

Université de Montréal

**De la déportation à l'expression :
la femme et le témoignage dans les dessins de
Violette Rougier-Lecoq et Jeannette L'Herminier**

Tome 1

par
Catherine Quintal

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.) en Histoire de l'art

Août 2018

© Catherine Quintal, 2018

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
De la déportation à l'expression : la femme et le témoignage dans les dessins de
Violette Rougier-Lecoq et Jeannette L'Herminier

Présenté par : Catherine Quintal

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Ersy Contogouris, Président-rapporteur
Nicholas Chare, directeur de recherche
Annie Gérin, membre du jury

Résumé

Mon examen des dessins des résistantes françaises Violette Rougier-Lecoq et Jeannette L'Herminier, déportées au camp de concentration de Ravensbrück entre 1943 et 1945, a pour but de décloisonner les modes de pensée traditionnels quant à l'appréhension des productions visuelles issues des centres de détentions nazis. Je désire insérer ces images au cœur des dynamiques historiques, artistiques et testimoniales qui les caractérisent, de leur création à leur diffusion, afin de mieux cerner les moyens formels et stylistiques par lesquels leurs auteures, en tant qu'artistes-témoins, traduisent leur expérience concentrationnaire.

L'analyse comparative que je privilégie explore les questions de genre relatives à la captivité de la femme et s'appuie sur une approche graphique de la déportation. En renversant les préceptes iconographiques qui tendent à définir mon corpus d'étude, ma lecture des croquis s'articule plus précisément autour de la représentation de la femme. Loin de se refermer sur elle-même, cette dernière se mobilise à travers la narrativité du dessin qui, du cadre concentrationnaire à l'espace pictural, unit la détention des internées à l'investissement personnel de l'artiste-témoin. Un regard plus nuancé de son motif, jusqu'alors très peu discuté dans la recherche scientifique, est ainsi proposé.

Dès lors, pour saisir les réseaux de signification qui traversent la figurabilité de la femme et les contraintes de représentativité qui s'y rattachent, mon étude s'oriente aussi autour des conséquences à caractère humain et social que subissent les prisonnières au cours de leur captivité. Ma réflexion porte, par la suite, sur le rôle de la perception et du geste artistique dans la création des œuvres concentrationnaires, de même que sur les propriétés formelles qui en découlent. Enfin, je me penche sur la mise en récit testimonial de l'image, en faisant dialoguer les données extra-graphiques des dessins aux sujets figurés, proposant ainsi un examen, à ce jour, inédit.

Mots-clés : Ravensbrück, Résistance Française, Art de l'Holocauste, Dessins d'art, Espaces genrés, Matérialité.

Abstract

My analysis of the drawings of the French Resistance fighters Violette Rougier-Lecoq and Jeanette L'Herminier, who were interned at the concentration camp of Ravensbrück between 1943 and 1945, endeavours to move beyond traditional modes of thinking about visual works produced in Nazi detention facilities. I situate these images at the heart of the historic, artistic and testimonial dynamics whence they emerged, enabling me to better understand the formal and stylistic processes by which their makers became artist-witnesses who were capable of interpreting their concentrationary experiences through the works. I analyse both the creation and reception of the drawings.

Using a comparative analysis of graphic art linked to the internment of women prisoners, I explore gender issues relating to their captivity. By challenging the iconographic conventions that usually frame interpretations of my corpus, I offer nuanced readings of the sketches that are better able to convey the ways in which these representations of women are significant. Focussing on their narrative dimensions, I suggest the drawings emerge at the intersection of the space of the camp and pictorial space and of the community of imprisoned women and the individual personality of each artist-witness. These themes have so far seldom been discussed in the existing literature.

In order to grasp the network of meanings that traverse representations of the women and also to explore the representational constraints they simultaneously embody, I attend to the human and social consequences of captivity upon the inmates. I then consider the roles of perception and of the gestures of the artist in the production of these concentrationary works and the formal qualities that derive from these. Finally, by bringing extratextual knowledge to bear upon them, I provide new readings of the drawings as narrative testimonies.

Keywords : Ravensbrück, French Resistance, Art of the Holocaust, Drawings, Gendered spaces, Materiality.

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des figures.....	iv
Remerciements	ix
Introduction.....	1
Chapitre 1. Deux artistes-témoins à Ravensbrück.....	18
1.1 Le cadre concentrationnaire de Ravensbrück	19
1.1.1 Contexte de production.....	22
1.1.2 Les Françaises et la déportation.....	25
1.2 Violette Rougier-Lecoq : incertitude et autodétermination.....	28
1.2.1 Reproductions ou originaux ?	30
1.2.2 Le Musée de l'Ordre de la Libération de Paris.....	31
1.2.3 Mahn-und Gedenkstätte Ravensbrück.....	36
1.2.4 Les Archives nationales de Londres	38
1.3 Jeannette L'Herminier : absence et présence	40
1.3.1 Les singularités formelles et stylistiques	41
1.3.2 Dessins clandestins	42
Chapitre 2 : La représentation de la femme.....	46
2.1 Du cadre concentrationnaire à l'espace pictural	47
2.1.1 Le dessin comme espace.....	51
2.1.2 Scène de la vie concentrationnaire et portrait.....	52
2.2 Les espaces de la féminité.....	61
2.2.1 Un environnement homogène ?	65
2.2.2 La féminité et l'espace pictural.....	68
2.2.3 Représentation des gardiens et gardiennes	71
2.3 La figurabilité physique et psychique de la femme	80
2.3.1 Perception et représentation.....	82
2.3.2 Situer l'image.....	86
2.3.3 Le geste artistique	93
2.3.4 Les propriétés formelles : entre figuration et abstraction	98
Chapitre 3 : De la figurabilité aux données extra-graphiques.....	107
3.1 La mise en récit testimonial de l'image.....	107
3.1.1 La signature.....	108
3.1.2 Les titres.....	114
3.1.3 L'ironie	118
3.1.4 Documenter.....	123
Conclusion	126
Bibliographie	134
Annexe 1 : Feuille historique sur la déportation de Violette Rougier-Lecoq et Jeannette L'Herminier.....	i

Liste des figures

*Les droits de reproduction pour la majorité des images figurant dans cette liste ont été obtenus. Néanmoins, en l'absence d'une réponse précise quant à l'origine des dessins de l'ouvrage *Témoignages 36 dessins à la plume Ravensbrück* de Violette Rougier-Lecoq, j'ai tout de même décidé de les publier au sein de ce travail. D'une part, ils sont largement diffusés sur Internet dans le cadre de projets pédagogiques, mais ils sont aussi, selon l'anecdote recueillie, en libre accès pour les travaux réalisés à des fins non commerciales.

Figure 1 — Violette Rougier-Lecoq, *Corps dans des brouettes, 6 mars 45 (Ravensbrück)*, 1945, craie blanche sur papier vélin noir, 23,5 x 29,5 cm, Musée de l'Ordre de la Libération, Paris. © Musée de l'Ordre de la Libération de Paris.

Figure 2 — Violette Rougier-Lecoq. *Agonies juives...*, [1946?], encre sur papier, Collection de l'artiste. Reproduction tirée de l'ouvrage *Témoignages 36 dessins à la plume Ravensbrück*, Paris : Les Deux Sirènes, 1948.

Figure 3 — Jeannette L'Herminier, *Michèle Aigrin, Maude Bigon, Neige Roger*, [1944?], crayon de papier sur papier journal, 13,5 x 21,7 cm, Musée de la Résistance et de la Déportation, Besançon. © Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon, M0335_987-1032-01_10.

Figure 4 — Violette Rougier-Lecoq, *Charrette des mortes*, [1945?], encre noire sur papier vélin jaune, 25,1 x 18 cm, Musée de l'Ordre de la Libération, Paris. © Musée de l'Ordre de la Libération de Paris.

Figure 5 — Violette Rougier-Lecoq, *Le transport des mortes*, [1945?], encre noire sur papier vélin jaune, 25,1 x 13,6 cm, Musée de l'Ordre de la Libération, Paris. © Musée de l'Ordre de la Libération de Paris.

Figure 6 — Violette Rougier-Lecoq, *Vue générale du camp durant un appel*, [1945?], craie blanche sur papier vélin noir, 23,5 x 29,5 cm, Musée de l'Ordre de la Libération, Paris. © Musée de l'Ordre de la Libération de Paris.

Figure 7 — Violette Rougier-Lecoq, *Un groupe sous la menace d'un Kapo*, [1945?], craie blanche sur papier vélin noir, 23,5 x 29,5 cm, Musée de l'Ordre de la Libération, Paris. © Musée de l'Ordre de la Libération de Paris.

Figure 8 — Violette Rougier-Lecoq, *Camp de Ravensbrück : une chambre*, [1945?], craie blanche sur papier vélin noir, 23,5 x 29,5 cm, Musée de l'Ordre de la Libération, Paris. © Musée de l'Ordre de la Libération de Paris.

Figure 9 — Violette Rougier-Lecoq, *Interdiction de pansement pour les Folles*, [1945?], encre noire sur papier vélin, 21,1 x 19,6 cm, Musée de l'Ordre de la Libération, Paris. © Musée de l'Ordre de la Libération de Paris.

Figure 10 — Violette Rougier-Lecoq, *Le Revier*, [1945?], encre noire sur papier, 31,8 x 24,9 cm, Musée de l'Ordre de la Libération, Paris. © Musée de l'Ordre de la Libération de Paris.

Figure 11 — Violette Rougier-Lecoq, *La morgue, L'arrachage des dents en or*, [1945?], crayon graphite, encre brune et noire sur papier vélin crème, 31,9 x 24,8 cm, Musée de l'Ordre de la Libération, Paris. © Musée de l'Ordre de la Libération de Paris.

Figure 12 — Violette Rougier-Lecoq, *Folles block 10*, [1945?], pierre noire ou fusain sur papier vélin, 31,7 x 24,9 cm, Musée de l'Ordre de la Libération, Paris. © Musée de l'Ordre de la Libération de Paris.

Figure 13 — Violette Rougier-Lecoq, *Les âmes n'y sont plus...*, [1946?], encre sur papier, Collection de l'artiste. Reproduction tirée de l'ouvrage *Témoignages 36 dessins à la plume Ravensbrück*, Paris : Les Deux Sirènes, 1948.

Figure 14 — Violette Rougier-Lecoq, *Leurs pseudos?... Mort...*, [1946?], encre sur papier, Collection de l'artiste. Reproduction tirée de l'ouvrage *Témoignages 36 dessins à la plume Ravensbrück*, Paris : Les Deux Sirènes, 1948.

Figure 15 — Violette Rougier-Lecoq, *Cobayes...*, [1946?], encre sur papier, Collection de l'artiste. Reproduction tirée de l'ouvrage *Témoignages 36 dessins à la plume Ravensbrück*, Paris : Les Deux Sirènes, 1948.

Figure 16 — Violette Rougier-Lecoq, *Victoire...*, [1946?], encre sur papier, Collection de l'artiste. Reproduction tirée de l'ouvrage *Témoignages 36 dessins à la plume Ravensbrück*, Paris : Les Deux Sirènes, 1948.

Figure 17 — Violette Rougier-Lecoq, *Ce furent des enfants, des filles, des femmes*, [1946?], encre sur papier, Collection de l'artiste. Reproduction tirée de l'ouvrage *Témoignages 36 dessins à la plume Ravensbrück*, Paris : Les Deux Sirènes, 1948.

Figure 18 — Violette Rougier-Lecoq, *Szczasny Novy Rok Docteur Zdenka*, 1944, crayon sur papier, 7,2 x 20,5 cm, Mémorial de Ravensbrück, Fürstenberg/Havel. © Mahn-und Gedenkstätte Ravensbrück.

Figure 19 — Violette Rougier-Lecoq, *Arrivée d'un transport au camp*, [1946?], encre sur papier, RW2/2, Les Archives nationales, Londres. © The National Archives.

Figure 20 — Violette Rougier-Lecoq, *L'attente dans les couloirs de l'infirmerie qui devait servir à trier les femmes pour les transports en usine*, [1946?], encre sur papier, RW2/2, Les Archives nationales, Londres. © The National Archives.

Figure 21 — Violette Rougier-Lecoq, *Une chambre de malade au Revier (lazaret), où l'on devait descendre les mortes de la nuit, des étages supérieures*, [1946?], encre sur papier, RW2/2, Les Archives nationales, Londres. © The National Archives.

Figure 22 — Violette Rougier-Lecoq, *La chambre des folles où les malheureuses étaient entassées jusqu'à 70 dans un espace de 3 mètres sur 4 mètres...*, [1946?], encre sur papier, RW2/2, Les Archives nationales, Londres. © The National Archives.

Figure 23 — Violette Rougier-Lecoq, *Quelques malheureuses sous l'œil narquois d'une aufsherin*, [1946?], encre sur papier, RW2/2, Les Archives nationales, Londres. © The National Archives.

Figure 24 — Violette Rougier-Lecoq, *Les douches où les femmes devaient se tenir à 3 ou 4 sous une place*, [1946?], encre sur papier, RW2/2, Les Archives nationales, Londres. © The National Archives.

Figure 25 — Violette Rougier-Lecoq, *Les convois de soupe*, [1946?], encre sur papier, RW2/2, Les Archives nationales, Londres. © The National Archives.

Figure 26 — Violette Rougier-Lecoq, *L'appel à 3 h^{1/2} du matin, dans la neige, de 30 000 femmes*, [1946?], encre sur papier, RW2/2, Les Archives nationales, Londres. © The National Archives.

Figure 27 — Violette Rougier-Lecoq, *Juives frappées à mort et agonisant, sans soins, dans des brouettes, dans la cour de l'hôpital...*, [1946?], encre sur papier, RW2/2, Les Archives nationales, Londres. © The National Archives.

Figure 28 — Violette Rougier-Lecoq, *La charrette qui circulait à toute heure du jour*, [1946?], encre sur papier, RW2/2, Les Archives nationales, Londres. © The National Archives.

Figure 29 — Violette Rougier-Lecoq, *La morgue et les cadavres attendant d'être transporté au four crématoire [sic]*, [1946?], encre sur papier, RW2/2, Les Archives nationales, Londres. © The National Archives.

Figure 30 — Violette Rougier-Lecoq, *Une Aufseherin frappant une détenue*, [1946?], encre sur papier, RW2/2, Les Archives nationales, Londres. © The National Archives.

Figure 31 — Violette Rougier-Lecoq, *L'appel du bloc d'otages (bloc 32)*, [1946?], encre sur papier, RW2/2, Les Archives nationales, Londres. © The National Archives.

Figure 32 — Violette Rougier-Lecoq, *Le jour des Rameaux, au bloc 10, sélection pour les gazs [sic]*, [1946?], encre sur papier, RW2/2, Les Archives nationales, Londres. © The National Archives.

Figure 33 — Violette Rougier-Lecoq, *Une chambre où les femmes mangeaient, dormaient*, [1946?], encre sur papier, RW2/2, Les Archives nationales, Londres. © The National Archives.

Figure 34 — Violette Rougier-Lecoq, *Nos lits...*, [1946?], encre sur papier, RW2/2, Les Archives nationales, Londres. © The National Archives.

Figure 35 — Violette Rougier-Lecoq, *L'épouillage dans un coin du Wasch-Romm (lavabo)*, [1946?], encre sur papier, RW2/2, Les Archives nationales, Londres. © The National Archives.

Figure 36 — Jeannette L'Herminier, *Dans l'abri, pendant l'alerte aérienne*, [1945?], crayon de papier sur carton, 10,5 x 7,5 cm, Musée de la Résistance et de la Déportation, Besançon. © Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon, M0335_987-1032-02_7.

Figure 37 — Violette Rougier-Lecoq, *Travaux...*, [1946?], encre sur papier, Collection de l'artiste. Reproduction tirée de l'ouvrage *Témoignages 36 dessins à la plume Ravensbrück*, Paris : Les Deux Sirènes, 1948.

Figure 38 — Jeannette L'Herminier, *Éliane Jeannin, Renée Metté, M^{me} Le Guillerm, dite « Mickey », M^{me} Paubert, Renée Raoux*, [1944?], crayon de papier sur papier de journal, 21,4 x 13,8 cm, Musée de la Résistance et de la Déportation, Besançon. © Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon, M0335_987-1032-01_22.

Figure 39 — Violette Rougier-Lecoq, *Hygiène...*, [1946?], encre sur papier, Collection de l'artiste. Reproduction tirée de l'ouvrage *Témoignages 36 dessins à la plume Ravensbrück*, Paris : Les Deux Sirènes, 1948.

Figure 40 — Jeannette L'Herminier, *Charlotte Gréco, dite « Charlie »*, [1945?], crayon de papier sur papier journal, 14 x 9 cm, Musée de la Résistance et de la Déportation, Besançon. © Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon, M0335_987-1032-03_16.

Figure 41 — Violette Rougier-Lecoq, *Nourritures Terrestres...*, [1946?], encre sur papier, Collection de l'artiste. Reproduction tirée de l'ouvrage *Témoignages 36 dessins à la plume Ravensbrück*, Paris : Les Deux Sirènes, 1948.

Figure 42 — Jeannette L'Herminier, *Peter, « Meister » SS de l'atelier 137 de la poudrerie d'Holleischen*, [1945?], crayon sur carton d'emballage de munitions, 13 x 10,8 cm, Musée de la Résistance et de la Déportation, Besançon. © Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon, M0335_987-1032-03_16.

Figure 43 — Jeannette L'Herminier, *Verso du dessin Peter, « Meister » SS de l'atelier 137 de la poudrerie d'Holleischen*, [1945?], crayon sur carton d'emballage de munitions, 13 x 10,8 cm, Musée de la Résistance et de la Déportation, Besançon. © Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon, M0335_987-1032-03_16.

Figure 44 — Violette Rougier-Lecoq, *Gastronomie...* [1946?], encre sur papier, Collection de l'artiste. Reproduction tirée de l'ouvrage *Témoignages 36 dessins à la plume Ravensbrück*, Paris : Les Deux Sirènes, 1948.

Figure 45 — Jeannette L’Herminier, *Une camarade tondue*, [1944?], crayon de papier sur papier journal, 12,6 x 13,9 cm, Musée de la Résistance et de la Déportation, Besançon. © Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon, M0335_987-1032-01_27.

