

Anna Paola Bellini
Doctorante à Sorbonne Université Lettres
sous la direction de Bernard Vouilloux
avec le soutien de la Fondation pour la Mémoire de la Shoah

Présentation du sujet de thèse

Les dessins réalisés dans les camps (1933-1945). Une enquête

La mémoire vivante des déportations nazies tend à se perdre avec la disparition progressive de derniers rescapés. De ce fait, l'image voit son rôle renforcé en tant que témoignage. Parmi les images qui nous sont restées, les dessins réalisés dans les camps de concentration et dans les centres de mise à mort ont un poids exceptionnel en raison des intentions que les artistes ont pu y mettre. Cette recherche a comme objet ces dessins. Il s'agit de productions graphiques clandestines : il est nécessaire de le préciser, car dans certains camps a eu lieu une production « officielle », dont nous ne nous occupons pas.

Le but ce travail est de recueillir et d'interroger les productions clandestines des camps. Celles-ci sont peu prises en compte par l'histoire de l'art, qui s'est surtout intéressée aux œuvres réalisées après la libération des artistes. Les histoires et les ouvrages des « dessinateurs de camps de concentration » sont assez nombreux, mais peu connus. Ainsi, Paul Bernard-Nouraud et Luba Jurgenson expliquent que « le thème de la représentation par les images plastiques des violences de masse au XX^e siècle ne semble pas avoir été aussi largement traité que l'on peut s'attendre »¹. Cette représentation a plutôt laissé place aux nombreuses analyses consacrées à la littérature testimoniale ou aux œuvres musicales.

L'enjeu de cette étude est double : si nous essayons d'une part de recueillir les dessins pour centraliser des informations, et de participer ainsi à la stabilisation de la mémoire de la déportation, de l'autre l'analyse même des productions peut nous aider à élargir notre connaissance actuelle de l'univers concentrationnaire nazi. Ce que nous voudrions faire est une sorte de micro-histoire à travers l'étude de ces dessins et de ceux qui les ont produits. Ainsi, nous nous proposons de poursuivre des micro-analyses pièce par pièce, sans oublier des

¹ PAUL BERNARD-NOURAUD sous la direction de LUBA JURGENSON, *Témoigner par l'image*, Paris, Édition PÉTRA, 2015, p. 9.

comparaisons avec d'autres dessins du même auteur, avec ceux des déportés d'autres camps, avec les photos, les sources écrites, etc. Nous voulons analyser et mettre en valeur ces dessins dans une perspective historique mais aussi d'un point de vue esthétique, en raison de leur nature entre document historique et œuvre d'art. Pour ce faire, nous aborderons un discours de type esthétique en partant du questionnement sur des propos tenus par plusieurs artistes après la libération. Mais, en même temps nous voulons analyser et mettre en valeur ces dessins dans une perspective historique car, comme nous le dit clairement Christophe Cagnet : « chaque camp de concentration, chaque complexe concentrationnaire a une histoire singulière, irréductible à celle des autres. De la même façon, chaque destinée, chaque histoire individuelle dans ces lieux fut unique et incomparable tant les règles qui régissaient ces univers étaient en constante évolution »².

Au delà de ces micro-analyses historiques, l'influence de ces productions sur l'histoire de l'art est également un enjeu non-négligeable de notre travail. D'ailleurs si, en suivant les célèbres mots de Theodor Adorno, l'on ne peut plus faire de littérature après Auschwitz³ - sans avoir conscience de ce qui s'est passé dans les camps - comment peut-on continuer à faire des représentations plastiques ? Une autre question centrale est celle de l'image : la capacité illustrative des images peut être trompeuse, comment l'aborder par rapport aux sources écrites?

