

VIE ? OU THEÂTRE ?

LES DEUX FENÊTRES DE CHARLOTTE SALOMON

Éric Corne, commissaire de l'exposition, musée Berardo

La vie de Charlotte Salomon

Charlotte Salomon est née le 16 avril 1917 à Berlin. Son prénom est un hommage à sa tante qui s'est suicidée en 1913. Les Salomon, juifs aisés et assimilés, vivaient au 15, Wielandstrasse, dans le Kurfürstendamm. Charlotte a huit ans lorsque sa mère, Franziska, se suicide ; on lui fait croire qu'elle est morte de la grippe. Son père, Albert, chirurgien, est professeur extraordinaire à l'université de Berlin. Il se remarie avec la célèbre cantatrice Paula Lindberg qui introduit dans la famille Salomon ses amis et admirateurs, Albert Einstein, Erich Mendelssohn, Max Liebermann... Charlotte est fascinée par Paula et lui voue un amour fusionnel, voire exclusif. En 1933, Hitler et les nazis arrivent au pouvoir, et avec eux l'antisémitisme d'État et les restrictions imposées à la communauté juive. Albert se voit retirer sa licence d'enseignement et doit exercer la médecine dans un hôpital juif, Paula se fait huer dans les concerts.

Kurt Baumann et Kurt Singer (neurologue, musicien et ami de Paula Lindberg) fondent le *Kulturbund Deutscher Juden* (Association culturelle des juifs allemands), pour permettre aux artistes juifs de continuer à créer, à s'exprimer. Ils obtiennent l'accord de Hans Hinckel, responsable du théâtre prussien, et de Hermann Goering, ministre de la Prusse. Paula Lindberg donne de nombreux récitals dans le cadre du *Kulturbund*. La première année, l'association organise 57 représentations théâtrales, 77 conférences, 61 concerts. Charlotte Salomon est assidue aux événements du *Kulturbund*. Elle assiste probablement aux conférences d'Anneliese Landau, où musique et projections sont associées. Ce lieu a été formateur pour la jeune fille. Dans le même temps l'antisémitisme devient le ciment de la nation allemande. Dans les écoles, les enfants juifs sont maltraités, agressés, vilipendés, et Charlotte décide de quitter le lycée. Elle suit alors les cours de dessin d'une académie de mode, puis, en 1936, est acceptée à l'Académie des Beaux-Arts de Berlin bien que juive, car son père est reconnu comme ancien combattant.

Elle rencontre Alfred Wolfsohn lorsqu'il est engagé comme professeur de chant de Paula Lindberg. Après une expérience traumatisante durant la Première Guerre mondiale, il a développé des théories sur *la voix humaine*, en mesure d'exprimer toutes les émotions, et sur le lien entre la vie et l'art. Alfred Wolfsohn exerce une forte influence sur la jeune fille, dont il a probablement été le premier amour (rêvé, fantasmé ?), mais avant tout il joue vis-à-vis d'elle le rôle de guide spirituel et artistique. À l'Académie, avec son œuvre *La Jeune Fille et la Mort*, Charlotte Salomon obtient le premier prix d'un concours sur le conte, mais, étant juive, le prix ne lui sera pas remis et elle décide d'abandonner l'école.

En 1938, après la « nuit de cristal », alors que la violence et la folie meurtrière des nazis s'accroissent envers les juifs, Albert Salomon est déporté au camp de concentration de Sachsenhausen, d'où Paula Lindberg le fait sortir grâce à son réseau d'influence.

Charlotte Salomon fuit l'Allemagne et les persécutions nazies début 1939, à l'âge de vingt et un ans. Elle rejoint dans le sud de la France ses grands-parents, Ludwig et Marianne Grunwald, qui s'y sont réfugiés auparavant.

Alfred Wolfsohn l'accompagne à la gare avec sa famille. Les grands-parents de Charlotte sont hébergés à Villefranche-sur-Mer, dans la villa d'Otilie Moore, *L'Ermitage*, qui accueille des réfugiés de différentes nationalités. Otilie Moore, d'origine allemande et veuve d'un officier américain, encourage la jeune femme à peindre. Le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale pousse la grand-mère de Charlotte au suicide. Malgré la vigilance de sa petite-fille, sous ses yeux, elle se jette par la fenêtre, réitérant le geste de sa fille Franziska. Lors de cette tragédie, Charlotte apprend de son grand-père que presque tous les membres de sa famille, y compris sa mère et sa tante, se sont suicidés. Elle est l'unique survivante.

En juin 1940, Charlotte est considérée comme « indésirable », car juive et étrangère. Dans son œuvre, un hypothétique voyage en train et à pied dans les Pyrénées (elle écrit *Pyrina*) évoque son nomadisme, son déracinement de cette période. Très éprouvée de retour à Nice, alors en zone italienne, elle consulte un ami d'Otilie Moore, le Dr Moridis, qui lui conseille de se consacrer totalement à son travail artistique. Afin d'éviter un destin similaire aux membres de sa famille, elle décide alors de créer *quelque chose de vraiment fou et singulier*. Entre 1940 et 1942, elle réalisera plus de 1 300 gouaches, dont les 769 qu'elle sélectionnera pour *Vie ? ou Théâtre ?* Importunée par son grand-père, elle loue une petite chambre à l'hôtel *Belle Aurore* à Saint-Jean-Cap-Ferrat. En 1942, quand elle termine son œuvre, elle la dédie à Otilie Moore, qui part pour l'Amérique, en emmenant tous les enfants réfugiés qu'elle a accueillis. Charlotte reste à la villa avec Alexander Nagler, un réfugié juif autrichien. Après la mort de son grand-père Grunwald, elle se marie avec Alexander. Consciente de la précarité de leur situation, elle confie le précieux carton qui contient les gouaches au Dr Moridis avec ces mots : *c'est toute ma vie*. Les Allemands ayant succédé aux occupants italiens, la Gestapo aux ordres d'Alois Brunner arrête le couple à *L'Ermitage*. Tous deux sont déportés à Auschwitz *via* Drancy. Le 12 octobre 1943, Charlotte Salomon, enceinte de cinq mois, est immédiatement assassinée. Alexander Nagler mourra d'épuisement quelques mois plus tard.

En 1947, Paula et Albert Salomon, qui ont survécu après s'être réfugiés aux Pays-Bas, se rendent à Villefranche-sur-Mer, où Otilie Moore, de retour des États-Unis, leur transmet *Vie ? ou Théâtre ?*. À la suite des expositions organisées en Hollande, dès 1961, puis en Allemagne, sur les conseils du père d'Anne Frank, ils confient l'œuvre au Joods Historisch Museum d'Amsterdam en 1971.

*Il faut fermer les yeux et renoncer [à] la bouche,
rester muet, aveugle, ébloui :
l'espace tout ébranlé, qui nous touche
ne veut de notre être que l'ouïe.*

Rainer Maria Rilke¹

1. Rainer Maria Rilke, « Gong », in *Œuvres*, t. 2, *Poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 518.

LEBEN ? ODER THEATER ?, LES DEUX FENÊTRES DE CHARLOTTE SALOMON

Celui qui chante n'est pas toujours heureux.

Bonnard, carnets, 1944

Charlotte Salomon écrit, peint et joue son œuvre, *Leben ? oder Theater ?* entre ciel et terre, entre deux mondes et dans une temporalité suspendue, celle d'une juive allemande en exil, qui sera assassinée à Auschwitz.

Espace intermédiaire qu'elle décrit par ces mots : *Qu'est donc le mortel, que tu t'en souviennes* (Ps 144,3) ; qui sont suivis par : *le ver de terre, pour que tu t'en soucies ?* [4155-4]. Ce « verset » se substitue à : « Et le fils de l'homme, pour que tu prennes garde à lui ? » Cette transformation, métamorphose du fils de l'homme en ver de terre, décrit l'épaisseur du désespoir de Charlotte Salomon sur la brisure du terrestre et du céleste convoquée tout au long de son projet. Elle met ce verset en relation avec celui d'un autre Psaume de David : *Et moi, je suis un ver et non un homme, l'opprobre des hommes et le méprisé du peuple* (Ps 22-7)², Charlotte Salomon, dans son dénuement, après les souffrances traversées et celles futures pressenties – avec cette condition de femme juive pourchassée, méprisée – nous signifie ainsi sa solitude, son abandon mais aussi l'importance de son œuvre, intériorisée comme une mission, un appel. Ne se perçoit-elle pas alors comme être *habitée* pour cette création ?

Son livre est aussi celui de l'exil, où tous les mondes, les siens et les nôtres, basculent face à la haine aberrante du nazisme. Il est une résistance aux modulations temporelles de l'Histoire pour que le présent enchaîné au passé ne devienne pas objet de méconnaissance. Le nazisme a en effet conduit à la disparition de toute individualité dans la langue, à la disparition des marques particulières du discours qui font de chaque usager de la parole un individu et un sujet. Les Allemands ont alors subi l'ablation de leur faculté de remémoration qui ne peut être écrite qu'en lettres minuscules et dans le bégaiement de l'intimité, en résistance face aux vociférations, slogans en majuscules haineuses et autoritaires.

« [...] c'est une image irrécupérable du passé qui risque de s'évanouir avec chaque présent qui ne s'est pas reconnu visé par elle³. »

² L'auteur remercie Michel Weemans, *Herri Met de Bles, Les ruses du paysage au temps d'Erasmus et de Brugel*, Ed Hazan, 2013, de lui avoir signifié cette occurrence.

³ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », Thèse V, in *Œuvres III*, trad. de l'allemand par M. de Gandillac, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 430.

Dans cette ère nouvelle, carnassière, Charlotte Salomon cherche et réussit à revendiquer son individualité face à l'Ange de l'Histoire (*Angelus Novus*) cher à Walter Benjamin.

Elle regarde son passé depuis son présent de juive allemande exilée dans le sud de la France, mais elle le voit aussi depuis son futur incertain, plus précisément à partir de ce qu'elle pressent comme son *non-futur*.

Le temps pour cette artiste ne doit pas être conçu comme un axe rigide où l'après succède invariablement à l'avant, mais comme une juxtaposition d'instantanés uniques et non capitalisables. Car le passé, le présent et l'avenir (l'avenir impossible) ne se suivent plus ici, mais coexistent comme trois états de conscience permanents, accordant ainsi au regardeur-liseur « la liberté d'interpréter les structures historiques, dans leur multiplicité et leur autonomie, comme autant de *phénomènes originels*, c'est-à-dire comme autant d'étapes dans le processus de reconstitutions du paysage primordial de la vérité, ou comme des fragments dénués de sens, et dont l'accumulation ne dessine rien d'autre qu'un champ de ruines⁴ ».

Un champ de ruines, mais aussi un chant d'amour à percevoir, comme Charlotte Salomon nous invite à le faire, entre ciel et terre ; ce que nous voyons, c'est d'où nous le voyons, dans l'ubiquité de la remémoration et de la projection mentale.

