Charlotte Salomon, l'art et l'après-vie

Paul Bernard-Nouraud

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/temoigner/5435>

DOI : 10.4000/temoigner.5435

ISSN : 2506-6390

Éditeur :

Éditions du Centre d'études et de documentation Mémoire d'Auschwitz, Éditions Kimé

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2016

Pagination : 158-167

ISBN : 987 2-9600926-4-6

ISSN : 2031-4183

Référence électronique

Paul Bernard-Nouraud, « Charlotte Salomon, l'art et l'après-vie », *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [En ligne], 123 | 2016, mis en ligne le 02 novembre 2021, consulté le 04 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/temoigner/5435> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/temoigner.5435>

→ Par **Paul Bernard-Nouraud**
École des Hautes Études en
Sciences Sociales de Paris

(1) Charlotte, Salomon,
Vie ? ou Théâtre ? [1940-
1942], traduit de l'allemand
par Anne Hélène Hoog et
Michel Roubinet, Paris, Le
Tripode, 2015.

Charlotte Salomon, l'art et l'après-vie

En faisant paraître à la rentrée 2015 la première version intégrale de l'œuvre majeure de Charlotte Salomon *Vie ? ou Théâtre ?*, les éditions du Tripode (Paris) ont parachevé une entreprise éditoriale hors norme commencée trois ans plus tôt¹. Il en résulte un coffret de près de cinq kilos, comprenant un volume reproduisant quelque mille-cent gouaches, dessins et textes. On soupèse d'abord le tout, puis on compulse, et finalement on lit en scrutant chacune des huit-cents pages les unes après les autres, à tel point qu'on ne sait, en définitive, si le lecteur dispose de cet ouvrage ou bien l'inverse. Car une telle lecture confine progressivement à l'obsession, à l'image du visage de son auteure qui figure sur la couverture du livre : l'*Autoportrait* que l'artiste réalisa en 1940 et qui ouvre à cette vaste diffraction du moi que constitue *Vie ? ou Théâtre ?*

Sur un fond bleuté où se mêle aussi un peu de jaune, un cerne noir détoure le visage de Salomon, son cou et son oreille. Le contour de la mâchoire est plus estompé, mais il est de nouveau accentué autour du nez marqué à la narine d'une tache rouge ; les yeux, qui sont verts et cependant tachetés de rouge eux aussi, sous les paupières, d'un rouge que l'on retrouve entre les lèvres. La chevelure elle-même est tirée par l'artiste du rouge vers le lie-de-vin et le marron ; on distingue quelques marques du même bleu que celui de son chemisier. La facture est lisse, apparemment nette, mais en réalité assez irrégulière : la couleur y est posée sans aplat ni repos. Rien n'indique toutefois un quelconque manque de sûreté, seulement un voile inquiet qui s'empare de l'expression tout entière.

Tous droits réservés

À mesure que l'on regarde ce tableau, on se défait ainsi peu à peu de son évidence ; l'impression naïve et passagère qui s'en dégage laisse place à une sensation plus durable, presque obsédante donc ; ce n'est plus un simple portrait que l'on observe, mais une forme de manifeste, venu des lointains de l'histoire de l'art autant que des tréfonds de l'individualité qui le fit. Et l'on se tient alors face à Charlotte Salomon, se représentant elle-même, avec ses couleurs propres, à l'âge de vingt-trois ans.

TROIS COULEURS POUR SURVIVRE

Il a suffi de trois couleurs – trois couleurs ont suffi à Charlotte Salomon pour dépeindre sa vie, ses rêves, ses peurs, pour se dépeindre elle-même et tous ceux qui l'ont entourée, pour figurer son monde et raconter son histoire, pour donner forme et prêter voix à son double de papier aussi bien qu'aux autres personnages qui furent ses proches. Pendant dix-huit mois, de 1940 à 1942, elle a mêlé le rouge, le jaune et le bleu afin que son existence se transformât en une création par laquelle se sauver – se survivre. Cette œuvre, pourtant, une fois Salomon parvenue à restituer à travers elle les pans les plus intimes de son vécu, une fois l'immense dédale de son bref destin condensé en elle, cette œuvre prit une telle ampleur qu'elle en vint à troubler l'épaisseur même de la réalité avec laquelle elle était aux prises. Charlotte Salomon fit de chaque épisode de sa vie une doublure, de sorte qu'après sa mort elle n'apparaisse plus que revêtue de son œuvre et comme confondue avec elle.