Tout ce discours « théorique » représente une sorte de discussion préliminaire qui préparera le terrain pour l'assemblage et l'analyse des dessins. Une opération de recueil a déjà été faite en 1981 par Janet Blatter et Sybil Milton, dans *Art of Holocaust* (New York, Routledge, 1981), ouvrage que nous nous proposons d'élargir, de développer et d'intégrer avec d'autres sources. Arturo Benvenuti a aussi établi un catalogue (*Dessins de prisonniers de camps de concentration nazis*, Paris, Steinkis, 2016) - d'ailleurs, assez exhaustif - mais il n'a pas effectué une analyse des dessins recueillis. Nous avons à disposition, de plus, des recueils monographiques comme le catalogue *Boris Taslitzky. Dessins faits à Buchenwald*, réalisé par Christophe Cagnet et Lionel Richard (Paris, Biro, 2009), ou encore aux *Robes grises. Dessins*

² CHRISTOPHE COGNET, avant-propos à *Boris Taslitzky. Dessins faits à Buchenwald*, Paris, Biro, 2009, p. 10.

³ THEODOR W. ADORNO, « Critique de la culture et société », *Prismes*, trad. Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 1986, p. 23, CATHERINE COQUIO, *La littérature en suspens. Écriture de la Shoah : les témoignages et les œuvres*, Paris, L'Alchenéen, 2015.

et manuscrits clandestins de Jannette L'Herminier et Germaine Tillion réalisés au camp de Ravensbrück de Claire Audhuy, Jeannette L'Herminier (Strasbourg, BNU, 2011) etc. Mais, notre démarche sera complètement différente à celle que l'on retrouve dans les ouvrages mentionnés. Par ailleurs, à l'occasion de l'analyse, nous nous pencherons aussi sur un questionnement stylistique et contextuel après lequel suivront des interrogations esthétiques, qui seront abordés au travers des dessins et des mots des déportés mêmes.

Méthodologie de la recherche

D'un point de vue pratique, la méthodologie utilisée pour cette recherche s'articule en quatre axes : la recherche d'artistes et des dessins produits - à travers la prise de contact avec les musées, les mémoriaux et les amicales et le feuillage d'archive ; des interviews avec des personnalités du domaine scientifique et artistique - comme Tal Bruttman et Christophe Cognet - afin d'avoir leurs conseils et leur point de vue sur la question des dessins et leur valeur esthétique et artistique ; un travail de lecture de sources qui appartient au domaine de la philosophie de l'art, tout comme de l'histoire et de l'histoire de l'art ; la création et la mise à jour constante d'un fichier Excel.

En ce qui concerne les fichiers excel, nous cataloguerons dans un premier temps les camps de concentration en précisant nom du camp et type (s'il s'agit d'un sous camp ou d'un camp principal), dates d'ouverture et fermeture, État où il était situé à l'époque, emplacement actuel, les archives à visiter à son sujet, la taille, la structure et la présence d'associations internes. Un deuxième fichier sur les artistes qui ont produit dans les camps indiquant nom, prénom, date et lieu de naissance et mort, camp (ou camps) de déportation, motif de la déportation, dessins produits, lieu de déportation, dates de déportation, statut (quel travail faisait-il dans le camp?), l'appartenance éventuelle à des associations internes, numéro de matricule et les archives où il y a des informations à leur sujet. Un troisième fichier Excel est consacré aux archives et à aux informations qui y sont contenues.

La structure finale de la thèse

Pour résumer et mettre les choses en ordre : le questionnement esthétique, tout comme celui sur ces images et leur statut entre œuvre d'art et document historique — en particulier, nous voudrions nous questionner sur la possibilité de porter un regard nouveau sur ces images. Est-ce possible ? Pourrions-nous les intégrer dans notre propre culture artistique occidentale? — la présentation de ce que l'on entend par déporté et la division des camps occuperont la première partie de notre thèse. Il s'agira d'une véritable présentation du terrain, avant d'entrer dans la spécificité de l'analyse des images.