Ce livre est celui d'un espace intermédiaire où les anges messagers, les *malakhim*, croisent les destinées tragiques des humains. C'est un chant d'amour, le plus intense du XX^e siècle, un amour de l'aube et du crépuscule, de la foi, où vie et mort s'étreignent.

Vie ? ou Théâtre ? est une concrétion d'expériences, de rêves, de fantasmes, d'espoirs, de traumatismes. Pour les ramener au visible, Charlotte Salomon condense plusieurs temporalités dans une même gouache. L'émergence de cette œuvre, comme l'artiste nous le confie [4155-4], conserve une part de mystère, pour elle-même, mais aussi pour tous ceux qui s'en approchent. Il est donc nécessaire de ne jamais la sceller dans la seule biographie ni dans ses possibles influences artistiques (Edvard Munch en premier lieu, pour la partie picturale, nous y reviendrons).

Elle est une œuvre d'art total, sonore, visuelle et littéraire, une résistance à toute interprétation hâtive, un espace-temps à toujours réinvestir et où se perdre, dont le caractère atemporel assure la permanence de sa contemporanéité et, en un sens, celle de l'humanité. L'artiste exilée s'est émancipée de tout pouvoir, de toute prévision d'avenir ; son œuvre est celle de la liberté et de l'adieu à l'Allemagne, pays de l'abîme, et à sa culture. Par son audace picturale et littéraire, *Vie ? ou Théâtre ?* détient, dans sa forme et son propos, une contemporanéité inaltérable.

4. Stéphane Mosès, *L'Ange de l'Histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006, p. 200.

« L'espérance messianique juive – que symbolise l'Ange de l'Histoire – n'épouse pas les étapes d'une finalité historique, mais vient se loger dans les déchirures de l'Histoire, là où ses mailles se défont et laissent à nu les milliers de fils qui forment son tissu⁵. »

Le peintre doit créer comme le musicien, être lui-même et, en même temps, penser à ceux qui vont participer à l'œuvre, la recevoir.

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. Il arrive souvent que plusieurs textes voient le jour, donnant lieu à un chant à plusieurs voix, ou bien... /... il arrive même que chacune des personnes à mettre en scène ait son propre texte à chanter, ce qui donne alors un chant choral. La diversité des feuilles devrait moins tenir à l'auteur qu'à la diversité des caractères des personnages à élaborer. L'auteur s'efforce, et c'est peut-être dans la partie principale qu'on le perçoit le mieux, de s'extraire complètement de soi et de faire chanter ou parler les personnages avec leur propre voix. Pour y parvenir, il aura fallu en grande partie renoncer à l'aspect artistique, ce que l'on pardonnera, je l'espère, compte tenu du travail accompli pour pénétrer au plus profond de l'âme. [4155-4/5]

Ce texte qui introduit *Vie ? ou Théâtre ?* est hypnotisant, car l'artiste nous fait entrer dans l'œuvre avec la description de la dernière image du livre, la 763^e gouache, où une jeune femme, vue de dos, vêtue d'un maillot de bain, est agenouillée face à la mer. Elle tient un pinceau qui barre un cadre, une feuille transparente laisse voir la mer. Sur son corps est inscrit : *LEBEN ODER THEATER*. Corps du texte et corps physique s'unissent par ces mots gravés.

L'œuvre de Charlotte Salomon est un projet répondant à une nécessité existentielle, ne pas mourir ; en témoigne chaque coup de pinceau, comme une résistance à la mort et au désespoir. La transparence de la feuille, sa continuité avec son corps et le paysage sont le devenir de l'artiste. Le corps, l'œuvre, le paysage se mêlent pour signifier cette plongée en elle-même, au plus profond de son âme, de l'âme.

Au coin supérieur droit de cette ultime gouache apparaît une image potentielle, celle d'un visage émergeant de la mer et, au-dessus, d'un bras, et d'une main dont le doigt pointe une étoile. Est-ce celui

5. *Ibid.*, p. 33.

d'Auster ou de Zéphir, qu'Alberti dans son traité *De la peinture* recommandait de placer au coin droit du tableau afin d'en dévoiler toute l'*historia* (l'enquête), ou celui de Charlotte fixant Io et Jupiter et se remémorant ainsi l'étreinte avec Wolfsohn-Daberlohn.

« *Vois-tu cette tache là-haut ? Elle représente Io et Jupiter.* »[4817]

Dans cette apparente quiétude, Charlotte Salomon se montre en harmonie avec la mer, la Méditerranée. Terre et eau ne présentent plus de différences, et ses yeux tournés vers l'écran bleu examinent les signes annonciateurs du temps invisible. Charlotte Salomon avait fait sa traversée et son visage solaire pouvait désormais se tourner vers l'infini, les bourreaux ne l'arrêteraient jamais. Elle avait réussi à exister (en latin archaïque, *ex-sistere*), à exprimer une défiance radicale à l'endroit du monde comme il se détruisait, à sortir d'elle-même, pour se manifester aux côtés des artistes et penseurs qui l'avaient imprégnée : Michel-Ange, Rodin, van Gogh, Edvard Munch, Max Liebermann, Goethe... et Wolfsohn.

« Il faut voler de ses propres moyens. Fais ce que dois, advienne que pourra... j'ai la nature, l'art et la poésie ;si cela ne suffit pas, qu'est-ce donc qui suffit ? » Van Gogh⁶.

Cette échappée, ce hors-de-soi vital, essentiel, qu'a engendré Charlotte Salomon avec *Vie ? ou Théâtre ?*, nous relie aux mots de Primo Levi.

Le chant de ces deux êtres résonne en nous comme un chant choral :« En fait [le livre] était déjà écrit, sinon en acte, du moins en intention et en pensée [...]. Le besoin de raconter aux "autres", de faire participer les "autres", avait acquis chez nous, avant comme après notre libération, la violence d'une impulsion immédiate, aussi impérieuse que les autres besoins élémentaires ; c'est pour répondre à un tel besoin que j'ai écrit un livre ; c'est avant tout en vue d'une libération intérieure⁷. »

« [...] il est absolument nécessaire et urgent qu'il écoute[...] avant qu'il ne soit trop tard ; demain [...] nous pouvons être morts ou ne plus jamais nous revoir ; il faut que je lui dise, que je lui parle du Moyen Âge, de cet anachronisme si humain, si nécessaire et pourtant si inattendu, et d'autre chose encore, de quelque chose de gigantesque que je viens d'entrevoir à l'instant seulement, en une fulgurante intuition, et qui contient peut-être l'explication de notre destin, de notre présence ici aujourd'hui⁸. »

6. Vincent van Gogh, *Journal*, cité par Jean Wahl, in *La Pensée du peintre*, Chatou, Les Éditions de la transparence, 2008, p. 17.

7. Primo Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, 1987 ; rééd., Pocket, p. 8.

8. *Ibid.*, p. 123.

Leben ? oder Theater ? Ein Singespiel

*Le monde entier est un théâtre, et tous, hommes et femmes, n'en sont que les acteurs, ils ont leur entrée et leur sortie, et notre vie durant nous jouons plusieurs rôles. William Shakespeare*⁹.

Il ne convient pas de qualifier *Vie ? ou Théâtre ?* d'autobiographie. Le terme d'autofiction ou de remémoration serait plus juste : Charlotte Salomon, par son génie artistique, sa virtuosité et sa culture, se confronte au réel, interroge l'ordre du monde ; elle prend pour sujet la mémoire, le rapport au temps et à l'époque, la relation aux autres et à soi.

Entrer dans le corps de l'œuvre, dans ce continuum de la vie ou du théâtre, appelle à sonder toutes les variables de sens, de temporalité. Le projet de ce texte, avec bienveillance et respect envers une des artistes majeures du XX^e siècle, est de ne pas la sceller (consommer) sur des conclusions hâtives – liant de façon trop arbitraire la biographie et l'œuvre de l'artiste –, mais d'approcher la pluralité des signes transmis, son *historia*. Nous pouvons l'affirmer, Charlotte Salomon, avec son courage obstiné, attendait (espérait) que son œuvre soit reçue, partagée.

Étudier cette œuvre nécessite d'en déterminer la forme et le genre afin de saisir dans son écriture et ses dessins – les deux étant solidaires – les problèmes liés à la passion qui constitue une première expérience de la mort.

L'autofiction est un genre hybride entre la fiction et l'autobiographie, codifié par Serge Doubrovsky en 1977 : fiction d'événements ou de faits strictement réels, l'autofiction transforme le langage d'une aventure en aventure du langage. L'écrivain autobiographique prend le *je* comme un jeu, un jeu qui prétend que transformer la forme en intrigue fait naître le « réel ». L'autofiction poursuit le même objectif – « faire exister le réel » –, mais tente de briser le fil narratif¹⁰.

Charlotte Salomon se transforme dans *Vie ? ou Théâtre ?* en Charlotte Kann (*Kann*, du verbe allemand *können*, « pouvoir » ?) et n'emploiera jamais le « je », préservant la distance que ce Kann, ce masque, lui permet d'établir. Le JE est définitivement un AUTRE, comme l'affirme Arthur Rimbaud. Marcel Proust est aussi exemplaire dans la démarche de Charlotte Salomon, affrontant la réalité comme un film cinématographique dont elle suspend les images au moyen de ses traits et de ses mots. L'un et l'autre réalisent entre ciel et terre des œuvres de survie. Bien que l'auteur de la *Recherche* utilise le *je*, celui-ci est impersonnel, un outil pour masquer l'écrivain : « La seule chose que je ne dise

9. William Shakespeare, *Comme il vous plaira*, acte II, scène 7.

10.Cf. <www.theparisreview.org/blog/2018/10/26/bad-genre-annie-ernaux-autofiction-and-finding-a-voice>.

pas du personnage narrateur, c'est qu'il soit à la fin un écrivain, car tout le livre pourrait s'appeler une vocation, mais qui s'ignore jusqu'au dernier volume¹¹. »

Charlotte Salomon écrit en allemand, mais elle y mêle des sons, des sédimentations de sonorités de langues étrangères tel le français. Aussi, comme pour accroître le sentiment polyphonique de son œuvre, les personnages, *acteurs* de ce *Singspiel*, cette opérette, sont tous affublés de noms qui font signe, sens et son : Knarre, Bimbam, Singsang, Klingklang.

La page de couverture [4155-1], avec les trois couleurs primaires et leur mélange, dessine une bande sur le bord droit, une sorte de zip abstrait présageant Barnett Newman.

Charlotte Salomon, dès ce moment, nous montre le moyen, le protocole de l'œuvre avec ces couleurs exclusives auxquelles elle n'ajoutera que du pigment blanc.

Le titre : *LEBEN ?* (vie, ou vivre) *ODER* (entouré et souligné par le rouge) *THEATER ?* Au-dessus, un cœur orangé, ou serait-ce une feuille ?