Figure 46 — Jeannette L’Herminier, *Yolande Delfa*, [1944?], crayon de papier sur papier, 18,3 x 13,7 cm, Musée de la Résistance et de la Déportation, Besançon. © Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon, M0335_987-1032-01_40.

Figure 47 — France Audoul, « Sans titre », 1944. Reproduction tirée de l’ouvrage *Le Verfügbar aux Enfers*, Opérette-Revue en 3 actes de Germaine Tillion, Fonds Tillion, Musée de la Résistance et de la Déportation, Besançon. © Editions de La Martinière.

Figure 48 — Jean Daligault, *Autoportrait*, 1944, crayon bleu et encre noire sur papier vélin, 12,7 x 9,8 cm, Fonds Daligault, Musée de la Résistance et de la Déportation, Besançon. © Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon, M0335_974-142-35.

Figure 49 — Jean Daligault, *L’économe de la prison de Trêves*, 1944, encre noire sur papier vélin, 14,5 x 10,3 cm, Fonds Daligault, Musée de la Résistance et de la Déportation, Besançon. © Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon, M0335_988-279-26.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier chaleureusement le Professeur Nicholas Chare, mon directeur de recherche, pour son soutien, sa disponibilité, ses encouragements et ses précieux conseils, qui ont fait de ma rédaction une expérience intellectuelle des plus stimulantes. Un merci spécial aussi aux Professeures Ery Contogouris et Annie Gérin, membres du jury, pour leurs précieuses recommandations, ainsi qu'à Marie-Ève Ménard pour son appui technique et son dévouement.

Par sa méthodologie, ce mémoire s'inscrit dans une démarche d'acquisition rigoureuse. La faible historiographie existante quant à mon sujet de recherche m'a engagée dans une investigation pour le moins périlleuse, visant à retracer l'ensemble des informations relatives aux dessins de Violette Rougier-Lecoq et de Jeannette L'Herminier. De leur création à leur conservation, j'ai été contrainte à la réalité épistémologique de mon corpus d'étude qui, à l'instar d'une grande part des documents issus des camps nazis, se fait partielle et pour le moins obscure. La réalisation d'un séjour de recherche de trois semaines en Europe m'a donc permis d'effectuer un travail sur le terrain, dont de nombreux résultats assurent la scientificité de mes propos. Je remercie Lionel Dardenne du Musée de l'Ordre de la Libération de Paris, pour son accueil et nos discussions enrichissantes. Je souhaite également exprimer toute ma gratitude au personnel du Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon, et tout particulièrement à Pauline Guillaume pour m'avoir donné accès à une source incroyable d'archives, à Vincent Briand, pour sa gentillesse, sa générosité et ses remarques éclairantes, de même qu'à Adrien Pautard, pour son assistance technique. Je remercie aussi la Professeure Sabine Arend et sa collègue Christiane Hess au Mémorial de Ravensbrück pour leur amabilité, la visite personnalisée de l'exposition et nos échanges dynamiques. Par ailleurs, je tiens à souligner l'appui indéfectible de toute l'équipe des Archives nationales de Londres.

Enfin, je remercie sincèrement Isabelle Thisdale, de même que ma mère Hélène, d'avoir bien voulu être les premières lectrices de ce travail. De façon générale, mes pensées vont à ma famille, mes amis et mes cochons d'inde pour leur soutien inconditionnel.

À Elsa

Introduction

Avant-propos : L'image comme témoin

Gisant dans des brouettes distinctes, trois cadavres, les jambes pendantes, figurent à l'intérieur d'une pièce sommairement schématisée (Figure 1). Cette dernière se caractérise par de longs murs sur lesquels s'inscrivent des ouvertures qui, marquées par des barreaux, révèlent l'emprisonnement des personnages illustrés. Circonscrite par des lignes fuyantes, la pièce suggère, par sa disposition, une profondeur au sein de l'espace pictural, vers laquelle se dirigent les quatre déportées représentées en arrière-plan, qui pour leur part, s'affairent à vider le bloc de ses mortes. En vérité, le point de fuite qu'incarne en quelque sorte la porte, d'où cheminent les détenues, délimite ma perception du sujet et conséquemment la frontière de ce qui veut être montré par l'artiste-témoin¹, à savoir Violette Rougier-Lecoq (1912-2003). Néanmoins, l'intelligibilité de la scène demeure sous-entendue par les personnages et plus précisément par la captive qui, bien que difficilement discernable, se situe dans l'encadrement de cette porte. Pour tout dire, sa présence suppose l'extraordinaire réalité que révèle la représentation. En effet, l'événement dépeint ne se résume pas simplement aux motifs des dépouilles auxquels renvoie le dessin au premier abord. Il présume, au contraire, leur entreposage et conséquemment, leur nombre initialement élevé, puisque l'enchaînement des corps suggère que les déportées exécutent leur tâche fastidieuse depuis un certain moment, ayant ainsi déjà retiré la majorité des cadavres de la salle. Dès lors, derrière cette sinistre porte, là où le croquis tend à s'abstraire, je peux imaginer la crémation éventuelle de ces *Corps dans des brouettes*², titre de l'esquisse. Dans cette chambre noire, Violette Rougier-Lecoq révèle clandestinement l'un des côtés les plus sombres de l'histoire de Ravensbrück. Craie blanche sur papier noir de radio volé à « l'hôpital » du camp, elle s'attache à traduire sa détention sur un support matériel fortement symbolique. Destiné à soigner, il expose plutôt tragiquement les victimes du système concentrationnaire. Aucune anatomie n'est d'ailleurs discernable sur le

¹ J'ai créé le néologisme « artiste-témoin » pour résister à une approche qui privilégie l'apport historique ou artistique des dessins concentrationnaires, mais jamais les deux à la fois. Le trait d'union est ma façon de démontrer qu'il est impossible de séparer ces deux approches de façon convaincante.

² Dans l'ouvrage *Témoignages, 36 dessins à la plume Ravensbrück* (1948), Violette Rougier-Lecoq présente un dessin similaire à celui-ci, intitulé *Agonies juives...* (Figure 2) Le titre informe, cette fois-ci, sur l'origine des victimes figurées, tandis que l'esquisse se veut plus détaillée, illustrant cinq corps dans des brouettes.

papier qui est pourtant, par supposition, voué à figurer une imagerie du corps humain. Au contraire, ce sont les jambes écartées des cadavres qui suggèrent leur condition féminine. Position gynécologique, elle rappelle de façon brutale les avortements forcés et les humiliations médicales subies par les femmes du camp. La date et la signature de l'artiste-témoin s'inscrivent également, dans ce contexte, comme un gage testimonial des faits illustrés. Seulement, c'est ici le trait blanc de la craie qui prédomine la composition. Remplaçant le rayon X, il dévoile ce qui ne peut autrement être révélé.

En revanche, si les trois cadavres dépeints par Rougier-Lecoq priment sur l'ensemble de son dessin, ce sont trois femmes menues posant de façon distinguée qui figurent à l'inverse, dans l'esquisse *Michèle Aigrin, Maude Bigon, Neige Roger* (Figure 3) de Jeannette L'Herminier (1913? — 2007). Réalisé au crayon de papier sur papier journal³, le croquis expose des personnages sans visage, arborant différentes tenues. Non seulement les dépouilles ont disparu, mais rien ne laisse présager, au sein de l'image, le cadre concentrationnaire, hormis quelques contrastes stylistiques. En effet, l'individualité qui se dégage des silhouettes, bien qu'elle soit renforcée par les signatures des « modèles », s'atténue paradoxalement, à travers l'absence des traits faciaux. Marquant une tension entre la vie et la mort, cette omission s'inscrit en adéquation avec les rayures des uniformes qui malgré leur aspect stylisé, rappellent les habits de prisonnières. Par conséquent, la ligne délicate de Jeannette L'Herminier, même si elle permet à ses camarades de recourir à une certaine personnalisation, se confronte à des oppositions formelles qui évoquent leur captivité. Elle se concrétise également sur un support matériel jauni et déchiré qui, à l'instar de l'oppression du camp, menace l'intégrité physique, mais aussi mémorielle de ces femmes, victimes de l'univers concentrationnaire.

³ Un article rédigé en allemand figure au verso de ce dessin. Le titre est « Zeitlose Nachdenklichkeiten », ce qui signifie « Réflexions intemporelles ». Il est intéressant de lier la figurabilité des femmes dépeintes par L'Herminier à l'intitulé de la rubrique. En effet, les déportées présentent une apparence qui, propre aux contrastes stylistiques de l'image, se situe entre individualité et déshumanisation, semblant donc n'appartenir à aucune époque précise et se faisant ainsi intemporelle.

Silhouettes frénétiques à la craie blanche d'un côté, profils délicatement esquissés au plomb de l'autre, la première révèle n'avoir « *dessiné que les horreurs* », alors que la seconde affirme de son côté s'être refusée à représenter « *tout ce qui était atroce* »⁴ (Afoumado 1992 : 81). Recueillies par Diane Afoumado, ces remarques, pour le moins contradictoires, portent pourtant sur un corpus d'étude singulier, orienté autour d'un objectif commun : rendre visible l'expérience concentrationnaire des femmes à Ravensbrück.

Ainsi, les dessins de Violette Rougier-Lecoq et de Jeannette L'Herminier⁵, internées au camp de concentration de Ravensbrück, se caractérisent par leur unicité et leur clandestinité. Croquées sur le vif et d'un seul jet, ces œuvres produites entre 1943 et 1945 illustrent à la fois des scènes de la vie concentrationnaire et des portraits de prisonnières. Sans formation artistique⁶, les deux femmes se sont vouées à créer pour dénoncer, employant des matériaux de fortune pour traduire leur captivité. Bien que leurs parcours soient sensiblement similaires, d'où leur rapprochement dans les recherches historiques, la mise en articulation de leurs esquisses expose, quant à elle, une tout autre réalité. Pour tout dire, elle engage la réflexion sur la pluralité narrative du discours testimonial par l'image, marquant donc l'intérêt de ce travail.

État de la question

La littérature qui porte sur les dessins concentrationnaires de Violette Rougier-Lecoq et de Jeannette L'Herminier apparaît graduellement à travers deux champs historiographiques distincts : l'étude des femmes à Ravensbrück et l'émergence d'une approche graphique des camps nazis. Il m'importe donc d'en dégager les assises afin d'évaluer la diffusion et la

⁴ Les caractères italiques employés pour l'ensemble des citations de ce travail sont conformes à la typographie originale des références signalées.

⁵ Feuille historique sur la déportation de Violette Rougier-Lecoq et de Jeannette L'Herminier en annexe 2.

⁶ Jeannette L'Herminier a étudié l'histoire de l'art à la Sorbonne. Il est possible que ses études lui aient permis d'avoir une compréhension des compositions picturales incluant des personnages. Néanmoins, je ne crois pas que la tradition artistique occidentale ait influencée L'Herminier alors qu'elle dessinait dans le camp. Elle se concentre sur le témoignage et non sur le « comment intervenir » dans l'histoire de l'art, ne cherchant pas à prouver ses compétences comme artiste. D'ailleurs, une éducation en histoire de l'art est très différente d'une éducation aux beaux-arts et en arts plastiques. La pratique du dessin et de la peinture n'est pas enseignée en histoire de l'art.

réception dont font l'objet leurs productions visuelles, de même que pour examiner les problématiques qui en découlent au sein de la recherche scientifique.

Au cours de leur captivité, les résistants français commencent à mettre en forme une nouvelle littérature portant sur leur déportation dans les camps nazis. Relevant initialement de la clandestinité, cette dernière ne cesse de se forger à la suite de la Libération, et ce, en marge de la littérature de la Shoah⁷. À vrai dire, elle se développe à travers un discours engagé, visant à démystifier l'univers concentrationnaire. Elle se présente principalement sous forme de récits personnels (Rousset 1946; Saint-Clair 1946), ainsi que de collectifs, à l'exemple du recueil *Ravensbrück* (1946), dirigé par Germaine Tillion. Cet ouvrage dans lequel figurent, pour une première fois, les compositions de L'Herminier, entame la recherche sur le camp de concentration de Ravensbrück, de même que sur le sort des Françaises dans les centres de détention instaurés par le régime hitlérien au cours de la Seconde Guerre mondiale. Privilégiant une approche ethnologique et sociologique, Tillion s'attache à définir les modalités de la vie des femmes à l'intérieur du camp. Bien qu'elle assure une mise en contexte de l'environnement répressif, auquel renvoient les croquis des artistes-témoins, elle n'avance aucune analyse des dessins de L'Herminier. En réalité, ces derniers sont employés de manière à imager le texte, plutôt que pour leur apport testimonial. Le sens véritable des représentations échappe donc à ma compréhension. Je compte remédier à cette situation en privilégiant, au sein de mon travail, une trame narrative et iconographique de ces esquisses.

La tendance à concevoir les dessins concentrationnaires comme de simples illustrations est prédominante au sein des mémoires de rescapées et plus récemment, à l'intérieur de certains projets commémoratifs menés par des associations artistiques. Se présentant sous forme de témoignages écrits (La Haye 1954; Lasnet de Lanty 1965; Roux 1968), de poèmes (Serre 1982) et de pièces de théâtre (Bouhet et Compagnon 2011), ces productions emploient les croquis de Rougier-Lecoq ou de L'Herminier pour figurer leurs propos et ainsi, créer un imaginaire visuel de la détention des femmes. Dans cette même logique, plusieurs fondations

⁷ L'objet littéraire de la littérature de la Shoah concerne l'anéantissement des Juifs d'Europe.

destinées à la Mémoire de la Déportation en France se servent également de leurs esquisses comme outil pédagogique. Par leur biais, ces organismes cherchent à sensibiliser la population aux courants de pensée qui ont forgé la résistance, mais aussi à ceux qui ont entraîné l'instauration des camps nazis. Bien qu'une courte description biographique des artistes-témoins soit occasionnellement fournie dans ces documents, ces derniers favorisent surtout le rôle utilitaire de l'image au détriment de sa valeur expressive et formelle. Autrement dit, ils ne proposent aucune analyse des dessins. Ceux-ci se trouvent, au contraire, confinés à des discours sans cesse mouvants, qui symbolisent parfois une collectivité, tantôt une réalité historique et de temps à autre, des plaidoyers idéologiques. La représentation se voit donc isolée, dans chacun de ces cas, de son potentiel interprétatif et de la liaison intime qui l'unit à son auteure, de sa création à sa diffusion.

Cette problématique est notamment présente dans *Les Françaises à Ravensbrück* (1965) dirigé par l'*Amicale de Ravensbrück*, dans lequel plusieurs témoins sont cités, sans pour autant être identifiés. Le livre permet donc de comprendre la détention des femmes à travers le groupe genré qu'elles incarnent, plutôt que par le biais de leur individualité et des nuances qu'elles impliquent. Cet ouvrage, par sa méthodologie de rédaction fondée sur une analyse scientifique d'archives collectées par le Comité d'histoire de la Seconde Guerre mondiale, se distingue d'ailleurs du recueil de Tillion (1946). En effet, il ne fait plus appel aux dessins pour figurer ses propos. Au contraire, il présente certaines photographies, supposant ainsi que ses auteures, dans leur quête de vérité et de rigueur, favorisent « l'objectivité » photographique privilégiée à leur époque, par rapport au médium pictural. Pourtant, dès 1945, plusieurs albums rassemblant les créations d'un même artiste-témoin sont publiés⁸. Assortis de brèves descriptions, ces recueils d'images amorcent la diffusion iconographique de l'univers concentrationnaire. C'est le cas de Violette Rougier-Lecoq qui édite, en 1948⁹, trente-six compositions, sans pour autant les commenter au sein de *Témoignage, 36 dessins à la plume*

⁸ À ce propos, Émilie Guertin (2006) cite les exemples suivants : *Croquis clandestins, Auschwitz, Buchenwald, Dora, Bergen-Belsen* de Léon Delarbre (1945), *24 Drawings from the Concentration Camps in Germany* de George Zielezinski (1946) et *Buchenwald : Scènes prises sur le vif des horreurs nazies. 78 planches dessinées* par Auguste Favier, Pierre Mania et Boris Taslitsky (1946).

⁹ L'ouvrage fait l'objet d'une réédition en 1975.

Ravensbrück. Cela dit, ces images, en dépit de leur publication, demeurent conflictuelles aux yeux des chercheurs. Quel est donc leur objet? *L'Amicale de Ravensbrück* tente de répondre à cette question en 1973, lorsqu'elle organise la première exposition des productions visuelles réalisées dans le camp. Les renseignements sur cet événement se font, toutefois extrêmement rares, et leur accès, tout aussi limité, nuisant ainsi à ma connaissance du sujet.

En vérité, la recherche menée sur les femmes à Ravensbrück prend, à compter des années 1970, une nouvelle tangente. Elle se fait moins empirique, privilégiant plutôt une approche systémique des faits historiques recensés, se distanciant, de la sorte, peu à peu des dessins concentrationnaires. Si Germaine Tillion a d'abord formulé les observations de ses amies de fortune (1946), les confrontant en 1972 aux aveux des SS présentés lors du procès d'Hambourg (1988a), ses objectifs s'orientent finalement autour de la chronologie et des conditions de vie du camp (1988 b). C'est d'ailleurs à partir de ces écrits¹⁰ que Bernhard Strebel rédige, en 2005, l'étude la plus complète à ce jour sur ce qu'il qualifie dorénavant comme le complexe concentrationnaire de Ravensbrück. Seulement, en dépit du panorama politique et culturel qu'ils suggèrent, ces ouvrages ne proposent aucune réflexion sur les témoignages visuels qui en résultent.

