

Leben oder Theater? Entre Hybridité et totalité: Charlotte Salomon

Camille Jenn

► **To cite this version:**

Camille Jenn. Leben oder Theater? Entre Hybridité et totalité: Charlotte Salomon. Meise, Helga and Nicklas, Thomas and Roques, Christian E. Hybridisierungen, Hybridations, Reims: ÉPURE - Éditions et presses universitaires de Reims, pp.221-232, 2017, 978-2-37496-036-4. hal-02798669

HAL Id: hal-02798669

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02798669>

Submitted on 15 Jun 2020

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.

Camille JENN-GASTAL

Leben oder Theater?

Entre Hybridité et totalité : Charlotte Salomon

Leben oder Theater ?¹, l'œuvre auto-narrative de Charlotte Salomon, se présente au spectateur comme une création mobilisant simultanément des formes d'expression diverses, hétéroclites, dans une intentionnalité néanmoins précise et identifiée par son auteure comme par le public destinataire ; ce faisant, l'artiste accède à un mode d'expression artistique global, « total », pour lequel elle mobilise et fusionne tous les moyens artistiques à sa disposition. Par là même, cette œuvre apparaît comme non fixe ; elle pose la question de la représentation du « soi » sous ses multiples facettes contradictoires, du « soi » comme peintre, artiste, femme, jeune fille juive, exilée, allemande, marquée par des traumatismes « externes » (l'exil, la persécution des Juifs, la peur), et « internes » (les suicides familiaux).

Le phénomène hybride, analysé ici dans le sillage de l'analyse bakhtinienne comme le résultat d'un entrecroisement de genres et de cultures diverses, présenterait ainsi des porosités, une perméabilité dialogique, et induirait un caractère composite, transgénérique d'une création artistique mobile, dynamique, non monolithique mais en évolution permanente². Dans le champ artistique et en art pictural, l'hybride s'est imposé depuis le début du siècle dernier, l'hétérogène se traduisant par un élargissement des formes d'expression

dont témoignent, entre autres mouvements, le Dadaïsme, le Surréalisme, le Cubisme... L'œuvre d'art est alors le résultat de ce processus d'élargissement formel et de cette combinatoire permettant l'insertion d'éléments hétéroclites, si bien que la « pièce en images, en texte et en musique » de C. Salomon, faite d'une succession de scènes pour lesquelles l'artiste aura mobilisé une palette d'éléments esthétiques divers, semble caractérisée par son « indécidabilité » et son insaisissabilité, marques de l'œuvre d'art hybride³. Ainsi, tout en se présentant au spectateur comme un objet esthétique fini, elle laisse le champ libre à une infinité d'interprétations. C'est en cela que réside, non sa faiblesse, mais sa force d'attraction et sa présence sans cesse renouvelée par sa dynamique interne et la variété des regards qu'elle rend possibles.

Charlotte Salomon, née en 1917 à Berlin, grandit dans une famille de la bourgeoisie juive berlinoise. Son père était médecin, sa belle-mère cantatrice. Charlotte Salomon fut la dernière étudiante de l'*Akademie der Künste* de Berlin ; ses parents lui firent quitter Berlin en janvier 1939 pour Villefranche-sur-Mer où elle rejoignit ses grands-parents, protégés et hébergés par une riche Américaine amatrice d'art, Ottilie Moore. C'est à la suite de trois événements que C. Salomon entreprend

ce qu'elle appellera elle-même « l'œuvre de toute sa vie » : la déclaration de guerre puis l'invasion de la France en 1940 ; le suicide de sa grand-mère et la révélation faite à Charlotte d'une succession de suicides familiaux, dont celui de sa propre mère en 1926 ; enfin, l'internement de plusieurs semaines au camp de Gurs à l'été 1940.

Au retour de ce camp, installée à Saint-Jean-Cap-Ferrat, C. Salomon commence à travailler à *Leben oder Theater ?*, avec acharnement ; entre 1940 et 1942, en dix-huit mois, elle peint un ensemble de plus de 1000 gouaches. Elle en retient 781 qui, accompagnées de 355 feuilles calques sur lesquelles elle a calligraphié un texte, formeront *Leben oder Theater ?*. Les textes sont conçus pour être soit juxtaposés, soit superposés aux gouaches, et sont constitués de récits, narrations ou dialogues, de citations et d'indications musicales. Fin septembre 1943, C. Salomon et son mari Alexandre Nagler sont arrêtés sur dénonciation et déportés vers Drancy. Arrivée à Auschwitz le 7 octobre 1943, C. Salomon y est aussitôt assassinée.

Avant son arrestation, elle aura confié son œuvre à son médecin de Villefranche, le docteur Moridis; ce dernier la remet en 1947 à ses parents qui s'étaient réfugiés à Amsterdam pendant la guerre. En 1971, les parents de Charlotte confient ses gouaches au Jewish Historical Museum d'Amsterdam.