Vie ? ou Théâtre ?, c'est aussi bien la « robe » de Proust que « les vagues » de Woolf. Salomon tresse, autour de la sienne propre, d'autres vies, leur prête voix et couleurs – un timbre. Comme Woolf, Salomon aurait pu écrire « pour moi, je veux introduire presque tout, et pourtant saturer². » Car elle sature, en effet, chacun de ses feuillets de figures et de lettres dont les farandoles, sur la page, sont aussi des figures, et parfois des épitaphes, des lignes mélodiques dans tous les cas, retraçant le rythme de ses pensées et celui de sa vie, jusqu'à retrouver « l'expression de l'expression » que conforme pour elle « la ligne trichromique » (p^o 137, p. 358) autour de laquelle se « texture », pour le dire encore en termes woolfiens³, *Vie ? ou Théâtre ?*

La question qui donne son titre à l'œuvre de Salomon l'ouvre et la clôt, et, en revenant ça et là tout au long des péripéties qu'elle rapporte, il s'en faut de peu qu'elle ne la hante tout à fait. Pour être devenue commune aux analyses littéraires, historiques et esthétiques, cette question de la part de vécu et de la part de représentation qui composent une œuvre n'en est pas moins profonde et douloureusement posée par Salomon. Lorsqu'en confiant ses précieuses gouaches au docteur Moridis de Villefranche-sur-Mer en 1942 elle insista sur le fait que c'était là « toute sa vie », il ne s'agissait pas seulement d'une hyperbole, mais bien de l'affirmation d'une certitude acquise dans l'épreuve : toute sa vie était dans ce théâtre – était ce théâtre – ; la réalité, quant à elle, c'était la mort. Non pas la mort, toutefois, qui vient avec le temps et la dissipation des choses, mais la mort provenant des profondeurs familiales, d'une

(2) Extrait du *Journal* cité in Michel Cusin, Préface à Virginia Woolf, *Les Vagues* [1931], traduit de l'anglais par Michel Cusin, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2012, p. 9.

(3) *Ibid.*, p. 15.

époque, d'une société, du nazisme enfin, et dont Charlotte Salomon savait qu'elle risquait à tout instant de s'abattre sur elle comme elle s'était abattue sur tous les membres de sa lignée maternelle – comme elle s'abattait sur les Juifs d'Europe.

De ce contexte historique, et de sa propre histoire, l'auteure de *Vie ? ou Théâtre ?* n'a pourtant pas tiré un drame ni composé une tragédie, pas même un *lied*, mais une opérette, ainsi qu'on traduit usuellement en français le terme de « *Singspiel* » qui donne à l'ouvrage son sous-titre, littéralement une « pièce chantée », que Salomon écrit « *Singespiel* » et désigne en tête de la distribution des personnages comme un « *Singespiel* en trois couleurs ». Quelque chose, là aussi, de « l'esprit de joie⁴ » cher à Woolf, semble avoir présidé malgré tout à la création de l'œuvre de Salomon : la joie de rejouer en couleurs sa propre vie et de lui donner une forme qui, en la doublant, donc, la dépasse aussi, elle et tout ce qui devait déterminer son destin. Non qu'il se soit agi pour elle de s'imaginer une autre vie, mais bien de se doter, par le truchement de l'art et des arts, d'une *sur-vie*.

DEVENIR UN CHEMIN

Vie ? ou Théâtre ? est en ce sens à la fois la découverte, le récit d'une vocation, et une œuvre de lucidité. (Il faudrait alors fortement distinguer ce qui est traduit *dans* l'œuvre et ce qui l'est *par* elle, distinction quasi impossible dans le cas de Salomon, car tout ce qui passe en son œuvre, tout ce qui fait l'*expérience* de l'œuvre, y demeure aussi : elle y périt.) « Elle se vit donc placée devant ce choix, lit-on ainsi dans l'épilogue : mettre fin à ses jours ou bien entreprendre quelque chose de vraiment fou et singulier. » (f° 552, p. 790) Les toutes dernières lignes soulignent encore cette prise de conscience : « Et elle vit, écrit Salomon d'elle-même, comme dans un rêve éveillé, toute la beauté qui l'entourait, elle vit la mer et ressentit le soleil, et elle comprit : il lui fallait pour quelque temps disparaître de la surface humaine, et pour cela consentir à tous les sacrifices, afin de recréer des profondeurs de son être son propre univers. Et c'est ainsi que vit le jour : La Vie ou le Théâtre⁵. » (f° 558, p. 796)

En annexe de cette édition qui fait donc désormais autorité est retranscrite une lettre, inédite en français, que Salomon écrivit en février 1943 à Amadeus Daberlohn, le nom du personnage créé d'après Alfred Wolfsohn qui fut le professeur de chant de sa belle-mère, la cantatrice Paula Lindberg (Paulinka dans l'œuvre), et dont la jeune fille fut à la fois l'amante et la disciple tant les théories sur l'art de Wolfsohn exercèrent sur elle une influence décisive. Deux passages de cette lettre valent d'être cités, qui rappellent les circonstances dans lesquelles elle créa son œuvre : sa nécessaire disparition « de la surface humaine » d'abord, l'ombre de la destruction des Juifs d'Europe ensuite, qui s'étend sur son propre travail alors même que, par lui, elle s'efforce de la tenir à distance. On devine en effet, dans les lignes qui suivent, que la guerre fait aussi partie de ce monde dont il fallait qu'elle se retire.

