUET

2. BOSQUET Alain

« La longue attente de Music »

Combat, n°8221, Paris, mardi 22 décembre 1970, p. 16.

Zoran Music les stigmatés de l'enfer

PAR RAOUL-JEAN MOULIN

« **D**E pareilles choses dont nous disions à Dachau qu'elles ne pourraient jamais se répéter, se répètent encore. L'horrible est dans l'homme et pas seulement dans une société qui serait aberrante, et j'ai senti le devoir de le dire. » Cette décision prise par Zoran Music, que rapporte Jean Grenier au terme de l'excellente étude qu'il vient de lui consacrer (1), risque de surprendre ceux qui, depuis longtemps, se tiennent à l'extérieur de sa peinture. Ceux qui n'ont jamais vu que l'angoisse, la mort l'habitaient de l'intérieur et l'irradiaient de leur charge tragique. Ceux qui n'ont jamais senti battre, sous les transparences sensibles et frémissantes d'une vision contemplative, les pulsions sourdes d'une blessure irrémédiable.

Depuis son retour des camps, depuis qu'il s'est remis à peindre — à Venise d'abord et ensuite à Paris — qu'il s'agisse du plateau aride et désolé du Carso près de Gorizia ou qu'il est né en 1909, des étendues désertiques de la côte Dalmate ou des collines raviniées des Apennins, Music demeure l'homme d'un paysage âpre, éprouvé par le temps et les hommes. Mutilé par l'histoire. Sa couleur est celle de cette terre travaillée par le vent et le soleil, où les pierres éclatent comme des fleurs blanches, noires, où les buissons se crispent en forme de touffes, en forme de flammes vives, jaunes, rouges, blanches. La couleur imprègne de ses éclats la texture rude de la toile, qui trame les images qu'elle révèle et sous-tend leurs motifs, dont on peut déchiffrer l'évolution continue de la figure schématique à la tache et à la trace, en passant par un signe ambivalent aux contours volontairement définis ou effacés.

Voici la terre de cet homme sans frontières, partagé, déchiré entre plusieurs cultures, celle des Slaves et celle des Latins, l'Orient et l'Occident. La terre où Music a choisi de vivre pour y peindre ce qu'il n'a jamais pu oublier — quelle que soient les apparences — ce martyre qu'il a connu, qu'il maîtrisait au plus profond de lui-même et que la vie a brusquement

fait surgir au grand jour, pour nous mettre en garde à nouveau, réveiller notre vigilance, enrayer les « nécessités » de l'histoire.

Vingt-cinq ans après la terrible épreuve concentrationnaire, ébranlé par les crimes qui continuent à être perpétrés contre la liberté d' par le monde, Music a commencé à graver et à peindre la douloureuse expérience qu'il avait vécue dans la nuit et le brouillard de ce temps-là (2). Il n'avait rapporté de Dachau où il dessina en secret quelque deux cents feuilles, qu'une trentaine de dessins sur les manières de vivre et de mourir à l'intérieur du camp, qui constituent un témoignage et un document par leur réalisme saisissant et la qualité humaine de leur écriture. Mais ce n'est pas tant de ces dessins qu'il partit que de la blessure ouverte en lui et des déflagrations qu'elle provoquait dans le paysage de sa peinture.

Ce qu'il devait graver et peindre dépasse les circonstances de sa propre expérience. L'espace et le temps s'annulent à travers ces figures blafardes aux traits révoltés, violemment arrachées à la mort et à l'oubli. Précise, incisive, pénétrante comme la flamme, l'eau-forte trouve des accents goyescques pour extraire de la nuit la plus noire des blancheurs lancinantes, breves ou longues, aiguës et tranchantes comme des poignards. Opérant à la manière d'une radiographie, la gravure semble parfois mettre au jour les certitudes inflexibles qui ont tendu ces corps arc-boutés les uns aux autres jusqu'au seuil de la mort.

C'est aussi ce que la peinture nous découvre, avec la même économie de moyens, la même intensité et la même retenue dans l'expression du drame qui n'est jamais situé ni détaillé, la même brutalité dans les faits. Mais autant les gravures tiennent du cri, autant les peintures tiennent d'un chant grave et continu lentement psalmodié, comme la houë qui gronde et se brise sur le roc. Remontant par vagues successives du fond de la mémoire, les figures martyres s'impressionnent sur la toile



Zoran Music, « Nous ne sommes pas les derniers » (1970)

(1) Jean Grenier, *Music*, avec un avant-propos de W. Sandberg et une importante préface de Zoran Krzisnik, le directeur de la Moderna Galerija de Ljubljana.

(2) Nous ne sommes pas les derniers : tel est le titre générique des peintures et des gravures de Music exposées à la galerie de France jusqu'au 30 janvier 1971.

Lettres françaises

3. MOULIN Raoul-Jean

« Zoran Music, les stigmatés de l'enfer »

Les Lettres Françaises, n°1366, Paris, 30 décembre 1970-5 janvier 1971, p. 25.

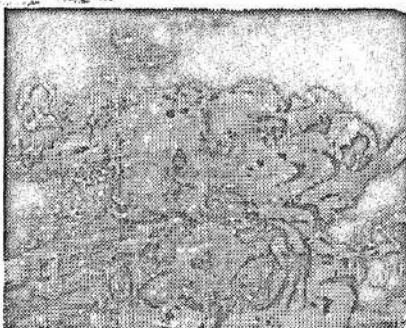
LE Zoran Music, on se souvient de ses dessins de 45, croqués au camp de concentration, et relégués à la Libération dans un musée (1). Pour que se projettent les stridences dans sa peinture de murmures, il a fallu toute l'angoisse d'une actualité qui efface l'existence, dans des masses, toujours plus étroites. S'il a connu les camps d'extermination, pour justifier son nouveau cycle pictural, Music n'a parlé : non des bagnes d'Allemagne d'hier et de lui, mais d'aujourd'hui. Et pénième du monde des arènes d'Athènes, des Indiens et des Egyptiens, de la Chine et de la Palestine, de l'U.R.S.S. et des R.S.S., des U.S.A. et de la bombe A... Cauchemar laninant que tout rappelle, il a évoqué ce temps d'hier qui n'en finit pas : le passé reflétri, la torture justicière, l'égalité mensongère, la justice abolie. Il ajouta : « mais dans les morts d'autrefois, c'est le présent que je vois, ils ne sont pas les derniers et il y en aura d'autres ».

Contre ces annonces d'hécatombes prochaines (?), on voudrait dire non ! Puis on lit dans ses toiles, du temps des morts violentes, la dérision des morts toujours recommencés, la présence du passé. La contestation de son exposition, maintenant à Paris et bientôt à Munich et en Italie, n'est effectivement pas sauterie dans une galerie (2).

La nudité de la trame dit bien ce qu'est mourir en vain, échanger sa vie contre rien. Sous la touche grêle se décèle le drame de la vie qu'on étouffe, les cris *in-finis* des hurlements clos dans le gouffre des bouches mortes. Pour comprendre, il faut se rappeler des douleurs sans limites, une jeunesse aux sexes insolites, la vieillesse à vingt ans, et indifférents au détresse sans cesse des S.S. nuisant. La mort nue avec sa dure figure, ou le temps des

souvenances qui recommence, voilà l'intolérable de cette peinture. Inexorable, vérité de toute éternité, elle ne laisse prévoir aucune autre survie à la lutte pour la vie, l'enjeu sensible toujours être : périr

LE TEMPS DES MORTS VIOLENTES



PEINTURES DE ZORAN MUSIC

L'expressionnisme classique de Zoran Music ne laisse place, par un ton volontairement impersonnel, à aucune sorte d'extravagance. Les agonies d'autrefois transparaissent en filigrane, ne rappelant que l'atroce banalité de la mort, face à la généralisation des vies tronquées dans une neutralité collective.

L'art de Music atteint son plus haut degré

de signification par un puissant jumelage du processus émotionnel et de la technique. Chaque coup de pinceau est effacement de la vie selon une morphologie picturale suspendue à la *dé-composition* du graphisme et liée à une parfaite adéquation aux morphoses des couleurs. Même, dans les gravures à l'eau-forte qui accompagnent les trente toiles des marches de la mort, on peut saisir cet accord parfait. Music a su créer pour accompagner cette disparition de l'homme un graphisme qui balète, des traits qui se défilent sur un rythme qui vacille. Leurs vibrations lentes et faibles s'allègent jusqu'au repos absolu, pailletant. L'espace de ces paradoxales gravures, de traces impondérables qui font palper les pupilles et glisser les formes jusqu'à ce qu'elles tombent.

Music n'est pas assez fol pour penser que ses derniers travaux changeront le cours des événements. Mais il donne à savoir, que l'on soit ange ou démon, ce qu'est mourir de violences. S'il ne rétablit pas la balance du *Temps*, il réfléchit un songe. « Le destin aujourd'hui est la pleine connaissance de son malheur », dit-on.

Paule GAUTHIER

(1) Il s'agit de 200 dessins pris sur le vif, alors que l'artiste était en déportation, au camp de Dachau. Ils furent partiellement détruits par les américains, à la Libération. Le reste a été acheté par le Musée de Berne. (Voir « Le Patriote Résistant » N° 352).

(2) La Galerie de France (3, faubourg St-Honoré, Paris 8^e) présentera ces nouvelles œuvres de Z. Music, un cycle nommé : « Nous ne sommes pas les derniers », jusqu'au 30 janvier. En 1971, cette exposition ira successivement à Bruxelles (Musée des Beaux-Arts), à Munich (Pinacothèque), enfin en Italie.

4. GAUTHIER Paule

« Le temps des morts violentes. Peintures de Zoran Music »

Le Patriote Résistant, Paris, janvier 1971.

LES « BEAUX MORCEAUX » DE MUSIC

Nous étions habitués, avec Music, à retrouver ces images baignant dans une lumière sourde que lui inspirait la vieille terre dalmate. Aujourd'hui, l'artiste qui a survécu à Dachau entend nous tirer du confort quotidien, intellectuel et même physique, en intitulant son exposition : « Nous ne sommes pas les derniers. » Et ce ne sont qu'yeux révoltés, bouches en trou d'ombre, cous gonflés par le spasme. Ce n'est, cette fois, qu'une vision de l'homme au-delà de la souffrance, de cet abominable résidu encore à forme humaine tel que le poussaient les bulldozers dans le film d'Alain Resnais, **Nuit et Brouillard**.

Chacune des toiles reprend le thème avec deux ou trois de ceux qui furent les compagnons de Music et qui habitent toujours l'âme du peintre. C'est hallucinant et, singulièrement, dans la mesure où il s'agit chaque fois « d'un beau morceau de peinture », comme on dit ou plutôt comme on ne devrait pas dire ici. Music n'a même pas eu besoin de changer de palette. Tout est couleur de terre, de glaise, de cette même couleur pour ces cadavres encore verticaux que pour ces collines que Music parsemait de vies paysannes. Aller voir Music ? Assurément, il insiste trop : « Nous ne sommes pas les derniers. »

Au rez-de-chaussée, c'est un bain de sérénité qu'on prend avec Viswanadhan. Il s'agit d'une peinture religieuse dans laquelle il semble que l'Indien de Madras ait été élevé parmi une famille de décorateurs de temples. Il est à remarquer que pour ces compositions le rouge do-

mine systématiquement. Viswanadhan use du même procédé envoûtant que Music, la répétition obsessionnelle comme celle que dégageait un moulin à prières visuel. Ce qui peut inférer que le Yougoslave s'affirme bien comme un grand peintre religieux de la famille d'un Matthias Gruenwald.