De la recherche historique à l'étude graphique

La reconnaissance scientifique des dessins de Violette Rougier-Lecoq et de Jeannette L'Herminier survient à la suite de l'avènement de « l'art de l'Holocauste ». Définie en 1981 par Janet Blatter, l'expression instaure un champ de recherche visant à circonscrire les documents visuels réalisés par les victimes du conflit génocidaire entre 1939 et 1945 (1981 b : 21). En raison de la nouveauté du sujet, les premiers ouvrages s'attachent surtout à cerner les conditions de production de ces images. Ils recensent les divers matériaux employés par les déportés, identifient les fonctions du dessin dans le camp, mais insistent aussi sur les privations physiques et les tourments psychologiques vécus par les artistes-témoins au cours

¹⁰ Bernhard Strebel (2005 : 18) précise qu'avant 2005, les seuls exposés scientifiques portant sur l'histoire du camp viennent de deux anciennes détenues : Wanda Kiedrzyńska et Germaine Tillion. Pour des raisons de traduction, l'ouvrage de Kiedrzyńska n'est pas inclus à ce travail.

de leur captivité (Blatter et Milton 1981a ; Novitch, Dawidowicz et Freudenheim 1981; Costanza 1982; Sujo 1983). En revanche, ils omettent de préciser les répercussions que ces deux dimensions, à la fois physique et mentale, exercent sur les sujets figurés, un examen auquel je me livrerai. À ce propos, Ziva Amishai-Maisels note les difficultés liées au rôle de témoin (1993 : 6 à 13). Elle se penche plus largement, dans l'ensemble de son recueil, sur la manière dont le détenu dépeint son environnement et s'interroge sur l'influence que joue l'Holocauste sur les arts visuels¹¹. La perspicacité de l'historienne ne lui permet toutefois pas de procéder à un examen approfondi des dessins, puisque son raisonnement se fragmente à travers des exemples multiples et des artistes d'horizon divers. En d'autres mots, elle dresse un portrait global des créations concentrationnaires, sans pour autant en proposer des stratégies d'analyse. Dès lors, à la lumière de ces rapprochements, je remarque que ces auteurs se sont surtout limités aux circonstances entourant la réalisation des témoignages visuels, négligeant ainsi leurs propriétés physiques et formelles. Malgré tout, leurs travaux instaurent les bases méthodologiques de l'art des camps, auxquels les chercheurs, de nos jours, ne cessent encore de se rapporter.

Parallèlement à cette historiographie anglophone, se développe en France, de manière plutôt indépendante, une approche graphique de la Shoah¹². Empruntant les pistes de réflexion émises par Blatter et ses contemporains, Diane Afoumado se penche, dès 1991, sur les dessins des concentrationnaires français. Si elle refuse d'inscrire leurs productions visuelles dans la discipline de l'histoire de l'art, elle reconnaît tout de même leur valeur testimoniale en ce qui concerne la déportation et la résistance intellectuelle¹³ dans les camps nazis. Sa pensée se fonde d'ailleurs sur un entretien qu'elle réalise auprès de Violette Rougier-Lecoq et de

¹¹ Ziva Amishai-Maisels (1993) s'intéresse, entre autres, aux thématiques relatives aux assassinats de masse, aux symboles primaires de l'Holocauste, de même qu'à l'imaginaire biblique qui s'y rattache.

¹² L'utilisation du terme « Shoah » par Diane Afoumado est à discuter, puisqu'elle étudie des dessins réalisés par des résistants français qui ne se rapportent pas à l'anéantissement des Juifs d'Europe. Une lecture diachronique de l'expression peut tout de même expliquer le choix linguistique de l'auteure.

¹³ En 1998, Diane Afoumado publie l'article « Les dessins des concentrationnaires français, témoins de la résistance spirituelle dans les camps nazis ». Il est intéressant de noter que l'auteure change alors le terme « intellectuel » pour « spirituel ». Je suggère que cette modification s'inscrit en réponse à l'historiographie anglophone qui utilise, de façon récurrente, l'expression « spiritual resistance ».

Jeannette L'Herminier¹⁴. Publié sous forme d'article en 1992, il expose la volonté de l'auteure d'identifier les raisons pour lesquelles ces femmes ont ressenti le besoin de témoigner dans l'univers concentrationnaire. Une interrogation en partie partagée par Josée Leclerc, qui cherche à saisir comment la créativité de Rougier-Lecoq et de L'Herminier a persisté face à la déshumanisation nazie (2011 : 82). S'intéressant au même corpus d'étude, le discours des deux spécialistes se distingue, tout de même, au point de vue méthodologique. La première s'attarde à la résistance par le dessin, tandis que la seconde souhaite, à partir des œuvres, définir la psychologie qui caractérise les artistes-témoins. Cela dit, les propriétés formelles et stylistiques des esquisses demeurent, dans chacun des cas, reléguées au second plan, puisqu'aucune analyse n'y est finalement proposée. Un tel examen permet pourtant, comme je le démontrerai plus tard, de révéler les stratégies visuelles qui animent les croquis de Rougier-Lecoq et de L'Herminier, celles par l'entremise desquelles elles tentent de traduire leur captivité. Après tout, les caractéristiques formelles de l'image sont à la base des hypothèses sur lesquelles reposent les interprétations relatives au sens de l'œuvre.

La véritable identification des dessins de Jeannette L'Herminier remonte à la publication du mémoire de Claire Vionnet en 1998. Étudiante en histoire contemporaine, cette dernière s'interroge sur la représentation de la vie concentrationnaire dans les silhouettes esquissées par la résistante. Sa réflexion porte principalement sur la personnalité de l'artiste-témoin, de même que sur celle de ses sujets figurés, insistant ainsi sur la dimension biographique de leur détention. Une perspective d'étude, en partie, reprise par Claire Audhuy (2011) qui suggère que le sort des internées, bien qu'il converge autour du système concentrationnaire, s'anime dans l'œuvre à travers l'investissement personnel de l'artiste-témoin (2011 : 71). Si ces travaux demeurent, à ce jour, les plus exhaustifs concernant les témoignages visuels de la résistante, ils se limitent tout de même à un compte-rendu descriptif de ces derniers. D'un côté, Vionnet emploie surtout les croquis pour illustrer des faits historiques relatifs à la captivité des prisonnières. Elle effectue, malgré tout, une première analyse iconographique des dessins, en proposant un aperçu de la démarche artistique de

¹⁴ L'entretien de Violette Rougier-Lecoq a été réalisé le 28 janvier 1991, tandis que celui de Jeannette L'Herminier l'a été le 7 février 1991.

L'Herminier, de même que des thèmes qu'elle privilégie (1998 : 102 à 147). Néanmoins, les exemples qu'elle cite demandent à être davantage explicités à travers leurs spécificités formelles et stylistiques. Audhuy se trouve, pour sa part, contrainte par son contexte de rédaction. En réalisant un catalogue d'exposition consacré aux dessins de L'Herminier, cette dernière isole les œuvres de la déportée des différentes productions visuelles créées à Ravensbrück. C'est pourtant lorsqu'elles sont mises en dialogue avec d'autres compositions de leur époque que ces esquisses dévoilent leur originalité. Pour contrecarrer cet effet, mon projet de recherche vise donc à comparer les croquis de L'Herminier à ceux de Rougier-Lecoq, dans le but d'élargir les pistes de réflexion quant à leurs modes de représentation. Par ailleurs, il est étonnant, à la lecture de ces deux textes, de constater que ni Vionnet ni Audhuy, bien qu'elles examinent des témoignages visuels produits par des femmes, n'abordent une approche genrée pour consulter ces images. Selon moi, interroger les idées liées au genre et à l'éthique humaine¹⁵ est un premier pas dans l'appréhension de la captivité des femmes à Ravensbrück.

À vrai dire, la rare attention accordée aux œuvres de Rougier-Lecoq et de L'Herminier dans les études menées sur le genre et l'Holocauste est prodiguée par Mor Presiado en 2016. Dans son article, cette dernière cherche à saisir ce que le langage artistique des femmes, au sein des ghettos et des camps de concentration, révèle de singulier sur leur captivité. Elle articule son discours autour des notions de l'assistance mutuelle, de la perte de féminité et de la violence sexuelle, utilisant, entre autres, une esquisse de L'Herminier pour illustrer la première notion et un croquis de Rougier-Lecoq pour exposer la seconde. Bien que son étude figure comme l'une des premières littératures portant sur l'art des femmes dans les centres de détention nazie¹⁶, la méthodologie de l'auteure est à questionner. Quelle est la pertinence de classer par thématique les œuvres réalisées par des femmes? Après tout, leurs dessins ne se

¹⁵ L'expression « éthique humaine » renvoie ici aux conceptions de l'être humain et de la société qui ont été bouleversées par le régime nazi. Si la question éthique est amorcée lors du procès des grands criminels de guerre et le procès des médecins à Nuremberg en termes de crimes contre l'humanité, d'éthique biomédicale et ethnomédicale, elle soulève aussi des problématiques d'ordre moral, individuel et social liées à la hiérarchisation nazie de l'espèce humaine. Autrement dit, le mythe de la création d'un surhomme et les processus d'avilissement du système concentrationnaire entraînent une réflexion sur la nature humaine, dont la femme se fait l'objet à Ravensbrück. Un aspect que j'aborderai plus tard au sein de ce travail.

¹⁶ Les dessins abordés par Mor Presiado proviennent de ghettos et de camps nazis divers, tels qu'Auschwitz, Theresienstadt et Ravensbrück.

résumant pas à représenter un seul thème de la vie concentrationnaire. Par sa démarche, Presiado homogénéise donc, en quelque sorte, le discours sur la déportation des femmes. Non seulement elle ne distingue pas les contextes de création des différents exemples qu'elle cite, mais elle prête des intentions similaires à des captives d'horizons divers. Ces quelques nuances, auxquelles je me conformerai, auraient pourtant été essentielles à la finesse de son exercice.

Problématique

La confrontation de ces divers documents m'amène donc à m'interroger sur les problèmes que soulèvent les croquis de Violette Rougier-Lecoq et de Jeannette L'Herminier dans l'historiographie portant sur les dessins des concentrationnaires français. D'une part, je remarque qu'ils sont très peu discutés dans l'histoire de l'art. Un phénomène qui peut s'expliquer par la nature ambiguë de ces productions visuelles. En effet, Janet Blatter est l'une des premières chercheuses à poser les fondements de la difficulté d'approche scientifique de l'art de l'Holocauste. Elle souligne notamment cette tendance des spécialistes à concevoir ces images comme des documents significatifs sur le plan historique ou artistique, mais jamais au sein de ces deux dimensions à la fois (1981 b : 21). Bien que Blatter approuve, de son côté, leur compatibilité, les historiens de l'art français semblent, pour leur part, initialement réticents face à cette démarche. Véronique Alemany-Dessaint reconnaît, en 1995, le caractère inédit du thème de la création en déportation dans les études françaises. Elle explique son incertitude à qualifier ces objets d'œuvres artistiques, puisqu'elle ignore si elle peut en parler en des termes esthétiques (1995 : 194). Son opinion est d'ailleurs, en partie partagée par Daniel Weyssow qui mentionne que ces documents ne peuvent s'imposer comme un moment artistique particulier de l'histoire de l'art, bien qu'ils se présentent, selon lui, comme un art de la résistance (1995 : 227). Ces commentaires confirment l'intérêt des spécialistes pour les circonstances entourant la production des dessins concentrationnaires. En revanche, ils illustrent aussi, parallèlement, leurs réserves quant à l'approche méthodologique à adopter face à de telles créations. Par conséquent, ceci implique que leurs travaux se limitent au statut de l'image, sans pour autant en aborder le sens. Autrement dit, leurs recherches ne permettent pas d'approfondir davantage la notion du dessin en tant que support et tracé, espace et

figurabilité, composantes essentielles à la compréhension du sujet figuré, à savoir ici l'expérience concentrationnaire des femmes à Ravensbrück.

Dans cette même logique, je constate, d'autre part, que les croquis de Violette Rougier-Lecoq et de Jeannette L'Herminier s'inscrivent fortement dans le prisme de la résistance et très peu à travers une perspective féministe. Ils ont pourtant été réalisés dans un camp spécifiquement réservé aux femmes et illustrent, en majorité, des déportées de sexe féminin. Conformément à ce qui précède, les études portant sur la captivité des femmes, de même que sur l'expression plastique qui en découle, demeurent largement orientées autour de préceptes genrés qui nécessitent d'être réinterrogés. Néanmoins, l'idée de ce travail n'est pas d'évacuer l'argumentaire qui a jusqu'alors été produit sur mon sujet de recherche. Elle consiste plutôt à le décloisonner, afin d'élargir la compréhension du dessin concentrationnaire dans sa visée artistique et testimoniale. J'aspire ainsi à saisir la manière dont la femme, par l'entremise de l'art, représente les répercussions de sa déportation sur sa personne. Dès lors, mon hypothèse est que l'analyse comparative des esquisses de Violette Rougier-Lecoq et de Jeannette L'Herminier permet de dresser un aperçu des différentes démarches utilisées par les femmes, dans les centres de détention nazis, pour exprimer leur internement. Elle dévoile aussi les moyens formels et stylistiques par lesquels elles y parviennent. C'est donc dans cette perspective que mon mémoire s'articule autour de la problématique suivante : comment la femme est-elle représentée dans les dessins de Violette Rougier-Lecoq et de Jeannette L'Herminier, réalisés au camp de Ravensbrück entre 1943 et 1945¹⁷? En quoi sa figurabilité physique et psychique est-elle révélatrice de son expérience concentrationnaire?

Cadre théorique

Pour intégrer les dessins de Violette Rougier-Lecoq et de Jeannette L'Herminier dans un contexte féministe et artistique plus approfondi que celui qui a été exploré jusqu'à présent, mon cadre théorique doit reposer sur une lecture critique du genre féminin, de même que sur

¹⁷ Les dessins réalisés clandestinement par Violette Rougier-Lecoq et Jeannette L'Herminier ont bel et bien été créés entre 1943 et 1945. Seulement, comme je l'exposerai plus tard, il est possible de croire que certaines compositions de Rougier-Lecoq ont été produites à la suite de sa libération.

une étude iconographique. Ainsi, mon examen articulera les expériences vécues par la femme dans l'univers concentrationnaire de Ravensbrück aux différents enjeux que soulève sa représentation.

Les études pionnières menées sur le genre et l'Holocauste privilégient majoritairement des théories relatives au féminisme culturel de Joan Ringelheim¹⁸, pour analyser les rapports genrés liés à la déportation des femmes dans les centres de détention nazis. Pour dépasser ces premières interprétations, qui ne cessent tout de même de se renouveler de nos jours, mon travail adopte une approche féministe constructiviste, en partie engagée par l'ouvrage *Experience and Expression : Women, the Nazis, and the Holocaust*, dirigé par Elizabeth R. Baer et Myrna Goldenberg. Cette anthologie interdisciplinaire met l'accent sur la construction sociale de la femme, évaluant les moyens par lesquels elle « construit », distinctement des hommes, ses souvenirs et ses expériences de l'Holocauste, et ce, à travers différentes formes de représentation (2003 : xv et xvi). Bien qu'il n'effleure pas la question des dessins concentrationnaires, le recueil m'assure d'inscrire ma recherche dans le projet d'une nouvelle méthodologie de la captivité des femmes dans les camps nazis. En effet, il me permet de conceptualiser leur détention à partir des diverses structures qui façonnent à la fois leur condition féminine et leur déportation, celles qui se jouent lors de la constitution de leurs témoignages visuels. En tenant compte des victimes non-juives du conflit, le livre, par sa démarche innovatrice, m'aide aussi à intégrer les croquis de Violette Rougier-Lecoq et de Jeannette L'Herminier dans un courant de pensée vis-à-vis duquel ils étaient jusqu'alors en

¹⁸ La théorie du féminisme culturel de Joan Ringelheim a été formulée en 1983 au cours de la conférence, *Women and Proceedings of the Conference on Women Surviving--the Holocaust*. Accusée, d'une part, par Cynthia Ozick, de s'appropriier l'Holocauste pour poursuivre ses objectifs féministes, en transformant une tragédie juive en un exemple de l'oppression de la femme par une société patriarcale, et reprochée, d'autre part, par les féministes, d'unifier le discours sur les femmes, l'auteure nuance sa pensée en 1985, au sein de l'article « Women and the Holocaust : A Reconsideration of Research » (Vania Waxman 2017 : 2). Elle remet alors en question sa tendance à homogénéiser l'expérience des femmes durant l'Holocauste, mais continue tout de même son enquête visant à comprendre les spécificités liées à la déportation des femmes juives dans les camps nazis (Vania Waxman 2017 : 5). Malgré tout, son approche fait l'objet de deux principales critiques par Pascale Rachel Bos (2003 : 26-27). Elle porte, selon Bos, une emphase particulière au sexisme exercé par les nazis, alors que le racisme était pourtant prédominant. Elle tend également à glorifier les moyens féminins à l'aide desquels les femmes ont survécu, et ce, à l'encontre des ressources privilégiées par les hommes pour assurer leur survie.

marge. À cet égard, si l'approche genrée de l'Holocauste est parfois critiquée¹⁹, mon travail ne consistera pas à comparer les différences sexuelles qui distinguent la captivité des hommes de celle des femmes. Au contraire, je souhaite considérer la notion de femme sous le prisme de la narrativité, une méthode suggérée par Pascale Rachel Bos. En effet, le changement d'échelle qu'opère l'auteure au chapitre « Women and the Holocaust : Analyzing Gender Difference », permet de penser les récits de déportation écrits et oraux des femmes non plus en comparaison à ceux de leurs compagnons masculins, mais bien pour eux-mêmes. Autrement dit, Bos démontre la nécessité de comprendre les témoignages produits par des femmes à travers leurs stratégies narratives, celles qui leur assurent de rapporter *leur* réalité concentrationnaire. Pour ce faire, cette dernière pose les fondements d'une problématique, au cœur même de ma recherche : « Comment pouvons-nous analyser ces stratégies narratives pour mieux comprendre les expériences historiques vécues par les femmes? »²⁰ (2003 : 31) La réponse à sa question se trouve, selon elle, dans la sélection, la mémorisation et l'expression que font les femmes de leurs expériences concentrationnaires, dans l'exercice de reconstitution de leur déportation. Dès lors, son examen lui permet de mettre en relief la narrativité testimoniale de la femme, à travers la reconnaissance de sa subjectivité et de son investissement personnel. Mon appareil critique s'appuie donc sur les démonstrations de Bos pour encadrer ma réflexion du genre féminin, comme outil d'analyse du motif de la femme.