C'était l'été, écrit Salomon, il y avait les arbres, le ciel et la mer. Je ne voyais rien d'autre. Rien que les couleurs, mes pinceaux, toi, et cela. Toute présence était trop pour moi, je devais m'enfoncer plus encore dans la solitude, m'éloigner complètement de tous les autres. Peut-être alors pourrais-je trouver, moi-même, un nom pour moi, et c'est ainsi que j'ai commencé Vie ou Théâtre. C'était – non, on ne peut pas dire cela – on rêve rarement de perfection. La guerre continuait de faire rage et j'étais là, assise au bord de la mer, scrutant les profondeurs du cœur des hommes. J'étais ma mère, ma grand-mère, j'étais tous les personnages de ma pièce. J'appris à suivre tous les chemins et j'en devins un moi-même⁶.

Au chapitre 10 de *Vie ? ou Théâtre ?*, Daberlohn-Wolfsohn entreprend la rédaction d'un manuscrit qu'il intitule *Orphée, ou le chemin vers un masque* ; plus tôt, au chapitre 6, il avait résolu de commander à son ami le Sculpteur son propre masque mortuaire, lequel se trouve sur sa table d'écriture comme un visage à la fois mort et vivant, un crâne sur lequel méditer sur les voies de la résurrection. Sous ce rapport, Salomon poursuit et transforme l'entreprise de Daberlohn-Wolfsohn : elle n'est pas un masque, mais tous les masques, et elle n'entend pas ressusciter, mais bien survivre, en embrassant autour du sien tous les destins brisés.

DANS L'OMBRE DE L'HISTOIRE ET DANS L'OMBRE DE SA FAMILLE

Dans ce grand mouvement d'arabesque que compose *Vie ? ou Théâtre ?*, on pourrait reconnaître à nouveau celui, polyphonique et poétique, du romanesque woolfien, de même qu'Ariela Freedman y a reconnu l'élan caractéristique du mélodrame⁷. Mais ce serait alors un mélodrame de l'intime, mâtiné d'une autobiographie elle-même traversée d'autres biographies complètes (celles de Paulinka ou de Daberlohn par exemple), et fondée sur une sorte de journal ré-imaginé ou re-mémoré, pour le dire en des termes par lesquels on a tenté d'appréhender les contours de certaines écritures mémorielles elles aussi plus ou moins hybrides⁸. De même, un certain nombre des planches du prologue, sur lesquelles Salomon a représenté une succession d'actions en des lieux définis (paysages quasi topographiques, vues des différentes pièces de la demeure familiale, etc.) évoquent immanquablement un théâtre de mémoire, quoiqu'elle y figure essentiellement des actions remémorées et non des images-souvenirs. Griselda Pollock, qui a notamment effectué ce rapprochement tout en récusant la catégorisation autobiographique de *Vie ? ou Théâtre ?* et en nuançant sa valeur simplement testimoniale⁹, considère cependant que l'œuvre doit être envisagée dans son rapport à Auschwitz et aux camps en général – à ce qu'elle désigne comme le « concentrationnaire¹⁰ ».

Le second extrait de la lettre à Daberlohn semble confirmer au moins en partie cette interprétation tant il témoigne là encore de la lucidité de Salomon qui voit l'élaboration de son œuvre momentanément interrompue par les persécutions. « Monsieur Hitler, écrit-elle ainsi, s'était donné pour mission d'exterminer tous les Juifs d'Europe et à cette fin, envoya ses ordres dans tous les pays qu'il avait conquis :

(6) Charlotte Salomon, *Vie ? ou Théâtre ?*, op. cit., p. 807.

(7) Freedman rappelle en effet qu'étymologiquement « mélodrame » dérive du grec « melos », qui signifie la mélodie ou la musique, et du français « drame », par quoi elle suggère que « mélodrame » pourrait « être la meilleure traduction du curieux sous-titre de l'œuvre : ein *Singespiel* ». Ariella Freedman « Charlotte Salomon's Life ? Or Theater ? A Melodrama ? », *Criticism*, vol. 55, n° 4, automne 2013, p. 317-636, ici p. 618.

(8) On pense ici à Lawrence Langer jugeant que Charlotte Delbo « réimagine davantage qu'elle n' imagine » la réalité qu'elle décrit. De même, la notion de « remémorer » (*rememory*) due à Toni Morrison dans *Beloved*, paru en 1987, a servi d'amorce à celle de « post-mémoire » (*postmemory*) développée par Marianne Hirsch. Cf. sur ces points, respectivement : Lawrence L. Langer, *The Age of Atrocity: Death in Modern Literature*, Boston, Beacon Press, 1978, p. 201, et Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012, p. 82. On peut par ailleurs noter que le rapprochement entre les œuvres des deux Charlotte (Salomon et Delbo) a notamment été proposé par Ernst Van Alphen in « Giving Voice: Charlotte Salomon and Charlotte Delbo », in Michale P. Steinberg, Monica Bohm-Duchen (dir.), *Reading Charlotte Salomon*, op.cit., p. 114-125.