GALERIE DE FRANCE, 3, rue du Faubourg-Saint-Honoré (jusqu'au 30 janvier).



« Nous ne sommes pas les derniers », de Music.

5. ANONYME

« Les beaux morceaux de Music »

Le Figaro Littéraire, Paris, 4-10 janvier 1971.

MUSIC à un tournant

« **N**OUS NE SOMMES PAS LES DERNIERS » : c'est le titre que Music a donné à ses peintures récentes, qu'il expose à la Galerie de France. Pourquoi ce titre ? Il nous le dit lui-même :

« A Dachau, nous disions que jamais plus des choses pareilles ne se répèteraient dans le monde. Elles se répètent. Elles prouvent que l'horrible est dans l'homme et pas seulement dans une société d'un certain type aberrant. J'ai ressenti le besoin de dire cela. Nous ne sommes pas les derniers. »

Music, en effet, a connu les horreurs du camp de Dachau. Mais il devait observer sur cet épisode pourtant cruel de sa vie une pudique discrétion. Depuis une vingtaine d'années, ses œuvres n'expriment que des sentiments amènes, à tout le moins une grande sérénité d'esprit. Et

voici que les souvenirs enfouis au tréfonds de sa mémoire ont brutalement envahi sa conscience d'abord, sa peinture ensuite.

Sur ses toiles apparaissent des visages émaciés, aux yeux caves, aux bouches hurlantes, des êtres décharnés et grimaçants qui n'attendent plus rien de la vie, tandis que d'autres risent, figés par la mort. Ces visions de cauchemar seraient insupportables, n'était la modération du langage qui les traduit. Music a su éviter les pièges du réalisme et de l'expressionnisme par sa manière de suggérer les formes, par la sobriété extrême des tons : noir, ocre, terre d'ombre, bleu éteint, frottis de vermillon.

Par la vertu de cet art allusif, les spectacles les plus atroces émeuvent la sensibilité sans la heurter, sans qu'elle éprouve irritation ou répugnance. Music a

dit ce qu'il ne pouvait plus longtemps refouler. Et il l'a dit fort bien dans ses tableaux, et aussi dans ses gravures, qui sont très belles. J'espère cependant qu'il n'insistera pas davantage sur un sujet si poignant. Il ne faudrait pas qu'il se mette à exploiter l'horreur, à l'exemple de ces mendiants qui exploitent, pour en vivre, leurs infirmités.

La galerie de France présente encore la première exposition à Paris de Viswanadhan, un jeune peintre de Madras, qui vit parmi nous depuis deux ans. Loin de plagier l'art occidental, c'est de le découvrir qui a réveillé en lui des traditions immémoriales, en particulier celle de l'art tantrique, dont il s'efforce de renouveler les signes rituels et les couleurs avec autant de goût que d'intelligence.

F. E.

6. ELGAR Frank

« Music à un tournant »

Carrefour, n°1371, Paris, mercredi 6 janvier 1971, p. 13.

Rue du Fg-Saint-Honoré

Au 3 : MUSIC.

CADAVRES dont la chair retrouve les couleurs de la terre, corps de suppliciés sous un ciel rouge, incendié par la colère, la haine, la méchanceté. Le peintre a matérialisé ses souvenirs des camps de concentration de Dachau. Visions d'enfer qui se répètent, à peine supportables, mais qui doivent se lire à travers l'idée même du peintre. Vingt-cinq ans après « *l'inhumanité humaine existe toujours* ». A côté des guerres. Elle a souvent pris d'autres formes plus subtiles : la jalousie, la haine, l'empoisonnement des esprits..., la pollution des éléments en est une autre. Music fait dire à ces suppliciés : « *Nous ne sommes pas les derniers* ». Une méditation. L'expressionnisme moderne atteint une de ses plus hautes formes sous le pinceau de Music. Où est le peintre des paysages italiens, de Dalmatie en particulier, paysages de la solitude et de la représentation imaginaire que nous en avons, écriture inimitable faite de signes, peinture allusive ? L'évasion, la dilution cachait ce mal, cette grande conscience de la misère des autres. La libération de Music est là dans cette série de « *paysages éternels* », des toiles mais aussi une série de gravures que l'on pourrait intituler « *réveil* ». A l'image de celui de l'artiste, celui des uns et des autres. (*Galerie de France.*)

7. MARCHAND Sabine

« Rue du Fg-Saint-Honoré. Au 3 : Music »

Le Figaro, n°8190, Paris, mercredi 13 janvier 1971, p. 10.

ZORAN MUSIC
 Nous ne sommes pas
 les derniers »
 Jusqu'au 30 janvier

Galerie de France
 3, Fg Saint-Honoré
 T.l.j. sauf dimanche
 de 10 h à 13 h et de 14 h à 19 h
 Samedi de 10 h à 13 h
 Catalogue : 15 F

Zoran Music (né en 1909), partage sa carrière entre Paris et Venise. Il l'interrompt soudain pour apporter ce pathétique témoignage. Survivant de Dachau, il pensait que de telles atrocités ne pourraient se répéter. Religion, racisme, nationalisme : l'actualité oblige à l'admettre : « Ils n'étaient pas les derniers ». Après un quart de siècle Music se souvient. Et le peintre des paysages ensauvages d'Ombrie traversés de chevaux ailés devient l'accusateur de l'homme « carnivore grégaire ».

LES EXPOSITIONS

- **NOMMAGE A CHRISTIAN ET YVONNE ZERVOS** : Grand Palais. (Entrée : avenue de Solvès.) Un panorama passionnant de l'art moderne. L'univers d'un couple qui a cru en Picasso, Braque, Ernst, etc... (Voir « Le Provençal » du 3 janvier).
- **MUSIC GALERIE DE FRANCE** / 3, faubourg Saint-Honoré. Un monde concentrationnaire. Un artiste d'une grande puissance.

● ZORAN MUSIC

Galerie de France — 3, Fbg Saint-Honoré.

Cette exposition s'intitule : « Nous ne sommes pas les derniers » et c'est un cri de révolte jailli du cœur d'un survivant des camps de la mort, qui espérait que plus jamais la mort et l'horreur ne pourraient s'installer parmi les hommes. Gravures et peintures illustrent l'angoisse et la torture qui déchirent le visage des hommes de Zoran Music.

Aux âmes trop sensibles, l'exposition que nous propose Music (2) est à déconseiller, la guerre, les camps de déportés, vingt cinq ans après, Music les fait revivre avec ses propres souvenirs. Au travers de ces images poignantes et dures il se fait le dénonciateur de tout ce que peut enfermer l'être humain de cruauté, jalousie et haine. Comme de nombreux artistes sensibilisés par le destin de l'humanité, Music nous oblige à en prendre conscience pour le bien de toutes les nations.

Joël DERVAL

- (1) Musée des Beaux-Arts, 16, avenue de New-York.
- (2) Galerie de France.

en LA GALERIE DE FRANCE,

on peut retrouver, avec Music, un univers de cauchemar à l'image de notre monde. Ce ne sont que formes squelettiques, cadavres encore vivants, humains déjà morts, bouches révulsées qui s'ouvrent sur le néant, chairs qui se tendent jusqu'à craquer. Mais à trop vouloir prouver, on laisse quelque peu. On comprend l'angoisse du peintre et ses souvenirs si lourds qu'il doit nous les faire partager. C'est peut-être cela qui nous rend mal à l'aise.

Jusqu'au 30 janvier. Galerie de France (3, rue du Faubourg St-Honoré).

MUSIC

TEMOIN, dans les camps de concentration, des horreurs de la mort lente, Music a entrepris après une longue maturation de la vision directe et objective de nous montrer comment elle est née, dans sa peinture plastique elle a pris « forme ». Curieusement l'artiste est parvenu à suggérer le travail terrifiant de la mort dans la chair sans trahir pour autant ses spécificités

d'écriture, les rythmes et même les couleurs qui sont les constantes de son art.

Ces amas de chairs coagulées, ces corps affaissés sur eux-mêmes, ces visages rongés par l'ombre, retrouvent une curieuse unité fondamentale : celle de leur origine. Celle du sol d'où ils ont surgi, et vers lequel ils retournent, irrévocablement, dans un climat de grand silence, d'insupportable solitude.

8. ANONYME

« Zoran Music Nous ne sommes pas les derniers »
Paris-Match, Paris, samedi 16 janvier 1971.

9. ANONYME

« Les Expositions Music Galerie de France »
Le Provençal, Marseille, dimanche 17 janvier 1971.

11. DERVAL Joël

« Music »
Combat, Paris, lundi 18 janvier 1971.

13. LÉVÊQUE Jean-Jacques

« Music »
Le Nouveau Journal, Paris, samedi 30 janvier 1971.

10. ANONYME

« Expositions Zoran Music »
L'Actualité, Paris, lundi 18 janvier 1971.

12. ANONYME

« En la Galerie de France »
Aspects de la France, jeudi 21 janvier 1971.

« La condition humaine », de Music

ZORAN MUSIC peint invariablement des paysages. Des paysages dalmates, arides et secs, brûlés de soleil, lents, presque inanimés malgré quelques rares monticules et buissons brunis par le feu. Des paysages ? Il faudrait dire un *paysage*. C'est toujours le même dans la variété des périodes. Un jour, il a dû le voir. Et ne l'a plus oublié. Depuis vingt ans que Music vit à Paris, c'est la source inépuisable à laquelle il va, tel un Chagall qui n'a, très longtemps, peint que son village russe.

Music n'est pas de ceux qui peignent ce qu'ils viennent de voir. Il lui faut porter ses émotions

Ces grands tableaux goyescques, où la mort se mêle à l'ombre, à la fois atroce et sereine, dénoncée et vue à distance comme quelque chose d'inévitable, c'est un peu la « condition humaine » de Music, son engagement dans la violence de l'époque. Avant de peindre, il faut avoir vécu. A-t-il attendu vingt-cinq ans pour nous dire ces moments ? Nullement. *« J'ai vécu et oublié. Cela a mûri en moi, et un jour... On ne le commande pas. On ne le désire même pas. Cela vient à maturité. Certains peignent sur le moment ce qu'ils ont vu, sans prendre le temps de vivre leur expérience. Souvent, cela reste à la surface.*

transformé en signes et en écriture. Finalement le sujet, c'est la *peinture*, au premier et à l'ultime plan du tableau. Le paysage n'est que prétexte. Prétexte à faire agir le peintre. Si bien que Music peint la mort comme il peint un paysage. Il a dramatisé l'un et abordé l'autre avec une étrange sérénité dans ses convulsions.

« Voyez-vous un paysage dans cet espace brûlé ? Et ces morts, croyez-vous que ce soient des cadavres ? Moi, je ne sais pas », dit Music. « On peint. On trouve ensuite à quoi ça ressemble. Mais c'est par hasard que c'est un



Music : Nous ne sommes pas les derniers (1970).

longtemps. Un jour, elles émergeront d'une longue mémoire. C'est que, avec Music, la peinture est toujours le résultat d'une expérience vécue. Il n'invente pas : il interprète. Il doit avoir un souvenir à faire surgir, qui est le sujet même du tableau.