L'idée de la narrativité de Bos s'applique également à l'examen des dessins de Rougier-Lecoq et de L'Herminier. Bien que leurs croquis se distinguent des registres littéraires et langagiers que Bos étudie, ils se présentent à leur manière comme une forme de

¹⁹Margaret-Anne Hutton (2005 : 103 à 104) s'interroge sur les critiques formulées à l'endroit d'une approche genrée de l'Holocauste. Tout comme Bos, elle explique que la différenciation selon le sexe, dans l'examen de la déportation, mène à des comparaisons indésirables entre les hommes et les femmes. Elle relate aussi le risque à mettre l'accent uniquement sur le genre et non sur les politiques nazies, dont les conséquences étaient pourtant les plus dévastatrices. En dépit de ses remarques, l'auteure croit tout de même qu'une approche genrée de l'Holocauste est nécessaire, puisque le genre joue un rôle-clé au sein du système concentrationnaire. À titre d'exemple, elle explique que les femmes enceintes ou ayant des enfants étaient plus sujettes à être envoyées dans les chambres à gaz, un fait notamment rapporté par Zoë Vania Waxman (2017 : 85). De plus, Hutton souligne la ségrégation des sexes à l'intérieur des camps, suggérant ainsi les différentes expériences connues par les hommes et les femmes en milieu concentrationnaire.

²⁰ Je traduis « How can we analyze these narratives effectively to understand more of women's historical experiences? » (Bos 2003 : 31).

narration. Après tout, ils relatent visuellement la suite d'événements qui caractérise la détention de leurs auteurs, rapportant ainsi, comme dans les récits de déportation, leur expérience concentrationnaire. À ce propos, Ray Smith explique :

C'est par nos relations avec les autres que nous apprenons à connaître le monde dans lequel nous vivons. Ces relations font partie de notre expérience et nous en exprimons l'importance en dessinant des personnages; nous décrivons la vision que nous avons de notre univers et de la place que nous y occupons (1995 : 6).

Le commentaire de cet enseignant en arts visuels expose la capacité du média graphique à *décrire* la perception que tire l'artiste de son environnement. Dès lors, au même titre que les témoignages écrits et oraux analysés par Bos, les dessins concentrationnaires se développent par le biais du témoin oculaire, qui tel un narrateur, restitue sa vision des faits. Les croquis s'inscrivent donc comme une prise de parole, porteurs d'un message inspiré de la captivité des déportées. Ce message se formule toutefois, par l'entremise d'un vocabulaire formel qui, pour revenir à l'examen proposé par la chercheuse, se caractérise par la sélection, la mémorisation²¹ et l'expression que font les résistantes de leur internement. Il se manifeste à travers les propriétés physiques de leurs esquisses qui, quant à elles, relèvent de leur individualité. D'ailleurs, ces propriétés matérialisent les stratégies visuelles de l'image qui à l'instar des mots, animent la composition et lui confère un sens relatif à la narrativité testimoniale de la femme.

En revanche, cette approche doit également s'inscrire dans le projet d'une histoire de l'art testimoniale avancé par Paul Bernard-Nouraud et Luba Jurgenson, dans l'ouvrage *Témoigner par l'image*, qu'ils codirigent. Ce précieux guide portant sur la représentation des violences de masse du 20^e siècle rompt avec les préjugés voulant que l'image soit d'usage artistique ou testimonial, mais jamais l'un et l'autre à la fois. En s'attachant à la complexité des démarches artistiques liant la figuration aux génocides, les auteurs proposent une étude des techniques spécifiques à chaque art, afin d'identifier les moyens par lesquels elles parviennent

²¹ Violette Rougier-Lecoq et Jeannette L'Herminier ne font pas le même usage de la mémoire. Si la première crée certaines compositions à la suite de sa libération, s'inscrivant ainsi dans la démarche de Bos, la deuxième se réfère, quant à elle, et ce, à l'intérieur du camp, à l'image de ce que ces camarades étaient avant leur déportation. Ces nuances seront abordées au chapitre 2.

à traduire des épisodes de destruction. Dans son chapitre « Territoires de la violence, ce dont témoignent les dessins de Joseph Richter », Bernard-Nouraud se penche, plus particulièrement, sur les contraintes de représentativité qu'implique l'examen des dessins concentrationnaires comme source sous-exploitée. S'intéressant à la distance représentative²², aux propriétés du médium, de même qu'à l'acte du dessin, son approche me permet de mieux penser les modalités de reproduction du réel. Je suis ainsi en mesure d'interroger la transcription iconographique que fait l'artiste-témoin de son expérience concentrationnaire, de même que de comprendre la valeur testimoniale de l'œuvre, à travers ses caractéristiques formelles et stylistiques. Par contre, je ne partage pas l'avis de l'auteur, selon lequel « l'acte de dessiner repose au moins autant sur le talent de son auteur que sur la technique dont il est dépositaire et maître » (2015 : 44). Même si elle assure, pour Bernard-Nouraud, une légitimité de la communauté des détenus et des survivants, la question du talent est à mon sens péjorative en ce qui a trait aux images concentrationnaires. Elle privilégie inévitablement certaines créations au détriment de d'autres, risquant ainsi de marginaliser des croquis produits par des artistes-témoins sans formation artistique, comme Rougier-Lecoq et L'Herminier. Après tout, comme le suggère Bos, la narrativité du témoignage reflète l'investissement de son auteur et conséquemment, sa conception personnelle de sa déportation qui est à sa façon tout aussi révélatrice. L'ouvrage, dans son ensemble, demeure tout de même pertinent. En présentant ses contributions en fonction du rapport de l'image à son objet, du mode de capture du réel et de la distance représentative qui sépare le dessin de l'événement dépeint, le livre aborde des aspects sur lesquels reposent mes intuitions d'analyse.

Présentation des chapitres

Les dessins de Violette Rougier-Lecoq et de Jeannette L'Herminier peuvent être perçus comme le point d'articulation entre la détention des femmes à Ravensbrück et l'entreprise testimoniale qui en découle. Ces œuvres me permettent de saisir la nature du rapport des déportées au camp pour ainsi mieux évaluer la construction de l'image qui s'y rattache : d'une

²² L'approche de Bernard-Nouraud (2015 : 40) complète l'idée de la narrativité avancée par Bos. En effet, l'auteur compare brièvement les témoignages littéraires aux dessins. Selon lui, le média graphique, à l'instar de l'écrit, oblige une distension, aussi minime soit-elle, entre le temps de l'expérience et celui de sa diffusion.

part, selon ses modes de représentation, ceux à partir desquels le motif de la femme se fait l'intermédiaire de l'expérience concentrationnaire de son auteure et de l'autre, à travers les réseaux sensoriels et graphiques qui animent la composition, de ses propriétés formelles à ses contraintes de représentativité. Les trois chapitres de ce travail sont donc conçus de manière à privilégier de nouvelles pistes de réflexion quant à l'appréhension des croquis de Rougier-Lecoq et de L'Herminier. Ils décloisonnent les schémas de pensée traditionnels relatifs à la captivité des femmes dans les camps nazis, en articulant son expression plastique aux enjeux historiques, féministes, mais également testimoniaux qu'elle soulève. Ainsi, chaque chapitre est le point de départ d'une lecture attentive de la représentation de la femme et des nombreux réseaux de signification qui la traversent.

Ravensbrück est le déclencheur des croquis de Rougier-Lecoq et de L'Herminier. Il est non seulement le lieu où sont produites certaines de leurs compositions, mais aussi l'objet de leurs représentations. Dans mon premier chapitre, j'entends donc évaluer, au moyen d'une analyse historique du camp, de même que d'un examen approfondi de son caractère physiologique et psychologique, les différents contextes qui ont marqué la captivité des résistantes en son cadre. Ces dernières, par leur engagement patriotique, investissent d'ailleurs leurs créations d'un pouvoir de dénonciation que je compte interroger, sous ses diverses formes.

En m'appuyant sur les conclusions du chapitre 1, ma recherche portera, par la suite, sur la représentation de la femme. Celle-ci s'intègre à la trame narrative des œuvres, en marquant ce passage du cadre concentrationnaire à l'espace pictural. Si son motif demeure, à ce jour, largement négligé par les spécialistes, je souhaite, pour ma part, me pencher sur les espaces de la féminité qui le caractérise. En interrogeant l'environnement du camp, la dimension sociale du sujet figuré et l'espace social à partir duquel la représentation est créée, je propose de relever les dynamiques qui orientent les conditions d'existence de la féminité en milieu concentrationnaire, et ce, à travers la reconnaissance des expressions graphiques qui en résultent. Dans cette optique, mon étude se poursuit sur la figurabilité physique et psychique de la femme qui de son côté, répond de la perception et du geste artistique de l'artiste-témoin. Ces derniers forgent non seulement les propriétés formelles de l'image, de la forme à la ligne,

des couleurs aux contrastes, mais traduisent aussi la captivité de leurs auteures, d'où l'intérêt de leur analyse.

Enfin, je me pencherai sur les modalités d'énonciation qui articulent la figurabilité de la femme aux données extra-graphiques des esquisses de Rougier-Lecoq et de L'Herminier. Pour ce faire, je compte étudier la signature de l'artiste-témoin, comme elle oriente la lecture testimoniale de l'image selon l'investissement personnel de son auteure. Je propose également d'interpréter les titres qui animent les croquis des résistantes, afin d'établir les moyens par lesquels ils renvoient à l'expérience concentrationnaire qu'ils dépeignent. Après tout, le dessin s'inscrit au-delà de son support matériel et de son tracé. Il est, dans sa transmission, doté de modes indicatifs qui en viennent à tenir leur propre discours.

Ainsi, la succession des chapitres permet une plongée graduelle dans l'histoire de la déportation des femmes à Ravensbrück. Au terme de leur lecture, le panorama artistique et féministe des dessins sera approfondi. Ma réflexion s'appuie d'ailleurs sur des témoignages écrits, mais également sur des entretiens oraux menés par des rescapées. Ces extraits ont pour but de contextualiser et de renforcer mes interprétations. À la lumière de cette introduction, je peux donc affirmer que le croquis *Corps dans des brouettes* de Violette Rougier-Lecoq et l'esquisse *Michèle Aigrin, Maude Bigon, Neige Roger* de Jeannette L'Herminier, proposent non seulement un regard nuancé de la détention des femmes à Ravensbrück, mais se font aussi dépositaire d'un vocabulaire formel qui se doit d'être repensé en fonction de son histoire, de sa figurabilité, de même que de son apport testimonial.

Chapitre 1. Deux artistes-témoins à Ravensbrück

Le but de ce chapitre est de proposer une synthèse des rapports systémiques qui entourent la création des dessins de Violette Rougier-Lecoq et de Jeannette L'Herminier à Ravensbrück²³. De leurs conditions de production aux matériaux utilisés, des sujets dépeints aux thèmes récurrents, les témoignages visuels de ces dernières sont essentiellement appréhendés à travers les entretiens oraux qu'elles ont accordés de leur vivant (Afoumado 1992; Vionnet 1998). Si ces documents sont précieux et essentiels à l'examen de leurs croquis, je souhaite tout de même dépasser ces premières interprétations qui reposent uniquement sur une parole testimoniale, libérée dans l'après-guerre. Après tout, celle-ci est dirigée par les questions qui sont adressées aux deux femmes et ne peut remplacer le dessin comme expression initiale de la déportation des artistes-témoins. Dès lors, je postule que les esquisses des résistantes sont en elles-mêmes porteuses d'une parole qui se doit d'être située et reconstituée, à travers ses origines afin de pouvoir éclairer sa lecture. Ce qui informe ma démarche est le désir de comprendre les dynamiques qui animent l'artiste-témoin, pour ainsi mieux cerner par la suite les façons dont elles se lient à la figurabilité de ses sujets.

Dans cette perspective, il est toutefois faux de croire que les compositions se présentent comme de pures créations artistiques émanant de Rougier-Lecoq et de L'Herminier. En effet, plusieurs structures régissent leur détention et marquent la production de leurs dessins. D'une part, le système concentrationnaire impose aux captives un nouveau mode de vie oppressif qui atteint non seulement leur intégrité physique, mais aussi leur avilissement psychique. D'autre part, elles sont répertoriées dans le camp en tant que Françaises et y sont cataloguées comme prisonnières politiques, à la suite de leur arrestation pour fait de résistance. Leurs conditions

²³ Violette Rougier-Lecoq et Jeannette L'Herminier ne sont pas les seules femmes à avoir réalisé des dessins à Ravensbrück. Le catalogue d'exposition *The Ravensbrück Women's Concentration Camp : History and Memory* (2013), présente plusieurs artistes-témoins, de même qu'un nombre varié de documents conçus dans le camp. Christiane Hess, candidate au doctorat à l'Université de Bielefeld prépare d'ailleurs une thèse sur le sujet intitulée *Functions, Perceptions, and Representations of Camp Drawings. The Visual Archives of Ravensbrück and Neuengamme*. Selon l'état actuel de ses recherches, plus de 50 femmes ont été identifiées comme ayant dessiné dans le camp ou à la suite de leur libération (Herzog et Hess 2012 : 39).

de déportation s'en trouvent ainsi affectées et influent sur la perception qu'elles ont de leur environnement. Ce rapport entre le camp et l'artiste-témoin oriente donc mon approche des dessins. Les deux chapitres suivants seront d'ailleurs consacrés à la représentation de la femme qui en découle, de son inscription dans l'espace pictural à sa figurabilité, jusqu'à sa fonction testimoniale. En revanche, je souhaite rendre compte, dans ce premier chapitre, de l'aspect historique qu'exprime la dimension graphique des croquis de Rougier-Lecoq et de L'Herminier.

1.1 Le cadre concentrationnaire de Ravensbrück

Violette Rougier-Lecoq et Jeannette L'Herminier réalisent leurs premiers essais de dessin dans le cadre concentrationnaire de Ravensbrück. Construit²⁴ au nord de Berlin, ce camp originalement réservé aux femmes²⁵ accueille dès son ouverture, en mai 1939, ses premières occupantes²⁶. Elles sont composées d'internées juives²⁷, tziganes et témoins de Jéhovah, de même que de prisonnières politiques allemandes, autrichiennes et tchèques s'étant opposées au régime hitlérien. Tout au long de son activité, Ravensbrück connaît plusieurs métamorphoses, tant au niveau de son aménagement que de ses pratiques répressives. Bernhard Strebel n'hésite d'ailleurs pas à utiliser l'expression « complexe concentrationnaire » pour s'y référer. En tentant de reconstituer la déportation des femmes qui y ont été incarcérées et en cherchant à définir l'évolution de ce système concentrationnaire,

²⁴ Avant la construction de Ravensbrück, les femmes étaient détenues dans les camps allemands de Moringen et de Lichtenburg. Par leur dispositif carcéral, ces derniers s'affiliaient, toutefois, davantage à des prisons qu'au système concentrationnaire nazi (Beßmann et Eschebach 2013 : 24).

²⁵ À compter d'avril 1941, un petit camp d'hommes est annexé au camp de femmes de Ravensbrück. Comprenant entre 1 500 et 2 000 détenus, celui-ci est construit afin de répondre au besoin de main-d'œuvre qu'impliquent les projets d'agrandissement du site. Au total, près de 20 000 hommes sont passés à Ravensbrück (Beßmann et Eschebach 2013 : 71; Strebel 2005 : 273). Dans le cadre de ce travail, je me consacrerai cependant uniquement au camp de femmes, puisque ni Rougier-Lecoq ni L'Herminier ne font allusion à cet espace masculin dans leurs dessins. Malgré tout, selon l'anecdote recueillie, les déportées pouvaient percevoir les prisonniers à travers les barbelés qui les séparaient. Renée Dubna (1997) confirme toutefois que la communication était interdite entre les deux camps, bien que les hommes venaient parfois chercher les cadavres à la morgue.

²⁶ Elles étaient 867 (Strebel 2005 : 99).

²⁷ À compter de 1942, Ravensbrück se dissocie de toutes visées raciales, après qu'Heinrich Himmler ordonne qu'il devienne « Jew Free » (Beßmann et Eschebach 2013 : 51).

par rapport au modèle généralement adopté pour les hommes, l'historien propose une description détaillée et aboutie du camp :

Le visage de Ravensbrück ne fut pas identique de bout en bout. Le camp de femmes de mai 1939, formé de douze baraques de détenues, n'avait pas grand-chose de commun avec le complexe concentrationnaire de la fin de 1944 et du début de 1945. Celui-ci comprenait désormais un camp de femme comptant 32 baraques de logement, l'usine SS "Gesellschaft für Textil- und Lederwertung" (Texled, "récupération des textiles et du cuir"), un petit camp d'hommes, le Jugendschuttlager ("Camp d'internement administratif de jeunes" ou "camp de jeunes", Uckermark), 20 ateliers de production appartenant au groupe d'industrie électrique Siemens & Halske avec le "camp Siemens" qui leur était rattaché, ainsi que 13 grands camps satellites pour détenus des deux sexes situés au nord-est du territoire du Reich (2005 : 15).

À vrai dire, plusieurs facteurs expliquent ces expansions. D'un côté, les arrestations et les déportations qui sévissent, de même que l'accueil de prisonnières venues de camps extérieurs, ne cessent d'augmenter durant la guerre²⁸. De l'autre, Ravensbrück est, à compter de 1942 et plus précisément en 1943, investi d'un rôle économique fort singulier, qui le distingue des centres de concentration et d'extermination de son époque (Tillion 1946 : 48 et 49). Il s'agit d'un camp de travail, où les morts étaient dissimulés et les exécutions réalisées discrètement. Germaine Tillion explique : « Le camouflage des assassinats aura été, dans la perspective générale des camps allemands, la seule originalité de Ravensbrück : il ne fallait pas risquer de provoquer des paniques qui paralyseraient un groupe industriel modèle » (1946 : 74). Autrement dit, le centre permet aux collaborateurs nazis d'avoir en leur possession une main-d'œuvre bon marché, engendrant des bénéfices monétaires considérables pour le III^e Reich. Les objectifs du camp ont toutefois changé au cours de la seconde moitié de 1944, quand « une simple circulaire²⁹ signalant sans commentaire que la mortalité était trop faible parvient dans les bureaux » (Tillion 1946 : 73). Pour répondre à cette demande, un

²⁸ Bernhard Strebel (2005 : 107) raconte : « Les quatre derniers mois de l'histoire des camps furent principalement marqués par les transports d'évacuation, et plus particulièrement par la "liquidation" définitive d'Auschwitz, qui conduisit à Ravensbrück un total de 7000 détenues entre la fin janvier et le début février ».