Au-dessous, ce qui sera le blason de Charlotte Salomon, un *C* enchâssé dans un *S*. Autour, en rouge, est inscrit : *EIN SINGESPIEL* (et non *Singspiel*). L'ensemble peut suggérer le dessin d'un bateau dans lequel Charlotte Salomon s'apprêterait à faire la traversée d'elle-même, avec le frêle esquif de ses couleurs. L'artiste, comme nous le verrons tout au long de cette analyse, domine les signes, les images potentielles, qu'elle utilise comme un langage crypté.

La deuxième page [4155-2], qui correspond à la table des matières de l'ouvrage, conforte l'hypothèse nautique, avec son écriture en forme de voile. Enfin, la troisième où *le Sing(e)spiel aux trois couleurs commence*, se présente comme l'ouverture d'un rideau de théâtre avec les noms des protagonistes (acteurs ?) de la pièce qui va se jouer. On remarquera que derrière le rideau, en une traînée bleue, l'artiste évoque la mer et l'infini. Elle crée un espace, une projection, une perspective.

La référence au Livre, et son appel à une interprétation créatrice, est clairement indiquée à la page suivante, qui prend alors la forme d'un manuscrit enluminé.

11. Marcel Proust, dans une lettre de 1920, in *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibl. de la Pléiade », 1954, t. III, p. 899.

Le Prologue

L'acte I commence un jour de novembre 1913, quand une jeune fille, Charlotte Knarre (la tante de Charlotte), se noie dans le Schlachtensee. Moment fondateur de son destin, cette première gouache résume le programme iconographique de l'artiste, les points de vue variés, l'ubiquité du regard, le mouvement avec la figure répétée de Charlotte Knarre, vue d'en haut, de côté, de face, et la mise à distance de l'événement par la coupure de journal relatant le suicide. Apparaissent également les protagonistes majeures que sont la grand-mère, Mme Knarre et sa fille Franziska (la mère de Charlotte) repliées sur elles-mêmes. Isolé, le professeur Knarre, de face, semble insensible à la scène ; il est représenté une deuxième fois comme une ombre devant sa fille noyée. Dès cette première scène, l'ambiguïté et le mystère de la responsabilité du grand-père sont posés [4156 et 4157].

Les gouaches suivantes évoquent le désir de Franziska d'être infirmière de guerre et sa rencontre avec le jeune chirurgien Albert Kann. Un jour, lors d'une opération où elle l'assiste, elle doit le moucher [gouache 4160]. Je cite ce détail significatif, où s'exprime clairement l'humour de Charlotte : elle ne serait pas née sans cet épisode décisif !

Mais, à y regarder de plus près, on découvre la précision *chirurgicale* de ces images, leur sous-entendu ou *faire-signé* permanent, car si Charlotte évoque un rhume d'Albert Kann, c'est bien une opération de l'organe génital du malade qui est en cours, ce qui donne une autre vision de la rencontre et des humeurs du corps... L'artiste utilise dans son œuvre un faisceau de symboles et l'on assiste, souvent, à une dissociation, une discordance entre le texte et l'image. Parler de bande dessinée à propos de son œuvre est inexact. Le texte n'accompagne pas l'image, autonome il se détache de l'image, deux narrations se superposent.

En une seule planche, Charlotte Salomon scelle le destin d'Albert et de Franziska. On ne soulignera jamais assez sa capacité à synthétiser différentes temporalités et représentations de plusieurs épisodes d'un récit au sein d'une même gouache. L'espace peut être morcelé en différentes scènes, actions du récit, ce que l'on nomme la « narration simultanée », ou encore « contiguïté spatiale ».

Son œuvre est construite à l'aide d'une multiplicité de cadrages, de contre-plongées ; pour user d'une métaphore cinématographique, on pourrait la définir comme une synthèse du *champ* et de l'hors-champ dans une même image.

Les deux premières séquences, la noyade de la tante Charlotte et l'irruption de la Première Guerre mondiale, témoignent du lien que l'artiste opère entre son histoire intime et la grande

Histoire, « où les cieux récitent aujourd'hui la prière des morts¹² ». L'*effondrement* pour la famille Knarre commence quelques mois avant celui de l'Europe.

Les scènes suivantes décrivent les fiançailles puis le mariage d'Albert et Franziska, et enfin la naissance de Charlotte. Dans la planche **4168**, avec la virtuosité d'un metteur en scène, Charlotte Salomon nous propose une plongée dans l'appartement labyrinthique familial de la famille Kann, chaque pièce étant un espace clos dont elle n'omet aucun détail. La décoration et les éléments fixes du lieu, sorte de façade sociale, semblent destinés à donner une représentation ; l'endroit exprime dans une certaine mesure son caractère immuable de région antérieure au déroulement du *Singspiel*.

La gouache **4175**, où Franziska raconte à sa fille qu'après sa mort, devenue un ange, elle lui apportera une lettre lui décrivant *comment c'est tout là-haut dans le ciel*, est une construction vertigineuse entre le monde d'en haut (où trône un Dieu barbu) et la représentation des anges comme des êtres intermédiaires entre le ciel et la terre. Pour le judaïsme, l'ange est le *malakh*, le messager. Charlotte Salomon représente deux moments, celui où sa mère devient ange et celui où, derrière une fenêtre, l'ange lui apporte la lettre. Ce cadre virtuel annonce les défenestrations à venir. Lorsqu'on s'attache aux dessus-de-lit, on perçoit, dans leur croisement, la forme d'un cœur, autre image potentielle. Cette gouache rappelle l'œuvre de Chagall par son affranchissement des lois de la pesanteur et de la gravité.

L'acte II commence avec la dépression de Franziska, qui se jette d'une fenêtre de l'appartement de ses parents. Le motif de la chute sera repris pour le suicide de la grand-mère à la fin de *Vie ? ou Théâtre ?* La jambe droite levée, suspendue, crée le sentiment d'immédiateté, du moment où le corps touche le sol, comme pour *La Chute d'Icare* de Bruegel. Quel dédale Franziska fuyait-elle ? Les images fracturées évoquent ce labyrinthe mental qu'on associe à la dépression. L'artiste saisit avec précision la dissociation du mental et du corps, l'errance de la dépression.

Cet acte se poursuit avec l'enfance d'orpheline de Charlotte et la rencontre puis le mariage de son père avec Paulinka Bimbam, pseudonyme de Paula Lindberg, grande cantatrice allemande. Si Charlotte Salomon vient d'une famille juive assimilée, c'est la première fois qu'elle rentre en contact avec la culture et la religion juives, grâce à sa belle-mère (dont le véritable nom est Lévy), elle-même fille de rabbin. La découverte de cette culture est associée à celle du chant, des opéras et lieder que chante Paulinka. *Les sentiments de Charlotte s'expriment à travers le « chant »* désormais [**4207**].

L'acte III commence par un flash-back – pour reprendre une métaphore cinématographique – dans la vie de Paulinka Bimbam : ses années d'apprentissage du chant avec le professeur Klingklang et le chef d'orchestre Singsang. Ces trois noms, comme ceux de la plupart des personnages principaux,

12. Gershom Scholem, note du 1^{er} août 1916, cité par Stéphane Mosès, *op. cit.*, p. 52.

évoquent des sons ou la musique. Bimbam peut être entendu comme *ding-dong*, mais aussi, dans l'expression *Du heiliger Bimbam*, exprimer l'étonnement. Klingklang évoque le son d'un piano, Singsang, un chant un peu monotone. Le patronyme des grands-parents, Knarre, signifie « grince » du verbe *knarren*, (en argot, *Knarre* signifie pistolet...).

La planche 4222 exprime toute l'efficacité de Charlotte à décrire son époque. Après un concert où Paulinka a chanté Bach, un religieux (représenté comme un ange noir) lui confie : *Et l'on s'émerveillait qu'il y eût tant de piété authentique et profonde parmi la jeunesse chrétienne*, ce qui sous-entend certainement qu'une artiste juive n'aurait pu chanter cette œuvre aussi bien.

À différentes reprises, Charlotte Salomon donne à voir, bien avant l'arrivée des nazis au pouvoir, des signes de ce racisme ou antisémitisme latent : ainsi, la gouache 4328, avec le calque où est inscrite la parole du pape Pie XI, qu'elle représente halluciné : *Tiens, tiens, tiens [en français]. Que font donc les petits juifs ici ?*¹³. Cela à quelques mètres de la chapelle Sixtine avec la représentation des ancêtres peints par Michel-Ange comme la greffe du judaïsme au christianisme, dont il semblerait que ce pape ne l'ait jamais vraiment regardée ni interrogée. Toujours avec ironie, Charlotte ajoute, en voyant les fresques : *Et ensuite : Michel-Ange, que je trouve tout à fait fabuleux – il y a là une très grande puissance. Certes, il faut se tordre le cou pour arriver à voir quelque chose. Il plane beaucoup trop dans les hauteurs divines. Néanmoins, ça vaut la peine [en français] !*[4329].

L'acte IV décrit les tendres rapports de Charlotte et de Paulinka. Cette dernière découvre la tragédie de la famille Knarre.

Dans l'acte V, Charlotte évoque sa grand-mère se remémorant tous les suicides familiaux, celui de son frère, de sa sœur, de la fille unique de son frère et de ses deux filles.

L'acte VI commence par la prise de pouvoir des nazis, le 30 janvier 1933, avec, pour conséquence immédiate, l'interdiction faite aux juifs d'exercer de hautes fonctions au sein de l'État. Albert Kann est renvoyé de l'université où il élaborait un traitement contre le cancer, Paulinka Bimbam ne peut plus se produire en public.

Charlotte décrit dans cet acte la fondation du *Kulturbund Deutscher Juden*, où les artistes juifs pourront continuer à s'exprimer, créé à la suite d'une rencontre entre le docteur Singsang et le ministre de la Propagande. Là encore, ironie de Charlotte, se jouant du physique étriqué de cet être infatué et autoritaire, Goebbels, qui ne se présente pas comme ministre, *Minister*, de la Propagande, mais en tant

13. Le pape Pie XI n'était pas antisémite, et l'on peut douter qu'*a contrario* de son encyclique dénonçant le racisme et l'antisémitisme (annulée par son successeur, Pie XII) ou de son apostrophe à des pèlerins belges, le 6 septembre 1938 : « Nous sommes spirituellement des sémites », il ait nourri la moindre arrière-pensée nauséabonde. Mais, probablement avec arrogance et fatuité, il ne pouvait comprendre les vexations et horreurs quotidiennes que les « petits juifs » enduraient dans l'Allemagne nazie.

que *Minista* – « évocation de sa petitesse, mini-sta ». Le *Kulturbund* est inauguré avec la pièce de Gotthold Ephraim Lessing, *Nathan le Sage*, qui prône la tolérance religieuse. Charlotte se découvre une vocation pour le dessin et commence une école de mode qui ne répond pas à ses attentes. Les grands-parents Knarre l'invitent à Rome, où elle éprouve un grand choc esthétique à la découverte de Michel-Ange et de la chapelle Sixtine. Ce voyage la décide à tenter le concours de l'Académie des Beaux-Arts de Berlin, à laquelle elle peut prétendre malgré sa judéité parce que son père a été médecin militaire durant la Grande Guerre. Elle intègre l'Académie, où certains élèves s'exclament : « *Heil Hitler !* », et y rencontre la belle Barbara, incarnation de l'aryanité. Elle suit les cours du professeur Ludwig Bartning qui impose à ses étudiants son sujet de prédilection : les fleurs.