Voici, soudain, les cadavres de Dachau, dessinés au jour le jour au camp où il avait été enfermé, oubliés, peints enfin, vingt-cinq ans après : *« Un matin, cela fait un an, je suis descendu dans mon atelier, j'ai commencé à peindre ces cadavres. Ils sont d'actualité. La mort, on en parle partout aujourd'hui. Comme naguère. »*

« Après tout, l'illustration, ça existe... »

Ceci n'en est pas. C'est plutôt la restitution impérieuse d'un univers obsessionnel. Une rébellion contre l'horrible par la conjuration symbolique. A notre tour, nous qui regardons ces tableaux, nous voici saisis par leur pouvoir obsessionnel, précisément parce qu'ici la mort a rejoint le langage plastique d'un peintre. Elle est devenue l'image de la mort. Un peu comme ses paysages sont les images de certains paysages.

Au degré de maturité où Music est parvenu, le sujet entre fatalement dans sa manière de peindre. Il devient langage plastique,

paysage, par hasard que c'est un cadavre... »

La peinture de Music n'est pas de celles qui séduisent au premier regard. Il faut entreprendre un long et lent cheminement avant de l'attendre. Mais ses tableaux ne sont pas toujours faits pour « plaire ». En tout cas, ceux qu'il propose à notre réflexion aujourd'hui moins que les autres. Des tableaux impossibles.

Comment vivre avec ces cadavres ?

JACQUES MICHEL.

★ Galerie de France, 3, rue du Faubourg-Saint-Honoré. Saur dimanche. De 10 heures à 13 heures et de 14 heures à 19 heures. Jusqu'au 18 février.

14. MICHEL Jacques

« La condition humaine, de Music »

Le Monde, n°8093, Paris, mercredi 20 janvier 1971, p. 15.

La parution de l'essai que Jean Grenier a consacré à l'œuvre de Music (au Musée de Poche) coïncide avec l'exposition à la galerie de France, des œuvres de cet artiste voué au thème de la déportation et, à travers lui, de la mort. « Nous ne sommes par les derniers » rassemble ces œuvres d'une facture très particulière et paradoxalement séduisante. Music a, en effet, connu l'enfer des geôles nazies, et c'est au nom du souvenir qu'il a dessiné la « mort à vif » ou, plutôt, le travail de la mort sur des corps qu'elle a vidés, coagulés, noués en d'atroces signes, ou tendus comme des arbres frappés par la foudre. Jamais, sans doute, un peintre n'avait aussi subtilement saisi le travail opiniâtre de la décomposition, donné à voir les spasmes ultimes, et le souffle qui précède la chute finale dans le néant. Signe de corps, couleurs, et surtout ce flou des masses qui, déjà, se diluent dans l'atmosphère, participent étroitement de la tache, qui, dans l'art moderne, s'est substituée au dessin. On voit, par exemple, un artiste comme Wols (créateur du tachisme) réveiller le jet brut de la couleur sur la toile, ou celui de l'encre sur le papier, tirer de la masse informe des signes, des gestes, des visions. C'est un micromouvement, une microgenèse qui a donné, depuis, une figuration d'un nouveau genre que, faute d'appellation plus satisfaisante, on baptise « Nouvelle figuration ».

Celle-ci est la conséquence logique et irrévocable d'un traitement abstrait de la matière picturale : celle-ci malaxée, ourlée, triturée par la main du peintre, son regard, et donnant naissance à des figures souvent pathétiques, chargées de toute la puissance de l'inquiétude moderne.

D'une certaine manière le travail de Music participe de cette esthétique « Ces taches deviennent à présent les cavités des yeux, la plaie rouge de la bouche, la narine frémissante qui s'ouvre directement dans le crâne... » (Zoran Krzinić)

15. LÉVÊQUE Jean-Jacques

« Music à la galerie de France »

Les Nouvelles Littéraires, Paris, jeudi 21 janvier 1971.

Peinture

MUSIC, le dernier témoin

La nouvelle exposition de Zoran Music (1) est une surprise. On se souvient des paysages qui le firent connaître au lendemain de la dernière guerre mondiale, étendues vastes où paissaient des chevaux, collines de caillasse où les silhouettes des paysannes se confondaient aux buissons. Music était allé ensuite vers des œuvres à la fois plus épanouies et plus secrètes : il peignait des tissus cellulaires frémissants, jalonnés de noyaux vifs.

Mais ce n'est plus ça du tout qu'on trouve dans sa nouvelle exposition. Si Music a conservé sa façon allusive de peindre, si les rythmes alanguis sont toujours là, voici que les couleurs ont viré au grave, que les ocres proches du sang séché, les noirs, les bleus, sur un fond de toile bise semée parfois de gouttes, de reflets d'argent, servent cette fois à exprimer des cadavres entassés.

Les familiers de la peinture de Music découvrent que ces profils de corps usés, érodés, ces accents creux qui font la bouche et les orbites, ces traits qui soulignent une main détendue, un sexe débile, étaient depuis longtemps dans sa peinture. Music ne les employait que pour dépeindre les horizons, les failles, les ravins des collines de l'Apenin. Un jour, ils s'organisèrent en cadavres.

Déporté à Dachau, Music ne les avait certes jamais oubliés, ces tas d'hommes qui gémissaient, ondulaient doucement, nus, sous la neige avant qu'un grand silence enfin ne s'établisse.

On continue de déporter, de tuer, d'entasser les cadavres. « Nous ne sommes pas les derniers » est le titre que le peintre a donné à son exposition, découverte douloureuse d'une constante cruelle.

Dans ces compositions, le tragique est atteint avec une grande économie

de moyens. Rien d'épique. Seulement le dernier murmure de membres disloqués, de chairs fragiles. La mort est dite très doucement.

Chacun reconnaîtra les siens, les siens, les victimes de son choix : pour tel, elles seront juives; pour tel autre, palestiniennes, ou algériennes, ou espagnoles, ou russes, ou grecques. Pour Music, ces cadavres sont le dernier état de la présence humaine, le moment ultime où quelque chose d'humain se reconnaît encore. Demain, sans doute, tout sera mêlé dans la fosse commune. Et l'Histoire n'en tirera plus que des statistiques. Music a voulu être le dernier témoin, avant que ces morts n'appartiennent aux comptables, aux partis pris.

Il a fallu un quart de siècle de paysages heureux, un quart de siècle de plongées dans le monde de son enfance pour que le souvenir du malheur, ayant traversé le filtre du bonheur, trouve chez Music accès à sa peinture. Ce qui prouve que le temps n'éloigne rien. Il éclaircit. Il fait mieux voir la vérité.

Quand Goya entreprit de composer le Dos et le Très de Mayo, son domestique lui demanda : « Pourquoi peignez-vous de telles horreurs ? » Et le peintre répondit : « Pour demander éternellement aux hommes de n'être pas des barbares. »

A la même question, Music a fait la même réponse.

Pierre DESCARGUES.

(1) Galerie de France, 3, rue du Faubourg-Saint-Honoré. Signalons la parution simultanée du livre de Jean Grenier sur Music, dans la collection du « Musée de Poche ». Avant-propos de Sandbery. Post-face de Krjinik, directeur de la Moderna Galerija de Gubljana (Yougoslavie).

ZORAN MUSIC

COMBIEN est différente des autres la dernière exposition de Music : pendant plus de vingt ans, il a gardé secrète la souffrance qu'il a subie et supportée dans les camps de concentration de Dachau ; et voilà que devant cette violence qui éclate un peu partout dans le monde, que ce soit celle de mai 68 ou de la misère des enfants du Biafra, lui vient ce cri : « Nous ne sommes pas les derniers », et c'est cet immense cri de détresse qui va résonner dans ses toiles.

On n'y retrouve pas moins les sobres qualités picturales d'un peintre qui nous a donné de bien grandes satisfactions avec « Motif dalmate », « Paysannes des îles », il y a quelques années

■ Galerie de France, 3, fg Saint-Honoré, jusqu'au 30 janvier.

MUSIC

GRAND, calme, silencieux, Music semble glisser dans la vie, avec son visage immobile, un vague sourire sur les lèvres, un regard attentif, mais qui ne laisse passer que l'écho du rêve intérieur. Pendant longtemps on a cru que ce rêve était une nostalgie de nomade : les chevaux dalmates erraient dans des campagnes imprécises : les tentes bien fermées et bizarrement décorées se groupaient dans les déserts ; les montagnes à l'horizon ressemblaient aux tentes, à leurs couleurs douces, leurs formes arrondies comme des boursouflures du sol : douceurs de campements ensommeillés au crépuscule.

Et puis nous avons vu que le rêve de Music n'était pas cette pénombre tendre mais

une lumière qui perce à travers les brumes ou les poussières, et la campagne recevait cette lumière comme un corps couché. Nous savons maintenant que ces régions silencieuses étaient des souvenirs, des jonchées de cadavres décharnés. Nous savons que le silence cachait des cris de mourants, que le secret de Music avait voulu se fermer sur l'horreur des agonies dans les camps de concentration.

Cette timidité de Music, c'était un lourd souvenir qui ne parvenait pas à s'effacer parce que le temps des cruautés n'est pas clos. L'artiste peut aujourd'hui faire dire aux victimes d'hier : « Nous ne sommes pas les derniers. »

Désormais les choses sont en ordre ; les morts ont pris la place des paysages et s'entassent en monticules, comme les collines se dessinaient sur l'horizon. Entre les paisibles troupeaux des débuts et les terribles charniers d'aujourd'hui il y a chez l'artiste le même sentiment de communion silencieuse qui se traduit par des volumes aux contours imprécis, des couleurs effacées et nous comprenons pourquoi nous pressentons une si émouvante tendresse dans ces formes souples, presque vaporeuses.

Dans un livre qui vient de paraître, en même temps que s'ouvre l'exposition, Jean Grenier et Zoran Krziznik analysent en justes termes les conditions et le caractère de cette création pathétique.

Raymond Cogniat.

Exposition : Galerie de France, 3, fg St-Honoré. Jusqu'au 5 février. Collection « Le Musée de poche ». 11, rue de Vaugivard.



Music : Nous ne sommes pas les derniers, 1970

Music

En regard de cette œuvre d'une rigueur qui n'exclut pas l'humour, mais un humour au second degré, du genre de celui de Raymond Roussel, la peinture de Music (Galerie de France) relève plutôt du message. Parce qu'il a été témoin des cauchemars des camps de concentration, Music a voulu, par une série de peintures, dessins et gravures, perpétuer l'horreur d'une mort qui n'est ni celle, brève et fatale, de l'accident, ni celle, lente mais douce, de la vieillesse, mais la mort qui se regarde elle-même, travaille avec une lenteur perverse, pétrit le corps, le vide, le noue en d'étranges masses pesantes où les mains épousent des courbes déclinantes du plus terrible effet.

Curieusement, Music qui s'était si longtemps plu à ourler des couchers de soleil sur des collines dont son trait épousait la douceur tranquille, adopte presque les mêmes rythmes pour énumérer des corps qui retournent à l'éternité de la matière. Ainsi, loin de le particulariser, lui donne-t-il un aspect universel. Tout à fait justifié à un moment, justement, où sont nombreux ceux qui s'inquiètent de la

généralisation de la violence, du mépris de la vie et de la dignité humaines. Avec un calme effrayant il met le doigt sur la dimension de solitude qu'entraîne la mort. Car même dans le retour à l'unité fondamentale de la nature, le corps, dans un dernier sursaut, un battement de main, un cri qui s'est étouffé, tente une dernière fois de s'exprimer dans sa personnalité profonde. Tout cela est dit sans grandiloquence, par un dessin qui ouvre des regards comme on ouvre des plaies, décide d'un geste qui est aussi une chute, une fuite, un renoncement des énergies rendues à l'éternité.