²⁹ Dans la troisième édition de son ouvrage *Ravensbrück*, Germaine Tillion confirme les informations de la circulaire. Elle raconte (1988b : 85) : « [...] Himmler a donné l'ordre de tuer rétroactivement 2000 femmes par mois. Suhren [commandant du camp] commande donc une chambre à gaz et un second Krematorium. Il entreprend ses démarches pour disposer d'un petit camp spécial pour les "sélectionnés", le fameux Jugendlager ».

deuxième four crématoire est construit, desservi à compter de janvier 1945, par une chambre à gaz³⁰ (Strebel 2005 : 456). L'extermination devient alors une priorité³¹.

À la lumière de ces informations, je constate que les conditions de détention des femmes à Ravensbrück n'ont cessé d'évoluer. L'expérience concentrationnaire des premières internées se différencie, en effet, nettement de celle vécue par les prisonnières transférées plus tardivement. Seulement, dans quel contexte les dessins de Rougier-Lecoq et de L'Herminier ont-ils été produits? Déportées à cinq mois d'intervalle, entre octobre 1943 et février 1944, c'est-à-dire avant la période de forte mortalité suggérée par Tillion, les deux résistantes sont, tout de même, au cours de leur captivité, confrontées aux variations démographiques de Ravensbrück. Claire Audhuy explique que l'an 1944 est un tournant important dans l'histoire du camp : « Le nombre de détenues augmente fortement, d'où une surpopulation qui donne lieu à un manque total d'hygiène, au développement de maladies et à une sous-alimentation chronique » (2011 : 45). Les artistes-témoins sont donc victimes de la déchéance causée par le système concentrationnaire. En ce qui concerne L'Herminier, elle est également, à compter du 15 avril 1944, transférée au *Kommando* de travail d'Holleischen, une usine de munition³², qui dépend alors du camp de Flossenbürg. De ce fait, il m'est impératif d'étudier ces centres de détention à travers leurs dimensions physiques et psychiques, puisqu'ils sont l'objet des compositions de Rougier-Lecoq et de L'Herminier, et qu'ils se manifestent aussi en celles-ci comme une trace matérielle de la collectivité qui y est incarcérée.

³⁰ Les hommes étaient chargés de vider la chambre à gaz après chaque extermination. Aucun survivant n'a été témoin des opérations de gazage, puisque les prisonniers affectés à ce poste ont été assassinés le 25 avril 1945 (Tillion 1988b : 56 et 319).

³¹ Aux dires des prisonniers détenus dans le camp des hommes, une seconde chambre à gaz fut construite, avant la fin mars 1945, sous le nom de « nouvelle blanchisserie ». Elle n'a toutefois jamais été mise en fonction, par manque de temps (Strebel 2005 : 456).

³² L'historiographie portant sur l'usine de munition d'Holleischen est toutefois fortement rattachée au camp de Ravensbrück, comme plusieurs prisonnières qui y œuvraient y avaient d'abord été internées.

1.1.1 Contexte de production

Dans son ouvrage *L'univers concentrationnaire*, David Rousset³³ affirme que la nature intime des camps se raccroche « [p] sychologiquement [...] par ce sadisme de contraindre les détenus à consolider les instruments de leur anéantissement » (1965 : 111). Il poursuit en déclarant : « Des dizaines de milliers d'êtres sont arrachés aux formes d'existences traditionnelles qui sont physiquement les leurs et condamnés à une mort sociale qui est avilissement et torture pour eux » (1965 : 114). La réflexion de l'auteur met en relief l'aspect à la fois psychologique et physique du système concentrationnaire qui, indissociable, au même titre que l'artiste-témoin et son dessin, conditionne la vie des prisonnières à Ravensbrück. Toutefois, personne n'a jusqu'à présent relevé l'influence de ces deux dimensions dans les croquis de Violette Rougier-Lecoq et de Jeannette L'Herminier. Pourtant, ces dernières affectent la figurabilité de leurs esquisses. En tant que témoins, les résistantes ne s'inspirent plus du milieu qu'elles habitent pour créer. Elles en sont plutôt le produit. Dès lors, en tenant compte de la nature de Ravensbrück, je peux mieux penser l'intégration des dessins dans leur contexte de réalisation et ainsi éviter les erreurs factuelles qui nuiraient à la rigueur de mon travail.

Situé sur les bords du lac Schwedtsee, cerné par des forêts de pins, de même que par des dunes et des terrains marécageux, Ravensbrück est un lieu isolé, mais également confiné à un climat précaire, lui valant le surnom de « la petite Sibérie mecklembourgeoise » (Amicale de Ravensbrück 1965 : 13). La géographie du site participe, évidemment, à la physiologie du camp et conséquemment à la transformation physique subie par les déportées en son cadre. Je propose donc d'articuler certaines de ses particularités aux conditions d'internement des captives, afin d'évaluer ses différents ressorts. D'un côté, l'environnement disparate dans lequel se situe le centre de détention s'oppose aux baraques parfaitement rectilignes de celui-

³³ Résistant français, David Rousset est déporté le 27 janvier 1944 à Buchenwald, puis transféré le 18 mars 1944, au *Kommando* de Porto Westfalica, dépendant du camp de Neuengamme. En avril 1945, il est confronté à une « marche de la mort » qui le conduit au *Kommando* de Wobbelin, d'où il est libéré le 4 mai 1945. Peu de temps après son retour, il publie l'ouvrage fondamental, *L'univers concentrationnaire*, considéré comme la première fresque descriptive du système concentrationnaire nazi (Association Française Buchenwald Dora et Kommandos : en ligne).

ci. Le contraste qui résulte de cet agencement annonce déjà l'absurdité de l'univers concentrationnaire, propre à cette volonté des nazis de donner un semblant d'« ordre » au chaos. Cette contradiction provoque aussi chez les internées une perte de repères, de lien avec la civilisation humaine jusqu'alors connue, affectant ainsi leur équilibre moral et mental. De plus, le climat rigoureux menace la santé des prisonnières. Suzanne Weinstein affirme que la nature leur était excessivement hostile en raison de ses grandes variations (1946 : 3). Sa thèse de doctorat, *Aperçu sur les conditions de vie et l'état sanitaire du camp de concentration de Ravensbrück (février-juillet 1944)*, propose d'ailleurs une étude assidue des diverses maladies contractées par les déportées lors de leur détention. Dans ce même ordre d'idées, la distribution des femmes, au sein de la physiologie du camp, est aussi liée à leur propre condition physique. Germaine Tillion raconte : « Les appels à Ravensbrück devinrent une sorte de marché d'esclaves où l'aspect physique des femmes incitait les S.S. à leur attribuer telle ou telle vocation industrielle » (1946 : 205). Les plus jeunes héritent des corvées les plus ardues, tandis que les plus âgées sont employées dans les ateliers de couture. Vouées dans les deux cas à l'épuisement et à une mort certaine, elles sont tragiquement destinées au four crématoire.

L'usine de munition d'Holleischen s'inscrit également, physiologiquement parlant, dans cette mouvance. Le site est retiré et camouflé en pleine nature. L'Herminier raconte : « La poudrerie s'étalait dans la forêt sur une longueur de 10 kilomètres, mais très bien dissimulée par les arbres, qui étaient même plantés sur nos toits » (1986 : 4). Le travail y est difficile et comporte des risques de maladies importants pour les détenues, étant donné que la poudre manipulée pour l'artillerie est un véritable poison³⁴. Je peux donc conclure que la physionomie de Ravensbrück et d'Holleischen afflige les déportées. En effet, les corps des dessinatrices portent les traces de leur environnement, puisque leurs capacités motrices sont atteintes. Leurs conditions sanitaires, physiques et mentales, de même que leurs repères spatio-

³⁴ Jeannette L'Herminier (1986 : 47) raconte : « Les civils ont droit à un litre de lait par jour et par personne pour réagir contre les risques d'intoxication. Au début, nous en touchions environ une tasse. Bien vite, cette faveur nous est supprimée et au bout de quelques semaines, nous commençons à sentir les effets nocifs de notre travail ».

temporels se trouvent également affectés, sans compter que ce nouvel environnement concentrationnaire justifie la clandestinité de leur geste artistique.

La psychologie de Ravensbrück n'est pas à négliger pour autant dans l'analyse des dessins de Rougier-Lecoq et de L'Herminier. Les pratiques dégradantes du camp assurent une terreur constante sur l'ensemble de son territoire. Elles se manifestent sous forme de tortures diverses et cause l'annihilation des prisonnières. Outre la rupture identitaire qu'elles subissent à leur arrivée au camp³⁵, les déportées endurent, tout au long de leur détention, des appels interminables durant lesquels elles doivent rester en rang, immobiles, et ce, pendant parfois près de douze heures. Elles souffrent également, pour ne nommer que quelques exemples, de la faim, de la soif et de la proximité extrême avec les autres captives. Comme l'expliquent de nombreuses survivantes, le manque était « la règle quotidienne du camp » (Amicale de Ravensbrück 1965 : 90). Parallèlement à ces phénomènes, s'inscrit aussi la violence comme élément constitutif du système concentrationnaire. Violence verbale, par le biais d'insultes et violence physique par l'entremise de coups de bâton, la punition la plus fréquente dans le camp³⁶. Plusieurs récits témoignent notamment de la présence de chiens, qui sur l'ordre des gardiennes, attaquaient les mollets des prisonnières les plus affaiblies. Ce motif est d'ailleurs récurrent dans les dessins de Rougier-Lecoq. De nombreuses expérimentations médicales³⁷ et examens gynécologiques³⁸, plus absurdes les uns que les autres, ont également eu lieu à Ravensbrück. Laurence Thibault estime que près de 800 enfants sont nés dans le camp, soulignant au passage les avortements et les stérilisations forcées dont certaines femmes ont fait l'objet (2006 : 144). Dans cette même logique, plusieurs moyens d'assassinats étaient employés par les nazis pour se débarrasser des détenues considérées comme « indésirables ». Si les transports noirs avaient initialement pour objectif de les transférer dans des camps

³⁵ À leur arrivée au camp, les déportées se voyaient retirer leur nom qui était alors remplacé par un matricule.

³⁶ Germaine Tillion (1946 : 65) raconte : « La punition classique à Ravensbrück était 25 coups de bâton, parfois 50, parfois 75, qui étaient alors généralement appliqués en 2 et 3 fois, mais pas toujours ».

³⁷ L'une des expériences médicales les plus connues est celle concernant soixante jeunes Polonaises âgées entre 15 et 25 ans, étudiantes à l'Université de Lublin. Surnommées les « lapins », ces dernières ont fait l'objet de vivisection (Tillion 1946; Amicale de Ravensbrück 1965; Tillion 1988b; Strebel 2005).

³⁸ L'absurdité de ces examens est révélée par Jeannette L'Herminier (1986 : 22) : « Selon la logique allemande, alignées comme toujours par cinq dans le couloir du Revier, nous pénétrons à la file indienne, entièrement nues, chez le dentiste, tandis que nous n'ôtons ni vestes, ni souliers pour aller à la pesée... »

d'anéantissement³⁹, la mort était aussi parfois provoquée par le biais de piqûres fatales, ou par l'ingestion de poudre blanche distribuée aux prisonnières en tant que médicament (Tillion 1946 : 45 et 207). Certaines femmes ont également été fusillées, pendues et dès 1945, gazées (Strebel 2005 : 454 et 455). Par conséquent, la menace constante de la mort afflige l'intégrité physique et psychique des déportées, influençant, par la même occasion, la perception que se font les artistes-témoins de Ravensbrück.

À Holleischen, les prisonnières sont, pour leur part, condamnées à travailler à la production d'armes militaires allemandes. Leur moral s'en trouve grandement affecté, d'où la manifestation de nombreux actes de sabotage. Ces derniers comportaient des risques de représailles. Trois Françaises furent ainsi chacune réprimandées de cinquante coups de bâton et pendues le 14 avril 1945, trois semaines seulement avant la libération du site (L'Herminier 1986 : 34). En bref, cette courte mise en perspective historique du camp démontre que le cadre concentrationnaire de Ravensbrück et l'usine d'Holleischen, par leurs terribles conditions de détention, marquent physiquement et psychologiquement les résistantes.

1.1.2 Les Françaises et la déportation

Le sort de Violette Rougier-Lecoq et de Jeannette L'Herminier se singularise également à l'intérieur du camp en raison de leur nationalité. Elles ont à l'instar des 8000 à 9000 Françaises internées à Ravensbrück été désignées comme des déportées politiques et ce, en dépit qu'un tiers d'entre elles fussent des prisonnières de droit commun (Tillion 1946 : 39). Leur uniforme est donc caractérisé par un petit triangle rouge, propre au système de marquage des détenues⁴⁰. Au cours de sa captivité, Germaine Tillion dresse d'ailleurs un portrait global des Françaises dans le camp. Elle note que certaines d'entre elles refusent de croire ce qui les attend, tandis que d'autres, au contraire, s'unissent à travers des actes de solidarité et

³⁹ Les transports noirs devaient se rendre au prétendu et faux camp de « Mittwerda », voué à l'asservissement et à l'extermination des femmes inaptes au travail (Lacoste-Dujardin 2008 : 8).

⁴⁰ Alyn Beßmann et Insa Eschebach (2013 : 44 et 45) recensent 5 000 « antisociales », 1 000 criminelles et 70 000 prisonnières politiques à Ravensbrück.

d'entraide (1946 : 16). Elle constate aussi la forte mortalité de ses compagnes et le mépris dont elles font l'objet, puisque selon elle, seules les Tziganes et les Juives présentent une résistance plus faible (1946 : 27). Bien que sa pensée soit en adéquation avec ses impressions de captive, le discours de la rescapée nécessite tout de même d'être nuancé. En effet, elle affirme elle-même, dans la troisième édition de son étude *Ravensbrück*, avoir « cédé comme beaucoup à la tentation de formuler des différences, des mises à part : “ils” ont fait ceci, “nous ne le ferions pas...” » (1988 b : 104). Des distinctions qui, après tout, ne font qu'incriminer d'autres victimes du système concentrationnaire. Néanmoins, la ferveur de Tillion à comprendre les mécanismes de sa captivité peut s'expliquer par son appartenance au mouvement de la Résistance intérieure française. Tout comme Rougier-Lecoq et L'Herminier, elle a été arrêtée pour avoir nui à l'effort de guerre ennemi, mais surtout pour avoir participé à des actions clandestines visant à libérer la France de l'occupation allemande⁴¹. Elle est donc animée par un engagement patriotique, qui lui permet de se mobiliser rapidement dans le camp, contrairement à certaines déportées qui ont un tout autre parcours. Je peux ainsi déduire que les deux artistes-témoins, en tant que résistantes, partagent, à leur manière, ce sentiment de combativité qui se concrétise par le biais de leurs dessins, une activité interdite dans le camp et passible de mort.

Par ailleurs, l'album *Témoignages, 36 dessins à la plume Ravensbrück*, de même que le catalogue d'exposition *Les robes grises [...]*, introduisent les croquis de Rougier-Lecoq ou de L'Herminier dans le prisme de la résistance⁴² manifestée par les Françaises à Ravensbrück. Ce

⁴¹ Avant leur déportation, les résistants français ont connu l'emprisonnement dans les camps d'internement français. Selon Laurence Thibault (2006 : 129), « [...] l'internement est une affaire strictement française, dont la mise en œuvre et l'organisation relèvent uniquement de l'administration française ».

⁴² La question de la résistance a largement été abordée en ce qui a trait aux productions visuelles issues des centres de détention nazis. Les grands ouvrages de référence en la matière annoncent d'emblée par leurs titres, de même que par les intitulés de leurs chapitres, la résistance spirituelle qu'assume le dessin. Je pense à l'ouvrage *Spiritual Resistance : Art from Concentration Camps, 1940-1945* de Miriam Novitch et Lucy S. Dawidowicz, mais aussi à l'article de Diane Afoumado, « Les dessins des concentrationnaires français : témoins de la résistance spirituelle dans les camps nazis ». Dans le premier, les auteures conçoivent l'artiste-témoin comme le dénonciateur des crimes nazis, tandis que dans le second, Afoumado se penche sur les motivations qui ont mené à la résistance spirituelle par le dessin (Novitch 1981 : 12; Afoumado 1991 : 24). Janet Blatter, dans « Art from the Whirlwind », considère la création comme un moyen pour les déportés de conserver leur humanité, alors que Ziva Amishai-Maisel, dans son livre *Depiction and Interpretation*, justifie la résistance comme l'une des cinq

sujet est largement discuté dans les récits de déportation, mais également dans l'article que consacre Claire Andrieu⁴³ à ce qu'elle qualifie de « résistance internée »⁴⁴ (2008 : 3). L'auteure explique qu'étant donné leur arrivée tardive dans le camp et la dégradation des conditions de vie qui s'en est suivie, les Françaises ne sont pas parvenues à occuper des postes privilégiés⁴⁵ au cours de leur captivité et n'ont pu mettre en place une organisation structurée. Selon elle, leur combativité est donc surtout liée à une résistance de survie et de solidarité, de même qu'au maintien de leur dignité de femmes⁴⁶ (2008 : 11). Cette affirmation est importante à souligner, puisqu'elle touche à la fois la figurabilité physique et psychique des détenues, mais également la relation qu'elles entretiennent vis-à-vis de leur statut de femme. En effet, Andrieu insiste sur l'absence de mixité dans la résistance internée, celle qui permet « une certaine transgression de la distribution traditionnelle des rôles sociaux de genre » (2008 : 22). Si la question de la résistance a été abordée tant du côté du dessin, que chez les Françaises à Ravensbrück, elle n'a jamais été articulée simultanément à travers ces deux perspectives. En suivant cette logique, mon hypothèse est que le dessin devient le lieu d'instigation d'une lutte féminine propre à l'expérience concentrationnaire de l'artiste-témoin. Ceci implique, d'une part, que Rougier-Lecoq et L'Herminier se livrent elles-mêmes à une résistance « picturale » qui se manifeste cette fois-ci sur le plan formel et stylistique de leurs compositions. D'autre part, cela suggère qu'elles développent, en tant que femmes, une résistance « graphique » répondant des spécificités de leur genre, un aspect que j'aborderai plus en profondeur au chapitre 2, en termes d'espaces de la féminité. Je crois toutefois nécessaire d'introduire, avant tout, leurs esquisses afin de définir leurs particularités matérielles, celles sur lesquelles reposeront mes intuitions d'analyse.

raisons pour laquelle les prisonniers ont réalisé des œuvres dans les camps (Blatter 1981b : 32; Amishai-Maisel 1993 : 3).