Au fil des expositions successives (depuis 1961, au Musée Fodor d'Amsterdam en passant, entre autres, par la première grande exposition au Jewish historical Museum en 1981, puis à la Akademie der Künste de Berlin en 1986, à Paris au Centre Pompidou

puis à l'Institut du Judaïsme en 2006, enfin à Nice au Musée Masséna au printemps 2016⁴), la recherche, menée au premier chef par les conservateurs de musées puis les historiens d'art, s'est amorcée⁵ ; et *Leben oder Theater ?* cumule aujourd'hui des interprétations diverses :

Le premier livre, qui regroupait 80 reproductions, publié en 1963 sous le contrôle des parents de Charlotte, a pour titre *Charlotte. A Diary in Pictures*.⁶ La démarche de C. Salomon de mettre en écriture et en images sa propre vie et celle de membres de sa famille est présentée au public comme une thérapie de survie face à une situation tragique dont l'issue semble programmée : *Que Leben oder Theater ?* fût aussi une analyse de traumatismes intimes et familiaux, dont les suicides de membres de sa famille proche sont l'origine et les symptômes, fut dans un premier temps refoulé par la famille. Séparée de ses parents, exilée et isolée dans un pays devenu hostile dont elle ne parle pas ou peu la langue, seule avec un grand-père détesté après le suicide de sa grand-mère maternelle, subissant la persécution des étrangers allemands puis des Juifs sur le sol français, C. Salomon, après avoir appris en exil les suicides qui marquent l'histoire familiale, en décidant de produire *Leben oder Theater ?* puis en menant à terme cette création totale qui mêle évocation intime, histoire domestique et observation de l'actualité politique, semble effectivement mener une démarche créatrice d'ordre autobiographique et auto-thérapeutique : « Journal analytique » de sa vie intérieure, selon l'expression de son père, *Leben oder Theater ?* « raconte » enfance et adolescence, également les destins

Leben oder Theater?

individuels de ses proches, celle de son père, de sa belle-mère, la chanteuse lyrique Paula Lindberg-Salomon, de sa grand-mère, de sa mère, Franziska, de son père Albert, médecin dépossédé de son emploi à l'hôpital de la Charité et de ses droits dès 1933, enfin d'Alfred Wolfsohn, répétiteur de sa belle-mère, sur lequel C. Salomon focalise ses désirs érotiques, et dont le personnage fait l'objet de la large partie centrale de l'œuvre. Dans le même temps, C. Salomon crée des « personnages » et ce qu'elle veut en quelque sorte être une pièce de théâtre. En aucun endroit du récit elle n'utilise le « moi » narratif. Elle transforme les noms en inventant des pseudonymes ou surnoms signifiants, sortes d'onomatopées poétiques burlesques : ses grands-parents portent le nom à consonance carnavalesque de « Knarre » (également « flingue » en Allemand argotique), son père et elle-même se nomment « Kann », sa belle-mère devient Paulinka Bimbam, le professeur de celle-ci et co-fondateur du « Kulturbund deutscher Juden », Kurt Singer, porte dans la pièce le nom de Docteur Singsang, enfin Wolfsohn devient Daberlohn. La pièce est annoncée par trois pages, caractérisées par le rideau de théâtre ouvert, comme comportant trois parties principales : un prologue, une partie centrale, un épilogue ; elle est peinte uniquement à partir des trois couleurs primaires, bleu, rouge, jaune : ce sera « l'opérette aux trois couleurs ». L'ensemble laisse deviner une volonté de structuration à partir du chiffre 3 et une intention d'organisation de la matière. Les moyens d'expression esthétique sont également au nombre de trois : peinture, écriture, références musicales⁷.

Dès lors, il semble difficile de s'en tenir à la lecture d'un journal à la manière, par exemple, du journal d'Anne Frank. Il semblerait en effet que C. Salomon, par le titre et le sous-titre choisis pour son œuvre, *Leben ? Oder Theater ? Ein Singespiel*, ait indiqué par là une démarche esthétique et existentielle originale : les trois formes d'expression esthétique servent un récit virtuose à l'ironie mordante et à la sincérité dépouillée, mettant en scène une comédie humaine, dont l'auteur serait l'un des personnages. L'enchaînement des trois formes crée une codification inédite mêlant références musicales, texte narratif et dialogué, images enfin. La forme dramatique explicite permet une mise en scène de sa propre histoire familiale et l'introduction d'une dimension quasi grotesque avec effet de distanciation.

C. Salomon se livre dans *Leben oder Theater ?* à un travail de déconstruction des conventions académiques et s'affranchit des règles de représentation picturale telles qu'appriées à l'Académie de Berlin, pour sembler se rapprocher par certains aspects de courants variés : certains observateurs y reconnaissent une influence de Gauguin, (sa toile de 1897 sur laquelle il avait peint les mots : « d'où venons-nous ? Qui sommes-nous ? Où allons-nous ? »), d'autres une influence de l'expressionnisme allemand⁸. Dans quelle mesure C. Salomon tire-t-elle ses formes d'expression de modèles préexistants ? Dans quelle mesure s'inspire-t-elle des techniques de collages et de montages telles qu'elles étaient mobilisées par l'avant-garde artistique de l'époque ? Depuis 1916, le mouvement Dada avait introduit le principe de synthèse entre art pictural et littérature

