

Esthétique et formes de résistance. Apport de dessins d'enfants réalisés en situation de violence extrême.

Agathe Dorra, 3^{ème} année de doctorat au King's College London.

Les dessins d'enfants réalisés dans des situations de violence politique ne sont étudiés que depuis le début du XXI^e siècle. Frank Enjolras, dans le catalogue de l'exposition *Dessins d'enfants et violence de masse* (2021), rappelle que, dans un premier temps, leur analyse excluait leur dimension subjective et se concentrait sur leur aspect de « témoignage véridique »¹. Par la suite, ils ont été considérés comme des traces de traumatismes et des potentiels outils thérapeutiques. A la suite d'Enjolras, nous soutenons qu'au-delà de ces deux statuts, les dessins doivent être considérés « à la limite de l'intime et du politique »². Notre travail de thèse prend comme point d'ancrage une archive de 4000 dessins réalisés dans le camp de concentration de Terezín en République tchèque.



Figure 1: Dora Zdekareauva, Terezín drawing

Je voudrais commencer cette présentation en montrant le dessin d'une petite fille de 12 ans, réalisé dans le camp de concentration nazi de Terezín. Ce dessin fait partie de l'archive de dessins d'enfants produits dans ce camp de transit avant Auschwitz situé en République

¹ Enjolras, F. and Girardeau, Z.S. (2021) *Dessins d'enfants et violences de masse*. Marseille : Mucem.

² Ibid.

tchèque. Un cours de dessin pour enfants y était organisé clandestinement par l'artiste Friedl Dicker-Brandeis, également prisonnière à Terezín. La plupart des enfants qui ont fait partie de ce cours de dessin ainsi que Friedl Dicker-Brandeis ont été déportés et assassinés à Auschwitz. Il faut également dire que le camp de Terezín tenait un rôle particulier dans la politique nazie, caractérisé par la tromperie. Je reviendrai là-dessus et j'amènerai des éléments d'analyses pour cette image au cours de ma présentation.

Je ne détaillerai pas les différentes approches existantes pour l'étude des dessins d'enfants réalisés dans des situations de violence politique, mais je dirais seulement que les plus importantes sont les approches historiographiques et thérapeutiques. Je tenterai tout d'abord de décrire la particularité du camp de Terezín et le contexte spécifique dans lequel les enfants ont dessiné. J'essaierai ensuite de circonscrire les dimensions des images sur lesquelles concentre ma recherche, et qui me paraissent nécessiter des outils d'analyse quelque peu différents des approches historiographiques ou thérapeutiques. Je présenterai enfin les difficultés que pose une tentative d'interprétation de ces images. Et je chercherai à présenter l'approche comparative de ma recherche comme tentative pour tenter de faire face à ces difficultés.

1) Terezín

Camp de concentration situé en République tchèque, vitrine de la politique nazie, Terezín relevait d'un effroyable mensonge. Le camp, placé sous la responsabilité d'Adolf Eichmann, visait à faire croire aux puissances internationales et aux organisations comme la Croix-Rouge (dont des représentants avaient visité le camp en 1944³) que les Juifs n'étaient pas maltraités⁴. Il avait tout d'abord servi aux nazis pour enfermer les Juifs de Bohême-Moravie et avait ensuite été utilisé pour déporter des Juifs dont la disparition aurait été remarquée, comme des artistes ou des personnalités publiques. Les activités artistiques des prisonniers avaient servi de façade à la politique nazie qui encourageait les pratiques culturelles pour les utiliser à des fins de propagande. La peinture et le dessin occupaient des rôles ambivalents car une lutte d'image avait lieu, de manière centrale, dans le camp. Les peintres et artistes détenus étaient obligés de produire des images commandées par la propagande (dessins, peintures, films de propagande)

³ Lanzmann, C. et Rossel, M. (1997) *Un vivant qui passe*, Paris : Mille et une nuits.

⁴ Foucher, D. et Zeitoun, S. (1998) *Le Masque de la barbarie. Le ghetto de Theresienstadt (1941-1945)*, cat. exp. Lyon : Centre d'histoire de la résistance et de la déportation.

et se défendaient, la nuit tombée, en réalisant des images clandestines. La situation tragique de Terezín se présente ainsi comme un cas limite. Y sont en effet portés à leur paroxysme les rapports entre dissimulation, violence et résistance.