On s'accorde à dire que le style de Charlotte Salomon évolue tout au long de *Vie ? ou Théâtre ?* et acquiert, dans l'urgence, dextérité et expressivité ; mais elle utilise l'histoire de l'art comme une citation. Style et facture entrent en résonance avec le moment qu'elle décrit.

Ainsi, dans les gouaches de l'Académie, il est visible qu'elle se joue des codes artistiques, empruntant ouvertement aux peintres qu'elle étudie, Bartning, bien évidemment, mais aussi Matisse, Modigliani, van Gogh, les artistes du Blaue Reiter, Karl Hofer, Oskar Kokoschka [4356-4364].

La Partie principale

Conformément aux caractéristiques formelles du genre théâtral et à la structure dramatique d'une pièce de théâtre, le personnage majeur de la partie principale (Amadeus Daberlohn) *entre en scène* en montant un escalier.

La symbolique de l'escalier (la montée vers le destin) est aussi un plan très cinématographique.

Alfred Wolfsohn figure dans les peintures de Charlotte Salomon sous le nom d'Amadeus Daberlohn. Il a communément été admis que ce patronyme était à élucider, selon une étude de sa structure linguistique :

– « Amadeus » semble être une référence soulignée à la musique (ici, Mozart), comme chacun des patronymes que l'artiste a choisis pour les autres protagonistes. Là, la référence équivaut à une consécration.

– *Daberlohn* (« salaire de misère » en allemand, mais Daber résiste à toute interprétation) ferait aussi allusion aux difficultés financières que connaissaient les juifs ne pouvant plus exercer leur activité. Cette traduction serait-elle trop prosaïque pour définir l'être exceptionnel qu'était Alfred Wolfsohn aux yeux de Charlotte Salomon ?

Vie ? ou Théâtre ? est un ensemble d'indices diffus à toujours interpréter et négocier.

On ignore si Charlotte Salomon avait des notions d'hébreu ; il est envisageable qu'elle ait utilisé un code plus secret, ou plus complexe, pour ce patronyme de Daberlohn :

– « Ama deus » comme « celui qui aime Dieu ».

– « Daberlohn » comme la contraction de *daber*, « parler » en hébreu, et *Lohn*, « salaire » en allemand.

Selon cette interprétation, il faudrait lire prénom et patronyme ainsi : « Aimer Dieu est le salaire du parler », ce qui évoquerait l'enseignement de ce *prophète du chant*. Cette interprétation, peut-être osée, n'est pas dénuée de signification.

Jusqu'à l'entrée en scène de Daberlohn, les textes étaient inscrits sur des calques apposés sur les gouaches. Désormais texte et images fusionnent dans la gouache, accentuant le caractère dynamique, chaotique de la composition.

Daberlohn est mandaté par Singsang pour devenir le professeur de musique de Paulinka, qui s'inquiète de la qualité de ses performances. Rapidement, il intervient avec ses théories et sa franchise :

Je dois dire que, à l'époque de monsieur le professeur Klinklang, vous chantiez mieux, et de loin. [4379]

Connaissez-vous ce vers de Nietzsche : Apprends à chanter, ô mon âme ? Qu'est-ce que cela signifie sinon aspirer à la liberté ? Et pour moi liberté et chanter sont équivalents. [4394]

Dans ces ensembles de gouaches, ce tourbillon d'images avec leur intensité graphique et colorée et le tournoiement des mots, nous pressentons le chant de Paulinka Bimbam et les conseils endiablés, prophétiques de Daberlohn, mais aussi le fredonnement de Charlotte Kann qui associe chaque scène à une partition musicale. « *Bist du bei mir, gehich mit Freuden zum Sterben und zu meiner Ruh*¹⁴. »

Cet aria nous introduit dans le thème de la partie principale de l'œuvre : la proximité de l'amour et de la mort dont Daberlohn est le messenger.

Si le prologue transcrit les suicides de la famille Knarre et celui de l'Allemagne avec le nazisme, la partie principale est celle de l'apprivoisement de la mort par l'art, et de sa proximité avec l'amour.

Daberlohn apparaît dans 467 scènes, mais Charlotte peint 1 387 portraits de lui. À l'image de la mort, il est une figure obsessionnelle. La passion n'est-elle pas une expérience de la mort ? Son visage omniprésent et hypnotique, que l'on retrouve au cœur d'actions et de discours enflammés, confine parfois à la gravité comique.

Mettre l'amour au centre du comique de Daberlohn permet à l'auteur de présager une possible catastrophe psychologique et de le situer du côté de la pulsion de mort.

Par la répétition obsessionnelle du visage de Daberlohn, mais aussi de Paulinka Bimbam, Charlotte Salomon, dans une identification primordiale, réinvestit leur présence comme s'ils étaient l'un et l'autre *son être même*. L'altérité de la vie et de la mort avec ces visages scandés exprime une forme d'aliénation nécessaire pour l'artiste. Altérité déniée, car Daberlohn, Paulinka puis Charlotte forment un triangle amoureux et fusionnel par l'entremise (le transfert) de l'art. Charlotte Salomon avait sans doute des notions de psychanalyse sur l'investissement libidinal, où le sujet se tourne vers un objet qui devient caractéristique de la passion.

La voix de Paulinka devient celle de Daberlohn :

14. « Si tu es près de moi, c'est avec joie que j'irai vers la mort et le repos. » Aria d'un opéra du compositeur Gottfried Heinrich Stölzel qui se trouvait, sans plus de précision, dans l'un des *Petits livres de notes d'Anna Magdalena Bach*, rédigés par Jean-Sébastien Bach pour son épouse. Elle se vit ainsi attribuer la référence BWV 508 ! Mais l'œuvre apparaissait là tout simplement parce que le compositeur appréciait ce morceau.

Au fond, je n'aime que moi-même en elle, et quand je plonge mes yeux au plus profond des siens, alors je ne vois que mon propre visage s'y refléter. N'est-ce pas là le symbole – s'il est vrai que nous pensons aimer – que nous ne sommes jamais que sujet et objet ? [4433]

Vie ? ou Théâtre ? est un cri, l'ultime offrande de culture, d'une juive allemande. L'art, avec la musique, la peinture, le théâtre, le cinéma, la littérature, mais aussi la philosophie, la psychanalyse et le religieux, s'éclairent les uns les autres. Ce monde sombrera définitivement avec le nazisme et la Seconde Guerre mondiale.

L'art est un impératif de vie pour Daberlohn et Charlotte.

[...] *l'art n'a d'autre raison d'être que de s'abandonner à l'autre, afin peut-être de fuir la solitude à laquelle chaque être se trouve exposé. [4484]*

[...] *l'art et l'amour sont mêlés de la manière la plus intime. [4485]*

L'amour et l'art provoquent *la fusion des deux sexes en un être. [4488]*

La fiancée de Daberlohn, pour laquelle art et amour ne coexistent pas, n'est pour lui qu'une *Belle au bois dormant*, comme il la prénomme [4470], un portrait à conserver dans le portefeuille. Mais s'exprime aussi la rivalité de Charlotte avec la fiancée, belle comme une image. Le récit de l'anneau perdu (l'anneau de l'invisibilité ?), la bague de fiançailles de Daberlohn, évoque également ce sentiment.

La relation qui unit le père absent de Charlotte, tout dévoué à sa carrière et à ses recherches, à Paulinka, qui se divise entre sa tâche d'épouse et son travail d'artiste, n'est pas moins contraire aux désirs de Daberlohn. Pour lui, l'amour, Éros, et l'art sont des mondes qui ne communiquent nullement avec celui de la vie bourgeoise du couple.

Construit en 24 gouaches, le chapitre 5 est capital.

En quittant le repas de Noël partagé avec la famille Kann-Bimbam, Daberlohn se dirige vers l'atelier d'un sculpteur qui l'accompagne. Ce passage permet à l'auteur d'exprimer la mystique de Daberlohn sur le lien intime entre création divine, artistique et amoureuse ; Charlotte Salomon est la parole intermédiaire, celle qui transmet. L'introduction nous indique clairement qu'elle est exclue de ce « colloque mystique » :

Daberlohn : « *Tu pourrais te lier un peu d'amitié avec la petite Kann. »*

Sculpteur : « *Parfaitement inintéressante pour moi. Tu montes avec moi à l'atelier ? »*

Le sculpteur présente alors à Daberlohn sa dernière œuvre qui a pour titre *Je ne te lâcherai pas, que tu ne m'aies béni.*

Titre issu de l'épisode de la lutte de Jacob avec l'Ange (Genèse 32,27), où Jacob devient Israël après son combat victorieux où il a vu Dieu. Ce passage est celui de la naissance d'une parole qui cherche à s'adresser à tous les êtres humains.

L'intégralité de la scène chez le sculpteur constitue une glose sur l'acte artistique, vécu comme un combat, à l'instar de celui de Jacob ou d'Orphée, qui doit s'abandonner au monde souterrain, afin de recréer depuis les profondeurs son propre monde et son amour en retrouvant Eurydice.

Ces gouaches expriment la fusion entre Daberlohn et Paulinka à laquelle celui-là aspire en tant que femme et artiste, les deux étant consubstantielles.

Charlotte Salomon utilise des codes graphiques qu'elle développera dans les passages suivants. Le corps de Daberlohn allongé sur le lit, répété et cerné par l'écrit, évoque le *yad*, la main de lecture dans le judaïsme.

Le corps et l'écrit s'unissent avec un puissant dynamisme dans les gouaches 4528 à 4542.

L'artiste suggère également le lien entre la jouissance de la pensée et du verbe et la jouissance physique avec la métamorphose de la sculpture en phallus projeté contre le corps de Daberlohn [4525].

Sa tête est représentée en de multiples petites figures, qui peuvent évoquer un *culbutto*, ce jouet traditionnel pour enfants qui revient toujours à la verticale quoique le moindre mouvement le fasse chanceler ou osciller. En allemand, « *culbutto* » se traduit *Stehaufmännchen*, terme qui désigne aussi une personne très résistante, qui n'abandonne jamais et ne se laisse pas décourager. Cette description correspond à Daberlohn, mais décrit également l'obstination amoureuse de Charlotte

La partie suivante est celle de la fusion entre Paulinka Bimbam et Daberlohn qui se produit par l'entremise du chant, et dont la jouissance ne sera qu'artistique, clairement évoquée par le visage exprimant l'extase de Paulinka à la fin du concert d'Orphée [4573].

Parce qu'elle est une *madone* intouchable, la rencontre amoureuse est impensable pour elle. C'est avec Charlotte Kann que la gémation, artistique et charnelle tout à la fois, peut se réaliser.