⁴³ L'historienne Claire Andrieu est la fille des résistants français André Postel-Vinay et Anise Girard. Sa mère fut l'une des camarades de détention de Germaine Tillion et participe à l'ouvrage collectif *Ravensbrück* (1946).

⁴⁴ Claire Andrieu (2009 : 3) se limite à l'exemple des Françaises déportées à Ravensbrück par mesure de répression.

⁴⁵ Germaine Tillion (1946 : 37 et 38) évoque quelques exceptions, dont celles d'une ou deux Alsaciennes et d'une Française mariée à un Polonais.

⁴⁶ La réflexion de l'auteure s'appuie sur les quatre niveaux de résistance énoncés dans le témoignage de Gertin Schindler, cité par Bernhard Strebel. Cette échelle comprend « le travail de survie et de maintien de la dignité; la solidarité; la pénétration de la partie de l'administration du camp qui est laissée aux détenus; la création d'une organisation clandestine » (Strebel 2005 : 510, cité par Andrieu 2008 : 10).

1.2 Violette Rougier-Lecoq : incertitude et autodétermination

Les dessins de Violette Rougier-Lecoq ont jusqu'à ce jour fait l'objet de peu d'études. Ils sont surtout connus grâce à l'ouvrage *Témoignage, 36 dessins à la plume Ravensbrück*, publié en 1948, et une seconde fois en 1975. Dans la dernière édition, plusieurs auteurs contribuent à l'introduction des compositions. L'homme politique français Alexandre Parodi, le Père Michel Riquet, alors président d'honneur de l'Union Nationale des Déportés et la résistante française Geneviève de Gaulle-Anthonioz, en font partie. Ils prennent part aux discours commémoratifs qui englobent les œuvres de Rougier-Lecoq. Le premier les perçoit comme des dessins sobres et simples, révélant la vie concentrationnaire telle qu'elle l'était. Il stipule que les créations sont « sans grandiloquence », mais surtout « sans recherche de l'effet » (1975 : [s.p.]). Le second, pour sa part, partage cette opinion, puisqu'il s'attarde au réalisme des croquis. Selon lui, l'authenticité de ces derniers ne peut être réfutée, comme rien n'y est inventé ni exagéré. La troisième, quant à elle, se penche davantage sur la terreur qui en émane, évoquant entre autres les thématiques sanglantes privilégiées par l'artiste-témoin. Outre ces remarques, l'ouvrage contient également des notes du capitaine A.G. Somerhoug de la *British War Crimes Investigation Unit*. Celui-ci insiste sur l'importance du rôle joué par les témoignages de la résistante lors du procès de Ravensbrück à Hambourg⁴⁷. Ayant servi d'éléments de preuve, ces derniers ont permis au jury, mais aussi au public, de prendre conscience des atrocités du camp, remplaçant avantageusement l'absence de photographies. Ils sont d'ailleurs aujourd'hui utilisés par le Mémorial de Ravensbrück pour illustrer la vie quotidienne des femmes dans le camp. Plus récemment, Josée Leclerc⁴⁸ s'est également intéressée aux dessins de Rougier-Lecoq. L'auteure affirme que ces croquis, en raison de leur point de vue frontal, ne permettent aucune distance représentative vis-à-vis de l'horreur qu'ils exposent. Ils attestent, selon elle, de l'impossibilité de symboliser l'expérience traumatique vécue par l'artiste-témoin dans le camp, puisque dans sa violence et sa disproportion, cette dernière ne peut être assimilée à la réalité intérieure du sujet figuré (2011 : 83). Enfin, je pense, pour ma part, que ces différentes lectures, bien qu'elles situent les productions visuelles

⁴⁷ Le procès de Ravensbrück s'est déroulé à Hambourg entre décembre 1946 et février 1947. Il a mené à la condamnation à mort de 11 des responsables de Ravensbrück (Parodi 1975 : [s.p.]).

⁴⁸ L'interprétation de Josée Leclerc est citée en introduction de la thèse de Norit Bercovicz (2017).

de Rougier-Lecoq dans une opposition formelle, entre la conformité du dessin et l'excès de l'événement dépeint, se font quelque peu simplistes. Elles demandent à être nuancées, comme je tenterai de le faire dans les pages suivantes.

En vérité, Rougier-Lecoq a elle-même, de son vivant, fait part de ses impressions sur ses croquis. Dans l'entretien accordé à Diane Afoumado, elle révèle avoir créé dans le camp afin de combler un besoin d'évasion, mais aussi pour montrer dans l'après-guerre les réalités des femmes à Ravensbrück (1992 : 79). Contrairement à la majorité des déportées, elle affirme ne pas avoir eu de difficulté à se procurer du matériel pour dessiner :

C'était assez facile, enfin relativement facile. On s'étonne parfois que l'on ait pu le faire, mais pour le papier, il y avait quand même des papiers d'emballage, parce que le camp était une véritable ville dans laquelle on travaillait, donc il y avait du tissu, il y avait du papier, il y avait des crayons, des plumes, des crayons à encre d'ailleurs à l'époque (Afoumado 1992 : 77).

Elle raconte avoir parfois dessiné à la craie blanche sur le papier noir utilisé pour les radiographies, de même qu'au crayon à l'encre, sous-entendant ainsi la variété de ses médiums et donc de ses dessins. Cette information fort intrigante est toutefois absente des réflexions citées précédemment. Ceci explique mon étonnement, lorsque j'ai découvert, au cours de mon séjour de recherche, la pluralité des formes que prennent, en réalité, les créations de la résistante. Ni livre ni publication Web ne m'avaient préparée à une si grande diversité de supports. À vrai dire, aucun spécialiste n'a jusqu'à présent mis en dialogue les différentes compositions de Rougier-Lecoq⁴⁹. Je crois qu'un tel exercice est pourtant essentiel à la compréhension de ces témoignages. Pour aborder un dessin, il est nécessaire de revenir en premier lieu à sa base, c'est-à-dire à sa matérialité, afin de connaître, au-delà de son thème, ses propriétés physiques. Après tout, l'examen des caractéristiques formelles de l'image me permet de recenser la multiplicité des dessins de Rougier-Lecoq, mais m'assure aussi de mieux cerner les moyens stylistiques employés par l'artiste-témoin pour traduire sa captivité.

⁴⁹Le Mémorial de Ravensbrück présente, dans son exposition permanente, des reproductions des dessins originaux conservés au Musée de l'Ordre de la libération de Paris, de même que certaines copies publiées dans *Témoignages 36 dessins à la plume Ravensbrück*. Si quelques rapprochements entre les compositions sont réalisés, ces derniers ne font, jusqu'à présent, l'objet d'aucune publication francophone et nécessitent d'être davantage approfondis.

En procédant de la sorte, mon étude est enrichie, puisqu'en identifiant la singularité de ces esquisses, je serai en mesure d'interpréter les réseaux de signification qui les traversent. À cet égard, la nature de certaines compositions, dont quelques-unes feront l'objet d'analyse au sein de ce travail, demeure à ce jour énigmatique. Je crois donc nécessaire de m'attarder un instant sur ce point, comme il influence la lecture des images, de même que l'usage testimonial qui doit en être fait par les chercheurs, dans l'exercice de reconstitution de la déportation de Rougier-Lecoq.

1.2.1 Reproductions ou originaux ?

Tout d'abord, il existe, bien évidemment, les croquis tirés de *Témoignages 36 dessins à la plume Ravensbrück*. Ces derniers s'inscrivent dans une suite logique, en dévoilant les différentes étapes de la vie concentrationnaire des femmes dans le camp. Il s'agit des compositions les plus connues de Rougier-Lecoq, de par leur diffusion et leur accessibilité sur le Web. Toutefois, en réalisant ma recherche, j'ai constaté que le lieu de conservation de ces originaux est encore, de nos jours, ignoré par les spécialistes. Ils sont introuvables, ce qui laisse supposer qu'ils sont aujourd'hui préservés au sein de collections privées, ou demeurés dans les annales de la famille Rougier-Lecoq⁵⁰. Une telle absence suscite, tout de même, le doute quant aux caractéristiques physiques de ces documents. Ont-ils été produits durant la détention de leur auteure, ou créés dans l'après-guerre, comme l'affirme l'ouvrage *The Ravensbrück Women's Concentration Camp : History and Memory*⁵¹? À vrai dire, les propos d'Alexandre Parodi alimentent cette incertitude, puisqu'il raconte : « Ce sont de terribles dessins, la plupart réalisés au camp même de Ravensbrück [...] » (Parodi 1975 : [s.p.]) En précisant que la « plupart » a été conçue dans le camp, celui-ci sous-entend que certains ne

⁵⁰ Étant donné que Violette Rougier-Lecoq a fait don de 10 dessins au Musée de l'Ordre de la Libération de Paris et qu'elle détient les droits d'auteur de la réédition de son ouvrage *Témoignages 36 dessins à la plume Ravensbrück* (1975), je peux croire en cette hypothèse. D'ailleurs, une photographie de Violette Rougier-Lecoq est publiée dans l'ouvrage *Artistes d'Europe : Montparnasse déporté* (2005). Le droit d'auteur est réservé à la ville de Paris/Archives famille Le Coq, confirmant ainsi qu'elle a un fonds. Je n'ai toutefois pu y avoir accès.

⁵¹ Quelques auteurs partagent cet avis. Glenn Sujo (2001 : 79) affirme que Rougier-Lecoq a exécuté ses dessins de mémoire après la guerre, alors que Herzog et Hess (2012 : 39) la citent en exemple pour illustrer les prisonnières qui ont reproduit ou créé certains croquis de leurs expériences concentrationnaires dans le camp à la suite de leur libération.

l'ont pas été. Je vais d'ailleurs démontrer plus tard qu'il est possible de croire que certains dessins ont été réalisés après la libération de Rougier-Lecoq. Néanmoins, à la page suivante du même ouvrage, le Père Michel Riquet confirme que les dessins ont été produits sur le vif, au cours de la captivité de la résistante (1975 : [s.p.]). L'hommage que rédige Jacqueline Fleury à l'égard de Violette Rougier-Lecoq dans *Le Déporté* s'inscrit également dans cette logique. Son commentaire laisse croire que les croquis publiés dans l'album sont, en réalité, des reproductions d'originaux. Elle raconte : « Émouvants souvenirs précieusement rapportés en France, Violette les a réunis dès 1948 en un album que beaucoup d'entre nous gardent fidèlement »⁵² (2003 : 21). D'ailleurs dans l'entrevue de Diane Afoumado, Rougier-Lecoq ne fait aucune distinction entre les différentes productions visuelles qu'elle a conçues. Au contraire, elle explique les moyens par lesquels elles parvenaient à dessiner dans le camp, confirmant ainsi qu'elle a créé certaines compositions clandestinement. Seulement, qu'en est-il de ces dernières?

1.2.2 Le Musée de l'Ordre de la Libération de Paris

Le Musée de l'Ordre de la Libération de Paris dispose de dix esquisses originales⁵³. De grandes dimensions, pouvant atteindre entre 13 et 30 centimètres de hauteur ou de largeur, ces dernières surprennent par leur bon état de conservation, de même que par la variété de leurs médiums artistiques. Ces caractéristiques physiques, que les reproductions ne peuvent traduire, nuancent ma lecture des œuvres. Je ne suis, toutefois, pas en mesure de confirmer si elles ont réellement été créées dans le camp, puisque certaines dates de production restent inconnues. Seulement, en me fiant aux descriptions des conditions matérielles de Rougier-Lecoq citées plus haut, tout me porte à croire que ces croquis relèvent, bel et bien, de la clandestinité.

D'une part, certaines compositions se découpent à travers un plan vertical. Réalisés sur

⁵² Les auteurs de l'ouvrage *Artistes d'Europe : Montparnasse déporté* (2005) partagent aussi cet avis.

⁵³ L'étude proposée par Josée Leclerc (2011) repose sur quatre de ces compositions : *Folles Block 10* (Figure 12), *Le transport des mortes* (Figure 5), *Le Revier* (Figure 10) et *Charrette des mortes* (Figure 4).

un papier vélin jaune, *Charrette des mortes*⁵⁴ (Figure 4) et *Le transport des mortes* (Figure 5) suggèrent l'élimination des cadavres à Ravensbrück. Si le premier expose un amoncellement de corps disposé dans une charrette, le deuxième illustre des déportées qui exécutent la tâche fastidieuse de vider les baraquements de ses mortes. Profilés à l'encre noire, les cadavres paraissent crispés et rigides, soulignant ainsi leur décès évident. Les prisonnières, quant à elles, se désarticulent dans l'effort de leur besogne, se distinguant des dépouilles par les rayures de leur uniforme qui assurent un contraste entre les mortes et les vivantes. Le camp, de son côté, n'est que très sommairement suggéré dans l'image. Une tendance qui se modifie considérablement dans les dessins de format horizontal. Produits sur un papier vélin noir à la craie blanche, ces derniers illustrent différentes perspectives locales de Ravensbrück. *Vue générale du camp durant un appel* (Figure 6) présente une vue en plongée. Dans l'arrière-plan se dresse le bâtiment administratif du camp, de même que dans l'angle supérieur gauche, le crématoire avec ses hautes cheminées. Le premier s'impose par sa taille, qui domine nettement les deux rangées de baraques qui se déclinent parallèlement devant lui. À l'extrémité de ces dernières affluent ce que je suppose être les déportées au cours de l'appel. Dépeintes par de petits points, celles-ci semblent compressées par la démesure de leur environnement. L'atmosphère alarmante qui en émerge est d'ailleurs confirmée par les gardiennes illustrées avec leurs chiens. Un motif repris dans *Un groupe sous la menace d'un Kapo* (Figure 7), dans lequel figure une *Aufseherin*⁵⁵ qui flanquée de son chien et d'un bâton, poursuit à la course des prisonnières affolées. À propos de ce croquis, je remarque que les personnages sont, cette fois-ci, plus détaillés. Le trait de la craie se fait moins grossier que dans l'œuvre précédente, et la ligne plus précise permet ainsi de cerner la corpulence des silhouettes. Un effet stylistique toutefois absent au sein de *Camp de Ravensbrück : une chambre* (Figure 8), qui de manière excessivement sommaire, révèle des profils schématisés. Quatre femmes, ou cadavres, difficile de le déterminer, sont inclinés. Trois reposent sur ce qui paraît être des couchettes, tandis que l'une d'entre elles est à même le sol. Est-elle morte? Impossible de le dire. En vérité, un autre

⁵⁴ Selon les renseignements fournis dans l'exposition permanente du Mémorial de Ravensbrück, ce dessin aurait été réalisé à la suite de la libération de Violette Rougier-Lecoq. Toutefois, aucun justificatif ne vient appuyer cette hypothèse.

⁵⁵ SS, surveillante dans les camps de femmes (Audhuy 2011 : 239)

corps semble dissimulé dans l'angle gauche, suggéré par le mur dépeint. À son opposé se trouve également une déportée accroupie, située à proximité d'une forme rectangulaire rappelant celle d'une porte. S'ouvre-t-elle sur un second espace? Est-elle déjà entrouverte? Plusieurs motifs indescriptibles s'inscrivent sur cette dernière et m'empêchent de saisir le sens véritable de sa présence dans la composition. Une abstraction qui s'atténue toutefois dans *Corps dans des brouettes*, 6 mars 1945 (Figure 1), analysé en introduction.

Les quatre dernières compositions s'articulent, pour leur part, autour du thème de la déchéance physique et morale. Il s'agit d'un sujet largement abordé par la résistante puisqu'elle a été employée comme infirmière⁵⁶ au block 10 des tuberculeuses durant sa captivité. Ce rôle l'a rendue témoin des sélections menant à la dégénérescence des femmes, mais aussi à l'assassinat des détenues les plus affaiblies⁵⁷. Réalisés sur un papier vélin de couleur crème, à l'exception de *Le Revier*⁵⁸, qui est esquissé sur une feuille de papier régulière, les croquis se distinguent par leur technique picturale. L'encre noire est employée dans *Interdiction de pansement pour les Folles*⁵⁹ (Figure 9) et *Le Revier* (Figure 10). Abîmé, le premier illustre deux femmes amaigries aux cheveux courts. L'une est dépeinte debout, de dos, tandis que l'autre est agenouillée face à elle. Nues, elles se caractérisent chacune par les taches noires qui marquent leurs silhouettes. Celles-ci semblent évoquer les plaies ouvertes qui couvrent leurs corps, suggérant ainsi l'absence de soins médicaux dans le camp. Le second, de son côté, dévoile des scènes médicales. Dans l'angle supérieur gauche défile la représentation d'un médecin SS, d'une infirmière et d'un groupe de femmes nues qui attendent craintivement leur examen. De manière tout à fait indépendante, se manifeste également dans l'espace pictural la figure d'une déportée nue, d'une prisonnière en uniforme, d'une captive recroquevillée, de même qu'une paire de bottes. Cette organisation des formes n'est pas

⁵⁶ Plusieurs prisonnières étaient employées comme « infirmière » dans le camp, bien qu'elles ne disposaient d'aucun matériel médical nécessaire pour répondre aux soins requis par les détenues. Elles étaient, en réalité, témoins des expériences médicales sordides exercées par les collaborateurs nazis.

⁵⁷ Renée Dubna (1997 : [s.p.]) explique qu'il était courant de voir des gens morts et découpés en morceau au Revier. Elle raconte aussi que des expériences étaient réalisées sur les « Folles », sans aucune anesthésie.

⁵⁸ Le Revier est le nom donné à « hôpital » du camp.