Malgré ces manipulations effrayantes, des formes réelles de créativité témoignaient en effet d'un combat pour survivre. Parmi elles, l'enseignement de Friedl Dicker-Brandeis, ancienne élève de Kandinsky et de Klee à l'école d'art du Bauhaus mettait ainsi sa formation artistique à l'épreuve de la violence. Elle tentait, en mettant en œuvre des méthodes particulières dans son cours de dessin, d'offrir aux enfants prisonniers un sentiment de liberté en faisant appel à leur imagination.

2) Les images

Dans ces situations extrêmes, même des éléments habituellement présents dans les dessins d'enfants (tels des fragments de contes) doivent cette fois être utilisés pour répondre à une menace existentielle. Il s'agit alors de considérer ces images non seulement comme des traces pouvant révéler une partie de la réalité violente, mais aussi comme des actes d'imagination pouvant peut-être, plus ou moins consciemment, s'y opposer. Les enfants semblent ainsi avoir parfois comme cassé leur dessin, cette rupture faisant apparaître des éléments qui contrastent avec le reste de l'image ou avec les autres images de l'archive. Ces éléments se composent parfois avec les symboles mêmes de la violence politique (un personnage inventé est dessiné avec une croix gammée, des gardiens du camp représentés comme des clowns). Ces images soulèvent alors une question philosophique : celle d'une résistance, ou d'une révolte, peut-être existentielle, à la violence politique, à travers les moyens d'expression spécifiques des enfants. Le dessin est une pratique singulière, « permettant une expérience pour laquelle il n'y a pas encore de mots »⁵. Cet indicible des camps de déportation ce sont peut-être les dessins des enfants de Terezín, qui seraient capables, dans une certaine mesure d'en indiquer un sens.

Le dessin présenté plus haut (figure 1), par exemple, présente plusieurs éléments, comme issus d'un conte : une princesse, un dragon crachant du feu. L'observation des archives me fait penser que ces personnages font partie d'un thème donné par Friedl Dicker Brandeis aux enfants dans le cours de dessin. A l'arrière-plan, un personnage est esquissé au crayon et porte une croix

⁵ Farley, L. « Squiggle Evidence : the child, the canvas and the 'negative labor' of History », *History and Memory*, vol.23, n°2(2011), p.5-39, p.14

gammée sur son vêtement. Comme dans beaucoup d'autres dessins réalisés par les enfants de ce camp, le détail le moins visible, le moins mis en valeur, semble pourtant le plus significatif. La présence même de ce personnage indéterminé rend l'image ambiguë et rompt avec la narration conventionnelle du conte en insérant un élément du camp d'une façon inattendue.

Ce personnage étrange est composé de différentes références, que l'on peut tenter de retracer par l'étude des archives. Il pourrait s'agir d'une sorte de magicien, comme le suggèrent son apparence et le contexte de l'image. Il partage également certains traits avec un personnage du théâtre de marionnettes tchèque, Kasperek, caractérisé par son chapeau rouge à grelots, qui proliférait dans les dessins des enfants de Terezín. Néanmoins, si ce personnage emprunte des traits aux personnages de magiciens ou à Kasperek, des détails s'écartent de ces références, et me font donc penser qu'il s'agit d'une forme nouvelle, indéterminée. Comme si l'enfant, le temps d'un geste de dessin, se serait, peut-être avec surprise, écarté des récits connus, ceux qui lui étaient transmis par les adultes, s'aventurant alors dans un décalage qui lui est propre. Au cours de ce processus, peut-être une invention, la croix gammée a été comme arrachée de l'image du SS et placée sur ce personnage indéterminé.

3) Intérêt de la comparaison

Afin d'étudier les formes particulières de ces images et d'en approcher la nouveauté, nous manquons de certains éléments, notamment la parole, les gestes ou même les bruits qui mettraient peut-être sur la trace des affects particuliers et des phénomènes inconscients de ces enfants. Les éléments de contexte concernant le processus de création des enfants sont également très limités. Les ruptures graphiques, que nous pouvons observer sur certaines images, nous interpellent néanmoins et posent un défi aux approches psychanalytiques, historiographiques et même artistique des dessins d'enfants.