et décomposé l'espace pictural en utilisant le mot et la lettre. En 1911, Georges Braque avait incorporé lettres et textes dans ses œuvres cubistes, Picasso introduit le collage ; les surréalistes avaient expérimenté l'écriture automatique, enfin René Magritte peint des mots au pinceau ; on pense aussi naturellement à Guillaume Apollinaire. Cependant C. Salomon, entrée aux Beaux-Arts de Berlin en 1935 avant d'avoir achevé son cursus scolaire et les quittant en 1938, semble avoir été coupée d'influences modernes et contemporaines, qui, à cette période, relèvent de l'appellation officielle nazie « d'art dégénéré ». Tout au plus peut-on émettre l'hypothèse, sans certitude, que C. Salomon eût pu aller voir l'exposition organisée par les Nazis en 1937 à Munich puis présentée en 1938 à Berlin. Il semblerait qu'au cours de sa formation C. Salomon ait tout au plus illustré des citations littéraires, peint des fleurs et des nus et se soit entraînée à des exercices académiques.

Utilisation des contrastes de couleurs, animation de ces couleurs par la gestualité des traits de pinceau, distorsion de l'espace et des proportions, schématisation des corps et des expressions, succession séquentielle de scènes et tableaux, inserts de textes, etc. Il n'est pas imaginable que l'œuvre de C. Salomon se résume à une agglomération d'influences picturales du premier quart du siècle. *Leben oder Theater ?* mobilise une combinatoire fusionnelle extrêmement personnelle « image-texte-musique », qu'il s'agit ici de décrire dans ses grandes lignes.

Le texte est inséré de diverses manières : soit il apparaît isolé, sans image, calligraphié

et peint sur des feuilles ou des calques, de façon quasi ininterrompue, contribuant à un effet de déversement de récit, de libération de paroles⁹; soit il est peint sur des bandes de papier à superposer à l'image¹⁰. Le personnage représenté en portrait est comme ceint du texte à la manière d'un ruban ou d'une « bulle », approchant en ceci le technique de bande dessinée¹¹.

En d'autres endroits, le texte est réduit à une succession de moments décomposés, proches du dessin animé, reproduisant l'enchaînement rapide de conversations : C. Salomon utilise la technique de ce que l'on pourrait appeler le « déroulement séquentiel », constitué de la répétition de la représentation schématique du locuteur et de son interlocuteur pour chacune des répliques du dialogue en séquences courtes et resserrées¹². Cette technique de décomposition, utilisée en surabondance pour représenter les propos et théories de Daberlohn, traduit comme une obsession et reflète l'influence de Daberlohn sur les sentiments et la création de l'artiste. Ces modes de représentation picturale comportant zooms (les portraits marquant l'arrêt sur un personnage pour marquer un moment-clé de la narration), snapshots, screenshots, (instantanés, clichés), flashback, évoquent les techniques de dessin animé et les techniques cinématographiques¹³.

Les scènes picturales, caractérisées par la mise à plat, l'absence de perspective, le flottement de paysages et de personnages, le foisonnement multicolore, en correspondance exacte avec le texte, apparaissent comme des planches-séquences à la manière des récits illustrés de l'époque, tels les

« Bildergeschichten » Max und Moritz de Wilhelm Busch (1832-1908)¹⁴. Le plus souvent, une page est alors consacrée au récit, la page correspondante illustre celui-ci; ainsi a-t-on l'impression d'un défilement de la narration, à la manière d'un roman graphique.

Lorsqu'elle évoque des souvenirs d'enfance, vacances ou voyages, C. Salomon a recours à des tableaux colorés figurant dans le moindre détail les scènes dont le texte fournit une description toute aussi précise ; on pense aux enluminures médiévales : la perspective est absente ici, les personnages et les éléments du tableau sont représentés dans une fonction bien déterminée, parfaitement plantés dans le décor, dans un fourmillement de précisions. Ne serait-ce l'intention critique et subversive de l'auto-représentation, sur laquelle nous aurons à revenir, de telles scènes pourraient évoquer un art brut¹⁵ ayant pour intention de rendre le mode de représentation correspondant à celui d'un enfant qui se souvient et illustre lui-même son souvenir de vacances.

Au fur et à mesure du déroulement de la narration, le trait de pinceau connaît une évolution : la représentation du suicide de sa mère puis de celui de sa grand-mère en fournissent une illustration : la schématisation extrême de la représentation du second suicide est d'autant plus frappante de radicalité et de dépouillement que le lecteur vient de suivre le récit détaillé des soins affectueux et du dévouement jusqu'à épuisement que lui voue Charlotte. L'image, par la position du corps figurant la brutalité de la chute, fait très exactement écho à la représentation du premier suicide, celui de sa mère, dont le récit nous a été fait dans le prologue¹⁶. Est-ce la conscience

de la situation d'urgence dans laquelle elle se trouve, est-ce pour rendre compte du caractère tragique croissant et implacable des faits politiques et de leurs conséquences humaines et psychologiques sur les réfugiés exilés en France, toujours est-il que le récit pictural est de plus en plus schématique. Cette schématisation accentue le tragique ; sur ce point, l'art de C. Salomon semble s'apparenter à une forme de post-expressionnisme¹⁷.