Les deuxième et troisième parties seront consacrées aux dessins : à leur analyse et, quand c'est possible, à leur confrontation avec des sources écrites. Dans les deux cas, nous cataloguons les productions en suivant une structure thématique. Il s'agira de présenter chaque dessin, en reconstruisant, si possible son parcours : de sa création dans le camp à sa conservation actuelle. Où a-t-il été produit ? Dans quelles conditions ? Avec quels outils ? Que nous communique-t-il ? Comment situer un dessin par rapport à un témoignage écrit ? S'agit-il d'un dessin fait rapidement ou peut-on penser que l'auteur a eu la possibilité de prendre son temps et de dessiner calmement ? L'artiste qui l'a fait, a-t-il laissé des mots qui accompagnent sa production ? Avons-nous le témoignage d'autres déportés qui ont vu l'artiste dessiner ? Ce ne sont que certaines questions concernant l'objet, l'artiste et le lieu de production. En outre, il sera nécessaire d'aborder la question des matériaux de manière très précise : si avant le début de la Deuxième Guerre Mondiale trouver certains matériaux était simple, comment les artistes peuvent-ils avoir à disposition des couleurs à l'huile ou des aquarelles à partir de septembre 1939 ?

Nous pourrions ensuite nous pencher sur leur conservation. Comment sont-ils sortis du camps ? Ont-ils été utilisés en tant que preuves pendant les procès d'après guerre ? En outre, quel a été leur traitement dans le domaine culturel : où ont-ils été conservés ? Ont-ils fait objet d'une exposition ? Dans quel type de musées ? Pour repérer ces informations nous recherchons les dessins et essayons d'en reconstruire le parcours à l'aide de sources écrites, mais aussi des informations qui viennent de conservateurs et des archivistes.

Il s'agit, donc, de structurer le discours sur trois axes : d'un côté nous nous intéresserons au pôle productif des dessins, en nous interrogeant sur le vécu concentrationnaire de l'artiste.

Il sera ensuite nécessaire de se pencher sur l'analyse de la production (comment ces dessins ont-ils été réalisés, dans quelles conditions, comment sont-ils sortis du camp, etc.), sur l'utilisation de ces objets dans l'immédiat après-guerre et sur leur parcours jusqu'à nos jours. Naturellement, un questionnement sur leur conservation et leur mode d'exposition actuelle s'impose.

En parallèle à cette version imprimée de la thèse, nous construisons un recueil numérique en Wordpress où nous insérons les dessins en les cataloguant selon plusieurs critères (thème, année de production, lieu et support). Notre but est d'obtenir une base de données où l'on pourra rechercher un dessin selon où il a été produit, sur quel type de support, en quelle année, etc. Ce type de travail pourra, ainsi, être un véritable point de départ pour d'autres recherches sur ces types de productions.

Le résultat de ce travail commencé en 2018 sera, donc, une partie rédigée et imprimée — suivant une structure thématique — et une base de données numérique. Le choix d'une division thématique repose sur la conviction qu'un argument aussi délicat que celui de la production artistique faite dans les camps ne peut pas être abordé de manière trop directe, en essayant de faire rentrer ces productions dans une grille conceptuelle déjà construite *a priori*. Ainsi, dans un certain sens, on laissera les images se dévoiler d'elles-mêmes, en faisant confiance à leur pouvoir communicatif, et en laissant les interrogations naître selon l'analyse de leur « style », des supports, des sujets représentés, des conditions de réalisation et en les intégrant (lorsque c'est possible) avec les mots de l'artiste. Cela nous permettra d'aborder les questions en tenant compte de l'importance du contexte et des lieux physiques où ces expériences se sont passées. Nous utiliserons alors les dessins comme étant le point de départ d'un véritable travail d'investigation : en partant des créations, pour ensuite construire un discours en essayant de répondre à toutes les questions qui surgissent des dessins mêmes. Ainsi, en suivant la pensée pragmatiste de John Dewey⁴, ce travail sera réalisé sous la forme d'une enquête.