Mon travail cherche ainsi, dans une approche comparative, à mettre les dessins de Terezín en rapport avec deux autres archives de dessins d'enfants réalisés dans des situations de violence politique qui sont d'un ordre différent – le conflit du Darfour (2003) et la guerre civile espagnole (1936-1938). Des travaux comme ceux effectués par Zérane Girardeau soulignent l'intérêt d'une comparaison de dessins d'enfants réalisés dans des situations de conflits différents en raison de certains points communs⁶. Dans les trois contextes (Darfour, Espagne et Terezín), les

⁶ Girardeau, Z.S. (2021) *Dessins d'enfants et violences de masse*. Marseille: Mucem

enfants sont forcés de vivre des violences qui les dépassent, et, tentent de maîtriser cette réalité en dessinant. Notre position particulière face à ces images, ni historiographique, ni thérapeutique, nous pousse aussi à réfléchir à l'intérêt d'une comparaison entre des dessins produits par des enfants dans des circonstances de violence politique différentes.

Les dessins d'enfants de la guerre civile espagnole sont visiblement politiques, car les enfants ont souvent été transformés en acteurs involontaires du conflit. Nombre d'entre eux ont été séparés de leurs parents, contraints à l'exil ou placés dans des foyers nationaux. La figure de l'enfant a été exploitée par les campagnes de propagande de Franco et des Républicains (ainsi que par celles des pays soutenant les différents camps). Le recours systématique aux bombardements a contraint de nombreux enfants à fuir leur foyer. On estime que près de 200 000 enfants réfugiés ont fui la zone de guerre et sont restés en Espagne, en France, en Grande-Bretagne, en Union soviétique ou au Mexique. En Espagne, les enfants ont été placés dans des familles d'accueil et des pensionnats appelés "Colonias Infantiles" ont été créés dans l'Est de l'Espagne. Les enseignants vivaient avec les jeunes réfugiés dans les colonies, veillant à ce que leur éducation se poursuive malgré les conditions de guerre et de déplacement. De nombreux éducateurs des "colonias" étaient communistes et encourageaient l'éducation des enfants dans ce sens. 639 dessins issus de ces différents contextes éducatifs se trouvent aujourd'hui à la bibliothèque de l'université de Californie à San Diego, où je me suis rendue pour les étudier. Cette collection est l'une des plus grandes collections de dessins d'enfants de la guerre civile espagnole. Les dessins ont été réalisés au crayon, à l'encre et à l'aquarelle par des écoliers espagnols à Madrid, Valence et ailleurs en Espagne, ainsi que dans des centres de réfugiés en France entre 1936 et 1938. L'âge des enfants qui ont dessiné varie de 3 à 15 ans.

Le conflit au Darfour a commencé en 2003 entre les forces du gouvernement soudanais, soutenues par des milices alliées connues sous le nom de Janjaweed, et les mouvements rebelles du Darfour. En 2005, le Conseil de sécurité des Nations unies a saisi la Cour pénale internationale, qui enquête sur les allégations de génocide, de crimes de guerre et de crimes contre l'humanité commis par le gouvernement soudanais. Les dessins ont été réalisés par des enfants dans des camps de réfugiés à la frontière du Tchad en 2007 et ont été acceptés comme preuves secondaires par la Cour pénale internationale la même année. Ils ont été collectés par Ana Smith, une chercheuse qui a ensuite fait confiance à l'ONG Waging Peace pour la conservation des dessins. Une archive de 500 dessins se trouve à Londres. Le conflit du Darfour est complexe et son statut est débattu. Les attaques contre les villages où vivaient les

enfants ont été accompagnées d'une racialisation du discours séparant les groupes ethniques "arabes", comprenant le gouvernement et les milices Janjaweed qui attaquaient les villages, et les groupes "noirs africains" auxquels appartenaient les enfants. Les guillemets entourant les mots "arabe" et "noir africain" sont importants car de nombreux auteurs soulignent que ces groupes sont en fait impossibles à distinguer les uns des autres (notamment en termes de couleur de peau et de religion) et que si des différences de statut social ou de position géographique et économique (par exemple, populations pastorales ou nomades) existent et sont le résultat d'une longue histoire coloniale, politique et économique, elles n'ont été réifiées que très récemment dans un discours raciste et une violence ciblée.