Par de nombreux aspects, l'art de C. Salomon semble au demeurant fondé sur des reminiscences retravaillées par la force du symbole et de l'expression intime : par exemple, le symbole récurrent de la fenêtre, rappel a contrario de la *Femme à la fenêtre* de Caspar David Friedrich (1822). L'idylle conformiste évoquée par l'intérieur bourgeois se trouve déjà chez Friedrich interrogée par la posture de cette femme, de dos, regardant vers l'extérieur, vers le monde ; chez C. Salomon, la fenêtre est le seuil franchi par trois femmes de sa famille pour basculer dans la mort et figure d'intenses moments de rêverie et de désespoir chez le personnage principal, Charlotte Kann¹⁸. De même, la gouache représentant le personnage en vacances à la montagne, contemplant le panorama, fonctionne auprès du spectateur comme un rappel de l'illusion de la rêverie romantique et de la symbiose avec la nature¹⁹.

La combinaison des trois couleurs primaires a pu faire l'objet de rapprochements avec l'art d'un Chagall : non seulement par ses qualités de coloriste mais aussi par d'autres aspects, tels les images de rêve et l'atmosphère qui s'en dégage, le goût de l'anecdote et du détail, le flottement des silhouettes²⁰.

Il n'est pas évident d'identifier un système d'utilisation signifiant des trois couleurs primaires ; tout au plus est-il possible d'émettre quelques hypothèses sur la base d'observations qui concluent à un art de la couleur non réaliste, subjectif. Les tableaux illustrant souvenirs de vacances et de voyages sont franchement colorés, presque multicolores, témoins de moments d'insouciance – également la période de formation aux Beaux-Arts de Berlin. Les tableaux illustrant le deuil et le choc à la suite du suicide de sa mère sont peints dans des tons sombres. Les scènes de rue consacrées à l'invasion de l'espace public par les nazis sont figurées principalement dans les tons rouges, bruns, verts, et la structuration en diagonale de l'espace renforce l'impression d'occupation totale de cet espace qui disparaît en tant qu'espace de liberté individuelle²¹. La foule n'est pas constituée de visages ni de personnages distincts, elle est une masse anonyme. La schématisation va de pair avec la quasi absence de coloration de l'espace pictural, seul le trait de pinceau est coloré. Ce sont alors des passages graphiques proches de la caricature ou du dessin de presse moderne, de forte intensité dramatique, comme c'est le cas dans le dessin du Nazi s'adressant au Juif : le Juif n'est autre que le père de Charlotte, arrêté puis interné à Sachsenhausen : il apparaît sans visage, sans nom, sans identité²².

Texte et images sont donc complémentaires et indissociables. La musique quant à elle, n'est certes présente que par références, mais n'en cible pas moins un impact émotif précis. En outre, la musique est partie intégrante de la démarche créatrice de

C. Salomon, l'acte de représentation pictural et la narration apparaissant comme nécessairement précédés, inspirés, dépendants même d'une réminiscence musicale obsessionnelle, intériorisée, puis extériorisée par l'action de citation et d'intégration dans l'image/texte :

Voici comment ces feuilles prennent naissance : la personne est assise au bord de la mer, elle peint. Soudain, une mélodie lui vient à l'esprit. Alors qu'elle commence à la fredonner, elle remarque que la mélodie va exactement avec ce qu'elle veut coucher sur le papier. Un texte s'ébauche en elle et voici qu'elle se met à chanter la mélodie avec ce texte qu'elle vient de composer, recommençant à voix haute un nombre incalculable de fois, jusqu'à ce que la feuille lui semble achevée.²³

Des citations musicales diverses émaillent le texte et/ou sont superposées à l'image grâce au papier calque : on y trouve aussi bien des chants religieux chrétiens (tels, par exemple, l'aria de Bach « Bist Du bei mir »²⁴) des chants de Noël (tels « Stille Nacht »²⁵), mais aussi des chansons juives²⁶, des chansons militaires nazies²⁷, des mélodies populaires²⁸, des citations classiques (Lieder de Schubert²⁹, Mahler, Mozart, Bach, Beethoven) ; et surtout, trois opéras : *L'Orphée et Eurydice* de Gluck, le *Carmen* de Bizet, et le *Freischütz* de Weber. La très courte mélodie de l'opéra de Weber, « Wir winden dir den Jungfernkranz mit Veilchen blauer Seide », accompagne l'action concernant les parents de Charlotte depuis leur mariage (la citation est disposée en couronne nuptiale) jusqu'au suicide de sa mère ; cet air, de refrain, devient rengaine obsessionnelle ; il est présent textuellement sur le

calque et donc comme appliqué à l'ensemble de l'image. Le récit du destin de Franziska est sous-tendu d'une structure musicale en forme de leitmotiv qui permet un jeu référentiel de l'action de l'opéra de Weber au destin de Franziska³⁰. Les deux airs tirés de Carmen, la *Havanaïse* et l'air du Toreador, caractérisent les relations triangulaires, entre Charlotte, Paulinka et Daberlohn, répétiteur de Paulinka³¹. Enfin, l'air « J'ai perdu mon Eurydice », que Paula Lindberg chanta, accompagne la partie centrale consacrée à Daberlohn, ses théories philosophiques et l'amour que lui porte Charlotte³². L'ensemble des occurrences musicales est en relation avec l'univers familial et l'environnement culturel de Charlotte Salomon : ce sont des airs qu'elle a entendus, chantés en public par sa belle-mère, des opéras auxquels elle a assistés. *Leben oder Theater ?* demeure une production picturale et textuelle, non musicale. Cependant, un accrochage d'exposition qui n'attirerait pas l'attention sur les citations musicales amputerait l'œuvre d'une partie de son impact esthétique et émotif.