(9) Griselda Pollock, « Theater of Memory: Trauma and Cure in Charlotte Salomon's Modernist Fairytale », in *Ibid.*, p. 34-72, ici p. 54.

(10) Griselda Pollock, Max Silverman, « Series Preface. Concentrationary Memories: The Politics of Representation », in *Idem* (dir.), *Concentrationary Memories: Totalitarian Terror and Cultural Resistance*, Londres, New York, I.B. Tauris, « New Encounters: Arts, Cultures, Concepts », 2014, p. XV-XIX.

(4) Expression qu'elle emprunte à Shelley. Cf. *Ibid.*, p. 25. On peut rappeler que *Les Vagues* avaient été conçues par son auteure comme un « *play-poem* », par quoi on se rapproche encore du *Singspiel* de Salomon.

(5) On peut d'ailleurs rappeler que Salomon avait tenté de détourner sa grand-mère de ses velléités suicidaires en l'enjoignant à écrire sa vie (f° 497-498, p. 735-736), ce à quoi elle ne se résolut pas. Michael Steinberg a écrit en ce sens de Salomon qu'elle « apparaît à la fois comme le sujet et l'objet de l'œuvre en question ; sa créatrice et sa victime. » in Michael P. Steinberg, « Reading Charlotte Salomon: History, Memory, Modernism », Michale P. Steinberg, Monica Bohm-Duchen (dir.), *Reading Charlotte Salomon*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2006, p. 1-20, ici p. 1.

faire prisonniers tous les Juifs de moins de 60 ans et les envoyer vers un destin encore inconnu. Ce furent des semaines très mouvementées. La souffrance était dans l'air. On la sentait et on ne pouvait rien respirer d'autre¹¹. »

Mais à cette asphyxie progressive qui s'empare d'elle du fait des persécutions s'ajoute celle provoquée (et peut-être ici de manière plus oppressante encore) par son grand-père avec lequel elle vit dans un insupportable tête-à-tête depuis le suicide de la grand-mère. Toute la fin de la lettre insiste sur le fardeau qu'il représente aux yeux de Salomon, elle qui a pu être extraite du camp de Gurs en 1940 afin de s'occuper de lui et qui avoue finalement à Daberlohn-Wolfsohn qu'elle vient de l'empoisonner au véronal, qu'il est en train de mourir et qu'elle le dessine tandis qu'elle entend une voix lui crier : « “Le théâtre est mort !” Il se peut, mon bien-aimé, conclut-elle, qu'avec cette guerre, le spectacle que les hommes se sont donné s'achève¹². »

Vie ? ou Théâtre ? prend ainsi acte du même coup de la mort du vieil homme et de la fin d'un monde qui confondait la réalité avec sa mise en scène au point d'en faire une farce macabre, et à l'égard duquel, par conséquent, l'œuvre de fiction paraît seule vraie – au plus près de la vie. Inextricablement donc, dans son œuvre, la folie de la guerre et de la destruction qui se rapproche de Salomon s'entremêle à celle de sa famille, dont le grand-père, qu'on a pu soupçonner d'après cette lettre de viol incestueux à l'égard de sa petite-fille¹³, figure le versant froid et raisonnable, mais non moins dément, à la fois meurtri et devenu comme indifférent aux souffrances des autres. Dans ce contexte où le drame familial se voit brusqué par les circonstances historiques qui la mènent finalement dans l'impasse, celles-ci semblent offrir à Charlotte Salomon une échappatoire temporaire et tout de même perpétuelle. *Vie ? ou Théâtre ?* est bien une chronique, mais c'est d'abord une utopie – un espace utopique – où l'artiste a convié tout son passé et tout le présent à seule fin de les mettre à l'épreuve de l'art, à seule fin d'éprouver à travers lui la consistance véritable du réel, et de vérifier, par cet examen, ce qui, du réel et du temps, résistait vraiment, ou bien cédait au contraire dans la mise en œuvre.

Dans ces conditions, placer l'œuvre de Salomon entre deux ombres, celle de Gurs et celle d'Auschwitz, comme l'a proposé Griselda Pollock est une interprétation justifiée autant que partielle. (Même s'il n'est pas certain, pour tout dire, que l'on puisse rendre compte de *Vie ? ou Théâtre ?* d'une autre manière que partielle.) Dans l'article qu'elle lui a consacré en 2014, Pollock concède d'ailleurs n'être pas elle-même « certaine de comment nous devrions classer la nature de la mémoire dont elle [Charlotte Salomon] s'occupe¹⁴. » Elle se résout cependant à apparenter l'œuvre à « une forme de mémoire concentrationnaire » dans la mesure où elle estime que l'expérience directe que fit Salomon de l'internement au camp de Gurs en 1940 (rappel de celle que fit son père au camp de Sachsenhausen en 1938 au lendemain de la Nuit de Cristal) a précipité la réalisation de *Vie ? ou Théâtre ?* Le fait que cette œuvre effaçait finalement toute trace de ladite expérience est davantage significatif que problématique pour Pollock qui risque l'hypothèse d'« une absence structurante [a structuring absence] » du camp à cet égard, d'une « présence négative » produisant

une « contre-mémoire à la rencontre avec le camp [*The camp's negative presence in her historical narrative produces counter-memory to the encounter with the camp*]¹⁵. »