A travers une analyse comparative de dessins des trois contextes, nous tenterons notamment d'approcher les manières dont ces enfants ont pu parfois échapper aux récits habituels des adultes. J'ai observé des éléments dans les images qui semblent appartenir à des récits transmis tels que les contes de fées et les discours politiques et militaires. Des éléments de ces récits peuvent être trouvés dans les images sous forme de fragments. Ils se remarquent notamment par la présence de certains personnages : héros et monstres. Cependant, ces personnages sont parfois modifiés par des éléments inhabituels et mystérieux qui ne s'inscrivent pas dans le registre attendu. Il semble donc qu'ils portent aussi la trace de nouvelles relations, peut-être inventées, et s'éloignant plus ou moins du regard adulte incorporé. Nous chercherons donc à étudier ces modes d'invention, à travers une hypothèse : dans ces circonstances extrêmes, il est possible que les enfants aient inventé des interlocuteurs imaginaires, allant parfois à l'encontre (en s'opposant ou non) des récits habituels des adultes.

4) Analyse de trois dessins

Le dessin de Dora Zdekauerova (12 ans) (figure 1), analysé plus haut, présente plusieurs éléments qui semblent appartenir à un conte de fées : une princesse, un dragon cracheur de feu. À l'arrière-plan, un personnage étrange et composite porte une croix gammée sur ses vêtements ; il pourrait s'agir d'une sorte de magicien, comme le suggèrent son apparence et le contexte de l'image. Il partage également certains traits avec un personnage du théâtre de marionnettes tchèque, "Kasperek", caractérisé par son chapeau rouge à grelots, qui proliférait dans les dessins des enfants de Terezín. Comme nous l'avons vu plus haut, la façon dont le personnage en arrière-plan est dessiné et la croix gammée qu'il porte sur son vêtement l'arrachent aux univers connus du conte ou du théâtre de marionnette. Il semble alors s'agir d'un personnage inventé, indéterminé, et composé avec les symboles mêmes du pouvoir que l'enfant déplace,

dans un combat qui lui est propre. Il paraît alors important de comparer cette forme de rupture graphique avec d'autres dessins issus cette fois des archives provenant de la Wiener Holocaust Library pour le conflit du Darfour et de l'Université de San Diego pour les dessins de la guerre d'Espagne.



Figure 2: Margarita Crespo



Figure 3 et Figure 4: Republican political posters

Un autre exemple, tiré cette fois de dessins d'enfants réalisés pendant la guerre civile espagnole (1936-1939), montre également la complexité de l'utilisation d'éléments narratifs, tels que des figures de héros pour des enfants qui tentent de survivre face à une violence politique extrême. Une jeune fille, également âgée de 12 ans, nommée Margarita Arnao Crespo, dessine une scène héroïque, un monstre avec une croix gammée et un héros qui l'attaque avec une hache (figure 2). Son dessin semble emprunter aux affiches politiques républicaines représentant un héros adulte, parfois muni d'une hache, terrassant le monstre marqué d'une croix gammée (exemples de la figure 3 et de la figure 4).

Enfin, un exemple du Darfour présente une scène de combat, avec un personnage héroïque dessiné à plus grande échelle que les autres et se tenant au niveau des avions, peut-être dans un mouvement de vol.⁷ Ce personnage porte un uniforme et pourrait représenter un soldat d'un groupe rebelle qui combat le gouvernement soudanais et les milices. Nous pouvons voir comment le récit de l'héroïsme militaire imprègne ce dessin. Sur ce point, il est particulièrement important de rappeler que les enfants ont souvent admiré les soldats rebelles qui combattaient le gouvernement et qu'ils étaient profondément ancrés dans l'imaginaire militaire puisque les

⁷ Les dessins du Darfour ne seront pas reproduits ici pour des questions de droits d'image.

enfants étaient même enrôlés pour combattre dans les forces rebelles. La scène peut également avoir des connotations religieuses, tous les personnages faisant des gestes vers le ciel.