⁴ Nous nous référons, en particulier, à l'ouvrage de JOHN DEWEY, *L'Art comme expérience*, Paris, Gallimard, 2005.

Les artistes

À ce stade de notre recherche nous avons répertorié les noms de 108 personnes qui ont produit des dessins dans les camps. Il s'agit de déportés ayant une formation artistique, mais aussi d'amateurs.

De ce fait, au-delà du questionnement sur le statut de ces images, il est aussi nécessaire de définir ce que veut dire être artiste. Il s'agit en particulier de comprendre comment on peut encore se définir comme tel dans le cas d'une expérience limite telle que la déportation. Aborder ce type de questions est nécessaire afin de pouvoir discuter les propos très audacieux tenus par certains artistes après la libération.

Parmi les déportés, il y a ceux qui dessinent pour témoigner l'horreur quotidienne, ceux qui y étaient obligés par les *Kapos*, mais aussi ceux qui dessinaient par - c'est ce qu'ils ont déclaré - nécessité artistique. Parmi ceux qui étaient mus par cette dernière raison, Zoran Mušič (peintre et graveur slovène déporté à Dachau) a déclaré dans plusieurs entretiens ressentir le besoin de créer à cause d'une nécessité de type artistique et non pas testimoniale, arrivant à définir la situation « d'une beauté incroyable »⁵. D'après Mušič, la nécessité de produire pendant sa détention était liée au besoin de saisir la beauté qu'il voyait dans les couleurs et les formes des corps sans vie. Ce qu'il a vu pendant sa période de détention était beau, lui faisant ressentir le besoin de dessiner. Le peintre nous parle de la nécessité intérieure de reproduire la situation monumentale qu'il vivait. Il ressent le besoin de reproduire cette « beauté tragique » qui vient du « paysage de la mort » - en refusant la dimension testimoniale - et donnant plutôt l'impression de vouloir lier cette production à un besoin exclusivement artistique lié au tragique de l'expérience. Est-il d'ailleurs possible de parler de beauté en réaction à l'horreur ? Vue la monumentalité de cette expérience peut-on se passer de vouloir la reproduire sous une forme artistique ? Peut-on arriver à saisir de la beauté dans cette condition ? Cette sorte d'enchantement, dont Mušič nous parle, peut-elle être considérée comme une attraction pour quelque chose qui est beau ? Ne serait-il pas plus adapté de parler de sublime dynamique, au sens kantien du terme ? D'ailleurs l'homme, l'artiste, (et dans ce cas, le prisonnier), est complètement impuissant devant le macabre spectacle de cette nature morte et

⁵ CHRISTOPHE COGNET, réal., *Parce que j'étais peintre. L'art rescapé de camps nazis*. La Huit 10 Production. France, Allemagne- 2013. DVD vidéo. Il s'agit d'une partie de la citation de Mušič qui ouvre le film.

mourante, tout comme celui qui se trouve terrorisé devant la puissance de la nature. Il s'agirait, donc, de se questionner sur l'éventualité de pouvoir repérer la beauté dans une telle situation. Est-ce possible ? Peut-on réellement parler de beauté ? Sur ce sujet les questions, s'enchaînent et nous amènent à construire une notion d'œuvre d'art et d'artiste propre à cette situation limite.

Qu'est-ce qui a poussé Zoran Mušič à prononcer ces mots si frappants ? S'agit-il de propos tenus aussi par d'autres détenus ? Avons-nous d'autres témoignages de ce genre ? Il est un exemple d'artiste de formation qui refuse la volonté testimoniale, pour avouer la nécessité artistique de la production dans les camps. Est-ce dû à ses études artistiques ?

Les mots du peintre slovène seront à réinterroger et à confronter avec celles d'autres artistes déportés, tel que Walter Spitzer, José Fosty ou encore Samuel Willenberg, déporté à Treblinka en 1942, qui définit l'expérience du camp comme « a-esthétique ». Une confrontation de ce genre, qui ne peut se passer d'une analyse des lieux de détention de chaque artiste, me permettra d'éclaircir le quotidien de l'univers concentrationnaire. L'importance d'analyser le lieu où l'expérience se situe apparaît comme capitale pour la compréhension des différents points de vue.