19. LÉVÊQUE Jean-Jacques

« Music »

La Quinzaine Littéraire, Paris, lundi 1-15 février 1971, p. 14.

Quittons ces rivages où l'adolescence se découvre, et ne craignons point de suivre Music (galerie de France) dans l'antre de la mort, ou, plutôt, dans le laboratoire de la mort. A Dachau, déporté, il a été témoin de cette lente et irrévocable marche vers la finalité du corps, son retour à la terre, à la nature, devenu arbre, monticule informe, mais digéré par le temps qui a aboli les dimensions humaines. Là où Music a atteint une grandeur vraiment exceptionnelle, c'est dans la traduction de la mort dont il a su donner la dimension naturelle. Elle n'est pas morale, ne s'accompagne pas d'exclamations, de préchi-prêcha: elle est nue, fatigante, hautaine, de toujours. Ces corps qui s'agglutinent, qui se tordent, s'effondrent, se vident en leur moelle, sont promis à l'éternité du sable, du sol, de la terre, dans le désert où tout le monde meurt. Il n'y a pas la présence de vivants qui peuvent mesurer la distance, apporter une parole de consolation, aider le passage. L'humanité toute entière, promise à une unique et commune destinée, s'effondre là. Le silence autour

20. LÉVÊQUE Jean-Jacques

« Sans titre »

Opus International, Paris, mars 1971.

MUSIC

(Galerie de France)

On aimait Music pour ses toiles de deux genres différents : des paysages dalmates réduits à l'essentiel, avec à peine des silhouettes de chevaux ou de fermes, un soleil lavé, une mer sèche, une évanescence voulue; et une optique plus abstraite appliquée aux mêmes éléments de la nature, soudain réduite à des taches, des géométries tremblotantes, des surfaces mou-chetées par un rythme à la fois pointilliste et syncopé. L'exposition actuelle est un témoignage pathétique : souvenirs d'un camp de concentration, où toute vie humaine est synonyme d'agonie, et où la chair hésite entre la dissolution et le rétrécissement à l'état de squelette, celui-ci étant à son tour menacé dans son intégrité.

Ces œuvres sont admirables. Leur atroce noblesse vient en partie de la patience de Music : s'il avait transposé en toiles ses dessins, au lendemain de ses supplices, il n'aurait pu échapper à une certaine éloquence. Ici, grâce à ce retard d'un quart de siècle, tout est spiritualisé, et la matière même passe aisément de l'essentiel à l'absence, comme ces corps où le visage rentre sous la peau, tandis que celle-ci se confond déjà avec la boue, laquelle va bientôt se retrouver poussière. Un minimum de couleur, un néant de lignes qui se résorbent, des contours pudiques qui donnent à la mort la consistance d'une tache, et tout est dit. Un voyage au bout de la honte qui est un hymne à la survie : même à la survie impossible.

ALAIN BOSQUET

21. BOSQUET Alain

« Les Arts. Music (Galerie de France) »

La Nouvelle Revue Française, Paris, mars 1971.

Music à Munich

ON se souvient de l'impressionnante exposition faite à Paris par le peintre Music sur le thème de la mort, dans laquelle l'artiste donnait forme à ses souvenirs du camp de concentration de Dachau. Sous son pinceau, les thèmes les plus atroces gardent une retenue, une sorte de pureté. Les formes tragiques qu'il évoquait se transforment en fleurs étranges, l'ossature des visages, les cavités des orbites, des bouches grimaçantes donnent à la mort un mouvement, parfois même une attirance qui nous entraîne comme dans les danses macabres d'autrefois.

A ce témoignage irremplaçable, la Galerie d'art moderne de Munich, célèbre par ses collections de romantiques et d'impressionnistes français réunies par von Teschuldi s'est ouverte par la volonté courageuse de ses dirigeants à l'exposition de ces œuvres. Elles y ont pris une résonance extraordinaire, dans cette ville, à quelques kilomètres du camp de Dachau, dans un bâtiment construit par la mégalomanie de Hitler. Faut-il s'étonner d'y avoir vu un public attentif et silencieux composé en majeure partie de jeunes gens nés après la fin du temps des horreurs ?

Jacques Lassaigue.

Music: une émotion responsable

GALERIE
DE FRANCE,
PARIS

par Jacques Lassaigne

Lors de la grande exposition *Art et Résistance* organisée au Musée Civique de Bologne en 1965, on pouvait voir beaucoup d'œuvres remarquables inspirées aux artistes par les événements de la guerre et de l'occupation, œuvres symboliques, vengeresses, montrant la protestation de l'artiste et les responsabilités politiques et morales qu'il

voulut et put assumer. Beaucoup plus rares étaient les témoignages directs des temps vécus, soit que les hommes aient disparu soit qu'ils aient été dans l'impossibilité de réaliser ou de transmettre leur message. Mais parmi les documents les plus précieux, il n'y en avait pas sans doute de plus émouvants que les dessins faits par Music au

MUSIC. Nous ne sommes pas les derniers, 1970. Eau-forte A VI. 52 x 35 cm. (Photo Galerie de France).



23. LASSAIGNE Jacques

« Music : une émotion responsable »

XX^e Siècle, n°37, nouvelle série, Paris, décembre 1971, pp. 75-80.



MUSIC. Nous ne sommes pas les derniers. 1970. Acrylique sur toile. 116 x 89 cm. Coll. Bayerische Staatsgemaelde-Sammlungen, Munich. (Photo Galerie de France).

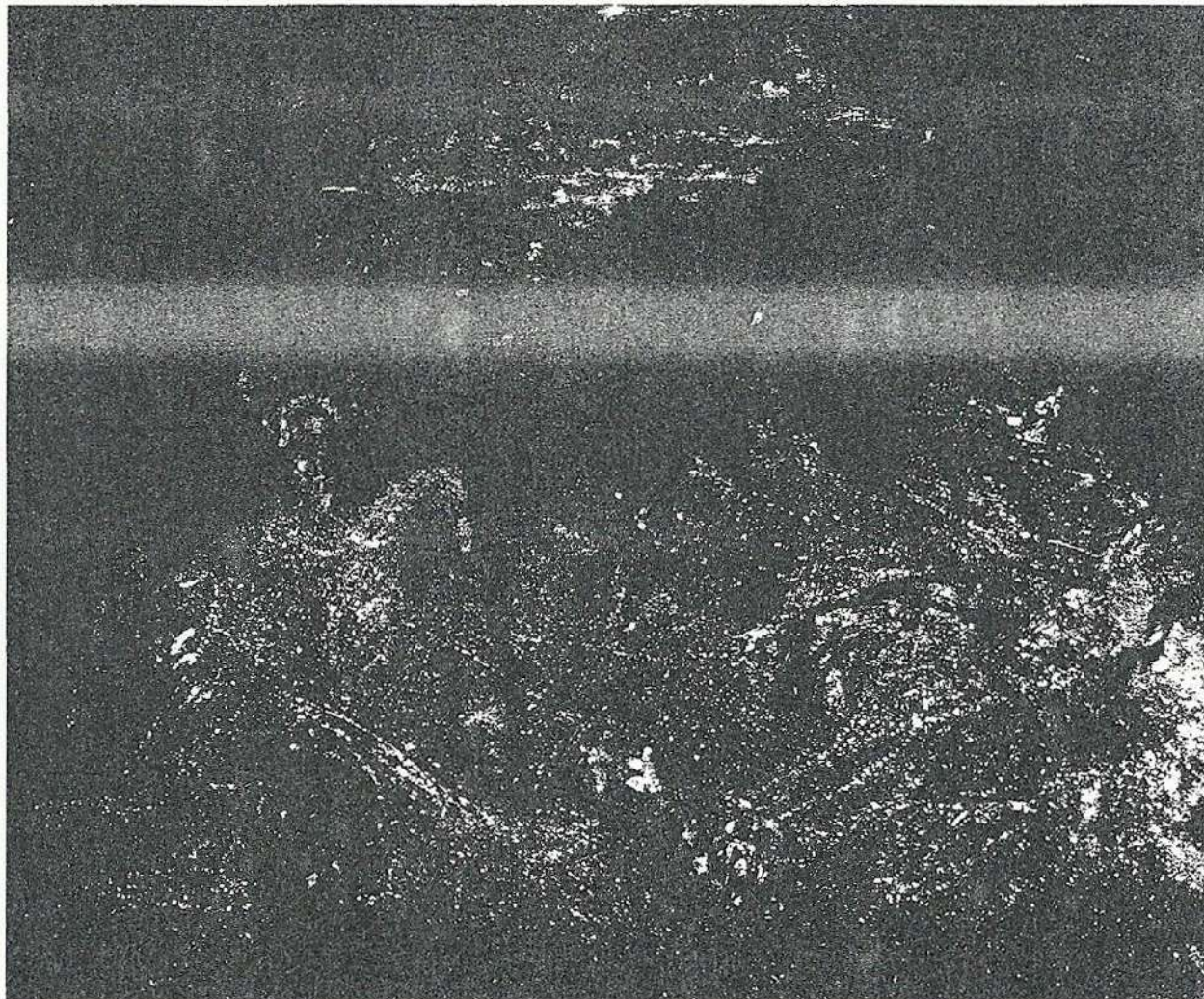
camp de concentration de Dachau où il fut emprisonné un an: humbles feuillets griffonnés en secret, échappés à tous les contrôles et à toutes les fouilles, transmis par miracle de ce monde infernal incompréhensible à notre entendement normal, soudain révélés dans sa vérité nue.

Des années passèrent encore. Ce n'est que l'an dernier que Music se décida à reprendre ces notations, pour leur donner une forme qui développe leur leçon et la perpétue à jamais. Ces visions qui n'avaient cessé de l'habiter mais qu'il avait toujours voulu garder dans le secret de sa pensée, s'imposaient soudain à lui et prenaient des dimensions et une portée terrible. L'artiste ne pouvait plus les garder secrètes, d'autant qu'elles envahissaient toute son œuvre, qu'elles écartaient tout recours à d'autres thèmes, rendaient dérisoire

et mineure toute autre source d'inspiration. Mais en même temps, elles prenaient dans cette transmutation picturale, une formulation qui les rendaient plus significatives et leur donnait même une étrange séduction. Music est un peintre accompli, maître d'une chimie colorée particulièrement subtile et riche qui décuple la portée de tout ce qu'elle traite.

Ainsi a pris forme cette longue méditation sur le thème de la mort et cette forme est unique et maintenant inoubliable. Vieux thème qui, au hasard des évocations de martyres, de guerres civiles ou nationales a permis toujours aux vrais artistes, depuis les primitifs jusqu'à Goya ou Picasso, de trouver dans les pires horreurs et destructions des accents rédempteurs. Les supplices de la Légende dorée ont nourri de leurs

MUSIC. Nous ne sommes pas les derniers. 1970. Acrylique sur toile. 114 x 146 cm. (Photos Galerie de France).





MUSIC. Nous ne sommes pas les derniers. 1970. Eau-forte A IX.



MUSIC. Nous ne sommes pas les derniers. 1970. Acrylique sur toile. 65 x 81 cm.

raffinements atroces et poétiques des générations de Flamands appliqués et impassibles.