⁵⁹ Aucune précision n'est véritablement donnée quant aux femmes qualifiées de « Folles », bien qu'elles soient toujours décrites comme des femmes inaptes au travail, conjointement aux infirmes, tuberculeuses, ou à celles qui sont à bout de force, évacuées du camp par les transports noirs.

anodine, puisqu'elle est répétée au sein de *La morgue*, *L'arrachage des dents en or* (Figure 11) et de *Folles block 10* (Figure 12). Esquissés au crayon de graphite à l'encre brune, et au crayon de plomb, puis soulignés de nouveau à l'encre noire, les deux premiers intitulés font partie du même dessin. En raison des techniques mixtes employées par l'artiste-témoin, je suppose qu'ils ont été retravaillés à quelques reprises. Plusieurs amoncellements de cadavres y sont symbolisés, tout comme diverses procédures liées à la mort y sont brièvement et vivement tracées. Bien que les motifs tendent à s'abstraire, les titres de ces croquis, inscrits à même le support matériel, permettent de saisir les sujets de Rougier-Lecoq. Finalement, *Folles block 10*⁶⁰ (Figure 12) illustre une infirmière soutenant le corps d'une femme nue. Quatre autres déportées sont également figurées, à l'intérieur de la composition, dans différentes poses. Profilées à la pierre noire ou au fusain, elles se singularisent par leur aspect vaporeux qui contraste avec la rigidité des traits qui caractérisaient jusqu'alors leur représentation à l'encre. Dès lors, les dessins de Rougier-Lecoq ne se limitent pas aux croquis à la plume qui ont fait l'objet de publications ni aux commentaires émis par les spécialistes à leur égard. Ils relèvent de médiums et de supports matériels variés qui influent sur leurs formes, de même que sur ma compréhension des œuvres.

Ainsi, l'aperçu général de ces différentes compositions originales me permet de nuancer ma réflexion. En effet, la résistante, bien qu'elle mette en scène des faits réalistes, ne recourt pas pour autant à un style « réaliste », tel que supposé par Parodi et Riquet. En vérité, son traitement pictural change selon la technique qu'elle adopte. En comparant les personnages dépeints à l'encre à ceux esquissés à la craie, je remarque que les seconds sont plus arrondis que les premiers. Ils semblent donc contredire l'aspect rigide et cadavérique renforcé par la plume. Seulement, en s'effaçant à travers la translucidité du calcaire, ils suggèrent, de leur côté, la permanence de la mort qui règne dans le camp, comme si à chaque instant les captives étaient menacées de disparaître. De ce fait, je peux déduire que chaque dessin possède ses propres moyens stylistiques pour exposer la détention des femmes. Toutefois, ils se conforment tous à une résistance graphique qui se situe entre figuration et

⁶⁰ Le Block 10 était réservé aux maladies neurologiques et aux tuberculeuses. Il était surnommé « cimetière », comme les déportées y mourraient rapidement, assassinées par l'administration de poison (Strebel 2005 : 237).

abstraction, permettant ainsi de traduire l'atmosphère bestiale du camp. Mi-humaine, mi-bête, la femme déshumanisée révèle, par sa simple figurabilité, la physiologie et la psychologie de Ravensbrück. D'ailleurs, je remarque que Rougier-Lecoq ne réalise pas seulement ses croquis à partir d'un point de vue frontal, ce qui met en négation le commentaire de Josée Leclerc. En effet, elle adopte différents angles de vue pour illustrer, au sein d'un même dessin, plusieurs fragments de la vie concentrationnaire. Sans pour autant les matérialiser, ces derniers donnent, en retour, à voir la globalité des actes commis à Ravensbrück selon la perspective de l'artiste-témoin.

Aux termes de ce qui précède, j'émet donc l'hypothèse selon laquelle Rougier-Lecoq a rétrospectivement traité ces croquis comme des études préliminaires. C'est à partir de ceux-ci qu'elle a, d'après moi, créé, à la suite de sa libération, les esquisses de son album. En effet, je constate que plusieurs dessins reproduits au sein de l'ouvrage *Témoignages 36 dessins à la plume Ravensbrück*, comportent des similitudes avec ces originaux. À l'instar de *Corps dans des brouettes* (Figure 1) et *Agonies juives...* (Figure 2) cités en introduction, la composition *Folles block 10* (Figure 12) est sensiblement identique à *Les âmes n'y sont plus...* (Figure 13). Le personnage près de la bassine est toutefois absent de cette deuxième version, alors que la femme assise dans l'angle inférieur droit est, cette fois-ci, dépeinte avec des cheveux courts. *Camp de Ravensbrück : une chambre* (Figure 8) semble aussi faire référence à *Leurs pseudos?... Mort...* (Figure 14) Le motif des femmes – ou plutôt des cadavres – reposant sur des couchettes est répété, tandis que les corps dissimulés derrière le mur sont désormais exposés, comme si l'auteure proposait une nouvelle prise de vue de la pièce, élaborée à partir de son croquis clandestin. Dans cette même logique, les deux détenues dans *Interdiction de pansement pour les Folles* (Figure 9) rappellent les figures au registre supérieur de *Cobayes...* (Figure 15). Elles présentent une gestuelle similaire, et ce, à quelques variantes près. Le personnage de gauche a dorénavant un numéro⁶¹ inscrit dans le dos, alors que la femme

⁶¹ Dans l'exposition permanente du Mémorial de Ravensbrück, une copie du dessin de *Charrette des mortes* (Figure 4) est présentée. Une description sommaire accompagne la composition et fait part de l'étrangeté des numéros inscrits sur le corps des cadavres. Selon l'établissement, la signification de ce motif est inconnue. Seulement, en poursuivant mes recherches, j'ai découvert une information qui pourrait bien être la réponse à cette énigme. En effet, dans sa thèse, Suzanne Weinstein (1946 : 29) explique : « Les cadavres des femmes décédées à

agenouillée tient, pour sa part, un objet. *Le transport des mortes* (Figure 5) évoque aussi de façon évidente *Victoire...*⁶²(Figure 16). La disposition des déportées est identique, bien que l'environnement se veut plus détaillé dans la dernière version. Le mur de la morgue est esquissé, laissant présager des pierres, tandis que les traits ondulés qui marquent le sol se différencient. *Charrette des mortes* (Figure 4) a également pu inspirer *Ce furent des enfants, des filles, des femmes* (Figure 17), comme les deux compositions exposent des cadavres empilés sur une charrette. Dès lors, mon examen des croquis de Violette Rougier-Lecoq permet d'élargir la connaissance de ses productions visuelles. À la lumière de ce bilan, je peux donc supposer que ses dessins les plus connus ont été créés après la guerre, une nuance essentielle à l'exercice de leur appréhension.

1.2.3 Mahn-und Gedenkstätte Ravensbrück

De son côté, le Mémorial de Ravensbrück établit déjà, à l'intérieur de son exposition permanente, certains rapprochements entre les différents témoignages réalisés par Rougier-Lecoq. Il réserve une place importante aux productions visuelles concentrationnaires et possède, en ses collections, quelques reproductions de dessins de la résistante, dont certaines sont d'ordre informatif. Jusqu'alors inédites au sein des publications francophones, ces dernières, selon l'anecdote recueillie lors de mon séjour de recherche, auraient été créées en Suède en 1945, après la libération de leur auteure par la Croix-Rouge. Ces actes sont divers et se caractérisent par des croquis accompagnés de descriptions. Certains présentent des plans du camp, tels que les toilettes, les « halles » de chargement des wagons, le crématoire, les baraquements et les catégories de déportées. D'autres illustrent les colonnes de travail, les ustensiles employés par les détenues pour manger, de même que les portions de nourriture servies. L'un d'entre eux détaille aussi l'horaire journalier des prisonnières et est suivi d'une esquisse de gardienne et de chien. Il est complété par l'inscription : « une aufsherine [sic] avec un chien. Des femmes sont mortes des morsures des chiens ». Ainsi, je remarque que ces

l'infirmerie ou dans les blocs étaient transportés sur une charrette à la morgue, sorte d'abri souterrain en ciment situé derrière l'infirmerie. Le numéro individuel d'immatriculation au camp était tatoué à l'encre sur la poitrine de chaque cadavre ».

⁶² Le rapprochement entre ces deux dessins est, une première fois, établi dans l'exposition du Mémorial de Ravensbrück. Seulement, les différences stylistiques qui les distinguent ne sont pas abordées.

différents schémas fournissent des renseignements qui se distinguent de ceux dispensés par les croquis analysés plus haut. Les dessins s'y font excessivement sommaires et sont employés par l'artiste pour illustrer ses propos. Ils ne témoignent pas précisément de sa déportation, mais informent plutôt sur les règles de vie du camp, de même que sur son aménagement. Néanmoins, les versions que j'ai pu observer sont des copies, qu'il m'a d'ailleurs été impossible de reproduire pour le bien de ce travail. Je ne suis donc pas en mesure d'évaluer la technique picturale utilisée par Rougier-Lecoq, ce qui influencerait peut-être mon interprétation.

Outre ces archives, le Mémorial détient aussi une composition originale (Figure 18) de Rougier-Lecoq⁶³. Il s'agit d'un feuillet que l'artiste-témoin a réalisé pour la docteure et prisonnière tchèque Zdenka Nedvědová-Nejedlá, alors qu'elle se faisait traiter pour la diphtérie à l'infirmerie. Produit le 1^{er} janvier 1944, ce dernier porte l'inscription « Szczasny Nowy Rok Docteur Zdenka » (Bonne année, docteure Zdenka). De petites dimensions, il prend la forme d'un accordéon, articulé en quatre parties. Celles-ci exposent des scènes médicales et sont esquissées au crayon sur papier. D'ailleurs, la première série dévoile un motif semblable à celui dépeint dans *Le Revier*⁶⁴ (Figure 10). Un médecin SS⁶⁵ est assisté d'une infirmière, tandis que les déportées nues attendent leur examen. Les autres représentations, quant à elles, illustrent différentes vues du camp, de même que des femmes dans des poses distinctes, rappelant ainsi certaines compositions conservées au Musée de l'Ordre de la Libération de Paris. Néanmoins, bien que Rougier-Lecoq exprime des thématiques similaires à celles analysées jusqu'à présent, cette œuvre contraste avec ses autres dessins. Son petit format, de même que la singularité de sa forme peuvent s'expliquer par son statut de cadeau. Il s'agit d'un objet confectionné et non plus simplement d'un croquis. À vrai dire, la création témoigne de certaines réalités concentrationnaires, mais atteste surtout de l'amitié qu'éprouve la résistante pour sa camarade de détention. Ceci implique que les productions visuelles de Rougier-Lecoq n'ont pas été toutes conçues pour les mêmes fonctions et qu'elles doivent donc

⁶³ En 1958, Zdenka Nedvědová-Nejedlá fait don de ce dessin au Mémorial de Ravensbrück.

⁶⁴ Ce lien est établi au sein de l'exposition permanente du Mémorial de Ravensbrück.

⁶⁵ Dans l'entretien accordé à Diane Afoumado (1992 : 81), Violette Rougier-Lecoq stipule n'avoir représenté que des femmes SS, de manière anonyme. Ce motif d'homme semble donc contredire son propos.

être étudiées à travers leurs spécificités.

1.2.4 Les Archives nationales de Londres

Les Archives nationales de Londres comptent, quant à elles, 18 esquisses de Rougier-Lecoq au sein de leur collection (Figure 19 à 36). Il s'agit des témoignages originaux utilisés par la Défense, lors du procès d'Hambourg, pour accuser les responsables de Ravensbrück. La nature de ces documents demeure, cependant, à ce jour ambiguë. En effet, il est difficile de déterminer si ces compositions ont été réalisées par la résistante durant sa déportation, ou si elles sont de simples copies. À l'œil, je note l'excellent état du papier, qui par l'occasion, est protégé d'une pellicule de plastique. Seulement, le trait noir me laisse perplexe. Est-il l'œuvre de la plume ou d'une impression à l'encre? Impossible de le dire. Aucun spécialiste n'a d'ailleurs pu me renseigner à ce sujet. Malgré tout, je suis parvenue à obtenir quelques informations qui orientent ma réflexion. D'une part, les dessins font partie d'un dossier officiel relatif aux poursuites du JAG⁶⁶. Aux dires des conservateurs, les copies ne seraient pas admissibles dans un tel document, à moins qu'elles soient certifiées comme telles, ce qui ne semble toutefois pas être le cas. D'autre part, ils s'inscrivent dans les journaux privés rédigés par John da Cunha, enquêteur des crimes de guerre commis à Ravensbrück et assistant juridique au procès. Selon les données recueillies dans le catalogue en ligne, sa collection inclut :

des photographies prises pendant le procès, des copies de dessins montrant les conditions de vie à Ravensbrück réalisées par une détenue dans le camp, une copie du rapport d'enquête, des déclarations de témoins de crimes de guerre et certaines correspondances contemporaines⁶⁷ (The National Archives : en ligne).

Le terme « copie » est employé pour évoquer les compositions de Rougier-Lecoq et semble ainsi suggérer que les documents sont, bel et bien, des reproductions⁶⁸. Pour tout dire,

⁶⁶ Cabinet du juge-avocat général.

⁶⁷ Je traduis « photographs taken during the trial, copies of drawings showing conditions in Ravensbrück made by a prisoner in the camp, a copy of the investigation report, statements made by witnesses to war crimes, including a number not produced as evidence in the trial, and some contemporary correspondence ».

⁶⁸ Le centre d'archive classe les dessins de Rougier-Lecoq à la date du 15 juin 1946. Je ne suis toutefois pas en mesure de confirmer s'il s'agit de leur date de création.

les procès juridiques qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale étaient quelque peu improvisés et donc, pas aussi stricts que ceux qui ont été menés postérieurement. Dans cette confusion, il est probable que des copies aient été utilisées comme témoignage, une logique que certains conservateurs négligent peut-être de considérer. Quoi qu'il en soit, en rapprochant ces versions à celles détenues par le Musée de l'Ordre de la Libération de Paris, je perçois de grandes distinctions quant à leurs propriétés physiques. La qualité du papier et le fait que l'ensemble de ces 18 croquis, à l'exception d'un seul⁶⁹, figure dans l'ouvrage *Témoignages 36 dessins à la plume Ravensbrück* me portent aussi à croire qu'ils ont été réalisés à la suite de la libération de Rougier-Lecoq. Toutefois, comparativement à ceux de l'album, ces derniers présentent quelques variantes et se font moins achevés. En effet, quelques motifs et zones d'ombre sont manquants, ce qui laisse deviner que l'artiste a retravaillé ses dessins avant de les éditer. D'ailleurs, leurs titres se distinguent de leur version définitive. Apposés à même le papier, les premiers sont inscrits à la main, tandis que les seconds sont typographiés de façon manuscrite. Leurs significations diffèrent également et sous-entendent l'évolution testimoniale des croquis de Rougier-Lecoq, un aspect que j'aborderai au chapitre 3. Malgré tout, je ne peux confirmer avec assurance le lieu de production de ces esquisses ni discerner leur véritable nature, qui demeure, à ce jour, énigmatique.

En somme, l'ambiguïté des compositions originales de Violette Rougier-Lecoq se présente comme un fait historique en soi. Elle expose la complexité à travailler à partir de témoignages visuels issus des centres de détention nazis. La tâche se complique, en ce qui a trait à l'information relative à la captivité des femmes à Ravensbrück, puisque la majorité des documents officiels du camp a été brûlée par les SS (Tillion 1988b : 280). Les connaissances se font donc fragmentaires et évoluent continuellement grâce à la découverte de sources inédites. De plus, les scientifiques, de nos jours, s'interrogent sur des aspects inusités de la vie concentrationnaire. Par conséquent, les dessins de Rougier-Lecoq sont étudiés à travers de nouvelles approches qui influencent leur interprétation. Ceci peut, par ailleurs, justifier les contradictions quant à l'origine de ces esquisses. Contrairement à aujourd'hui, la distinction

⁶⁹ Je reviendrai sur ce dessin au chapitre 2.

qui s'opère entre les dessins conçus en clandestinité et ceux produits dans l'après-guerre n'était peut-être pas en 1975, lors de la réédition des croquis, de grand intérêt. Néanmoins, dans ce mémoire, je vais réaliser une étude approfondie de quatre compositions de l'ouvrage *Témoignages 36 dessins Ravensbrück*⁷⁰.

1.3 Jeannette L'Herminier : absence et présence

Les dessins originaux de Jeannette L'Herminier sont, quant à eux, davantage connus des chercheurs. Le Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon possède 148 pièces, tandis que le Musée de l'Ordre de la Libération de Paris en conserve 18. Il s'agit de dons offerts par la résistante de son vivant⁷¹. Malgré la variété des supports matériels, les croquis de L'Herminier sont sensiblement identiques en ce qui a trait à la figurabilité de leurs sujets. Chaque « modèle » est esquissé au crayon de papier, ce qui assure une certaine homogénéité stylistique des formes. Une propriété qui, telle qu'observée précédemment, tend plutôt à se rompre au sein des compositions clandestines de Rougier-Lecoq. En ce qui concerne les croquis conservés à Besançon⁷², Claire Vionnet en propose une étude rigoureuse dans son mémoire. Divisée en trois parties, sa recherche porte, dans un premier temps, sur la dimension biographique de L'Herminier et de ses modèles. Puis, elle s'attarde à la notion de création réfléchissant aux conditions de production, de même qu'au « comment dessiner » dans le contexte concentrationnaire. L'auteure sonde finalement l'œuvre de l'artiste-témoin, s'interrogeant sur les thèmes qui y sont abordés, mais aussi sur la nature des images transmises. Elle avance, en guise de conclusion, que les dessins sont marqués par une approche pudique, dont l'objectif consiste à montrer la dignité et le courage des femmes lors de leur détention (1998 : 140). Selon elle, L'Herminier dépeint la vie quotidienne des

⁷⁰ Ce choix résulte quelque peu d'une contrainte. À vrai dire, ces images étaient les seules ressources auxquelles j'avais accès lorsque j'ai entamé ma rédaction. Toutefois, à la lumière de cet examen, je compte nuancer la lecture de ces œuvres, en les liant si possible, aux « originaux » dont elles découlent.

⁷¹ Certains croquis de Jeannette L'Herminier sont également préservés au sein de collections privées. En raison de leur difficulté d'accès, ces derniers ne font pas l'objet d'étude au sein de ce travail.