La musique endosse donc une fonction triple : elle permet à l'auteure de donner forme et matière à son récit graphique, celle-ci l'utilise pour teinter ce récit d'ambiances et d'impressions tournant parfois à l'obsession et pour conférer une force dramatique, théâtrale à l'ensemble ; enfin, la musique est un élément de distanciation vis-à-vis du contenu narratif : ainsi, de façon ironique, Paulinka est représentée chantant des compositeurs allemands, dont les Nazis interdirent bientôt l'interprétation aux Juifs ; Charlotte tente de redonner goût à la vie à sa grand-mère suicidaire en lui faisant écouter la Neuvième

Symphonie de Beethoven, compositeur dont la « germanité » fait l'objet du culte nazi³³.

A l'instar de la virtuosité de la combinatoire picturale et esthétique mise en œuvre, l'intentionnalité narrative apparaît également comme une et multiple. Tout d'abord, la distanciation critique semble constitutive du travail esthétique et autobiographique : le choix de surnoms signifiants et grotesques à la manière du théâtre épique brechtien (on pense en particulier à *Arturo Ui*) pour désigner ses proches et elle-même témoigne de cette intention de mise à distance : C. Salomon ne peint pas uniquement un drame familial (celui des suicides successifs des femmes de la branche maternelle) lui-même enchâssé dans une période historique épouvantable, mais les travers d'un milieu domestique et social qu'elle soumet à un regard à la fois d'une réelle tendresse et d'une ironie parfois cruelle. *Leben oder Theater ?* illustre des moments historiques déterminants par le biais d'une analyse personnelle aiguisée, au premier rang desquels on trouve celle portant sur le drame de l'échec de l'assimilation des Juifs allemands. C. Salomon montre par des scènes à connotation burlesque disséminées dans le récit la dramatique inconscience qui caractérise la bourgeoisie juive berlinoise installée dans la certitude trompeuse de son assise culturelle et sociale dans la société civile, jusqu'au moment où ses membres sont les uns après les autres pris au piège de la barbarie nazie (C. Salomon les qualifie de « basse-cour »³⁴). La destitution de son père de son poste à La Charité (1933) puis son internement au camp de Sachsenhausen

(1938), enfin la *Nuit de Cristal*³⁵ qui conduit les parents à la décision d'éloigner leur fille de Berlin, constituent les éléments de prise de conscience tardive de cette classe sociale qui pensait s'être intégrée à la culture bourgeoise dominante jusqu'à fêter Noël au son de « *Stille Nacht* ». Plusieurs pages de *Leben oder Theater ?* illustrent ces aspects et pointent l'ironie tragique de cette illusion d'assimilation. Ainsi, par exemple, l'évocation en huit planches et commentaires de la création par Kurt Singer, incarné dans *Leben oder Theater ?* par le Docteur Singsang, du *Kulturbund deutscher Juden* donne à voir l'éviction des artistes juifs de la vie artistique et culturelle berlinoise, et dénonce l'idée illusoirement salvatrice de la création de cette association culturelle d'aide aux artistes juifs³⁶. C. Salomon crée un théâtre analytique, qui met « à distance », par son illustration, par ses citations musicales décalées, par son récit laconique enfin.

Leben oder Theater ? n'est cependant pas réductible à un document historique ni à un témoignage sur la Shoah. Si document il y a, c'est un témoignage de « l'avant Auschwitz », non de « l'après Auschwitz »³⁷. Il est par exemple remarquable que C. Salomon ait commencé son œuvre à son retour du camp d'internement de Gurs, sans que ce lieu fasse l'objet de la moindre illustration dans *Leben oder Theater ?*, au contraire, par exemple, de la démarche de Felix Nussbaum, dont chacun connaît l'autoportrait se détachant sur l'arrière-plan du camp de St-Cyprien³⁸.

Mais *Leben oder Theater ?* contient un autre type de critique : c'est l'accusation à l'endroit d'un univers masculin dont la figure du

grand-père maternel incarne la brutalité prosaïque et lâche de petit-bourgeois incapable de comprendre une sensibilité féminine et artistique. Des études sur le genre se sont intéressées à cet aspect³⁹ pour mettre en évidence l'importance de figures féminines victimes d'une organisation sociale paternaliste, reposant sur le non-dit qu'imposent les conventions petites-bourgeoises : ainsi les suicides de femmes sont-ils tus, étouffés et écartés de l'histoire familiale⁴⁰. Dans ce contexte, C. Salomon focalise son attention d'artiste et de jeune fille en formation sur le personnage de sa belle-mère, Paula Lindberg, figure féminine de référence pour la partie centrale de *Leben oder Theater ?*. Celle-ci est consacrée par ailleurs à la peinture des théories vitalistes de Daberlohn et à l'analyse du triangle sentimental Paulinka-Daberlohn-Charlotte⁴¹ ; elle représente un moment hors du temps historique. Elle est consacrée à ce qui est décrit comme essentiel : l'art, lié à la vie et à l'amour, à ce qui peut émerger des profondeurs, tel le chant d'Orphée descendu aux enfers chercher son Eurydice, ne saurait émaner du monde, ni de la société, fourmillement mondain superficiel et vaniteux par essence. Le personnage de Daberlohn est présenté comme le mentor des deux artistes féminines, mais également comme le chantre d'une féminité perçue comme absolu artistique et érotique. Wolfsohn est celui qui aura encouragé C. Salomon à persévérer dans sa démarche de formation pour devenir une artiste véritable : *Leben oder Theater ?* en rend compte, tout comme la lettre récemment publiée à l'adresse de Wolfsohn⁴². C'est également Wolfsohn, alias Daberlohn