La démarche de Music est autre, en ce sens qu'elle n'élève pas une protestation, qu'elle n'est pas une révolte. Et pourtant l'artiste a vécu lui-même ce qu'il décrit, il a parcouru tous les cycles de cet enfer, guidé, soutenu par son seul courage.

Sous son pinceau aujourd'hui, les thèmes les plus pénibles gardent une retenue, une sorte de pureté. Le tableau parle de lui-même, sans jamais rien de théâtral ou de littéraire. Il exprime la souffrance et en quelque sorte la rachète. Déjà, sous certaines de ses gravures les plus terribles, Goya s'était borné à écrire « j'ai vu cela ». Music a survécu à cela. Et par la magie de sa peinture, les formes tragiques qu'il évoque se transforment en fleurs étranges. L'ossature révélée des visages,

les cavités des orbites et des bouches grimaçantes s'emplissent d'ombres sensibles. La mort non plus décrite de l'extérieur, mais vue dans cette intimité prend une attirance inquiétante. Ces corps humains décharnés prennent dans leur dégradation des dimensions extraordinaires. Ces apparitions parlent un langage d'une directe éloquence. Sur ces noirs profonds, essentiels, joue toute une gamme de nuances colorées, de roses et de bleus subtils, de rouges inquiétants. Et c'est la preuve que l'art c'est la vie.

La Galerie de France a réuni tous les morceaux de ce terrible témoignage et en a fait une exposition admirable. Des musées ont demandé à le reprendre et le premier d'entre eux a été la Nouvelle Pinacothèque de Munich que dirige Erich Steingraber. Ainsi on a pu voir, à quelques kilo-



MUSIC. Nous ne sommes pas les derniers. 1969. Eau-forte A IV. 65 x 50 cm. (Photo Ferruzzi, Venise).



MUSIC. Nous ne sommes pas les derniers. 1970. Acrylique sur toile. 60 x 73 cm. (Photo Studio Max).

mètres du camp de Dachau, les œuvres inspirées par ce qui s'est passé là. Un public silencieux et attentif composé en majeure partie de jeunes gens, nés après ce temps d'horreurs, se pressait devant ces toiles qui reprenaient leur dimension hors du temps, dans l'universel. « O mort, vieux capitaine... »

JACQUES LASSAIGNE



Après avoir été lauréat du Grand Prix 1972 de la Biennale de Menton, **Music** verra au début novembre son art consacré par une rétrospective au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris où environ 80 œuvres (de 1946 à 1972) seront présentées. Le spectateur s'initiera aux étapes parcourues par l'artiste, et peut-être sera-t-il tout particulièrement impressionné par les tableaux intitulés « Nous ne sommes pas les derniers » dans lesquels le peintre (qui fut déporté à Dachau) tout en s'inspirant des souvenirs cruels du camp, rappelle que la barbarie continue son chemin. Et de nous dire : « Rien n'a changé, je ne crois pas que la cruauté se situe dans la société, mais plutôt dans l'homme ». Music exécute une série de lithos en couleurs pour lesquelles René de Solier a spécialement composé un texte de poèmes avec pour titre « Cadastre de Cadavres » qui vont paraître à Milan aux éditions Cerastico, de plus une monographie de l'artiste par Erich Steingraber sera éditée par Larese à Saint-Gall (Suisse).

24. ANONYME

« Sans titre »

La Galerie, Paris, Septembre 1972.



GALERIE DE FRANCE

Nous ne sommes pas les derniers...

par Henry GALY CARLES

Zoran Music est né en 1909, à cent cinquante kilomètres de Venise, à Gorizia (Italie), alors que la ville faisait partie de l'Empire austro-hongrois ; située aux confins des civilisations latines, slaves et germaniques, elle eut une influence déterminante sur le jeune Music, et, principalement cette terre désertique, aride, solitaire, hors du temps, balayée par la bora, qu'est le Carso, désert, longuement contemplé, qui est le fil d'Ariane de toute son œuvre.

Revenu en 1919 à Gorizia avec sa famille, Music devait en repartir trois ans plus tard — son père étant anti-fasciste — pour se réfugier en Autriche, où il fera ses études, à Völkermarkt d'abord, puis, à Maribor, enfin à Zagreb, où de 1930 à 1934, il suivra les cours de l'École des Beaux-Arts. L'enseignement y étant post-impressionniste, Music ne connaîtra l'Art moderne qu'à Vienne et à Prague. En 1932, lors d'un voyage en Europe Centrale.

En 1936, il fait un séjour en Espagne ; y découvre l'aridité de la Castille, semblable à celle du Carso ; Le Greco, et surtout Goya qui devait, également, le marquer profondément, comme une prémonition. Puis il s'installe en Dalmatie, y retrouve des paysages aussi étranges que ceux du Carso ou de la Castille ; paysages qui correspondent étroitement à son tempérament silencieux, dépeuplé, solitaire, contemplatif et poétique, et qu'il recrée dans une lumière floue, avec des couleurs délicates, animée parfois de chevaux élancés et farouches, cheminant en groupe dans un horizon en demi-teinte, et dont il transpose déjà subtilement les formes.

En 1943, après un bref passage à Gorizia, Music va s'installer à Venise ; mais, la même année, se situe un fait qui le marquera à jamais : il y est arrêté pour résistance, emprisonné à Trieste, déporté à Dachau, où il fera plus de 200 des-

sins sur la vie du camp. Il n'en restera que 35, après la destruction de l'usine où il les cachait.

Un cri de révolte

De retour à Venise en 1945, Music exécute des toiles, qui, jusqu'en 1953, seront un mélange alterné de paysage de Sienne, et de groupe de paysans, avec une palette dominée par des ocres et des terres d'ombre. Entre 1953 et 1965, il retranscrit la nature avec laquelle il fait si physiologiquement corps ; paysages de Dalmatie, rehaussés des couleurs vives découvertes à Cortina d'Empezzo, où il va souvent travailler, après son installation à Paris en 1952. Ses signes, alors, se font de plus en plus allusifs, et confinent à l'abstraction ; la terre y est toujours aride, l'atmosphère sourdement tranquille, silencieuse, profondément humaine, comme en attente.

Cette attente, elle commencera à se déchirer vers 1965, année durant laquelle Music, au travers de ses paysages, réaborde le contour de personnages déchiquetés et tourmentés ; personnages qui éclateront en 1970, dans la série des tableaux et gravures, au style goyesque, intitulée *Nous ne sommes pas les derniers*, et *l'angoisse d'un homme* qui durant vingt-cinq ans a tenté d'oublier la profonde meurtrissure de sa chair, de tout son être ; la misère morale effrayante ; la souffrance sans fond des hommes torturés, enfermés dans les camps de la mort lente ; cri atroce en face d'une situation, qui loin d'avoir disparue, surgit au contraire de toutes parts, dans tous les coins du monde, témoignant de la violence de l'homme, de ce mal qui est en lui, comme une lèpre et un cancer.

Cri de révolte, cri de désespoir qui se prolonge, maintenant, dans une série d'arbres tourmentés, symbole de ce que la nature elle-même, souffre et hurle pour l'éternité.

H. G.-C.

25. GALY CARLES Henry

« Zoran Music au Musée d'Art Moderne. Nous ne sommes pas les derniers... »

Les Nouvelles Littéraires, n°2356, Paris, lundi 20-26 novembre 1972, p. 12.

MUSIC : « les pays de l'âme et de la mémoire »

TOUT ce qui touche à Zoran Music est d'une grande sobriété : l'homme, son attitude dans la vie et le travail, les thèmes en nombre relativement limité d'une œuvre plus soucieuse d'approfondir que de multiplier les points de vue, et surtout la nature même de cet art où la couleur, dans sa discrétion raffinée, rejoint l'articulation peu oppressante de la mise en page et le caractère atténué du dessin.

La carrière jusqu'ici parcourue par ce peintre de soixante-trois ans ne saurait donc s'inscrire dans un itinéraire spectaculaire, à étapes nombreuses et bien tranchées, et qu'une exposition comme celle qui est organisée pour deux mois avenue Wilson inviterait le visiteur à suivre d'*alpha* en *omega*. Aussi, le parti adopté par Jacques Lessaigne, conservateur en chef du Musée d'art moderne de la Ville de Paris, pour la série des rétrospectives de « contemporains parvenus à maturité » qu'il a inscrites à son programme, et qui consiste à faire entrer le visiteur de plain-pied dans l'activité présente et pleinement assumée de l'artiste, convient-il particulièrement ici.

L'exposition commence, en effet, avec et insiste sur la série de toiles de grand format, intitulée *Motifs végétaux*, qu'une forêt de chênes-lièges incendiée, où il s'est trouvé un jour perdu, a inspirés cette année même à Music. Flore traumatisée, presque plus proche du minéral que du vivant, et sur laquelle Music s'enchantait à surprendre le regain de la vie, les repoussoirs tenaces de la sève à partir de troncs à demi calcinés. La sobriété dont nous parlons culmine dans ces grandes pages dont l'austérité de couleur met en relief la belle profusion labyrinthique du graphisme, et où l'emploi des terres brunes et ocrees, depuis toujours au centre de la palette de Music, est le plus approprié qui soit à l'évocation de l'humus, du terreau forestier.

Music a investi l'expérience de plus de trente ans d'un exercice farouchement indépendant de la peinture dans cette série toute récente. Qui est cet artiste difficile à classer, que Marcel Brion admettait dans le camp de ses « abstraits », sous prétexte que, chez lui, « ce qui compte ce n'est pas la signification, du signe, mais sa vie plastique, sa beauté intrinsèque, sa vertu de saisissement » (1956), mais que d'autres estiment pour des raisons exactement contraires : c'est-à-dire pour la liberté, qu'il a conservée, de mettre dans ses tableaux des chevaux, des parasols et des casiers à homards (fut-ce pour n'en garder que des notations tout juste évocatrices, accents de couleur et de lumière ou motifs graphiques plus que sujets vérita-

bles), au moment où, au sein de l'École de Paris et bien au-delà, toute trace de réalisme était anathémisée sans appel ? En fait, Music est un des rares peintres qui, sous la rafale abstraite, ait continué, au cours des années 50 et jusqu'à maintenant, de s'appuyer au paysage — vrai de l'homme, même s'il l'a choisi précisément pour son abstraction, même s'il l'a poussé constamment à une sorte de paysagisme rêvé.

D'Espagne à Dachau

Ce paysage privilégié qui, d'une certaine façon, réalise d'emblée les conditions de l'abstraction, c'est le karst (carso), il s'agit d'un promontoire calcaire, aride, pelé, semé seulement de touffes de ronces ou de rares oasis, de murets de pierre et de maigres troupeaux, qui prolonge les Alpes juliennes.

Fils d'instituteurs-vignerons, Music est né en 1909 à Goritz (Gorizia), alors ville austro-hongroise, et a fait ses études en allemand puis en slovène au gré des vicissitudes de frontières qui, dans cette région, firent suite à la Grande Guerre. Quatre ans à l'école des beaux-arts de Zagreb, dont l'enseignement académique sera équilibré, dans la formation du futur peintre, par quelques contacts authentiques avec l'art vivant de l'entre-deux-guerres (fauvisme, néo-impressionnisme, Bonnard). Un séjour en Espagne sera décisif : c'est là, comme le notera plus tard Jean Grenier, que, à la faveur du mécanisme d'émotion différée qui est à la base de son inspiration poétique, Music, devant le paysage castillan, prendra conscience de ce que le paysage dalmatien de ses origines comportait de foncièrement original. Il y retourne, en 1936, pour cinq ans, décore quelques églises à Gorizia, s'installe en 1943 à Venise, où il expose pour la première fois.