Deux exemples singuliers

Nous ne nous pouvons pas nous limiter à ne prendre en considération que les « artistes de formation »⁶, mais en même temps, on ne peut pas nier qu'un artiste, dans le sens académique du terme, a un œil qui peut se révéler plus analytique, avec une importante capacité de recul de la réalité, par rapport à qui n'a pas eu une formation de ce type.

Un premier exemple singulier d'artiste (de formation) est celui de Denis Guillon, caricaturiste et déporté pour faits de résistance à Buchenwald et ensuite dans les *kommandos* d'Ellrich, Nordhausen et Günzerode (des sous-commandos de Dora). Pendant sa détention entre juillet 1944 et avril 1945, Guillon témoigne de son expérience en caricaturant la vie au



Denis Guillon, *Au rabiot de soupe!*, Ellrich, 19 juillet 1944, n° inv. 2019,1546,01-04
© Musée de la Résistance et de la Déportation, Besançon

camp et en écrivant son journal intime. Grâce à son talent de caricaturiste, nous pouvons regarder aujourd'hui des scènes inédites de la vie quotidiennes dans des *kommandos* dont nous n'avons que peu d'informations. L'image intitulée *Au rabiot de soupe!*, où l'on peut voir une typique scène de dispute pendant la distribution de la soupe, en est un exemple. Survivant, à son retour, il relate sa déportation dans un ouvrage intitulé *Matricule 51186*.

De cet artiste nous avons récupéré au Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon 14 feuilles pour un total de 22 scènes et 8 portraits.

La représentation de la déportation à travers la caricature soulève plusieurs questions. Cet art, longtemps considéré mineur et souvent relégué à son rôle documentaire a été une aide précieuse pour l'histoire des représentations collectives grâce à son but de dénonciation⁷. Selon Bernard Tiller, les historiens ont le mérite d'avoir été les premiers à considérer la caricature comme « un document à part entière, susceptible de renseigner sur l'état de

⁶ Le terme artiste de formation indique tous ces hommes et femmes qui ont fréquenté des École d'art ou qui ont eu une formation artistique.

⁷ Nous pensons à la fonction satirique des caricatures de *Charivari*.

l'opinion publique, la teneur des débats politiques, la diffusion des idéologies, les moyens de la propagande, la circulation des idées ou des stéréotypes, la presse et l'information, la liberté d'expression ou la censure »⁸. C'est l'histoire qui en première s'est intéressée à ce type de représentation.

Dans les caricatures nous retrouvons cette forme de dénonciation, mais aussi la volonté de faire rire et la capacité des artistes à prendre de la distance de leur environnement. Mais quel sens donner à ces œuvres ? Sont-elles accompagnées par du texte ? Si oui, comment textes et images s'articulent-ils ? Pourquoi et comment « les caricaturistes des camps » ont pu produire, au cœur même du système concentrationnaire, ces dessins si particuliers ? S'agit-il d'une production strictement personnelle, ou au contraire d'un projet collectif ? Enfin, comment rendent-ils compte après la guerre de leur déportation dans leur témoignage ?

Un exemple d'artiste amateur est celui de Jeannette L'Herminier, son cas est un des plus singulier. Résistante et déportée au camp de concentration de Ravensbrück en 1944, elle y a réalisé plus de 200 dessins de ses camarades. Elle fige leur silhouettes sur des bouts de papiers ou sur des cartons. Il s'agit d'une autodidacte : Jeannette n'a jamais eu de formation et pourtant, en comparant ses productions, on peut reconnaître une véritable progression technique dans sa manière de représenter la réalité du camp et ses camarades. Au fil du temps elle devient de plus en plus précise dans son trait et ses créations sont beaucoup plus claires. Par contre, ce qui rend son travail encore plus intéressant est qu'elle ne dessine jamais les visages des femmes, comme on peut le remarquer le dessin *Lendemain de Sable !!*, où elle représente au centre, Suzon Legrand,



Jeannette L'Herminier, *Lendemain de Sable !!*, Ravensbrück, avril 1944, n° inv. 987.1032.01-28 © Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon.