qui prône l'amour chrétien (« tu aimeras ton prochain comme toi-même ») et de surcroît, adepte fantaisiste des théories nietzschéennes, vante le dionysisme de la création artistique, enfin cette idée illustrée métaphoriquement par le chant d'Orphée dans l'opéra de Gluck, d'aller chercher force vitale et énergie créatrice dans les profondeurs de l'âme⁴³.

De même, lorsqu'elle crée *Leben oder Theater ?*, C. Salomon affirme vouloir puiser lumière, espoir et beauté au cœur même de la noirceur et du tragique familial et politique. Le vitalisme des théories esthétiques de Daberlohn trouve sa transposition dans la luminosité de la couleur bleue dans l'image finale et dans l'évocation de la force de la nature dans le texte poétique qui introduit cette dernière image.

Malgré la volonté de structuration annoncée dans le prologue, *Leben oder Theater ?* se révèle être un travail pour une large part performatif : C. Salomon se met en scène comme suivant un cheminement marqué par son histoire personnelle tragique et le contexte politique désastreux impactant sa vie et celle de ses proches, par des techniques et moyens d'expression composites que nous avons en partie exposés. Lorsque dès le prologue, elle peint et décrit sa famille, les réceptions mondaines bourgeoises, la vacuité des conversations, C. Salomon semble vouloir ainsi prendre une distance critique sous la forme d'une rupture avec la tradition sociale de sa famille. La volonté ainsi affirmée de se dégager de la « bonne éducation », cette sorte d'infidélité à sa propre histoire est par là même l'un des moyens de se réappropriar celle-ci

et d'accéder à la connaissance de soi. S'étant démarquée de la superficialité de son milieu et de la barbarie nazie, C. Salomon mobilise la beauté de la nature et utilise cette mosaïque de données que lui fournissent le contexte familial, politique et sentimental, pour faire émerger son moi et son œuvre d'artiste : c'est en revenant à la Nature, lui dit Daberlohn dans la partie centrale, qu'elle pourra devenir une artiste authentique⁴⁴. Ainsi *Leben oder Theater ?* témoigne d'un processus de formation pour lequel son auteure ne cesse pour autant de mettre à distance sa propre représentation : elle se désigne explicitement comme « objet » de l'histoire racontée, non comme « sujet » central ; cela lui permet, dans un travail de performance, de se révéler à elle-même et au monde comme artiste. Fresque narrative, *Leben oder Theater ?* se présente donc également comme une création « en recherche », composée de fragments dynamiques⁴⁵.

Charlotte Salomon aura osé une peinture multipliant les modes d'expression et refusant le monologisme, notamment par le foisonnement des couleurs ou le graphisme schématique, les dialogues ou les récits à inserts poétiques et musicaux. Le point d'interrogation ponctuant le titre *Leben oder Theater ?* pose question : dans quelle dimension l'auteure se situe –t-elle ? Dans quelle dimension le récit de sa vie la plonge-il ? Est-ce celle du vécu autobiographique, ou bien ce récit lui fait-il considérer cette vie et le monde comme un vaste théâtre relativisant tout sentiment, toute expérience, tout fait, si bien que ce point d'interrogation révélerait le stade de dépassement de la contingence de l'ici-bas qu'aurait

atteint l'artiste ? Dans ce cas, le point d'interrogation figurerait typographiquement la fenêtre, seuil entre mort et transcendance. Toujours est-il que le contraste entre la représentation idyllique du tableau final et l'épouvante croissante du récit demeure ; ne plus se situer dans la réalité de l'ici-bas mais dépasser celle-ci par l'art et la mise en théâtre de son histoire apparaîtrait comme l'alternative et comme une lecture positive de ce que représenterait ce point d'interrogation. Il ponctue le titre et, ultime citation de l'œuvre, en renforce le caractère dynamique, non clos ; ce point d'interrogation évoque la dimension hybride en même temps que globale, expérimentale en même temps que programmatique de *Leben oder Theater ?*, œuvre à structure cyclique qui s'introduit elle-même en fin de récit. En se représentant de l'extérieur et, en même temps, en s'identifiant au plus près des personnages évoqués, dans leur intimité profonde, Charlotte Salomon présente l'identité culturelle comme un objet multiple, décentré, mouvant, franchissant les frontières. *Leben oder Theater ?* montre la dislocation de l'homogénéité culturelle et personnelle tout en créant un espace de « l'ailleurs ».