Ces détentes et ces premiers succès connaîtront peu après un arrêt brutal, avec l'arrestation comme résistant et la déportation à Dachau, où Music exécute plusieurs centaines de dessins qu'il dissimule dans les machines de l'atelier auquel il est affecté. Libéré, de retour à Venise, où — changement de décor brutal —

il travaille dans les combles du palais Pisani, le peintre refoulera pendant vingt-cinq ans sa véritable libération : la série des terrifiants dessins de cadavres de déportés, intitulée *Nous ne sommes pas les derniers*, porte la date de 1970. Ce charnier couleur de cendre et de charbon de bois occupe ici de longues cimaises où s'allient des théores de corps qu'aucune main pieuse n'a rochifiés en vue du cercueil, isolés, jumelés tête-bêche ou empilés dans les attitudes d'effroi ou de protestation où une mort injuste les a saisis : poings convulsés, bouches d'ombre, orbites caves où l'étonnement s'enténébre.

Entre-temps, Music a condensé dans les chevaux pommelés de ses *Motifs dalmates* (1947-1951), dans ses *Collines siennoises* (1951-1952) tout en moucheures et en stries, et dans ses variations sur le Carso, une veine poétique où son goût d'une géologie fondamentale pactise d'abord avec les bleuets, les verts, les roses de Byzance et de Ravenne, avant de s'imposer dans le dépouillement ocre et brun des *Paysages vides* de 1960 : peinture diaphane et quintessenciée, que la Galerie de France révélera à partir de 1952 et dont, paradoxalement, les premiers produits sont sortis de l'atelier de Soutine — le plus brutalement matérialiste et le plus incandescent des Montparnoses. — où Music s'était d'abord installé, en 1953, lorsqu'il est arrivé à Paris pour s'y fixer.

On voit ainsi perpétuellement se mêler deux sources dans le discours de Music : d'une part, l'accent tendre de flûte pastorale que lui reconnaît André Chastel, confirmé par la parenté de ses premières toiles avec la sensibilité d'un Corot, que souligne notamment André Bernède-Joffroy dans le texte utile et formé qu'il a donné pour le catalogue ; d'autre part, ce sentiment lancinant de l'essentiel ; qu'il étale aux collines dalmates et aux amoncellements sinistres de Dachau. L'un et l'autre versant de cette inspiration bipolaire confluent dans ces « pays de l'âme et de la mémoire » dont G. Marchiori fait de Music un habitant privilégié.

MICHEL CONIL LACOSTE.

★ Musée d'art moderne de la Ville de Paris. Jusqu'au 10 janvier.

26. CONIL-LACOSTE Michel

« Un exercice farouchement indépendant de la peinture. Music : les pays de l'âme et de la mémoire »

Le Monde, n°8665, Paris, jeudi 23 novembre 1972, p. 13.

Au musée de la Ville de Paris

ZORAN MUSIC : Une œuvre et une aventure humaines

PREMIERE d'une série de rétrospectives destinées à montrer l'œuvre actuelle d'un artiste parvenu à sa maturité, l'exposition Zoran Music au Musée d'art moderne de la Ville de Paris rend hommage à un art que l'on a trop tendance à oublier de nos jours, un art dont le témoignage est avant tout humain.

Ce qui crée la telle, ce qu'exprime la peinture de Music ce sont ses propres aventures d'homme. Tout d'abord son contact avec un pays dur, au sol aride, broussaillieux, celui de sa terre natale, la Dalmatie, traduit en des paysages bistrés et blancs, aux collines zébrées ou mouchetées d'ombres austères, animés par un thème unique, celui du passa-

ge des chevaux. Silhouettes légères presque ailées, toujours en marche vers d'autres horizons, ces chevaux ne sont-ils pas pour Music la meilleure image d'une nécessaire transhumance humaine, signe de fuite devant la terre hostile, de marche vers la vie ? Mais en voulant lui échapper la nature continue à opérer son inoubliable pression qui souvent ressemble à une attirance vers le néant comme le veulent les paysages rythmés de taches nuageuses, des années 1958, et, plus tard, les puissants, profonds et émouvants « Paysages vides » des années 1960. A cette époque l'histoire avait façonné à jamais la sensibilité d'un être en quête de connais-

sances, à l'affût des réponses fondamentales. La guerre mondiale s'était chargée de l'éducation d'une génération.

Music au camp de concentration de Dachau. Des images indescriptibles longtemps enfouies au plus profond de l'être, soumises au mûrissement avant que d'éclater au grand jour, pour que le monde sache, pour que les consciences restent en alerte. En 1970, Music nous livrait cette série de toiles intitulées « Nous ne sommes pas les derniers » dans lesquelles il atteignait cette qualité picturale qui lui fait aujourd'hui atteindre à l'œuvre de pleine maturité. L'écho de cet ensemble reste inoubliable après le premier regard. Et si ces bouches ouvertes sur un cri et ces corps suppliciés in-

finiment confondus à la matière de la terre se rattachent parfaitement avec la suite de l'œuvre de Music avec la série des « motifs végétaux » (1972), c'est qu'il faut lire le message d'angoisse de Music comme un dialogue qui traite de l'essentiel, de la mort qui engendre la vie au long du cycle de l'éternel recommencement.

Ni expressionniste, ni abstrait, ni tachiste, l'art de Music

28-11-72

décrit autant qu'il suggère par le seul pouvoir magique d'un pinceau libre, qui sait user du trait (n'oublions pas son Grand prix de la gravure à la Biennale de Venise de 1956) mais connaît également toute la saveur d'une matière, de celle d'une texture par exemple, capable d'accentuer le poids de la vérité, jusqu'aux limites du lyrisme.

Sabine Marchand.

27. MARCHAND Sabine

« Au musée de la Ville de Paris. Zoran Music : Une œuvre et une aventure humaines »
Le Figaro, n°8772, Paris, mardi 28 novembre 1972, p. 14.

ZORAN MUSIC

Le refus de la violence



ZORAN MUSIC : Nous ne sommes pas les derniers.

DES collines usées, des chevaux errants, des cadavres emmêlés, des troncs noircis aux allures de fantômes, se répètent dans l'œuvre de Zoran Music. Mais, au-delà de ces thèmes se retrouvent quelques notions permanentes : le temps qui passe, sa lenteur et son indifférence, un silence angoissant, la solitude, une certaine barbarie et une poésie aux accents très subtils.

Zoran Music est né en 1909, en Italie, à Gorizia, qui faisait alors partie de l'empire austro-hongrois. En 1914, sa famille se réfugia en Autriche ; elle revint en 1919, à Gorizia, désormais italienne. Puis l'avènement de Mussolini obligea les Music, antifascistes, à un nouvel exode vers l'Autriche. Zoran Music fit ainsi ses études à Volkermarkt, à Maribor en Yougoslavie, puis à Zagreb.

C'est en Espagne, en 1935, que se précisa sa vocation de peintre. Il retrouva là les montagnes usées et désertiques de son enfance, tachetées jusqu'à l'horizon de buissons de ronces. Il mêla alors ses souvenirs et la réalité au point de ne plus les distinguer, tellement, dit-il, cette terre m'a obsédé avec ses couleurs mates, assourdies et la rondeur de toutes ses formes.

Lorsque la guerre civile éclate en Espagne, Music s'installe en Dalmatie, puis à Venise en 1943, où il est arrêté comme résistant et déporté à Dachau. Des dessins réalisés à Dachau, il a conservé peu de chose. A son retour à Venise, il ne revient pas sur les effroyables visions du camp de la mort. Au contraire, il se replonge, comme dans une paix privilégiée, dans ses souvenirs et ses rêves d'enfant errant.

C'est l'époque des collines arides, rondes, animées d'une vie minérale paisible, signe de durée et de continuité. Les chevaux qui passent datent de la même période. Grêles, ils errent, entre des collines diaphanes, dans un univers en demi-teintes et aux contours flous.

Puis les formes s'estompent : Music évolue vers un style proche de l'abstraction, de plus en plus dépouillé. Aux confins d'une certaine barbarie et d'un raffinement poétique. Ses paysages se vidant, simplement transpercés de merveilleux reflets de couleurs et de lumière.

Et, brusquement, en 1970, les souvenirs de Dachau réapparaissent. « A Dachau, expliquait-il, nous disions que plus jamais des choses pareilles ne se répèteraient dans le monde. Elles se répètent. Elles prouvent que l'horrible est dans l'homme... J'ai ressenti le besoin de dire cela. »

L'horrible prend dès lors dans les paysages vides la place de la poésie. Dans une série de tableaux intitulée : *Nous ne sommes pas les derniers*, les cadavres déchiquetés crient leur impuissance désespérée face à la violence.

Pendant vingt-cinq ans, Music a voulu oublier ce cri de la souffrance. Il s'en écarte à nouveau. Près des hommes torturés de Dachau, devenus les morts de nulle part, les *Motifs végétaux* évoquent tous les cataclysmes, mais aussi toutes les renaissances. Calcinés, torturés, tourmentés, ils portent encore des rameaux de vie. Et la lumière de ces rameaux éclaire aussi bien la nuit de la violence que la nébulosité paisible des souvenirs d'errance.

Jeanine BARON

LE YAOUANC

Des formes en fête

Tout éclate chez Le Yaouanc (Galerie Hervé Odermatt, 85 bis, rue du Faubourg-Saint-Honoré). Les formes en fête se libèrent pour de splendides ballets.

Avides de rythme, au seul du vide, quel jeu, quelle chute, quel équilibre ou quel effondrement évoquent-elles ? Cela importe peu. Tant est vif leur dynamisme.

Avec une parfaite maîtrise, l'artiste les domine. Et dans leurs soubresauts apparaît un certain reflet de la vie contemporaine : aux prises avec ses rêves, empiétrée dans ses propres destructions, ses créations, son éclat et sa force.

JEAN RIGAUD

Jean Rigaud (Galerie Durand-Ruel, 37, avenue de Friedland) excelle à traduire en touches légères la luminosité caractéristique d'un site.

La Bretagne, l'île d'Yeu, Noirmoutier sont prétextes à de délicates harmonies ou dominent des gris, des blancs, des irisations. De la Sologne, il retient la somptuosité de l'automne qu'il décrit sans emphase dans de très riches nuances.

J. B.

GALERIE LOUISE LEIRIS
67, r. de Monceau (8^e) 522-57-35

**172 dessins de
PICASSO**

Jusqu'au 13 Janvier
de 10 h 12 h et de 14 h 20 h 10 h

tout dimanche et lundi

GALERIE ROR-VOLMAR
25, rue de Douzay (7^e) 251-25-43

A. de DANUCH, Ph. COMPAGNON,
L. PENNES, G. PHILIPPON

Salle Hypogée : P. CARRESSE

du 2 au 15 Décembre

SALON DES ARTISTES
de Saint-Maur et du
VAL-de-MARNE

2 Décembre - 3 Janvier

MUSÉE DE ST-MAUR
5 ter, av. de Bac, 94-LA VARENNE

28. BARON Jeanine

« Zoran Music. Le refus de la violence »

La Croix, n°27340, Paris, dimanche 3-4 décembre 1972, p. 12.