On peut observer dans ces dessins issus des trois archives des éléments inattendus qui s'éloignent des caractéristiques des récits, ou qui portent des ambivalences, des anomalies, des détails surprenants. Dans le dessin de la guerre civile espagnole, le style de l'image donne à la scène un caractère presque comique, le personnage brandissant une hache étant dessiné avec un gros nez rouge rappelant un clown et un maquillage des joues et de la bouche. Le personnage a également des traits enfantins et porte un uniforme qui pourrait être celui d'un scout ou d'un pionnier, tous deux affiliés au camp républicain pendant la guerre civile espagnole. La bête nazie, qui correspond au motif de l'hydre fasciste, les enfants espagnols intervertissant souvent les symboles fascistes et nazis dans leurs dessins, a été exagérée pour ressembler encore plus à un personnage de dessin animé que sur certaines affiches républicaines, la représentant même avec de longs cils.

En ce qui concerne le dessin du Darfour, cette image est particulièrement intéressante car elle se distingue des deux autres exemples de Terezín et d'Espagne. Le fragment narratif (l'héroïsme militaire) et les éléments inventés (la relation entre le personnage et les avions, comme si en volant il se projetait dans le ciel) sont plus difficiles à distinguer que dans les deux exemples précédents. Le récit transmis et la figure imaginaire se rejoignent en effet dans le même motif et s'entremêlent peut-être dans une sorte de lutte. Il semble ici particulièrement pertinent d'observer qu'en général le rôle de l'imaginaire dans les dessins du Darfour prend une forme particulière, souvent imprégnée de discours militaire, et parfois plus difficile à déceler. La figure du soldat dans ce dessin est inhabituelle : elle a des connotations oniriques ou fantastiques, car le soldat semble voler. Elle est également inhabituelle par rapport à d'autres représentations de soldats ayant les mêmes conventions (plus grands que les autres personnages) que l'on trouve dans de nombreux dessins du Darfour. En effet, il s'agit d'un soldat désarmé, comme jeté dans le vide, la main tendue, comme pour arrêter l'explosion à son niveau.

Bien que différemment, les trois enfants, originaires du Darfour, de Terezín et d'Espagne, ont fragmenté les récits qui leur ont été transmis. En outre, des détails supplémentaires s'écartent de ces récits transmis par les adultes (l'aspect clownesque et enfantin du héros dans le dessin espagnol, le personnage ambivalent à l'arrière-plan du dessin avec une croix gammée sur ses vêtements à Terezín, l'aspect surnaturel et onirique du soldat volant au Darfour). Les fragments

de récits dans les images telles que nous les voyons sont déjà modifiés comme si l'enfant, au cours de son invention, avait changé d'interlocuteurs et en avait inventé d'autres.

Me voici donc dans une situation étrange. Je suis confrontée à des images issues de contextes différents, sans les mots, les gestes ou les bruits des enfants. Cependant, la présence des enfants dans un contexte particulier de violence ne peut être ignorée. Le rôle du dessin comme moyen d'expression et de relation, avant même l'apparition du langage, doit également être pris en compte. Dans les trois cas de Terezín, du Darfour et de la guerre civile espagnole, les informations sur l'environnement et l'histoire personnelle des enfants sont extrêmement limitées. De plus, je compare trois contextes de violence différents, dans lesquels des points communs peuvent néanmoins être identifiés dans les expressions des enfants. Je me trouve donc face à une sorte de mystère, un secret dont je ne peux révéler le sens. Il me faut alors imaginer, notamment par le biais de la comparaison, ce que cet acte de dessin a pu signifier pour ces enfants confrontés à des situations de violence différentes. En tant qu'observateurs, spectateurs à distance des images, nous devenons en quelque sorte des interlocuteurs que les enfants n'ont pas pu prévoir, mais dont ils ont néanmoins permis l'existence. Ainsi, les enfants, à travers leurs dessins, involontairement, nous réinventent.

Certains dessins de ces autres archives – Darfour et Guerre Civile Espagnole – présentent en effet, comme nous l'avons vu, des formes de rupture graphiques proches de celles observées dans certains dessins de Terezín.

Que signifient ces ruptures graphiques et à qui ces dessins étaient-ils adressés ? C'est notamment à cette question que mon travail cherche à répondre.