Notes

1 Notre description et notre analyse s'appuient sur la publication de l'intégrale des planches de *Leben oder Theater ?*, en français : SALOMON, Charlotte. *Vie ? Ou Théâtre ?*. Paris : Le Tripode, 2015. Les images seront référencées sous l'abréviation : LT, suivie du numéro de page renvoyant à la planche décrite ou commentée dans notre texte.

2 BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1987.

3 DERRIDA, Jacques. *Positions*. Paris : Editions de Minuit, 1972.

4 STEINBERG, Michael P., BOHM-DUCHEN, Monica. *Exhibitions of Life ? Or Theater ?*. In : *Reading Charlotte Salomon*. STEINBERG, Michael P., BOHM-DUCHEN, Monica (dir.). London : Cornell University Press, 2006, pp. 225-227.

5 Au premier rang desquels il convient de citer, entre autres : Judith Belinfante (1943), qui fut nommée en 1976 conservatrice du Joods Historisch Museum d'Amsterdam et qui fut commissaire de la grande exposition consacrée à Salomon à Londres en 1998, voir BELINFANTE, Judith. *Charlotte Salomon : Life ? Or Theater ?*. London : Royal Academy of Arts, 1998). Voir également le livre de l'artiste et historienne d'art, Christine FISCHER-DEFOY : *Charlotte Salomon - Leben oder Theater ? Das Lebensbild einer jüdischen Malerin aus Berlin 1917-1943. Bilder und Spuren, Notizen, Gespräche, Dokumente*. Christine Fischer-Defoy (éd.). Berlin : das Arsenal, 1992.

6 Charlotte. *A Diary in Pictures*. TILlich, Paul (éd.). New York : Harcourt Brace and World, 1963.

7 Cinq planches font fonction « d'ouverture » de l'opérette en images et en musique : la première : le titre, avec son sous-titre , « Ein Singespiel », son auteure sous forme d'initiales ou de paraphe, « CS », bordé sur la gauche, par une triple ligne verticale comportant les trois couleurs primaires qui seront utilisées de façon exclusive tout au long de l'œuvre : rouge, jaune, bleu ; la seconde : dédicace à Ottilie Moore, la bienfaitrice ; la troisième page : lever de rideau et présentation des personnages ; les trois pages suivantes sont composées exclusivement de texte calligraphié, indiquant le concept qui sous-tend la réalisation de l'œuvre : LT, 9-14.

8 GRIJPMMA, Dina. *Charlotte Salomon ou l'art de l'intermédialité*. Amsterdam : Joods Historisch Museum, Pasklaar, 2010.

9 Voir, par exemple, l'avant-propos : LT, 11-14.

10 Voir, entre de très nombreux exemples : la maladie de Franziska, les préoccupations de parents : LT, 40, 41.

11 Toujours pour illustrer le destin tragique de Franziska : LT, 36. Ou encore, directement inséré dans

l'image, les textes accompagnant les représentations de Daberlohn et Paulinka : LT, 457-460, 466-473, 477, etc.

12 Les relations entre les personnages du triangle sentimental Daberlohn-Paulinka-Charlotte font l'objet de cette technique de représentation : LT, 462-465 ; également, le récit par le grand-père de la tragédie qui pèse sur la famille – les suicides successifs sur plusieurs générations, des femmes, dont la mère de Charlotte : LT, 721-725.

13 Cf. *Charlotte Salomon* (note 5).

14 Ce sont les moments de récit : celui de la rencontre de ses parents, de leur mariage, de la naissance de Charlotte (LT, 18-33), de la vie quotidienne, des fêtes familiales, des vacances de Charlotte et de son éducation (montagne, Italie, Mer du Nord... LT, 34-35, 54-65) ; ou encore, le récit de la carrière artistique de sa belle-mère : LT, 72-73.

15 SLOOTEN, Johanneke van. De beschreven beelden van Charlotte. In : *Art brut : teksten over kunst en waanzin*, HAAKMA, Suzette (dir.), Amsterdam : Perdu, 1994, pp. 61-71.

16 A comparer, la représentation du premier suicide, celui de sa mère, Franziska : LT, 42, et celui de sa grand-mère, 761.

17 SCHULZE, Sabine. Kunst ! und Leben. Charlotte Salomons Arbeit im Spiegel der zeitgenössischen Kunstströmungen. In : *Charlotte Salomon, Vie ? Théâtre ?*. VOOLEN, Edward van (dir.), München : Perstel, 2006, pp. 393-397.

18 LT, 148, 149 puis 150 : trois étapes, dans le récit autobiographique de la grand-mère, mère de deux filles suicidées et qui se suicidera elle-même, exilée, en 1940 : la « mélancolie » (cf. texte de l'auteur, même page) à la fenêtre, portrait de face ; puis, de dos ; puis, fenêtre vide, sans personnage, représentant le vide et l'absence de l'être aimé.

19 LT, 127.

20 Schulze (note 17) émet l'hypothèse que C. Salomon aurait pu découvrir Chagall lors de l'exposition donnée à Berlin dans les années 1920 et se référer précisément à la toile *La Crucifixion blanche*, ce qui semble anachronique, dans la mesure où cette œuvre fut peinte en 1939. En revanche, le rapprochement avec le cycle de dessins *Mein Leben*, sorte de roman

graphique autobiographique, créé par Chagall à Berlin en 1922-1923 pour son galeriste Paul Cassirer, est plus convaincant.