La transmission est acceptée ou comprise comme acte d'amour par Charlotte, qui se découvre en même temps artiste, par le dessin, et femme. Entre les deux personnages, c'est un frôlement de lumière donnée comme de lumière reçue.

Ce n'est que par le contact que les grandes choses peuvent voir le jour. [4685]

Le chapitre 11, avec les gouaches 4697 à 4707, dépeint une promenade en bateau partagée par Charlotte et Daberlohn, au cours de laquelle, sous l'orage naissant, il lui dévoile sa passion avant qu'ils s'offrent l'un à l'autre une brassée de tendresse, ou d'amour...

Ce moment est peut-être une clef pour saisir le projet de Charlotte Salomon et son passage de vie (vivre) ou/au théâtre.

En effet, les deux protagonistes se retrouvent dans un bateau qui porte le nom de la fiancée de Daberlohn. Détail étonnant qui pourrait suggérer que Charlotte se rêve dans le corps de cette fiancée.

Autre indice, sa position rappelle celle de *La Nuit* de Michel-Ange ; d'ailleurs, Charlotte invite explicitement le futur regardeur de son œuvre à bien relever cette attitude :

Comparez, s'il vous plaît, cette position, 1. avec la feuille 22 du prologue, 2. avec La Nuit de Michel-Ange, feuille 308, puis avec la 325. [4698]

C'est cette position que Franziska, feuille 22 [4179], adopte avant son suicide, se concluant sur ces mots : *Vint le mariage du jour et de la nuit.*

De même dans le bateau et quand elle est enlacée avec Daberlohn. En fait cette position est une synthèse de *La Nuit* et de *La Création d'Adam*. La mort et la vie se présentent indissociables.

En nous résonnent ces vers de Michel-Ange à propos de sa sculpture : « Il m'est doux de dormir ; plus doux encore d'être de marbre, dans ces temps de malheur et d'opprobre. Ne rien voir, ne rien sentir est un bonheur pour moi : ne m'éveille donc point ; parle bas¹⁵. »

Ce sont bien le rêve et le retrait de soi que Charlotte évoque en ce moment de grâce.

La proximité de ces feuillets avec le *Chant de l'amour et de la mort du cornette Christophe Rilke*, de Rainer Maria Rilke, que Charlotte illustre pour Daberlohn – commande à l'occasion de son anniversaire –, est aussi manifeste, avec ce lien ténu entre la vie réelle et la vie fantasmée – le théâtre de la vie : « Quelqu'un, vêtu de soie blanche, sent qu'il ne peut s'éveiller, car il est réveillé et égaré par la réalité. Peureusement, il se réfugie dans le rêve, et le voici dans le parc, solitaire, dans le parc noir. Et la fête est loin. Et la lumière ment. Et la nuit, toute proche de lui, est fraîche. Et il interroge une femme qui se penche vers lui : "Es-tu la nuit ?" Elle sourit. Et voici qu'il a honte de sa robe blanche. Et il voudrait être loin et seul [...]»¹⁶. »

La Création d'Adam de Michel-Ange accompagne cette passion créatrice et amoureuse avec ce toucher nécessaire.

15. Michel-Ange, en réponse à cette épigramme de Carlo Strozzi sur la statue de *La Nuit* : « La Nuit que tu vois dormir dans un si doux abandon fut sculptée par un ange ; puisqu'elle dort, elle vit : si tu en doutes, éveille-la : elle te parlera. »

16. *Œuvres*, t. 2., ed Seuil, 1972, p. 85. Le compositeur suisse Frank Martin a mis en musique le *Cornette*, pour alto solo et petit orchestre, cf. <www.frankmartin.org>.

Le livre blanc *Orphée, ou la confession d'un masque* [ou *le chemin vers un masque*], écrit par Daberlohn, évoque les âmes qui vont ressusciter de la chapelle Sixtine : *Apprends à chanter, ô mon âme !* Nietzsche [4722].

Ce livre est *le lieu* de rencontre entre ces deux êtres où se dévoile le visage de l'autre, sa pure énigme.

Charlotte Salomon recopie de mémoire l'ouvrage de Daberlohn sur huit feuillets, elle se fait son scribe. Après les gouaches au rythme saccadé, elle crée un flux méditatif, et le visage de Daberlohn peint face au livre exprime que la rencontre se fait par le livre ou le visage.

« Le visage parle. » Emmanuel Levinas.

Cette rencontre par le livre rappelle celle de Paolo et Francesca dans la *Divine Comédie* de Dante ; l'existence qu'on appelle « réelle » ne vaut que comme matière artistique où seul l'amour peut conduire à la mort partagée.

L'éveil du sentiment amoureux chez Charlotte se combine à l'amour de l'art, de la philosophie (en particulier celle de Nietzsche) et de la psychanalyse que lui transmet Daberlohn.

Dans le dernier acte de la partie principale, l'Histoire fait de nouveau intrusion, avec la persécution des juifs de plus en plus oppressante après la « nuit de cristal ».

Charlotte Salomon utilise le même procédé que pour l'annonce de l'arrivée au pouvoir des nazis en 1933, où elle recopiait un article du *Stürmer* [4305] ; ici elle cite un autre journal, l'*Angriff*[4761].

Le pogrom n'épargne pas le cercle familial de Charlotte. Son père est arrêté et déporté dans un camp de travail, d'où Paulinka Bimbam réussit à le faire sortir.

La précarité et le danger qui menacent les juifs en Allemagne suscitent inévitablement des tensions psychiques au sein du triangle amoureux formé par Paulinka Bimbam, Charlotte et Daberlohn, même si ce dernier semble indifférent aux événements. Retiré du monde, il se tient dans un ailleurs où ses seuls repères sont ses deux muses et artistes, Paulinka et Charlotte.

Vient le temps du nécessaire exil. Charlotte Kann se prépare à rejoindre ses grands-parents dans le sud de la France. La valise ouverte et vide qui apparaît dans plusieurs gouaches symbolise le déracinement.

Elle partage la gravité de ce départ, qui est un adieu à l'Allemagne et à sa culture, à laquelle elle rend hommage au moyen d'une scène peinte dans le style de Grosz¹⁷ [4804] où, lors d'un repas chez les Kann-Bimbam, des invités évoquent leur départ d'Allemagne avec l'ironie du désespoir.

Le départ de Charlotte brise sa correspondance amoureuse avec Daberlohn, et leurs *affinités électives*. Les gouaches 4819 et 4820, dans lesquelles on voit Charlotte agenouillée devant Daberlohn, révèlent un moment suspendu, un hors-champ où l'intensité de la prière s'unit à la pure jouissance. « Je meurs de ne pas mourir. » Thérèse d'Avila.

Dernier contact entre ces deux êtres où le *contact* aura été possible avec cette injonction de Daberlohn :

MÖGEST

DU

NIE

VERGES

SEN

DASS

ICH AN

DICH

GLAUBE

« Puisse-tu ne jamais oublier que j'ai foi en toi. »

17. Charlotte Salomon utilise consciemment le style de certains peintres pour renforcer son propos ; ici Grosz, peintre de l'obscurité de la bourgeoisie.

L'Épilogue

Les premières gouaches de l'épilogue, au style proche de Matisse, expriment la lumière et la luxuriance du sud de la France. Immergée dans cet univers de « luxe, calme et volupté », Charlotte ne cesse de peindre face aux paysages.

La première tension narrative survient sans tarder : ses grands-parents voudraient la voir mariée ou, comme le dit son grand-père, qu'elle devienne une *femme de chambre comme toutes les autres* (ici, il faut bien sûr comprendre : femme au foyer).

Ce passage important révèle le féminisme de Charlotte Salomon. La politique nazie a travaillé à mettre brutalement un terme aux visées émancipatrices des femmes (inspirées, selon Hitler et ses affidés, par une idéologie juive), telles qu'elles s'étaient exprimées sous la république de Weimar, avec l'engagement d'intellectuelles et de militantes comme Clara Zetkin¹⁸. La série de gouaches **4836 à 4840** suggère que, pour Charlotte, art et émancipation (engagement) vont de pair.

Charlotte retrouve les démons et la tragédie de la famille Knarre avec la dépression jusqu'alors latente de sa grand-mère, qui s'enkyste violemment à partir du déclenchement de la Seconde Guerre mondiale en septembre 1939.

C'est un colloque spirituel rythmé d'une trentaine de gouaches auquel nous assistons. Charlotte en appelle à la libération des forces créatrices de sa grand-mère, elle l'exhorte à poursuivre l'écriture de ses poèmes. Invoquant la thérapie de Daberlohn, Charlotte tente d'aider Mme Knarre en lui redonnant foi en elle.

Au milieu de la tragédie qui se joue, son grand-père dresse alors à son intention la longue liste des suicides familiaux. En premier lieu, celui de sa mère. Charlotte découvre qu'elle est l'unique survivante de cette généalogie. L'artiste reprend le système hallucinatoire de la répétition des visages, ici celui de son grand-père, peint en oblique, comme une énigme, pour accentuer le sentiment de déséquilibre. Ces visages sont des plages flottantes, indéchiffrables, des masques qui ne font pas corps avec le texte dans lequel ils sont enchâssés.

Le rendu de l'ensemble des feuillets évoquant la dépression de la grand-mère est extrêmement expressif, plein de hachures, de lignes brisées, de traits lapidaires ; le texte qui envahit les pages recouvre aussi les figures humaines. On y perçoit le sentiment d'urgence de Charlotte Salomon, son désir de terminer son œuvre face à une temporalité incertaine. Mais sans doute s'agissait-il aussi d'un

18. La misogynie du mouvement nazi est incontestable. La femme idéale du Troisième Reich était une *hausfrau* vouée à la procréation, soumise à la fameuse devise « *Kinder, Kirche, Küche* » (« Enfants, église, cuisine »). Cf. Mary Lowenthal Felstiner, <<http://remember.org/educate/fels>>.

choix délibéré et d'une stratégie stylistique de l'artiste, désireuse de traduire l'hystérie ou la violence psychique du moment. Le corps de Charlotte et celui de sa grand-mère fusionnent, elles sont saisies sinon englouties dans une même étendue de peinture. La couleur devient un voile, celui-là même qui unit *la Jeune Fille et la Mort*. Ce voile est celui de la vérité des êtres.

« Nous ne croyons plus que la vérité soit la vérité dès qu'on lui retire son voile. Nous avons trop vécu pour croire cela. » Nietzsche¹⁹.

Le suicide de la grand-mère, qui se jette par la fenêtre sous les yeux de sa petite-fille, est exprimé dans le « carton »²⁰ d'un corps brisé, ressemblant à celui de Franziska, mais sous une forme plus lapidaire [4181 et 4900v]. Charlotte éprouve aussi comme un douloureux échec le fait de n'avoir pas su transmettre la force que lui a donnée Daberlohn par ces mots : *Puisses-tu ne jamais oublier que je crois en toi* [4900v]. Cette parole est aussi adressée à sa mère. Cette mère qui jouait pourtant (justement) de la musique et que, bien certainement, Charlotte a considéré comme une victime, broyée par la vie bourgeoise, le manque d'amour et d'émancipation.

