

JEAN CLAIR

# La barbarie ordinaire

Music à Dachau

*nrf*

GALLIMARD









## DU MÊME AUTEUR

LES CHEMINS DÉTOURNÉS, Gallimard, 1962.

MARCEL DUCHAMP OU LE GRAND FICTIF :  
ESSAI DE MYTHANALYSE DU GRAND VERRE,  
Galilée, 1975.

DELVAUX : CATALOGUE DE L'ŒUVRE PEINT (en  
collaboration), Société d'éditions internationales, 1975 ; La Biblio-  
thèque des arts, 1987.

BONNARD, Screpel, 1975.

DUCHAMP ET LA PHOTOGRAPHIE, Le Chêne, 1978.

HENRI CARTIER-BRESSON, Delpire, 1982.

CONSIDÉRATIONS SUR L'ÉTAT DES BEAUX-  
ARTS : CRITIQUE DE LA MODERNITÉ, Gallimard,  
1983 et 1989.

CHRISTIAN BÉRARD (en collaboration), Herscher, 1987.

MUSIC : L'ŒUVRE GRAPHIQUE, Centre Georges Pom-  
pidou, 1988.

LE NU ET LA NORME : KLIMT ET PICASSO EN  
1907, Gallimard, 1988.

PARADOXE SUR LE CONSERVATEUR : DE LA  
MODERNITÉ CONÇUE COMME UNE RELIGION,  
L'Échoppe, 1988.

MÉDUSE : CONTRIBUTION À UNE ANTHROPO-  
LOGIE DES ARTS DU VISUEL, Gallimard, 1989.

BRÈVE DÉFENSE DE L'ART FRANÇAIS : 1945-1968,  
L'Échoppe, 1989.

DE L'INVENTION SIMULTANÉE DE LA PÉNICIL-  
LINE ET DE L'ACTION PAINTING ET DE SON  
SENS, L'Échoppe, 1990.

*Suite de la bibliographie en fin de volume*

**LA BARBARIE ORDINAIRE**





JEAN CLAIR

LA BARBARIE  
ORDINAIRE

MUSIC À DACHAU

*nrf*

GALLIMARD

© *Éditions Gallimard, 2001.*

Extrait de la publication

*En souvenir de Georges Lambrichs*



Né en 1909 à Gorizia, dans l'Empire austro-hongrois, Zoran Music est en 1944 déporté à Dachau. À la libération du camp, il s'établit à Venise et commence à peindre. En 1972, le cycle « Nous ne sommes pas les derniers » commence d'explorer les visions qu'il conserve de la vie concentrationnaire et qu'il avait jusqu'alors refoulées. En 1995, une rétrospective au Grand Palais, inaugurée par François Mitterrand, consacre une œuvre considérée aujourd'hui comme l'une des plus importantes de ce siècle.



*« J'avais déjà le pressentiment que ce monde  
était formé à l'ignoble image des équarris-  
soirs. »*

Léon Bloy

*« Was bleibt, stiften die Dichter<sup>1</sup>. »*

Hölderlin

Quand Music se trouvait à Madrid, en 1935, ses visites au Prado étaient quotidiennes. Il y copiait le Greco et Goya. Il y remarqua aussi une œuvre singulière de Pieter Bruegel. Elle allait bien dans le sens d'un art autrichien hanté par le macabre dont, par sa naissance, il se trouvait l'héritier. Les Habsbourg avaient collectionné les œuvres du vieux peintre flamand, Vienne en possédait un magnifique ensemble.

On y voit, dans un paysage de collines nues et calcinées, en bord de mer, des armées de

1. « Ce qui demeure, c'est le poète qui le fonde. »

squelettes qui, à l'aide de cercueils dressés devant eux comme des boucliers, repoussent le troupeau des humains affolés à coups de pique et de faucille. Bousculés, ils tombent et sont piétinés par ceux qui les suivent. D'autres sont contraints de pénétrer dans une sorte de boîte oblongue dont le couvercle est sur le point de se refermer. Tantôt ils ont les habits qu'ils portaient dans leur vie d'hier, tantôt ils en ont été dépouillés, et c'est nus qu'ils entrent dans le sinistre édifice. Sur la gauche, une charrette avance, tirée par une haridelle. Elle est remplie d'ossements, et sur eux repose une pelle. Au centre, un four laisse échapper des tourbillons de flammes et des panaches de fumée noire. Dans le fond sont dressées des roues où agonisent des malheureux, des potences où se balancent des pendus. Plus loin encore arrivent d'autres convois d'humains, encadrés par les armées de squelettes.