21 LT, par exemple, 162 : « Es schaun aufs Hakenkreuz voll Hoffnung schon. Der Tag für Freiheit und für Brot bricht an. ». 163 : « Boykottiert die Juden ! ».

22 LT, 656-657 (« Hier wird gearbeitet und nicht gefaulenzt » ; « gefaulenzt habt Ihr genug in Eurem Leben » : propos du soldat en uniforme brun à croix gammée à l'adresse de la silhouette aux traits indistincts, courbée dans la première image, à genoux dans la seconde, insérés directement dans l'image).

23 LT, 13.

24 Chantée en concert par Paula Lindberg-Salomon : LT, 97, 109110, 248-251, 252 : « Bist Du bei mir, geh' ich mit Freuden zum Sterben und zu meiner Ruh ». Egalement : LT, 268, 363, 364 : « Sei still dem Herrn ».

25 LT, 35, 36 ; « Am Weihnachtsbaum die Lichter brennen » : LT, 35, 57.

26 En particulier au moment où le récit évoque l'enfance de Paulinka, sa vie familiale puis l'enterrement de son père, rabbin : LT, 69 : « In einem kleinen Städtchen, in Kreuzberg am Rhein, da wohnte einst ein Rabbi der hatte einst ein Töchterlein ». Egalement 70-71.

27 LT, 162 : « Es schaun aufs Hakenskreuz voll Hoffnung schon. Der Tag für Freiheit und Brot bricht an ».

28 LT, 127 : « Ich hatt einen Kameraden, einen besseren findest du nicht ».

29 Avec la présence en particulier de Schubert, auquel Paula Lindberg consacre de nombreux récitals, et dont les Lieder sont au programme de son dernier concert devant un public berlinois : LT, 54, 55, 63, 91, 93, 126, 166 : « Das Wandern ist des Müllers Lust », devenu depuis la moitié du 19^{ème} siècle l'un des « Wanderlieder » les plus célèbres et de ce fait, considéré depuis communément comme faisant partie du patrimoine culturel populaire germanique. Schubert compose son cycle « Die schöne Müllerin en 1823. Mais c'est la mélodie de Zöllner (&844) qui s'imposera dans la mémoire collective, faisant de ce Lied un véritable « Volkslied ». Chez C. Salomon, Paulinka chante

Camille Jenn-Gastal

le Lied de Schubert.

- 30 LT, 22, 25, 28, 29, 41, 42, 46, 50-53.
31 LT, 67, 87, 112.
32 LT, 67, 398, 399, 424-425, 444-447.
33 LT, 715 : « Freude, schöner Götterfunken, Tochter aus Elyseum ! »; 716 : « Wir betreten, feuertrunken, Himmlische, Dein Heiligtum » ; 717, 750-751.
34 LT, 662, 663.
35 PÄTZOLD, Kurt. La Nuit de Cristal : les responsables, les victimes et la majorité silencieuse. In : *La Politique nazie d'extermination*, BÉDARIDA, François (dir.), Paris : Albin Michel, 1989 p. 199-208.
36 LT, 168-175.
37 Ce sur quoi insiste dans son analyse M. Bohm-Duchen : BOHM-DUCHEN, Monica, A Life before Auschwitz. In : Steinberg (note 4), pp. 21-33.
38 *Selbstbildnis im Lager*, huile sur contre-plaqué, Felix Nussbaum, 1940 (New York, Neue Galerie).
39 SCHMETTERLING, Astrid. Inscriptions of Difference in Charlotte Salomon's Work. In : Steinberg (note 4), p. 140-147. Voir également : POLLOCK, Griselda. *Encounters in the Virtual Feminist Museum : Time, Space and the Archive*. Routledge, 2007; Id.. *Theater of Memory : trauma and Cure in Charlotte Salomon's Modernist Fairytale*. In : Steinberg (note 4), pp. 34-72.
40 Mary Lowenthal Felstnier insiste sur cet aspect dans sa biographie de C. Salomon : LOWENTHAL FELSTNER, Mary. *To paint her Life. Charlotte Salomon in the Nazi Era*. New York : Harper Collins Publishers, 1995. Dans le même ordre d'idée avec une argumentation encore plus précise : FELSTNER, Mary. *Create her World Anew : Seven Dilemmas*. In : Steinberg (note 4), pp. 194-211.
41 LT, 225-617.
42 LT, 801-809.
43 Autre mythe réactivé par Daberlohn, celui de Faust : « wenn Faust den Pakt mit dem Teufel schliesst, so wird damit nur gesagt, dass er sich der Unterwelt verschreibt, um sich aus der Tiefe seine Welt neu zu schaffen » : LT, 383.
44 LT, par exemple : 462-463, Daberlohn commentant un dessin que lui a offert Charlotte : « Die Wiese mit gelben Blumen ».
45 D'où la mobilisation de techniques proches du cinéma, dont il a été question au début de cet exposé,

également soulignées par Christine Fischer-Defoy, cf. Charlotte Salomon (note 5).