⁸ BERTRAND TILLIER, « Du caricatural dans l'art du XX^e siècle », *Perspective* [En ligne], 4 | 2009, mis en ligne le 07 août 2014, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1266> ; DOI : 10.4000/perspective.1266, p. 4.

entourée en partant à gauche de une déportée appelée Bella, Christiane de Cuverville, Claire Darenvoy et Catherine Goetschel-Franquinet⁹. Elles sont toutes « sans visage ». Apparemment, Jeannette disait ne pas être capable d'en dessiner, mais on peut supposer qu'elle ne le faisait pas pour ne pas montrer à ses camarades comment elles étaient devenues. Il est nécessaire d'enquêter sur cet aspect de son œuvre. En outre, il serait intéressant, aussi de lui consacrer une section afin de mettre en avant la progression technique que Jeannette a eu pendant la période de détention. Ses dessins sont une source d'information importante et rare sur un lieu qui laisse encore des questions ouvertes. Grâce à eux, nous pourrions explorer le quotidien des prisonnières et, peut-être, celui des gardiennes. Il faudrait aussi voir en quoi la réalité de Ravensbrück diffère de celle des autres camps et essayer de comprendre comment était administré un camp construit *ex novo* et spécialement pour des femmes. D'ailleurs, si les autres camps étaient basés sur des valeurs essentiellement viriles, comment ces « valeurs » ont-elles été adaptées dans un camp pour femmes ? Comment Jeannette représente cette réalité ? Son absence de formation artistique, devrait-elle l'exclure de notre recherche ?

Constitution du corpus

Ce travail de thèse repose sur l'étude de sources qui appartiennent au domaine de la philosophie, de l'histoire et de l'histoire de l'art et à un important travail de terrain fait dans les archives.

Nous avons d'ores et déjà récupéré plusieurs dessins au Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon, au Musée de l'Armée et au Musée de l'Ordre de la Libération de Paris. Nous avons trouvé dans le premier les dessins de Léon Delarbre, Jeannette L'Herminier, L'abbé Jean Daligaut et Denis Guillon. Dans le deuxième des productions de Gino Gregori, France Audoul-Martinon, Eliane Jeannin-Garreau, Jeanne Letourneau et Louis Bissinger. Le troisième nous a fourni la version numérisée des dessins (166 en tout) de Félix Lazard Bertrand, Violette Rougier Lecoq, Jeannette L'Herminier également, Eliane Jeannin-Garreau et René Baumer.

Nous avons, en outre, eu la possibilité d'accéder aux bibliothèques du Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, de la Fondation pour la mémoire de la déportation et aux archives de l'Amicale de Ravensbrück. Dans ces lieux nous avons pris connaissance de plusieurs textes et

⁹ Ces informations nous ont été données par le Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon.

notamment du catalogue *Art of the Holocaust*, du catalogue *Témoignages - 36 dessins à la plume. Ravensbrück* où sont recueillis des dessins faits par Violette Rougier Lecoq et l'édition de 1945 du recueil *Dora, Auschwitz, Buchenwald, Bergen-Belsen* de Léon Delarbre.

À l'occasion des recherches effectuées dans ces archives, nous avons commencé à construire un réseau de connaissances avec lesquelles nous collaborons ou envisageons des futures collaborations. Nous travaillons activement avec le Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon dont le fond conserve plus de 600 dessins, peintures, statuettes sur la thématique de la déportation et de la répression. Nous avons donné le 5 février avec Vincent Briand, attaché de conservation du musée, une conférence au sujet des caricatures de Denis Guillon (caricaturiste déporté à Buchenwald puis à Dora) à l'occasion d'une journée d'études organisée par Sorbonne Université Lettres et l'Université de Nanterre.