Une peinture rouge sang, brutale, avec ces mots : *Lieber Gott, lass mich bloss nicht wahnsinnig werden* (« Mon Dieu, ne me laisse pas devenir folle »), montre Charlotte assise face à une fenêtre ; le plan de ses feuilles de dessin s'oppose à celui du cadre de la fenêtre [4907]. Elle décrit un moment charnière où la fenêtre de l'art sera son talisman, lui donnera la force de continuer à vivre, de résister à l'appel du vide. Cette planche est celle de l'hésitation entre les deux fenêtres à la lumière du buisson ardent qui irradie Charlotte. Par ces deux fenêtres, le *malakh* a enfin apporté le message, celui de l'art comme force pour résister au destin convergent des membres de sa famille.

Mai 1940. Les combats entre l'armée française et l'armée allemande mettent fin à la drôle de guerre. Ceux que Charlotte a fuis se rapprochent.

L'artiste, dans une gouache faite de traînées de peinture et de croix évoquant les avions larguant des bombes et la mort, exprime l'explosion du monde qui se produit. Elle emprunte la voie de l'expressionnisme abstrait pour traduire l'indicible violence de la guerre [4913].

19. Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, Préface, trad. fr. Pierre Klossowski, Paris, 10/18, 1982, p. 45.

²⁰ Charlotte Salomon, à de nombreuses reprises, utilise le calque non seulement pour les textes mais aussi pour reproduire certaines scènes le long de l'ouvrage provoquant un *éternel* retour à la mémoire, à la conscience involontaire d'un fait antérieur. Cette méthode est proche de l'artiste américain Henry Darger.

Par un trajet (labyrinthique et hypothétique dans les Pyrénées²¹) aller et retour, Charlotte Salomon évoque le déracinement et le nomadisme des exilés. C'est un non-lieu avec un huis-clos qui se délivre là. Par-delà le théâtre de la guerre se joue aussi celle intime avec son grand-père, ce moment est aussi un adieu à son autorité.

Une peinture illustre Charlotte face à son grand-père prostré et à l'allure simiesque dans le train qui les conduit vers l'inconnu du temps à venir et de l'espace. Charlotte dessine ou peint son grand-père, (elle tient 4 pinceaux, une feuille sur ses genoux) dans cette pose. Sont écrits ces mots : *Plutôt dix autres nuits comme ça qu'une seule avec lui* [4915r].

Cette déclaration, mise en regard d'une gouache du retour, où l'on voit M. Knarre en tenue de nuit flottant dans des nuées de couleurs²² demander à Charlotte de venir dormir auprès de lui, a suscité des interrogations sur la relation du grand-père avec sa petite fille, et parfois même des certitudes, jusqu'à l'obscénité ou l'indécence. Notamment celle d'un auteur qui va jusqu'à décrire l'acte incestueux du grand-père, sans certitude aucune.

Grand-père : « *Je ne te comprends pas. Tu peux bien dormir dans le même lit que moi, puisque nous n'avons pas d'autre choix. Je suis toujours pour le naturel.* »

Charlotte (face à sa valise ouverte et vide) : « *Ne me tourmente pas. Tu sais que je sais ce que j'ai à faire.* » [4915v]

Cet échange est certes ambigu et laisse le champ libre aux interprétations.

Le grand-père, *mauvais génie* de l'œuvre, demeure ou plane au-dessus des tragédies de la famille Knarre. Son conservatisme buté, son égoïsme (optimiste), son manque d'empathie et d'amour révulsent Charlotte. Ses valeurs *naturelles* (bourgeoises) sont précisément celles qu'elle est décidée à fuir, ce sont celles de l'oppression des femmes, cause de leur souffrance, de leur mélancolie, de leur désir de mourir. Charlotte est réfractaire à sa pensée, sans parler du charnel. Son grand-père, comme elle l'écrira dans sa dernière lettre à Daberlohn, est *un comédien superficiel* : il n'a aucun sentiment

²¹ Pyrénées peut s'entendre *pire aîné*, attribué à Monsieur Knarre, l'ombre funeste de cette tragédie et son passage vers **la beauté** de la création. L'émancipation de Charlotte Salomon par l'art. Mais elle écrit [4923] : Einem kleinen Städtchen in der Pyrina et non eimem kleine Stadt in der Pyrenäen ou einem Städtchen in der Pyrenäen. Ständchen en allemand se traduit par sérénade. Pyrina évoque la légende qui fait dériver le mot Pyrénées de Pyrinus : le feu. N'est-ce pas un voyage dans l'incendie de ce moment-là (une danse du feu) auquel fait allusion Charlotte Salomon, employant un code secret ? Un des nombreux mystères de cette œuvre ésotérique.

²² Pour cette scène, Charlotte Salomon, crée un lieu indéterminé par une abstraction de traits colorés où émerge monsieur Knarre, face à celui réaliste et expressif de la jeune-femme et sa valise avec l'insertion brutale du texte. Ici, ce que suggère l'artiste, c'est que ces deux êtres ne sont plus dans le même *lieu* réel et psychique.

vital *naturel*. La valise est métaphore de ce qu'elle a dû porter toute sa vie, où le jeu de rôle social n'a plus place. Charlotte Kann, émissaire de Charlotte Salomon, est tout pareillement une femme libre et une artiste émancipée du désir obtus des hommes.

Cette interprétation est corroborée par la scène de la rencontre avec un réfugié allemand et père de famille qui tente de la séduire puis de la violer en l'appelant d'ailleurs «*la Sainte Marie* » [en français] [4918v]. Elle suggère ainsi que les femmes sont toujours vierges à l'endroit du désir masculin. Cette scène sera conclue par la propriétaire de l'hôtel par cette phrase :« *Qu'est-ce que ça me regarde ?* » [en français]. Le *ça* évoque probablement l'indifférence des Français à la tragédie qui se déroule pourtant sous leurs yeux.

Les hommes dans *Vie ? ou Théâtre ?* sont essentiellement des personnages falots et négatifs : l'un est absent (le père), l'autre séducteur (Singsang, autocrate qui soigne les maladies nerveuses *des femmes...*), ou encore fossilisé dans son égoïsme (le grand-père), ou bien un père de famille et prédateur sexuel (le réfugié allemand). Une gouache du temps de l'Académie est révélatrice, au cours de modèle vivant. À la nudité de l'homme arborant fièrement sa virilité, Charlotte associe le chant patriotique et guerrier de *La Marseillaise*.

Il n'y a que Daberlohn d'épargné dans ce sombre tableau, en ce sens qu'il est d'un autre « *genre* », avec son désir de fusion du féminin et du masculin, de la mort et de la vie, et de toutes les forces créatrices.

Seule la beauté du paysage et la stabilité de l'infini marin consolent Charlotte de la trivialité et de la violence ressenties pendant ce voyage de si triste augure.

Les peintures 4920r et 4920v concluent l'errance de Charlotte avant qu'elle se dédie totalement à son projet de réaliser *quelque chose de fou et de singulier*.

De retour à Nice, Charlotte se retrouve une fois de plus devant sa valise, miroir de son exil.

Le texte stupéfiant qui recouvre la peinture traduit avec précision ce que Charlotte fuit, un peu d'amour avec un grand lit que l'on devine conjugal, quelques lois (de savoir-vivre social). Elle refuse ces restes, ces petits riens de la vie d'une femme. Artiste, elle lutte contre le vide (le saut dans le vide), la vacuité de l'existence. La valise est ouverte, mais l'horizon est bouché.

Un peu d'amour, quelques lois, une petite jeune fille, un grand lit. Après tant de souffrance et tant de morts, c'est la vie, et c'est bien. Un peu d'éducation, quelques lois et puis dedans un grand vide, voilà les restes, voilà tout ce qui reste de la personne à ce jour. [4920r]

Pour éviter cette destinée tragique des femmes, il faudrait reconstruire le monde, comme elle le confie à son grand-père. Mais ce dernier ne perçoit pas que Charlotte est différente des autres femmes de sa famille avec son feu sacré, et il lui répond : *Vas-y, tue-toi une bonne fois pour toutes, que l'on en finisse avec toutes ces fadaïses !* [4920].

Son mépris haineux, fruit de son esprit borné, aigre et sourd ici au désir de Charlotte de se montrer créative, constitue probablement l'une des explications à la dépression tragique des femmes de sa famille. Mary Lowenthal Felstiner, dans sa biographie de l'artiste, note d'ailleurs une véritable « épidémie » de suicides dans l'Allemagne de l'entre-deux-guerres parmi les femmes juives instruites dont les talents ne trouvaient aucun débouché²³.

L'audace, la sensibilité et la perspicacité de Charlotte Salomon dans son œuvre plastique sont aussi sociales et politiques.

Les huit pages d'écriture qui suivent traduisent sa décision de résister au suicide et de migrer dans l'espace de la création. Alors lui revient, face au soleil, le visage tant aimé de Daberlohn. Elle se voit mourir, s'évanouir, échapper à l'espace social pour renaître artiste.

Et soudain elle comprit deux choses. Premièrement, que le regard de Daberlohn semblait dire : « La Jeune Fille et la Mort, c'est nous deux », et, deuxièmement, qu'elle l'aimait tout autant qu'avant. Et, si lui-même était la Mort, alors tout était bien, elle n'aurait pas besoin, comme les membres de sa famille, de se suicider, car, d'après sa méthode, il était possible de ressusciter, et l'on devait même, pour aimer plus encore la vie, être mort une fois. Ainsi elle était le modèle vivant de ses théories [...]. Et elle vit, comme dans un rêve éveillé, toute la beauté qui l'entourait, elle vit la mer et ressentit le soleil, et elle comprit : il lui fallait pour quelque temps disparaître de la surface humaine, et pour cela consentir à tous les sacrifices, afin de recréer des profondeurs de son être son propre univers. [4923v-4924v]

Ce texte est bien celui de la fusion de deux êtres. Charlotte éprouve là l'expérience de l'évanouissement vécu par Daberlohn durant la Première Guerre quand il fut laissé pour mort sous les cadavres. Seule la sortie des profondeurs vers la lumière (Orphée) permet de vivre, de percevoir le monde autour de soi, d'y trouver sa lumière et sa créativité. Et, définitivement, l'amour.

Et c'est ainsi que vit le jour : La Vie ou le Théâtre ???[4925T]

²³ Mary Lowenthal Felstiner, *To Paint Her Life*, Oakland, The University of California Press, 1994.

Pour cette œuvre en devenir Charlotte Kann-Salomon va emprunter la méthode de Daberlohn qui consiste à se connaître soi-même avant d'aimer son prochain. Entrer dans sa propre enfance, l'investir pour sortir enfin de soi. Mais aussi dans le processus créatif :

Et il[Daberlohn]voyait dans le cinéma la machine qui permet à l'être moderne de sortir de lui-même. [4923r]

C'est un travail de réalisatrice de film que celui de Charlotte, munie de ses trois couleurs et de ses pinceaux. Un livre-film fait de contre-plongées, de champs et de hors-champs, de flash-backs.