Même si l'on ne peut retenir l'apparement de *Vie ? ou Théâtre ?* à une « mémoire concentrationnaire », qui ouvre précisément à des catégorisations abusives¹⁶, l'analyse subtile de Pollock permet ainsi de faire droit à la façon dont l'Histoire est relativement peu présente ou peu représentée (ce qui n'est pas tout à fait la même chose) dans l'œuvre de Salomon. Ce n'est en effet qu'à l'acte II, *folio* 147 (p. 162) qu'apparaissent pour la première fois – brutalement – à l'occasion de l'accession au pouvoir du NSDAP le 30 janvier 1933, les symboles nazis sous forme d'une masse humaine brune et sang. S'ensuivent une série de planches qui en décrivent les conséquences : appel au boycott des commerces juifs sous un panneau gigantesque du journal antisémite *Der Stürmer* (p. 148, p. 163), bannissement du père de l'auteure de l'hôpital universitaire où il exerçait, qui devient employé à l'hôpital juif de Berlin (p. 152-153, p. 164-165), éviction des salles de concert du chef de Paulinka qui fut aussi son prétendant, le Dr Singsang (p. 154-155, p. 166-167), lequel négocie avec les nazis la création d'un théâtre juif dans les planches suivantes.

Au reste, la réalité historique ne fait de nouveau irruption qu'au chapitre premier de la nouvelle section à l'occasion de la Nuit de Cristal (p. non numérotés, p. 619-620) qui aboutit à l'arrestation puis à l'internement du Dr Salomon. Événement il est vrai décisif dans la vie de sa fille puisqu'au chapitre 2 de cette même section, les grands-parents déjà exilés à Nice implorent, compte tenu de la situation, que Charlotte les y rejoigne (p. 413 à 419, p. 649 à 655). Ce à quoi elle consent une fois son père libéré sur l'intervention auprès des SA de Paulinka. Lorsqu'en septembre 1939 la guerre est déclarée¹⁷ (p. 463, p. 701), l'événement provoque de nouveau chez la grand-mère une inquiétude si vive qu'elle tente peu après de mettre fin à ses jours (p. 468, p. 706), tentative qui déclenche, chez son grand-père, la révélation de la malédiction suicidaire qui s'est emparée de la lignée maternelle de Charlotte Salomon sur trois générations avant elle ; lignée qui compte notamment sa propre mère qu'elle croyait jusqu'à présent avoir été victime de la grippe, ainsi qu'on le lui avait fait croire enfant. C'est d'ailleurs consécutivement à ces révélations et au suicide de sa grand-mère (p. 521, p. 759) que Salomon dit avoir résolu

(15) *Ibid.*, p. 161.

(16) Comme le fait Laurence Sigal-Klagsbald dans sa préface au catalogue de l'exposition de 2005 du Musée d'art et d'histoire du Judaïsme. Cf. Charlotte Salomon, *Vie ou Théâtre ?*, Munich, Prestel, Paris, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 2005, p. 7.

(17) Contrairement à la légende de Salomon, le déclenchement de la guerre n'est pas provoqué par la réoccupation de la Rhénanie (survenue en mars 1936) mais bien par l'invasion de la Pologne en septembre 1939 ; on ne sait comment expliquer cette erreur.

Tous droits réservés

(11) Charlotte Salomon, *Vie ? ou Théâtre ?*, op. cit., p. 807.

(12) *Ibid.*, p. 809.

(13) En se fondant notamment sur le travail de traduction et de recherche de Julia Watson, Pollock fait part de ce soupçon qui reste cependant à étayer plus solidement, et cela bien qu'un certain nombre de planches trahissent effectivement un malaise. (Cf., respectivement : Julia Watson, « The Gender of Nostalgia: Charlotte Salomon's "Postscript" to Life? or Theatre? », *Signs*, vol. 28, n° 1, automne 2002, p. 421-429, et Griselda Pollock, « Nameless Before the Concentrationary Void: Charlotte Salmon's Leben? Oder Theater? 1941-42 "After Gurs" », in Griselda Pollock, Max Silverman (dir.), *Concentrationary Memories: Totalitarian Terror and Cultural Resistance*, op. cit., p. 159-189, ici p. 160.) Significativement, les plus explicites se trouvent dans un passage où l'on devine que d'autres réfugiés allemands, pendant la débâcle, ont cherché à s'en prendre sexuellement à Charlotte Salomon. Cf. les p. 538 à 546, p. 776 à 784. Mary Lowenthal Felstiner avait déjà relevé ces coïncidences dans son essai de 1994. Cf. sur ce point : Mary Lowenthal Felstiner, *To Paint her Life: Charlotte Salomon in the Nazi Era*, New York, Harper Collins, 1994, p. 125 sqq.