MUSIC: LE TRIOMPHE DE LA VIE

QUATRE-VINGTS toiles parfois subtiles ou profondément poignantes, rassemblées et préfacées par Jacques Lassaing et André Berne-Joffroy, donnent aux visiteurs du musée d'art moderne de la Ville de Paris la possibilité d'apprécier l'immense talent de Zoran-Antonio Music, né à Gorizia en 1909, dans l'ancien territoire d'Autriche récupéré par l'Italie en 1918. Au début des « années 50 », en le choisissant comme lauréat d'un prix important, André Chastel, Frank Elgar, Marcel Arland lui ouvrirent toutes grandes les portes de l'école de Paris et aussi celles de la Galerie de France où il expose régulièrement.

Il est passionnant de pouvoir s'entretenir avec celui qui nous offre ici la synthèse de 25 années de recherches.

Ce bon géant de 1,90 m, au regard sombre, a dans ses propos le goût des contrastes comme dans sa peinture. Un groupe de jeunes visite son exposition tout près de nous. D'abord il l'évite avec un sentiment de gêne et puis il s'en rapproche en disant : « Écoutons-les. Ils vont sûrement m'apprendre quelque chose sur moi-même. »

Ce fils de vigneron, s'il faut le croire, n'apprit pas grand-chose à l'académie de Zagreb. Sa vocation s'était décidée à 15 ans, devant les reproductions de Gauguin, de Van Gogh et de Cézanne. Cette sobriété plastique que l'on retrouve toujours dans ses compositions, il la doit, sans nul doute, à son admiration pour Gustav Klimt, champion de la dimension unique, à sa découverte de Matisse, sa rencontre avec les Byzantins, en particulier : « Le Cortège des vierges martyres », de Ravenne.

Il a peint frénétiquement depuis 1930 bien que les premières toiles ici exposées datent de 1946 et les dernières soient récentes. Cela commence par des « nus » très rêvés, un autoportrait, excellent, la ressemblance est plus intérieure qu'extérieure, mais c'est surtout dans l'interprétation de sa terre dalmate, le long d'une côte qui va de Dubrovnic à Split, que le peintre, oubliant ses dieux, devient lui-même pour exprimer toute l'aridité d'une nature que la lumière magnifie. Il peupla le paysage d'étranges petits chevaux sauvages, d'apparence rupestre parfaitement en

harmonie avec la montagne d'alentour. Il ramène tout à des traits souples, équilibrés par des taches colorées qui vont jouer un rôle prédominant dans la série du « Corse », ou celles des « Paysages vides » de 1960. Ses ocres, ses bruns légers, ses bleus, et aussi des roses discrets, expriment la joie, une joie, hélas ! interrompue par de longues souffrances.

Déporté à Dachau, en 1943, cet interprète d'une nature exquise, sur un carnet qu'il put dissimuler, non sans peine, en quelques notes fiévreuses fixa l'atroce apparence de ceux qui chaque jour disparaissaient. Mort-vivant lui-même, il rêvait pour survivre à la silhouette colorée de ses paysannes dalmates. De toutes les forces qui lui restaient, il espéra encore les peindre. Libéré, il se remit au travail avec une soif de beauté renouvelée.

En 1970, pourtant, il n'a pu résister à l'impérieux besoin de consacrer quelques toiles essentielles dans son œuvre à l'enfer qu'il avait vécu. Cet amalgame de corps mutilés, de squelettes, d'or-

bites sans regard, de bouches ouvertes dans une agonie ultime, plus macabre encore que les visions de Goya ou d'Ensor, ne pourrait être supporté par les spectateurs si ces derniers n'y retrouvaient, par l'intensité même de la peinture, cette beauté que Baudelaire aimait lui aussi faire surgir de la géhenne. Tout à fait délivré de ses obsédants souvenirs, Music, récemment, a trouvé dans une forêt du Var un thème nouveau. Là ce ne sont plus les hommes qui sont abattus, mais les arbres frappés par la hache des bûcherons. Tout près des troncs blessés jaillit la sève des jeunes pousses qui sont le symbole de la vie plus forte que la mort.

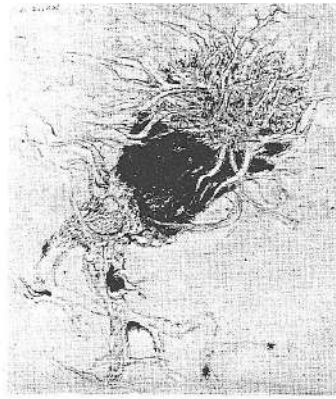
De ce beau motif végétal, où les volumes et la couleur s'harmonisent dans des ramifications multiples, à travers ce nouveau mariage de la réalité et du songe, nous pouvons entrevoir vers quel chemin nouveau s'est engagé un artiste en pleine forme créatrice.

René BAROTTE.

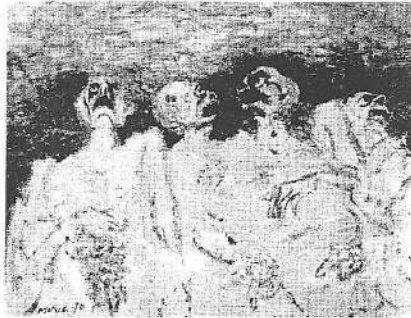
29. BAROTTE René

« Music : Le triomphe de la vie »

L'Aurore, Paris, mercredi 6 décembre 1972, p. 13.



DR



DEUX TOILES DE ZORAN MUSIC
« De mémoire »

PEINTURE

L'odyssée intérieure de Zoran Music

Zoran Music, Musée d'Art moderne.

Terres dalmates, pierreuses et désolées, où souffle le vent ; terres siennoises, d'ocre et de rouge, brûlées par le soleil. Jusqu'à la toile même, où se raconte le peintre, qui est terreuse et de couleur brune. Sur ce fond sombre, Zoran Music fait apparaître des paysages estompés et noyés de brouillard. Les contours sont indécis, les teintes transparentes, les formes à la limite de l'abstraction. Mais qu'on ne s'y trompe pas : il n'y a là ni procédé facile ni goût de la décoration.

Ces images sont vaporeuses ? C'est qu'elles sont embuées par le temps, voilées comme de très vieux souvenirs. Music ne peint jamais sur le motif, mais, comme le dit si bien le langage, « de mémoire ». Ses paysages sont des réminiscences. On y voit défilier parfois des chevaux, des silhouettes furtives. Mais ces calmes cortèges glissent comme des fantômes.

Pour Music, la peinture n'est jamais un jeu. Très tôt, il fut frappé par la beauté des icônes de Byzance ; on retrouve dans ses toiles leur hiératisme, leur air d'éternité. Mais c'est à Proust surtout que fait songer ce peintre : son œuvre, par-delà le temps perdu, loin des clameurs et de l'agitation vaine, se met en quête d'un pays où se retrouver.

Chaque toile marque un pas dans une longue marche : celle qui mène vers une terre peut-être promise, mais toujours ignorée.

Voyageur sans logis, Music a mené — et mène encore — une existence itinérante. Les événements politiques, les hasards de la vie l'ont contraint à changer souvent de résidence. Il parle presque toutes les langues d'Europe ; mais il ne reconnaît qu'un seul langage : la peinture. Que lui demandait-il ? De lui offrir une patrie que l'histoire lui a refusée. Une de ses toiles s'intitule « Enclos intérieur ». C'est en fait toute son œuvre qui s'inscrit dans les limites de cette clôture primitive. Telle est son unité, par-delà les périodes qui la divisent : une solitude radicale, un indépassable monologue.

On peut en comprendre alors l'origine et la fin. Les premières toiles ? Ce sont des images enfantines, aux couleurs douces et pastels. Les dernières ? Ce sont des visions de mort, monochromes, dépouillées. Souvenirs de Dachau, où Music fut déporté, elles témoignent encore de l'horreur des camps. Des visions sereines de l'enfance à celles, angoissées, de la mort, un cercle s'est refermé. Il semble difficile de mener plus loin une telle odyssée intérieure. ● JACQUES DARRIULAT

30. DARRIULAT Jacques

« L'odyssée intérieure de Zoran Music. Zoran Music, Musée d'Art moderne »

Le Point, n°12, Paris, lundi 11 décembre 1972, p. 83.

Peindre le silence

par Raymond COGNAT

PLUS que jamais nous demandons à la peinture et ne pas se limiter à la seule représentation de l'objet, de suggérer ou de susciter d'autres sensations ou sentiments que ceux nés des imitations de la réalité extérieure. Les artistes ont depuis longtemps exploité et exploité les ressources que, dans cet ordre d'idées, leur offrent l'extériorisation des sentiments : la colère, la joie, la passion, la surprise, etc. Ils ont aussi été tentés par des notions plus indéfinissables physiquement : le mouvement, l'espace, et leurs combinaisons avec le temps. Rarement ils ont pu exprimer le silence, sans doute parce qu'il est difficile de trouver des suggestions pour signifier une absence. Mais en fait le silence peut ne pas être une absence et apparaître, au contraire, comme une concentration.

Il peut même y avoir non pas un, mais des silences qui diffèrent les uns des autres par leur nature et que la peinture réussit mieux à exprimer que ne le feraient les mots. Le calme de certains tableaux de Chardin ou de Vermeer, par exemple, fait rayonner — si l'on peut dire — une impression de silence, mais de silence paisible, sans inévitabilité, tandis que Carpaccio, dans le « Sonnet de Saint-Brisule » à Venise impose par une immobilité totale une présence, une atmosphère figée, impénétrable à tout bruit mais pleine de mystère. Redon va plus loin encore dans le secret et fait pénétrer dans l'angoisse par les moyens de l'invisibilité. Il fait comprendre comment le silence et l'espace s'aident pour amplifier leur emprise.

Cette suggestion d'espace, sans dimension, et sans échos et qui cependant semble avoir une densité de réalité prend un autre caractère chez Rastignac qui expose pour encore quelques jours à ses étranges rêves cosmiques. Le vide d'où naît l'interrogation angoissée, poussée jusqu'au cauchemar chez Odilon Redon, devient ici une abstraction palpable dans laquelle, se tiennent en équilibre stable deux formes — un carré et un disque — dans un ballet immobile, étrange dialogue dans le plus total dépouillement et poussant au maximum cette concentration de muette tension dont nous parlons plus haut.

Le nostalgique sommeil des ruines

Le silence est aussi un des éléments magiques de la peinture de Music. (2). Quel que soit le thème traité, il est le lieu qui relie entre elles les diverses étapes de sa secrète poésie. Silence des campements nostalgiques éparpillés dans la pénombre couvrant la plaine au pied des montagnes, silence cauchemardesque des ans-teillements, silence des dramatiques charniers et de leurs hallucinants enlacements de corps, silence des arbres ensorcelés de bruchages, l'insertion des choses louses devines les palpitations muettes dans les gammes en couleurs de bruits transportés qui, après avoir, sans signes de silence comme le font les hallucinés et

sondant d'un C. appliqué ou les autres motifs tendrement enveloppés de pose de Marandi. Souvent les artistes font un lien instinctivement ou sur le tout d'un sommeil des ruines.

Le silence cependant n'est pas que mélancolie ou angoisse. Malaval (3) qui dans sa précédente exposition se renchérissait sur d'inquiétants tourments, le découvre dans la sérénité et la lumière. L'obscurité efface les cauchemars du rêve et se même — jusqu'à s'immobiliser en de beaux paysages.