Neuf ans plus tard à Dachau, en 1944, Music deviendrait le témoin oculaire de ce qu'il avait, au Prado, vu en peinture. Il y verrait la chambre à gaz, les fours rougeoyant dans la nuit, les charrettes et leur chargement de cadavres, « durcis comme des stères de bois », écrira-t-il, les pendus aux potences, et les morts, les morts partout. Le tableau de Bruegel s'appelle en effet *Le Triomphe de la Mort*.



L'œuvre de Music se développerait, à partir de cet intersigne vu dans sa jeunesse, comme un triomphe de l'art et de ses pouvoirs sur les puissances du mal. Mais il y faudrait d'abord l'oubli d'images insupportables et refoulées au fond de la mémoire. Puis leur retour lent mais irrésistible, vingt-cinq années plus tard, dans les rêves puis sous la main, sur le papier et sur la toile. C'est à partir de 1970 qu'elles donneraient à l'œuvre de Music son sens profond, et sa grandeur.

« NOUS, SANS PATRIE... »

Music a appelé l'un de ses derniers grands fusains sur toile, en 1995, *Il Viandante*, un autoportrait à la silhouette haute et agitée. Le *viandante*, c'est en italien le passant, le passager, cette figure particulière du promeneur entre le chemineau et le pèlerin. *Peregrinus Viator*, celui qui passe son chemin, dont la démarche règle l'allant du pas et l'écoulement du temps, une cadence qui est au corps ce que le sablier ou la clepsydre sont aux éléments. Mais le *viandante*, c'est aussi l'émigrant, qui n'a pas de limite où arrêter son pas, le *Heimatlose*, l'errant, l'apatride, le sans-lieu.

Que le cheval ait longtemps été, dans les années d'après-guerre, un thème chéri de Zoran Music, cela se comprend de cet homme qui a toujours chevauché plusieurs frontières, plusieurs cultures, plusieurs nationalités, toujours incertain de savoir quelle langue il allait demain devoir parler, quel drapeau saluer, quel hymne chanter. Pareille situation, qu'incarnent les héros de Swift et de Voltaire, quand elle ne pousse pas au désespoir, oblige à la politesse du désespoir. De là, chez Music, une grâce particulière, l'hospitalité souriante et silencieuse de l'apatride.

Mais il y a plus peut-être dans ces chevaux que le signe d'une errance. Ils sont aussi la nostalgie d'un Orient perdu, vers lequel ils retournent inlassablement. Ils viennent pousser leur museau aux portes de l'Occident, eux dont la croupe ou le flanc évoquent si précisément les petits chevaux que sculptaient les Scythes, que peignaient les Chinois. Ils sont parents des quatre chevaux de Saint-Marc. Ils traînent avec eux l'odeur d'autres déserts, d'autres plaines, d'autres mœurs. Ils évoquent d'autres splendeurs dont notre art, après Byzance, n'a pas su retrouver l'éclat. D'autres terreurs aussi, que nous avons, elles, réussi à reproduire : charniers, montagnes d'ossements, visions d'épouvante qu'on ne croyait appartenir qu'à l'Asie.

L'Occident commence où s'arrête leur marche, aux frontières de l'interminable plaine hongroise. Et la lumière qui les éclaire est celle du crépuscule.