(14) Griselda Pollock, « Nameless Before the Concentrationary Void: Charlotte Salmon's Leben? Oder Theater? 1941-42 "After Gurs" », op. cit., p. 160.

d'entreprendre *Vie ? ou Théâtre ?* De même, c'est en revenant du camp de Gurs, qui ne figure donc pas dans l'œuvre sinon de manière très elliptique – par les termes d'une affiche en français ordonnant aux ressortissants allemands de quitter la région (f° 537, p. 775), à travers la description d'un voyage éprouvant en train parmi ses compagnons d'infortune et toujours affligée de son grand-père (f° 538, p. 776) –, c'est au retour du camp donc, qu'elle s'émerveille de la beauté du monde (f° 547, p. 785) et puise dans cet émerveillement les ressources de la création.

Compte tenu de ces enchaînements, et bien que l'histoire intervienne effectivement dans celle de l'artiste à des moments charnières de son existence, Auschwitz n'apparaît pas comme la conséquence logique de la trajectoire de Charlotte Salomon (et ceci bien qu'historiquement elle le soit), car la beauté de son œuvre, et, pour tout dire, sa vitalité, ne font qu'accuser le caractère aberrant d'Auschwitz. Un abîme sépare en effet l'œuvre du destin de son auteure : voir *Vie ? ou Théâtre ?* est une chose, savoir que Charlotte Salomon, arrêtée le 21 septembre 1943 à Nice, a été ensuite internée au camp de Drancy avant d'être déportée par le convoi 60 sous le numéro 660 au camp d'Auschwitz-Birkenau avec son mari Alexander Nagler dont elle était enceinte de cinq mois, et où elle fut assassinée dès son arrivée le 10 octobre 1943, savoir cela est tout autre chose et sans commune mesure avec la première. C'est pourquoi si l'on peut effectivement parler avec Pollock d'une œuvre *d'après* Gurs il faut nécessairement la qualifier d'œuvre *d'avant* Auschwitz.

ŒUVRER

À ce titre, l'analyse qu'avait faite Pollock de *Vie ? ou Théâtre ?* dans un précédent article paru en 2006 permet de préciser la portée critique de son style. Pollock y suggérerait qu'un autre « spectacle » donné par les nazis en l'année 1938 avait pu avoir sur Salomon une influence sans doute indirecte, mais cependant décisive : l'exposition d'« art dégénéré » organisée par Goebbels. Cet événement mit à la disposition de la jeune artiste (qui fut la dernière étudiante juive admise, non sans difficulté, à l'école des Beaux-Arts de Berlin) « toutes les ressources de l'art moderne¹⁸ ». De sorte que, fort de cette imprégnation, il faudrait envisager le style de Salomon comme délibérément « dégénéré », c'est-à-dire aussi comme une critique des canons artistiques et esthétiques promus par le nazisme.

Peut-être en perçoit-on quelque écho dans l'insistance que met Salomon à soustraire en partie son œuvre au jugement d'art habituel, précaution qui clôt l'avertissement au lecteur et que l'on trouve ordinairement au début des œuvres de témoignage, qu'elles soient littéraires ou plastiques, mais qui comporte ici un tout autre sens. « L'auteur, écrit-elle ainsi, s'efforce, et c'est peut-être dans la partie principale qu'on le perçoit le mieux, de s'extraire complètement de soi et de faire chanter ou parler les personnages avec leur propre voix. Pour y parvenir, ajoute-t-elle, il aura fallu en grande partie renoncer à l'aspect artistique, ce qu'on pardonnera, je l'espère, compte

tenu du travail accompli pour pénétrer au plus profond de l'âme. » (f° non numéroté, p. 14.) « Renoncer à l'aspect artistique », cela signifie, en termes classiques, ne pas satisfaire au critère du « fini », du convenable et de l'harmonie, prendre le risque de produire une œuvre disparate. Un tel renoncement aux conventions autorise en contrepartie que l'art double véritablement la vie et l'approche, qu'elle la restitue en effet sous une forme éminemment critique.

Aussi la piste interprétative suggérée par Pollock permet-elle finalement de revenir à l'œuvre elle-même, à ses formes et à son style. Elle autorise que l'on trouve en elle d'autres moments fondateurs de la genèse de l'œuvre de Salomon que ceux dont le terrain a été préparé par l'histoire personnelle ou collective, tant la dimension autoréflexive y est prégnante. Car l'une des singularités de *Vie ? ou Théâtre ?*, et non des moindres, est en effet qu'elle est aussi bien une œuvre d'art que la chronique de sa création, voire une mise en théorie de celle-ci.

Outre l'épilogue qu'on a cité, Salomon prête voix, à trois reprises au moins, à Daberlohn énonçant sa conception de l'acte artistique : lors d'un monologue qu'il dispense à son ami le Sculpteur et qui aboutit à l'idée de lui demander de réaliser son masque (f° 155 à 172, p. 377 à 395), puis lorsque Salomon, stimulée par une lettre du professeur de chant lui enjoignant de réaliser « quelque chose au-dessus de la moyenne » (f° 221, p. 454) lui offre un dessin et lui en prête un autre représentant *La Jeune fille et la mort* (f° 229 à 233, p. 461 à 465), enfin lorsqu'assis à sa table de travail, Daberlohn digresse sur les puissances de l'art (f° 305 à 318, p. 537 à 550).