La dernière image sur laquelle l'artiste fait corps avec le paysage, la mer, la peinture et l'écriture est celle décrite au début, comme dans une boucle cinématographique.

Son corps libre et pourtant livré à la peinture et aux mots est celui de l'œuvre.

La lettre de Charlotte à Daberlohn

En 1975, alors qu'ils élaborent un projet de documentaire sur la vie de Charlotte Salomon, le cinéaste néerlandais Frans Weisz et la scénariste Judith Herzberg rencontrent Paula Lindberg, laquelle porte à leur connaissance une lettre calligraphiée de Charlotte *a priori* destinée à Daberlohn et probablement datée de février 1943 – tout en les priant de ne pas en dévoiler le contenu.

Toutefois, avec l'accord de Paula Lindberg, le cinéaste et la scénariste recopient la lettre et ce n'est qu'en 2007, six ans après la mort de Paula Lindberg, qu'elle est rendue publique.

Bien que l'original de cette lettre ait disparu, elle était probablement (Franz Weisz n'en est plus certain) adressée à Daberlohn (et non à Wolfsohn), Charlotte Salomon l'a écrite à la première personne, pourtant absente de *Vie ? ou Théâtre ?*. Nous ne savons donc pas laquelle des Charlotte s'exprime (Kann ou Salomon).

Peut-être toutes deux se sont-elles finalement unies pour cette missive ?

Cette *Lettre à l'inconnu* de Charlotte – bouteille à la mer ou ultime ode à la vie – fait écho au livre de Stefan Zweig, *Lettre d'une inconnue*, paru en 1922. Entre l'amour passionné, obsessionnel, de l'équivoque Charlotte pour Daberlohn et celui éprouvé par l'héroïne de Zweig pour l'écrivain R, il existe de singulières convergences. Ce sont des mots de reconnaissance au plus profond de la détresse de deux femmes enracinées dans la condition humaine, envoyés à des hommes qui ont façonné leurs destins et chemins de vie.

Charlotte, en cette *Vie ? ou Théâtre ?*, a achevé sa traversée des profondeurs pour mettre à jour cette œuvre qu'elle sait importante. Comme pour tout artiste, ce moment est déchirant ; l'énergie et la concentration nécessaires pour créer l'ont laissée épuisée, et la reprise du contact avec le monde extérieur est éprouvant.

J'appris à suivre tous les chemins et j'en devins un moi-même.

Des chemins qui ne mènent nulle part dans le désarroi du monde en ce moment historique.

Les points d'interrogation de *Vie ? ou Théâtre ?* n'illustrent-ils pas des hameçons destinés à attraper des réponses à sa douleur de vivre et ne permettent-ils pas de la sorte la libération d'une œuvre majeure ? Ils n'ont cependant pas guéri la douleur, parce que l'issue de la guérison n'est pas inéluctablement artistique.

Au cours des mois où elle a travaillé à son projet, elle a dialogué avec ce Daberlohn tant aimé ; *Vie ? ou Théâtre ?* est une œuvre composée sous leur dictée commune.

Ce retour à la vie réelle, comme une sortie de scène, se substitue à l'infini de la mer, l'oppressante trivialité, le prosaïsme et la dangerosité du quotidien à l'espérance déposée dans les paysages.

Cette lettre constitue une ultime tentative de retracer la généalogie de sa famille avec ce *point mort* qu'est son grand-père, dont le portrait dessiné (avec des mots) est celui d'un être épuisé par les épreuves, d'un hyper-narcissique indifférent aux tourmentes de l'Histoire, à la tragédie qui se joue pour l'humanité ces années-là.

Dans les Alpes-Maritimes, l'oppression s'accroît, Vichy applique ses lois raciales dans la zone dite libre, puis les Italiens occupent la région méditerranéenne et l'OVRA, la police secrète fasciste, collabore avec la Gestapo.

Voyage et invitation extraordinaire, *Vie ? ou Théâtre ?*, une fois achevé, ne modifie pas les conditions de vie de Charlotte, M. Knarre demeurant *l'aiguillon de sa douleur*, ainsi qu'elle l'écrit.

L'œuvre de Charlotte, pour laquelle il n'a jamais manifesté le moindre intérêt et en laquelle il n'a jamais cru, n'a eu aucun impact sur le théâtre de ce comédien superficiel.

Cantonnée dans son rôle de femme assujettie à l'homme qu'il est, ainsi qu'à la bienséance, elle est là pour le servir et répond en cela aux souhaits qu'il a formulés dès son arrivée dans le sud de la France. Persévérant dans la médiocrité inhérente au narcissisme, il va jusqu'à la menacer de la dénoncer si jamais elle refuse de s'occuper de lui.

Charlotte avait pourtant entrevu quelque chose de si grand, et de si beau ; elle avait dialogué avec Daberlohn, bien sûr, mais aussi avec tous les peintres, écrivains, musiciens qu'elle aimait et qui étaient entrés en elle.

Désormais (à nouveau ?) humiliée et invisible, elle est cernée par les dangers.

Par ailleurs, le temps de cette lettre est aussi celui de sa rencontre amoureuse avec Alexander Nagler, un homme non rêvé, être de chair, *faible de caractère* (ainsi qu'elle le décrit), malgré l'attention qu'il lui témoigne.

Cette missive à *l'inconnu* (elle ne sait d'ailleurs pas où se trouve Daberlohn, ni même s'il est vivant – si c'est à lui qu'elle s'adresse) s'achève par son aveu du meurtre par empoisonnement de son grand-père, avec « une omelette au véronal ». *VERONALOMLETTE*.

Ces révélations, issues de la partie transcrite par Franz Weisz, ont suscité un certain étonnement chez bon nombre d'experts, car elles entrent en contradiction avec le témoignage des pompes funèbres de la Ville de Nice : Grunwald se serait effondré dans la rue après un trajet en train, et non au cours d'un repas avec sa petite fille²⁴.

En revanche, si nous admettons la réalité de l'aveu, d'autres solutions (ou sorties) s'offrent à nous :

– D'abord le *Singspiel* : après cette lettre, Charlotte fait référence, pour une dernière fois, à la théâtralité qui va maintenant s'effacer avec la mort du grand-père ; elle expérimente la chute, le coup de théâtre final. Elle joue alors cette figure du destin, ce destin sans figure que les Grecs nommaient *Ananké*. La figure ici est celle du dessin magnifique, incisif comme une gravure de Dürer, qu'elle réalise de son grand-père endormi dans la mort. *La Jeune Fille et la Mort* clôturent l'œuvre.

– Le langage codé : alors que Charlotte quitte Berlin, elle n'emporte qu'un seul disque : un enregistrement de *Carmen* chantée par Paula Lindberg. Bizet était pour le triangle amoureux, Paula, Wolfsohn et Charlotte un musicien majeur. En 1857, il avait mis en musique *Le Docteur Miracle*, opérette située à Padoue, dont le thème est l'amour impossible entre Laurette et Silvio, qui se résout lorsque le père de l'héroïne, refusant jusqu'alors le mariage des deux amants, avale une omelette prétendument empoisonnée.

Le grand-père Grunwald était pareillement opposé au mariage de Charlotte et d'Alexander Nagler. Cette révélation de l'omelette empoisonnée (au Véronal) ne serait-elle pas pour Charlotte Salomon, riche de sa tragique ironie, une autre chute pour conclure son *Singspiel* ? Là aussi un dernier coup de théâtre, mais compréhensible pour le seul Alfred Wolfsohn.

Il se peut néanmoins qu'elle l'ait réellement empoisonné, mais c'est une autre histoire. Charlotte Salomon n'a guère besoin que l'on veille à son image. Tout au long de *Vie ? ou Théâtre ?*, elle s'est montrée intensément humaine avec ses zones d'ombre et de lumière.

24. Cf. <<https://www.jpost.com/Edition-Francaise/Art-Et-Culture/Charlotte-Salomon-peintre-de-la-tragédie-463241>>.

*Rien n'est petit rien n'est grand –
Les mondes sont en nous. Ce qui est petit
Se dissout dans ce qui est grand
Ce qui est grand dans ce qui est petit –
Une goutte de sang dans un monde de
Système solaire et de planètes.
Dieu est en nous et nous sommes en Dieu.
La lumière originelle est partout et là où se trouve la vie –
Tout est mouvement et lumière –
Les cristaux naissent et se forment
Comme des enfants dans le sein de leur mère.
Même dans la dure pierre brûle le feu de la vie –
La mort est le commencement de la vie –
Vers une nouvelle cristallisation
Nous ne mourrons pas, c'est le monde qui nous quitte
La mort est l'amour de la vie
La douleur est l'amie de la joie –
À une femme
Je suis comme un somnambule
Qui se promène sur le faîte d'une toiture
Ne me réveille pas brutalement
Ou alors je vais tomber et me briser*

Edvard Munch²⁵

²⁵T 2547-O5-A31, Edvard Munch, *Écrits*, Dijon, Les presses du réel, 2011, p. 92.

CHARLOTTE SALOMON

VIE/THÉÂTRE

LES DEUX FENÊTRES

Les influences

À rebours de sa filiation tragique, Charlotte Salomon s'en est construit une autre, plus heureuse et colorée, faite de peintres admirés.

Edvard Munch est l'un de ceux qui l'ont particulièrement marquée, lui-même ayant été inspiré par le théâtre intimiste qu'il avait côtoyé, notamment pour ses peintures constitutives de *La Frise de la Vie*.

Charlotte Salomon copie à deux reprises la pose de la jeune fille du tableau *La Puberté* (1895) pour exprimer l'inquiétude de Charlotte Kann [4732] et celle de Mme Knarre [4795]. Les dessins de Munch, ses lithographies et livres illustrés (dont *Alpha et Oméga*, 1909) avec le travail des masses délimitées par des traits énergiques sont par ailleurs déterminants pour elle. Le dessin *La Jeune Fille et la Mort* entre aussi en résonance avec le maître norvégien.

Plus qu'une influence, Munch, peintre de la mélancolie, est un repère pour Charlotte, une sonorité qu'elle utilise délibérément pour appuyer, traduire et illustrer le message de son œuvre. Elle absorbe des motifs, des styles de peinture – leurs astuces techniques – mais il s'agit essentiellement de postures esthétiques.

Dans *Vie ? ou Théâtre ?*, Charlotte Salomon investit les œuvres d'autres artistes : celles de Marc Chagall (la pesanteur et la grâce), Georg Grosz (la vulgarité bourgeoise), Henri Matisse et Raoul Dufy, dont elle a probablement vu des œuvres à Nice (la lumière méditerranéenne, le paysage), Marianne von Werefkin (le lyrisme), Karl Hofer (l'inquiétude et la solitude), Rudolf Schlichter et Hans Grunding, Gustav Klimt, Egon Schiele, Rudolf Wacker...

L'impulsivité des gravures et des aquarelles de Rodin l'a probablement influencée, avec ce surgissement de la figure humaine dans l'entremêlement des traits et la fluidité de la peinture.