Les prochains archives à visiter sont les suivantes :

- Le Musée de Morlaix - qui possède le Fond Louis le Gros (71 peintures et une centaine de dessins et aquarelles).
- Musée de la Résistance nationale de Champaign sur Marne qui possède le fond Boris Taslitzky.
- Archives du Musée d'Auschwitz qui conserve un grand numéro de dessins faits à main levée et des dessins techniques (architecturaux).
- Mémorial de Buchenwald qui conserve beaucoup d'objets (parmi lesquels des productions graphiques aussi).
- Mémorial de Mittelbau-Dora qui conserve une de collection de dessins faits par des amateurs.
- United States Holocaust Memorial Museum de Washington, où on retrouve presque 300.000 documents, témoignages, photographies et objets. Parmi eux, on retrouve les registres et les documents administratifs des camps de Mauthausen, Buchenwald, Dachau, Gotha, Gross-Rose, Gusen et Auschwitz mais aussi des dessins faits par Manuel Alfonso Ortells, Halina Olomucki, Boris Taslitzky, Stefan Horski, Walter Spitzer, Leo Haas, Wiktor Siminsk et Ernst Eisenmayer.
- YIVO - *Institute for Jewish Research* qui posed une collection de 3000 objets d'art.
- Yad Vashem de Jérusalem qui abrite la plus grand collection de documents sur l'Holocauste au monde : plus de 210 000 000 de pages de documentation.

- Ghetto Fighters' House, dont les archives conservent divers types de documents, parmi lesquels : des lettres, des films, des documents officiels, personnels, des témoignages, des journaux intimes, des témoignages (écrits, enregistrés sur bande audio et vidéo), des photographies, une collection d'art et une collection d'objets d'art. Il y a, en particulier, une série de 18 dessins qui documentent les processus génocidaires. Ils auraient été réalisés en 1943 dans le Gouvernement général de Pologne occupée entre Lublin et Sobibor. Selon Miriam Novitch, l'auteur serait Joseph Richter, partisan polonais qui aurait dessiné autour du lieu.

Pour conclure, cette thèse se veut un catalogue raisonné sur les dessins produits dans les camps de concentration par les artistes déportés et déportées. En suivant une démarche de type pragmatiste, nous analyserons les dessins recueillis en les situant dans les camps où ils ont été produits et en laissant surgir toute une série de questions qui seront abordées grâce à la mobilisation de plusieurs disciplines : l'esthétique, la philosophie de l'art, histoire de l'art mais aussi l'anthropologie et l'histoire. À ce stade de notre travail, nous sommes en train d'établir notre corpus, grâce à une conceptualisation précise qui occupera la première partie de la thèse.

Naturellement, cette recherche n'a pas la prétention d'être exhaustive, mais se propose d'organiser et d'analyser ces productions en essayant de les étudier sans *a priori* esthétique ou moral. Nous nous proposons de répondre à ces questions, tout en rendant compte au fur et à mesure des obstacles qui surgissent au quotidien dans la recherche des productions aux différentes archives dans lesquels nous avons eu la possibilité de nous rendre et où nous nous rendrons.

« Le passé est, par définition, un donné que rien ne modifiera plus. Mais la connaissance du passé est une chose en progrès »¹⁰. Notre connaissance de la vie et de l'univers concentrationnaire évolue de plus en plus. Grâce à l'aide de supports visuels faits par les déportés dans les camps dans leur période d'emprisonnement nous pouvons ne pas seulement élargir notre connaissance à ce sujet, mais aussi comprendre un peu plus un des événements le plus important de l'histoire du XX^{ème} siècle.

¹⁰ MARC BLOCH, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'Historien*, Paris, 1974 [1929], p. 58.