Les formes les plus simples, les plus élémentaires, ont la pureté inattendue de fraîches aurores et invitent à la strême méditation.

Etrange attente de l'incertain

Dans ce palmiers d'actualité, on pourrait aussi faire figurer Raoul Ubac, récent lauréat du Prix des Arts, pour tous les aspects de son œuvre, car la sculpture, elle aussi, sait parfois exprimer le silence. Les surfaces modelées en ondulations par Hajdu évoquent les calmes étendues des déserts de sable et leur mouvante grandeur où s'attardent, lentement, les brèves faces lunaires venues de lui, consacré au volume (4) dans sa belle collection sur les sculptures d'aujourd'hui. Son œuvre ne manque pas de souligner l'attraction mystérieuse exercée par cet art, cette intensité intérieure qui semble affleurer à la surface des plans de ses bas-reliefs — fragments de plaques infinies — qu'il se déplace au même dans le cas des estompages dont la blancheur immaculée suggère la splendeur des étendues de neige. Les déserts de sable, les déserts de neige, tourmentent en effet à Hajdu l'exemple de leur pureté initiale et trouvent écho dans toute son œuvre. Celle-ci est toujours menée comme le rappelle Jean Linnon, non à opposer les formes les unes aux autres par l'occultation des contrastes, mais au contraire les lie, entre elles, en associations, sont les rapports d'ombre et de lumière.

Puisque le silence nous est précieux pour évoquer un aspect essentiel de quelques artistes appartenant à l'actualité de ce monde, comment n'y pas joindre Paul Rastignac (5). Lui aussi étrangement envoûté avec ses accumulations de petites formes lentement noyées par des mouvements imprévus, il conjure l'inquiétude du silence et le harcèlement implacable du temps qui le démolit et devient aussi une obédience par l'attente du mouvement, étrange attente de l'incertain que l'on qualifie comme une éternité. Car le silence peut n'être ni le vide, ni la paix.

Raymond COGNAT

(1) Galerie Christiane Beller, 25, rue de Valenciennes, Paris, du 12 au 18 décembre.

(2) Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

(3) Galerie Robert Strelow, 14, rue de Valenciennes, Paris, du 12 au 18 décembre.

Zoran Music, au Musée d'art moderne.

La rétrospective Music inaugure une série d'expositions consacrées aux principaux peintres contemporains. L'accrochage des toiles, si difficile dans un tel espace, l'éclairage de ces galeries que la moindre faute suffit à transformer en hall de gare, tout concorde à mettre en valeur cet art à la fois feutré et pathétique.

A travers les quatre-vingt pièces exposées, nous suivons le cheminement de l'artiste depuis sa sortie de Dachau ; et c'est sans doute cet envoûtement atroce dont la peinture tente l'exorcisme à travers cette suite visionnaire intitulée « Nous ne sommes pas les derniers », datant de 1970. Ces œuvres devant lesquelles on a souvent évoqué Goya ou Guttierre Solana montrent bien quelle a été l'influence de la peinture espagnole sur Zoran Music. Mais, dit André Berne Joffroy, « ce qui fut, en Espagne, le plus décisif pour son avenir artistique fut le paysage de Castille qui lui révéla les beautés analogues de son Karst natal. »

On comprend mieux pourquoi, avant que Music ne domine son obsession, il eut besoin de retrouver cette nature originelle dont la guerre l'avait privé : d'où les séries des « Chevaux qui passent », des « Motifs dalmates » et des « Paysages siennois » (ces derniers aux limites de l'abstraction) qui, par un chromatisme assez sourd et la simplicité du dessin, évoquent les fresques antiques, voire la peinture rupestre.

Plus gaies au contraire, les autres toiles italiennes — région de Cortina d'Ampezzo —, datant de 1965, marquent une accalmie tout juste avant ce retour au monde concentrationnaire. Les dernières œuvres de l'artiste adoptant à nouveau les thèmes de la nature plus particulièrement le monde végétal, font penser inévitablement à certains lavis japonais comme ceux de Sesshu Toyo ou de Shûkei Sesson. Mais ces arbres calcinés, torturés eux aussi, ne continuent-ils pas l'exorcisme commencé en 1970 ?

C. C.

AU MUSEE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS

MUSIC

(PEINDRE D'APRES L'ENFER)

ZORAN MUSIC inaugure actuellement, au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, un nouveau cycle d'expositions par lequel Jacques Lassaigne entend montrer plusieurs aspects de l'art contemporain, moins sous la forme systématique d'une rétrospective que d'une présentation d'étapes décisives dans la recherche entreprise par chacun des artistes choisis. Appliqué à l'œuvre de Music, ce type d'exposition met en valeur, à travers la diversité des thèmes, l'unité profonde de sa vision du monde et de sa conception plastique, en même temps que la permanence révélée ou occultée de la mort, d'une menace sourde, informulée, travaillant de l'intérieur cette peinture qui semble se consumer à son propre feu.

Déporté à Dachau

Pourtant Music est un homme partagé entre deux cultures, celle des Slaves et celle des Latins, l'Orient et l'Occident : il est né en 1909 à Gorizia, qui appartenait alors à l'Autriche-Hongrie et devint italienne à l'issue de la guerre de 1914-1918. Mais ses parents étaient Slovènes. Son père, socialiste dès 1922 et installa sa famille d'abord en Autriche, puis en Yougoslavie où Music s'initia à la peinture à l'académie de Zagreb de 1930 à 1935.

Après un séjour en Espagne, interrompu par la guerre, il vient vivre en solitaire dans les îles de la côte dalmate. En 1942 il regagne l'Italie, où il participe à la Résistance, avant d'être arrêté en 1943 à Venise et déporté à Dachau.

Un souffle toujours haletant

A son retour de l'enfer concentrationnaire, Music voulut retrouver le paysage de son enfance, reprendre la peinture là où il l'avait laissée, où elle s'était accordée avec le monde,

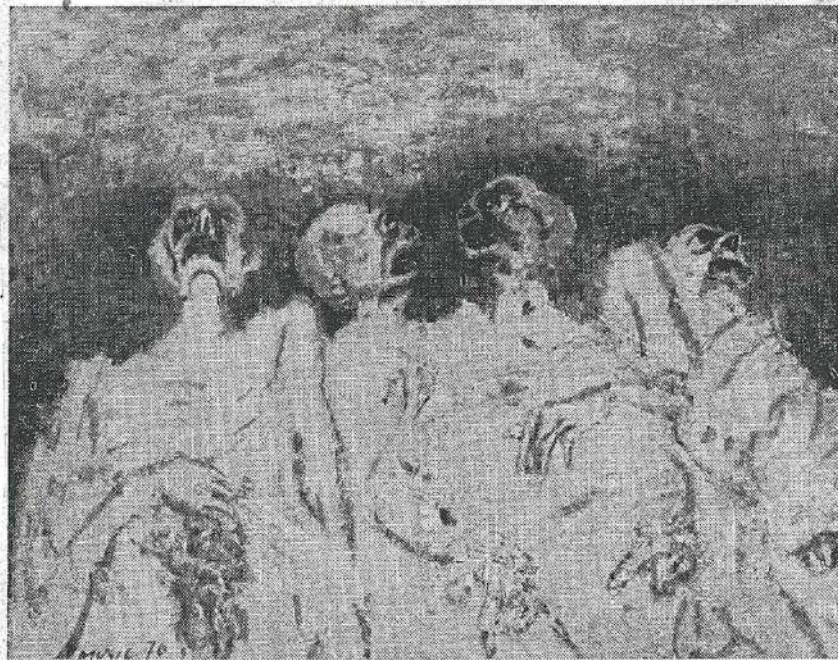
comme des sceaux, dont les rythmes s'articulent et s'encastrant entre eux à la manière de la mise en page japonaise.

La couleur âpre et chargée d'incandescences soudaines semble sourdre de la toile qui la trame de sa texture. Elle est la terre brûlée, la terre meurtrie par le vent et le soleil, où les buissons se crispent, où les pierres se fendent, la terre que le peintre a fait sien pour rendre visible son paysage intérieur. Celui-ci réfléchit une double réalité : réalité de la nature où Music fonde la matière de son langage pictural ; réalité douloureuse de l'expérience vécue en déportation, qu'il maintient au plus profond de lui-même sans jamais pouvoir l'oublier et qui confère à ce qu'il peint ce souffle toujours haletant, comme dicté par les pulsions lancinantes d'une blessure irrémédiable.

Ainsi apparaissent aujourd'hui des peintures qui, à l'époque, pouvaient nous sembler « abstraites » et dans lesquelles nous nous trouvons à même de déchiffrer désormais à la trace les stigmates du martyre. **Ombres sur le Carse (1958), Automne en Dalmatie (1958), Paysage vide (1959), Enclos primitif (1960)**, étendues sans horizon, sans limites humaines, sans repères autres que ces touffes de couleur échevelée dans l'espace nu, macules en suspension dans le poudroiement des cendres.

Pas de diversion

Mais voici que, vingt-cinq ans après la terrible épreuve dans la nuit et le brouillard de ce temps-là, la blessure de Music s'est rouverte soudain, provoquant des déflagrations dans le paysage de sa peinture. **Nous ne sommes pas les derniers**, tel fut le titre générique des tableaux exposés à la Galerie de France en décembre 1970. Suite psalmodiée d'irrépressibles visions — passées, présentes ou encore à venir — qui, par vagues successives, impression-



ZORAN MUSIC « Nous ne sommes pas les derniers » (1970).

quelque part entre le plateau aride du Carso et les étendues pierreuses de Dalmatie. Ce furent les **Motifs dalmates** et ces cohortes de **Chevaux qui passent**, énigmatiques et tachetés, unis à l'espace de leur apparition comme à la paroi d'un rocher. Music les poursuivit jusqu'au début des années cinquante, à l'affût de quelque rite périodique de rencontre, peignant simultanément depuis 1949 des **Paysages siennois**, aux collines frappées et modulées

ment la toile de leurs figures blafardes aux traits révoltés, violemment arrachées à la mort et à l'oubli.

Ces cadavres qui s'enchevêtrent et se confondent, seule une plaie rouge, seul le trou noir de la bouche ou du regard, seule cette tache qui se décolore et s'efface nous permet de les identifier dans ce qu'ils ont pu sauvegarder de leur humanité au terme de l'horrible torture qui aurait pu, qui pourrait être la nôtre si nous n'y prenions garde.

Les peintures de 1972 ne font point diversion, même si leur dimension tragique ne procède plus de corps décharnés mais, plus symboliquement, d'un **Motif végétal** qui s'inscrit convulsivement sur la toile en retrouvant l'inflexion japonaise des **Paysages siennois**.

Troncs calcinés, racines arrachées, branches mortes aux feuilles encore frémissantes, ces arbres démembrés d'après l'incendie, d'après le mal qui les ronge encore, ne sont-ils pas l'image toujours présente des mutilations toujours possibles ? Quelles que soient les apparences, Zoran Music a choisi de peindre ce qu'il ne pourra jamais oublier.

Raoul-Jean MOULIN.

33. MOULIN Raoul-Jean

« Au musée d'art moderne de la Ville de Paris. Music (peindre d'après l'enfer) »
L'Humanité, n°8825, Paris, mardi 2 janvier 1973, p. 6.