Quand Zoran Music est né, au début du siècle, l'Europe était encore, comme l'avait appelé Stefan Zweig, *die Welt der Sicherheit*, le monde de la sécurité. Le milieu lettré qu'il décrit, c'était un peu celui, plus modeste mais aisé, dont Music était issu, une famille de vigneron et de maîtres d'école, à Gorizia, l'ancienne Görz, dans les collines du Collio, à la frontière de l'Italie et de l'ancienne Yougoslavie. On y parlait le slovène et l'italien ; l'allemand était d'usage dans les documents administratifs ; le français dans la bourgeoisie ; on entendait aussi souvent des mots de russe, de croate, ou de ces langues que les Balkans multiplient. À ce tournant du siècle, l'Opéra, universel par sa musique, polyglotte par ses livrets, « œuvre d'art total », fut peut-être la forme la plus raffinée que la culture cosmopolite et optimiste d'Europe centrale avait produite. Et à laquelle deux ans, entre les guerres balkaniques, le naufrage du *Titanic* en 1912, et le déclenchement de la Grande Guerre, suffirent à mettre fin.

À l'âge tendre où les souvenirs s'impriment profondément dans la mémoire, Music fut le

témoin de cet effondrement. Né sur les bords de l'Empire, là où les langues, comme les bras d'un fleuve, se mêlent et se confondent, il fut ballotté, tel Charlot à cloche-pied dans *L'Émigrant*, d'une frontière à l'autre. Plus dangereusement, il fut sommé d'adhérer aux idéologies du temps. C'est ainsi qu'après avoir été fortement invité, en raison de sa belle prestance et de sa taille, à s'ennôler dans les S.S., il paya son refus d'une déportation à Dachau. *Anus mundi*, disaient de ce lieu ses maîtres — où langues et nationalités, finalement, tombaient dans le néant, en même temps que les vêtements, les cheveux, les parures et les autres signes distinctifs qui font d'un être humain un homme.

Rien cependant, dans ses lectures, ses amitiés, ses curiosités et enfin ses refus ne vint jamais démentir la liberté spirituelle du *vian-dante* qu'il était, voulant ignorer, jusqu'à risquer sa vie, l'artifice meurtrier des frontières et leur emprisonnement.

C'est ainsi qu'à quarante ans, *nel mezzo del cammin*, Music eut à choisir une seconde fois sa carrière. Il quitta l'Italie et Venise, sa seconde patrie, pour venir vivre en France. La légende encore vivace de l'École de Paris, l'influence de Massimo Campigli, son ami, l'exemple de tant d'autres écrivains qui, d'Alberto Savinio à Pieyre de Mandiargues, avaient choisi une double



JEAN CLAIR

## La barbarie ordinaire

Music à Dachau

Plutarque raconte que, des sept mille Athéniens faits prisonniers durant les guerres de Sicile, échappèrent aux travaux forcés dans les latomies, et donc à la mort, ceux qui surent réciter à leurs vainqueurs, Grecs comme eux, quelques vers d'Euripide.

Les nazis n'appliquèrent pas ce trait de clémence antique aux déportés des camps. Citer Goethe ou Schiller ne fut à ces derniers d'aucun secours.


Pourtant la mémoire – la culture – joua un rôle majeur dans le destin des déportés. Savoir par cœur un poème met à l'abri du désastre. Ce que l'on garde en esprit, aucune Gestapo, aucune Guépéou, aucune C.I.A. ne peut vous le retirer.

En septembre 1944, le peintre Zoran Music est déporté à Dachau. Il y réalise, au risque de sa vie, une centaine de dessins décrivant ce qu'il voit : les scènes de pendaison, les fours crématoires, les cadavres empilés par dizaines, c'est-à-dire l'indescriptible.

Plus que la formule trop citée d'Adorno sur Auschwitz, la question que pose ce livre est la suivante : que pouvait alors la mémoire contre la mort, l'art contre l'indicible ? Non pas « après », mais dans le quotidien de la vie des camps ? Que peut-elle aujourd'hui dans une modernité qui, par son déni de la culture au nom de l'égalitarisme, et par sa tentation, au nom du progrès biologique, de légaliser l'euthanasie et l'eugénisme, semble souscrire au *nomos* de la vie concentrationnaire même ?



9 782070 760947

 01-II A 76094 ISBN 2-07-076094-4

Extrait de la publication

85 FF tc  
12,96 €