Ce dernier passage est sans doute le plus dense et le plus déterminant quant au regard que Salomon porte sur sa propre démarche. On y trouve par exemple une référence explicite au cinéma envisagé comme « la machine que l'être humain utilise pour se fabriquer » et comme « un moyen de sortir de soi » (f° 315, p. 547). Il faudrait en ce sens produire une analyse plus fine de la dimension véritablement cinématographique de *Vie ? ou Théâtre ?* Outre certains dessins dont la composition paraît inspirée de scènes de cinéma, outre les changements d'échelles soudains qui ponctuent l'œuvre de gros plans saisissants, presque baroques, à la fois liés au mouvement de l'œuvre et comme soustraits à son flux, c'est surtout l'effet de montage entre le texte, les références musicales et les images qui confère à l'ensemble une « couleur », voire un rythme cinématographique, tout particulièrement lorsque Salomon recouvre le support d'une cinquantaine de visages du même locuteur pour figurer les différentes phases de son discours. Et cela quoique la façon qu'a Salomon de concentrer en une planche les multiples actions d'une même scène, ou bien de recourir au principe de la perspective hiérarchique, ou bien encore de jouer sur l'aspect figuratif de la typographie, s'apparente davantage à l'art médiéval et à l'enluminure.

Plus profondément, ce que l'on pourrait définir comme la trame cinématographique de *Vie ? ou Théâtre ?* permet en fait à son auteure d'opérer un montage

(18) Griselda Pollock, « Theater of Memory: Trauma and Cure in Charlotte Salomon's Modernist Fairytale », *op. cit.*, p. 53.

Tous droits réservés

sous tension entre l'existence qu'elle évoque et la représentation qu'elle en donne ; comme si la polyphonie ainsi « montée » en images ouvrait à une forme de dialectique négative. La tension entre texte et image est sans doute la plus évidente, ne serait-ce que parce qu'elle traverse toute l'œuvre¹⁹. Bien que Salomon tende à « imager » et à « mouvementer » son texte, ce que celui-ci décrit paraît ressortir à l'histoire officielle là où les images traduisent la vérité de l'événement et les passions qu'il suscite. (Tension dont la sous-présence d'écritures dans les gouaches elles-mêmes atténue par endroits la dichotomie.) Dans le même sens, le texte est chronologique là où le montage interne aux planches ou de celles-ci entre elles produit une forme de simultanéité qu'on pourrait qualifier, pour la rapprocher de la polychromie chère à Salomon, de « polychronique ».

PEINDRE POUR L'APRÈS-VIE

Dans un cas cependant, à la suite de ce même troisième monologue de Daberlohn sur l'art, le texte signale explicitement que *Vie ? ou Théâtre ?* met en œuvre une dialectique des images à l'intérieur de son économie propre ; son auteure livrant par là l'une de ses sources fondamentales. On y lit en effet cette surprenante adresse au lecteur (f° 321, p. 553) : « Comparez s'il vous plaît cette position 1 avec la feuille 22 du prologue, 2 avec *La Nuit* de Michel-Ange, feuille 308, puis avec la feuille 325. » La position à laquelle il est fait référence est celle de Charlotte Salomon elle-même représentée dans une barque avec Daberlohn, lequel avait remarqué (f° 319, p. 551) qu'elle était analogue à celle de la figure de *La Nuit* qui lui apparut lors de sa méditation sur l'art (f° 308, p. 540), et que Salomon reproduit encore lorsqu'allongée sur le dos elle est embrassée par lui qui se penche sur elle (f° 325, p. 557). Mais le renvoi véritablement troublant est celui au prologue, où c'est cette fois la mère de Charlotte, Franziska, qui apparaît à demi-étendue et exprime son abattement : « Je n'en puis plus. Je suis tellement seule. » (f° 22, p. 40), avant qu'un pied figuré coupé par le cadre n'indique qu'elle s'est défenestrée.

On ne saurait décider si Salomon, lorsqu'elle peignit cette scène fondamentale, était consciente de traduire le prototype michelangelesque qu'elle mentionne. Ce qui est certain, en revanche, c'est que la découverte qu'elle fit avec ses grands-parents en 1934 de Michel-Ange à l'occasion de leur voyage à Rome constitue un moment fondamental dans sa conception de l'art en général et dans la mise au point de *Vie ? ou Théâtre ?* en particulier ; ce qui revient en fait sensiblement au même.