Van Gogh symbolise l'urgence de peindre (en 1890, entre le 21 mai et le 27 juillet, date de sa mort, il a réalisé 70 œuvres). L'impératif de transmettre, de puiser toutes les lumières face à la précarité et à la solitude est commune à van Gogh et à Charlotte Salomon, réunis par ailleurs parla

tragédie familiale et plus précisément, par l'homonymie avec un membre de leur famille mort avant leur naissance (pour Vincent, son frère).

Les primitifs italiens, dont elle a vu les fresques lors de son voyage à Venise, sont également une source d'inspiration, avec la question de l'ubiquité s'opposant à la perspective, particulièrement visible dans les premières gouaches.

Michel-Ange a déjà été cité plus haut avec *La Création d'Adam* de la chapelle Sixtine pour la vision du toucher créateur.

Charlotte Salomon a-t-elle visité l'exposition « Entartete Kunst » de 1938, à Berlin (où Munch, Chagall et la plupart des peintres cités étaient exposés, *malgré eux*) ?

On a souvent tendance à penser que oui, mais il faut imaginer la violence meurtrière qui régnait ces années-là en Allemagne, et le danger que le fait d'assister à des événements publics représentait pour les juifs. En particulier cette manifestation, emblématique de la haine des nazis vis-à-vis de la culture et des juifs, ce qui nous pousse à douter de son intérêt pour Charlotte Salomon. La transmission par les artistes et intellectuels du *Kulturbund* paraît plus plausible.

Étudiante aux Beaux-Arts de Berlin, Charlotte a par ailleurs eu accès aux livres de la bibliothèque, et plus tard sans doute à ceux d'Otilie Moore, qui nourrissait une passion pour la peinture.

Quel que soit le lieu de sa rencontre avec la peinture, cela n'explique pas tout.

La véritable question est de savoir comment elle a saisi avec tant d'intelligence l'art de ses contemporains avec tant de précision, de justesse.

L'énigme Charlotte Salomon est celle d'une artiste, d'une femme *habitée*, réceptrice de la culture d'un monde qui sombre mais qu'elle parvient à transmettre avec quelques pinceaux et trois couleurs. Son dénuement matériel est compensé par sa magnificence spirituelle.

Elle récite la peinture comme Primo Levi la *Divine Comédie*.

Même si Charlotte Salomon n'a pas suivi de cours de chant, elle en est imprégnée dans sa famille. La peinture est pour elle comme une mélodie dont elle conserve la mémoire, qu'il s'agisse de musique classique (Bach, Mozart, Haendel, Schubert, Bizet), populaire (opérettes, chants nazis), ou même d'hymnes militaires (*La Marseillaise*).

Musique et peinture sont une forme d'orchestration qui ordonne l'ensemble de son œuvre et en détermine l'intensité. Ces sonorités communes à la peinture et à la musique ont souvent été employées

par Charles Baudelaire pour définir l'œuvre d'Eugène Delacroix, à propos de qui il parle de « mélodie du tableau²⁶ ».

Mais Charlotte invente un style, inclassable dans les années 1940 et annonce la peinture, notamment allemande, des années 1960 à 1980, celle de Martin Kippenberger, Albert Oehlen, Rainer Feeting... Mais surtout celle de la peintre autrichienne Maria Lassnig (1919-2014), chez qui la proximité est perceptible à travers l'intensité du dessin, l'énergie de la ligne et la luminosité de la peinture, mais aussi la thématique du corps féminin ; et bien certainement Stéphane Mandelbaum (1961-1986). Cet artiste, assassiné à 25 ans dont l'œuvre est celle de la révolte, interroge ses racines juives et la noirceur immonde du nazisme. À l'instar de Charlotte Salomon, il exprime le sentiment d'urgence par l'utilisation graphique de formes classiques ou de journaux qu'il détourne les complétant à la marge de mots et d'inscriptions.

Charlotte Salomon a aujourd'hui toute sa place dans les musées d'art contemporain, la combinaison féconde de l'image et du texte qu'elle propose résistant à toute datation.

Cette modernité absolue et éternelle provient de ce que son œuvre est peinture ou théâtre ou cinéma ou roman, ou le tout à la fois.

Elle a su réunir ces formes pour créer une œuvre d'art totale. Sa relation au cinéma (qui permet de sortir de soi-même, comme l'avait affirmé Daberlohn-Wolfsohn) se perçoit dans sa capacité à articuler les séquences, par les cadrages, flash-backs, panoramiques, zooms, mais aussi dans son répertoire d'images : Charlotte n'emprunte pas au cinéma que sa forme (méthode), mais également des scènes. Citons le voyage en barque de *L'Aurore* de Murnau (1927) ou, du même réalisateur, l'alternance entre image et pages écrites de *Tabou* (1931).

Bien certainement, le cinéma expressionniste, avec ses contre-plongées, fut aussi une source d'inspiration.

Enfin, les visages hypnotiques, ces pages entières de visages de *Vie ? ou Théâtre ?*, rappellent *Les Larmes du clown* de Victor Sjöstrom (1922) ou certains films américains de grèves et manifestations (par exemple, *Little Church Around the Corner*, de William A. Seiter, en 1923). La

26. *Salon de 1846*. « La peinture ne saurait se contenter d'une expression aussi rêveuse et aussi vague que celle des sons », écrivait Germaine de Staël, car on exige de l'art pictural certes un « effet musical » mais surtout « l'expression des passions ». La *mimésis* pèse lourd dans la balance picturale à l'époque de Mme de Staël. Mais si on l'affranchit de cette dernière exigence, comme le fait Kandinsky, la peinture redevient musique. Anne Larue, « De l'*Ut pictura poesis* à la fusion romantique des arts », in Joëlle Caullier. *La Synthèse des arts*, Lille, Presses du Septentrion, 1998, chap. 3.

culture cinématographique de Charlotte Salomon comprend les films muets ou parlants des années 1920-1930.

Ses connaissances littéraires étendues intègrent bien sûr celle des mythes. On peut également souligner une proximité étonnante avec Proust, en raison de la place occupée par le narrateur et de son jeu autour de ses personnages, à la frontière entre fiction et vie.

Les Affinités électives de Goethe aussi ont sans doute été un roman fondateur pour Charlotte Salomon. Une affinité !

"On ne saurait plus sûrement échapper au monde que par l'art ; et l'on ne saurait plus sûrement s'unir à lui que par l'art"²⁷

Les deux fenêtres

Charlotte Salomon se saisit de la fenêtre de l'art pour éviter le suicide par défenestration, comme sa mère et sa grand-mère.

Cette œuvre correspond parfaitement aux définitions d'Alberti où la temporalité de l'*historia* n'est donc plus celle d'une succession, mais d'un présent se divisant selon l'affect. L'*historia* est à entendre non comme le paysage perçu par la fenêtre ouverte, mais comme enquête et traversée des profondeurs intimes et historiques.

Par ce continuum de la vie et du théâtre, Charlotte Salomon plonge au cœur de la question de la *représentation* que sous-tend l'acte de peindre. Son œuvre exprime la polysémie de cette notion, puisqu'elle peut signifier tout à la fois un acte, une opération (le fait de représenter), ou une mise en présence (re-présenter, rendre à nouveau présent), et le résultat, l'accomplissement d'un de ces deux actes, qui peut être matériel, une surface couverte de peinture, aussi bien qu'intelligible (représentation mentale ou imaginaire)²⁸.

Entrer dans le corps de son œuvre équivaut à sonder ces variations de sens où aucune conclusion définitive et hâtive n'est possible. *Vie ? ou Théâtre ?* se divise en actions, réactions, passions, et non selon une chronologie avec l'avant et l'après. Ces épisodes et ces récits enchâssés créent une parataxe

²⁷ Goethe, *Les Affinités électives*, éd Gallimard, *La Pléiade*, 1954, p.275. Ce livre est le récit d'un quatuor amoureux, où les deux femmes ont pour nom Ottilie et Charlotte. Cette citation est extraite du journal d'Ottilie. Hasard des correspondances des noms entre Charlotte Salomon et Ottilie Moore bien certainement, mais écho certain au soutien de cette dernière envers son art.

28. Bertrand Prévost, *Peindre sous la lumière. Leon Battista Alberti et le moment humaniste de l'évidence*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 84.

à laquelle le lecteur-regardeur doit pallier, car ici il n'y a pas de primat de l'écriture ou de l'image, Charlotte Salomon défie toutes les syntaxes de la peinture. Cette œuvre, de la fusion et de l'effusion, résiste à toute historicité.

La dualité y est permanente : Charlotte Kann et Charlotte Salomon, les deux fenêtres évoquées, mais aussi la vie et la mort, la vie et/ou le théâtre, le féminin et/ou le masculin. Il faut *voir double* pour accéder à l'infinie richesse et complexité de *Vie ? ou Théâtre ?*, où ce qui est lu n'offre pas la résolution de ce qui est vu. L'artiste utilise parfois des images cachées comme dans l'ultime gouache avec cette figure qui émerge de la mer, et en prolonge ainsi le sens, en suscitant l'imagination du regardeur. L'œuvre n'est jamais close.

Pour la fin de cette traversée de *Vie ? ou Théâtre ?*, chant et contre-champ de la peinture et des mots, s'il nous était permis d'imaginer la rencontre de Charlotte Salomon avec une autre artiste, ce serait avec Chantal Ackerman. Leurs œuvres témoignent d'une même urgence de vivre et s'attachent aux scènes de la vie, résistant à son état de violence à la fois physique et spirituelle.

« Rien n'a fondamentalement changé dans le destin de ses héroïnes, elles finissent toujours par partir avec leur valise. Jamais de vrai *happy end*. Jamais de vraie vie nouvelle qui point à l'horizon. Au contraire, l'horizon est bouché, la route est sans issue et le personnage seul, désemparé (air connu), criminel, au bord du suicide. Elle l'a fait, elle est donc folle. Elle l'a fait parce qu'il le fallait, tout le monde doit y passer un jour²⁹. »

Quitter l'œuvre de Charlotte Salomon après cette longue traversée, c'est apprendre à laisser les questions au centre de toutes les réponses. Face à ce don qu'elle nous a fait dans ce moment historique précis où elle a été capable de résister ou de s'évader de la pression de la réalité, il nous faut laisser filer l'hameçon des questions au gré des vagues incertaines et observer *l'Ange nécessaire*³⁰.

Pour finir, lui revint à l'esprit ce fameux couple sous un peignoir de bain qui fonctionnerait tel un être à part entière. [4923]

29. Boris Lehman, « Non-éloge (Aujourd'hui je dirais), Des mots pour une cinéaste », in Jacqueline Aubenas (dir.), *Hommage à Chantal Akerman*, Bruxelles, Roger Dehaybe, 1995, p. 16.

30. Wallace Stevens, *L'Ange nécessaire*, traduit par Sonia Bechka-Zouechtiagh et Claude Mouchard, Paris, Circé, 1997.