On trouve ainsi une première reproduction d'une figure michelangelesque dès la seconde planche relatant ce voyage avec ce qui semble être l'un des *ignudi* de la Sixtine (f° 176, p. 187), puis une copie d'une portion significative du plafond (f° 180, p. 191), une version très personnelle du *Jugement dernier* (f° 177, p. 188), ainsi que de la *Pietà Rondanini* qu'elle dit (ou bien est-ce sa grand-mère qui parle alors ?) beaucoup aimer (f° 178, p. 189). La brève relation de son séjour se clôt par un dessin

où l'on reconnaît entre autres monuments romains la *Pietà* de Saint-Pierre et une figure en tous points comparable à *La Nuit* qui n'est cependant pas citée (f° 180, p. 191, une même vision kaléidoscopique de Rome revient d'ailleurs sous les yeux de Daberlohn lors du monologue précité : f° 317, p. 549).

Que, parmi les multiples autres sources que convoque Salomon dans *Vie ? ou Théâtre ?*²⁰, cette figure prototypique par excellence qu'est celle à demi alanguie du dieu-fleuve scande son œuvre avec autant d'insistance n'est sans doute pas anodin et ouvre alors à l'interprétation une piste plus sinieuse encore : celle tracée, quelques années avant que Salomon n'étudie l'art, par l'historien de l'art et de la culture Aby Warburg²¹. Il n'est pas lieu d'avancer qu'elle connaissait de près ou de loin les recherches de ce dernier, seulement de noter l'étonnante confluence de leur quête et de leur méthode, confluence qui jette sur *Vie ? ou Théâtre ?* une autre lumière. En avril 1929, Warburg notait par exemple dans son *Journal* ces quelques remarques qui résument l'objet de son attention et les motifs qui le poussaient alors à constituer l'*Atlas Mnemosyne* :

Parfois, écrit-il, il me semble que j'essaie, comme psycho-historien, de déceler la schizophrénie de l'Occident à partir de ses images, dans un réflexe autobiographique : la nymphe extatique (maniaque) d'une part, et le dieu-fleuve en deuil (dépressif) de l'autre, comme les deux pôles entre lesquels l'homme sensible, donnant fidèlement forme à ses impressions, cherche son propre style dans l'acte créateur. Le vieux jeu de contrastes : *vita activa* et *vita contemplativa*²².

On peut, sans trop s'avancer, gager que Warburg eût trouvé dans *Vie ? ou Théâtre ?* un matériau de prix à intégrer dans son *Atlas* ; qu'il eût reconnu en les avatars de papier de son auteure la figure du dieu-fleuve en proie à la mélancolie et celle de la nymphe extatique luttant contre ce que Salomon nommait sa « torpeur » ; qu'il eût enfin considéré une telle œuvre comme hautement symptomatique de son époque quoiqu'irréductible à elle. Une œuvre foncièrement singulière, donc, d'une artiste qui fit de sa vie une œuvre et de celle-ci l'assurance de sa survie, d'une « après-vie » (*Nachleben*), ainsi que Warburg désignait la survivance des formes dans l'art d'après, au risque de se perdre et de périr en œuvrant. ■

(20) Sur les multiples sources et la postérité artistique de l'œuvre de Salomon, cf. en particulier Sabine Schulze, « Art ! et Vie. Le travail de Charlotte Salomon au miroir des courants artistiques de son temps », in Charlotte Salomon, *Vie ou Théâtre ?*, op. cit., p. 393-397.

(21) Bien qu'il ne soit ni explicité ni justifié par l'auteur qui avance que Salomon possédait des livres de Warburg, David Foenkinos a signalé que Salomon avait lu Warburg dans son roman *Charlotte*, écrit d'après *Vie ? ou Théâtre ?*, voire sur cette œuvre à laquelle il emprunte en effet à l'occasion certaines phrases sans les précautions d'usage. Cf. sur ce point David Foenkinos, *Charlotte*, Paris, Gallimard – Le Livre du mois, 2014, p. 67.

(22) Aby Warburg, *Miroirs de faïlle, à Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet, 1928-29*, traduit de l'allemand par Sacha Zilberfarb, Paris, Les Presses du Réel, « L'Écarquillé », 2011, avril-février 1929, p. 108-109. On peut d'ailleurs noter qu'entre deux planches romaines, Salomon fait mention de l'antisémitisme du pape Pie XI (elle écrit Pie X), de même que sa représentation de la procession du souverain pontife sur la place Saint-Pierre renvoie à celles qu'elle donne des foules nazies ; image de masses que l'on trouve également dans les dernières planches de l'*Atlas Mnemosyne* montrant l'alliance des fascistes et du Saint-Siège dans le sillage des accords du Latran de 1929. Cf. Aby Warburg, *L'Atlas Mnemosyne. Écrits II*, traduit de l'allemand par Sacha Zilberfarb, Paris, L'Écarquillé, 2012, pl. 78-79, p. 187-189.

(19) Van Alphen, qui évoque l'œuvre de Salomon dans un chapitre intitulé « L'autobiographie comme résistance à l'histoire », a notamment relevé cette conflictualité permanente. Cf. Ernst Van Alphen, *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Arts, Literature, and Theory*, Stanford, Stanford University Press, 1997, p. 84.