⁷² Claire Vionnet (1998 : 8) précise avoir étudié 147 dessins conservés au Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon.

prisonnières dans le camp, mais également leur volonté à résister⁷³ (1998 : 136 et 137). Étant donné le travail étoffé réalisé par Vionnet, je ne compte pas m'attarder une fois de plus sur ses éléments d'analyse. Je souhaite plutôt y prendre appui, afin de poursuivre la réflexion entamée par l'auteure. J'aspire ainsi à l'insérer au cœur d'une problématique artistique qui, au-delà d'éclairer la représentation de l'univers concentrationnaire de L'Herminier, me permet d'évaluer l'expérience concentrationnaire des femmes à Ravensbrück, et ce, à travers l'étude de leur figurabilité.

1.3.1 Les singularités formelles et stylistiques

Les croquis de la résistante sont singuliers tant sur le plan formel que stylistique. N'étant pas artiste de profession, L'Herminier s'est restreinte à produire uniquement des portraits, un choix qu'elle justifie par son incapacité à dessiner sans modèles vivants (Vionnet 1998; Audhuy 2011). À Ravensbrück⁷⁴, elle représente ses camarades du block 22, esquissant leurs silhouettes et embellissant leur apparence physique, pour masquer l'aspect famélique de certaines. Tels des mannequins prenant la pose, les femmes y sont coquettes et entourées, à quelques occasions, d'objets divers illustrant leur vie quotidienne dans le camp. Bien qu'elles aient été créées directement au trait, à l'aide de matériaux rudimentaires trouvés et volés aux nazis, les œuvres sont bien préservées. Selon l'anecdote de l'artiste, elles ont été, à la suite de son transfert à Holleischen, protégées dans un chiffon par son amie Élisabeth Barbier, qui tout au long de sa détention les dissimule à sa propre compagne de châlit⁷⁵.

L'état de conservation des dessins produits par L'Herminier à l'usine de munition est tout aussi remarquable. Répartis entre certaines de ses camarades, ces derniers échappent aux fouilles individuelles, dont faisaient l'objet les déportées. Ils ne sont, en vérité, réunis qu'à la suite de la Libération. Bien que l'artiste y maintienne son style si singulier, le changement d'environnement qu'elle subit affecte sa technique. Elle raconte : « [...] nous descendions dans

⁷³ Le catalogue d'exposition *Les robes grises* (2011) privilégie cette perspective d'étude.

⁷⁴ Jeannette L'Herminier (citée par Vionnet 1998b : 2) affirme avoir exécuté 60 dessins à Ravensbrück.

⁷⁵ Jeannette L'Herminier (citée par Vionnet 1997 : 4) raconte : « Quand [Élisabeth Barbier] allait sortir du camp, elle a mis ses mains sur sa poitrine, et l'une des filles qui faisait la police l'a vu, lui a écarté ses mains et sa robe et a pris le paquet de photos [...] elle s'est mise à sangloter et la fille lui a rendu, aller savoir pourquoi ».

les abris et là, j'ai appris à mettre les ombres. Et j'ai noté une amélioration »⁷⁶ (L'Herminier, cité par Vionnet 1998c : 4). *Dans l'abri, pendant l'alerte aérienne* (Figure 36) le prouve bien. L'Herminier crée un clair-obscur en superposant des traits rapides aux silhouettes qu'elle profile. Elle ne cerne plus seulement ses « modèles » d'une mince ligne, mais leur donne aussi un certain volume qui s'inscrit dorénavant dans l'espace pictural en adéquation avec l'environnement concentrationnaire qu'elle dépeint également davantage. En effet, je constate que les compositions d'Holleischen sont plus détaillées que celles produites à Ravensbrück⁷⁷. Ceci suggère l'assurance artistique qu'acquiert L'Herminier au cours de sa captivité. Malgré tout, et contrairement à la majorité des témoignages visuels issus des centres de détention nazis, les œuvres de cette dernière ne font, au premier regard, aucune référence à la violence. Les femmes dépeintes ne semblent pas appartenir au cadre concentrationnaire, si ce n'est que par leur robe rayée qui renvoie à l'uniforme des prisonnières⁷⁸. À ce propos, il est pertinent de noter que l'artiste atteste avoir réalisé, durant sa déportation, quelques scènes illustrant la vie du camp (L'Herminier, citée par Vionnet 1997 : 13). Les ayant cachées derrière une armoire, elle n'est, toutefois, jamais parvenue à les récupérer. Cela laisse-t-il sous-entendre qu'elles auraient été différentes? Cette question demeure, malheureusement, sans réponse.

1.3.2 Dessins clandestins

Contrairement à l'ensemble des dessins de Violette Rougier-Lecoq, les compositions de Jeannette L'Herminier ont été produites clandestinement dans le camp. Les croquis de Ravensbrück sont majoritairement réalisés sur des blancs de censure de journaux⁷⁹ distribués aux détenues pour leur toilette. Certaines esquisses portent donc, à leur verso, des extraits d'articles en allemand, une propriété qui confirme l'originalité des documents. Cette

⁷⁶ Claire Vionnet (1998 : 66) raconte : « À Holleischen elle dessine surtout le dimanche et durant ses heures de travail à l'usine de munition. Elle profite alors des moments où les gardiens s'assoupissent pour les dessiner [...] Enfin, Mlle Jeanne L'Herminier dessine dans les souterrains d'Holleischen lorsqu'elles doivent passer de longues heures dans la pénombre pendant les bombardements [américains] ».

⁷⁷ Dans les notes manuscrites qui accompagnent ses albums, Jeannette L'Herminier qualifie les productions visuelles réalisées à Ravensbrück d'essais, tandis qu'elle considère celles d'Holleischen comme des dessins. L'HERMINIER, Jeannette (après 1945), *Introductions manuscrites aux albums de dessins « Ravensbrück » et « Holleischen »*. N° Inv. 2010.1032.05 (1 à 3) : Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon.

⁷⁸ Claire Vionnet (1998 : 102 et 103) analyse les tenues portées par les femmes à Ravensbrück.

⁷⁹ Certaines compositions sont également réalisées sur des cartons et des papiers vierges.

particularité des dessins est toutefois absente des reproductions. Elle ne peut, en vérité, être étudiée qu'à partir des archives. Par conséquent, peu de spécialistes soulignent ce phénomène. Il est, cependant, intrigant de retrouver sur un seul support, un témoignage de l'univers concentrationnaire et une rubrique du monde « libre » de la même époque. Le catalogue d'exposition *Les robes grises [...]* échappe à cette tendance en présentant certains exemples. Seulement, les descriptions ne permettent pas de faire dialoguer les silhouettes du recto avec les informations relatives à la société allemande du verso. Pour combler ce déficit, je compte brièvement réaliser cet exercice qui n'a jusqu'alors, jamais été véritablement entrepris.

Les matériaux utilisés à Holleischen sont quant à eux plus variés. L'Herminier produit des dessins sur des feuilles de papier, mais également sur des boîtes de carton diverses, dont certaines devaient contenir des balles traçantes et des munitions. Quelques supports se singularisent aussi par leur forme en croix. Il s'agit de couvercles dépliés de petites boîtes, destinées aux cônes des balles de mitrailleuse. Si Claire Vionnet relève déjà la symbolique de cette structure et l'équilibre qu'elle assure au dessin, j'observe quant à moi, un double témoignage (1998 : 65). À vrai dire, les Françaises détenues à Holleischen attestent, à de nombreuses reprises, des actes de sabotage auxquels elles se livraient à l'usine⁸⁰. L'Herminier a d'ailleurs beaucoup écrit à ce sujet⁸¹, mais comme le souligne Vionnet, elle ne représente aucune scène de ce genre dans ses croquis (1998 : 113). Néanmoins, dans cette idée de résistance, je m'interroge à savoir si ces esquisses ne sont pas techniquement, en elles-mêmes, une forme de sabotage. Après tout, L'Herminier dessine sur des récipients de munition qu'elle doit, en réalité, remplir pour l'armée allemande. Elle s'en sert pour donner vie et espoir à ses camarades, alors qu'ils sont pourtant destinés à bombarder les siens en France. En s'appropriant un objet typique de son environnement et en le détournant de son utilité première, elle crée un nouvel objet qui matériellement, prouve l'existence et la présence des femmes à Holleischen, mais qui aussi, symboliquement, devient une arme de dénonciation. D'ailleurs, lorsqu'elle réalise ses croquis, l'artiste-témoin ne travaille pas pour ses geôliers.

⁸⁰ Anne Fernier (1946 : 115 à 136) expose les multiples moyens pris par les déportées pour ralentir la productivité et le rendement des effectifs à l'intérieur des usines et des ateliers de munitions allemands.

⁸¹ Jeannette L'Herminier raconte sa détention dans son témoignage *Pardonne... n'oublie pas...* (1986) et dans son texte *Des déportées de la résistance sabotent la fabrication d'armes allemandes* (1945 ?).

Elle réduit ainsi son efficacité en utilisant des boîtes qui ne contiendront au final jamais de cartouches. Elle semble donc intentionnellement saboter l'effort de guerre allemand.

Les créations de L'Herminier se distinguent aussi sur un autre point. L'artiste pratique une certaine autocensure en s'abstenant de représenter les traits faciaux de ces camarades. Claire Vionnet évoque notamment la contradiction qui en résulte :

On peut déjà soulever la question qui se pose devant les dessins de Mlle L'Herminier : ces dessins sont une lutte contre l'anonymat, mais l'absence de visage renvoie à cet état. Seules les silhouettes rappellent la personne, et sans les signatures, une personne autre que ses camarades ne pourrait les reconnaître (1998 : 78).

Dès lors, ses croquis, pourtant achevés, semblent s'effacer (Audhuy 2011 : 107). Les femmes qui, dans un premier temps, paraissent anonymes tels des fantômes personnifiant l'ensemble des victimes de Ravensbrück, s'individualisent dans un second temps à travers le double témoignage issu du dessin signé à la fois par l'artiste et le « modèle ». Cette particularité est, aux dires de L'Herminier, causée par un manque de temps, mais aussi par un manque d'expérience en dessin (L'Herminier, citée par Vionnet 1997 : 3). À ces réponses, Vionnet ajoute l'hypothèse selon laquelle l'absence de visage peut inconsciemment résulter du sentiment de dépersonnalisation éprouvé par les femmes dans le camp (1998 : 147). En revanche, Josée Leclerc avance une interprétation tout à fait opposée. Basé sur le double procédé de voir et de se faire voir, l'exercice du portrait se manifeste, pour l'auteure, comme une stratégie psychique de survie. Bien que le visage soit manquant, l'échange de regards entre L'Herminier et ses « modèles » est perceptible à travers les positions de tête des personnages. Pour Leclerc, cette correspondance assure la reconnaissance de soi, comme individu, et donc, la négation de l'avilissement par les nazis (2011 : 85 et 87). Ces deux interprétations sont tout à fait justes. Seulement, je compte pour ma part me pencher sur ce que cet échange de regards entre l'artiste-femme⁸² et le « modèle » féminin apporte à la

⁸² L'expression « artiste-femme » est employée en référence à la théorie des espaces de la féminité de Griselda Pollock. Elle vise uniquement à souligner la perspective d'analyse féministe qui sera adoptée dans le prochain chapitre et à exprimer les particularités stylistiques qui s'y rattachent dans les dessins de Violette Rougier-Lecoq et de Jeannette L'Herminier. En d'autres mots, elle ne consiste pas à créer une ségrégation quant à la nature de l'artiste, mais tend plutôt à exposer les différents modes d'expression privilégiés par les femmes dans leurs témoignages visuels, et ce, en matière de stratégies narratives pour reprendre la démarche de Pascale Rachel Bos.

figurabilité des sujets, un exercice que je développerai au chapitre 2 en termes d'espace de la féminité.

Ainsi les dessins de Violette Rougier-Lecoq et de Jeannette L'Herminier découlent de nombreux contextes. Les transformations démographiques et divers agrandissements de Ravensbrück influent sur la détention des artistes-témoins et conséquemment, sur leur perception du camp. Possédant une physiologie et une psychologie qui lui sont spécifiques, le camp détermine les conditions de vie des captives et marque, de la sorte, les sujets esquissés. En tant que résistantes françaises, Rougier-Lecoq et L'Herminier sont également investies d'un engagement patriotique, qui se reflète parallèlement dans leurs œuvres par une résistance « picturale » proprement féminine. Leurs croquis se distinguent donc par l'hétérogénéité de leurs médiums et de leurs supports, alors que le motif de la femme est, dans chacun des cas, omniprésent. Il est ainsi nécessaire de comprendre son inscription dans l'espace pictural, afin d'évaluer la façon dont les deux artistes-témoins conçoivent sa figurabilité dans le cadre concentrationnaire de Ravensbrück.

Chapitre 2 : La représentation de la femme

De la déportation à Ravensbrück aux dessins de Rougier-Lecoq et de L'Herminier, je propose une nouvelle association de la femme dans le cadre concentrationnaire, de sa captivité à sa figurabilité dans l'espace pictural. En m'interrogeant sur les conventions historiques et sociales, de même que sur les caractéristiques stylistiques et formelles qui animent le motif de la femme, j'entends examiner les modes de représentation privilégiés par les résistantes pour traduire leur internement. Pour ce faire, je compte renverser les préceptes iconographiques qui régissaient jusqu'alors la lecture de leurs esquisses, afin d'élargir les pistes de réflexion quant à l'expression plastique de leur expérience concentrationnaire.

Dans les productions visuelles issues des centres de détention nazis, la nature des camps est surtout appréhendée à travers les thématiques illustrées par les artistes-témoins. Ces dernières contextualisent les réalités exposées et donnent à mieux cerner la captivité de leurs auteures. En revanche, ces thématiques ne permettent pas d'interroger en profondeur les spatialités à partir desquelles l'image se façonne, celles qui caractérisent pourtant le système concentrationnaire. Pour tout dire, la notion d'espace est complètement évacuée de l'approche graphique de la déportation. Il s'agit d'un fait surprenant, étant donné que Ravensbrück incarne un espace de vie inédit qui contraint Rougier-Lecoq et L'Herminier à subir des changements sur les plans humain, social, physique et psychique qui influencent inévitablement la figurabilité de leurs sujets. Dès lors, même si diverses méthodologies d'analyse sont pressenties par les chercheurs pour l'examen des dessins concentrationnaires, la mise en forme de l'objet de la représentation, à savoir la femme à Ravensbrück, dans ce passage de l'espace du camp à l'espace pictural, de la perception aux gestes artistiques de l'artiste-témoin, demeure à ce jour inexplorée. Ce chapitre vise donc à faire la lumière sur ces différents réseaux transversaux qui animent le motif de la femme dans l'image concentrationnaire.

2.1 Du cadre concentrationnaire à l'espace pictural

Qu'est-ce que l'univers concentrationnaire⁸³? Comment se définit-il? À première vue, la nature des camps se fait trouble. Elle se distingue d'un centre de détention à l'autre, rendant difficile une description uniforme de ses caractéristiques (Rousset 1965 : 44 à 51). Il est en effet périlleux d'écrire sur cet environnement à la fois physique et psychique, inhumain et pourtant bien humain, conçu par des hommes et des femmes infléchis par la politique raciale du régime hitlérien. Par conséquent, les appellations « camp de concentration » et « camp de la mort »⁸⁴ sont généralement utilisées pour mesurer les divergences qui résident entre les camps de travail d'une part, et les camps de représailles contre certains groupes ethniques, d'autre part. Seulement, au-delà de ces intitulés et des différentes fonctions administratives qui les accompagnent, les camps se font l'objet d'une ambiguïté beaucoup plus complexe qu'ils ne le laissent paraître. Ils relèvent de concepts abstraits, purement indicibles⁸⁵, bien que certains termes tendent à les décrire (Pirlot 2007 : 26). Comment représenter l'idéologie raciste, les processus de déshumanisation, la mort industrialisée, les conditions de vie misérables, la violence perpétuelle, la faim intenable et l'hygiène exécrable qui dominaient les camps et qui leur donnaient leur raison d'être aux yeux des nazis? Alors que les mots cherchent à exprimer l'ineffable caractère de ces derniers, comment s'y prennent les dessins de Violette Rougier-Lecoq et de Jeannette L'Herminier⁸⁶? Pour m'éclairer, je souhaite me pencher sur les rapports de réciprocité qui s'opèrent entre le camp et les prisonnières, afin de pouvoir interpréter la figuration de la femme au sein des témoignages visuels qui en découlent. Toutefois, il m'importe, dans un premier temps, de revenir à la base de ce que représente Ravensbrück. Si je me suis initialement attachée à sa physiologie et à sa psychologie, pour comprendre les

⁸³ David Rousset (1965 : 44 à 51) propose une étude approfondie sur la notion d'univers concentrationnaire.

⁸⁴ Conformément au guide typographique des mémoires en langue française de *La fondation Azrieli*, organisation philanthropique canadienne pour l'éducation de l'Holocauste, l'expression « camp de la mort » est privilégiée, vis-à-vis de l'intitulé « camp d'extermination », pour éviter de réutiliser les formulations employées par les nazis.

⁸⁵ David Rousset (1965 : 182) affirme : « Ils sont séparés des autres par une expérience impossible à transmettre ».

⁸⁶ Georges Didi-Huberman (2003 : 39) est l'un des premiers chercheurs à se pencher sur la relation solidaire du langage et de l'image testimoniale. Son propos porte toutefois sur la transmission des photographies prises clandestinement par un *Sonderkommando* au camp d'extermination d'Auschwitz-Birkenau, une démarche que j'aborderai plus en profondeur au sein de ce chapitre.

conditions de production des dessins, j'ai omis jusqu'à présent de m'intéresser à sa forme la plus organique, en tant que cadre concentrationnaire.

Le cadre concentrationnaire est tout simplement un « cadre », au sens littéraire du terme. Il se définit comme la limite d'un espace, soit ce qui cerne l'univers concentrationnaire et plus spécifiquement encore, la détention des déportées. De ce fait, le camp, tel qu'il se présente matériellement, n'est en soi qu'une construction architecturale, ponctuée par des bâtiments et des barbelés servant à délimiter ses frontières terrestres. Laissé à lui-même, il n'est par ses structures, d'aucune utilité. Il circonscrit un espace qui se doit d'être « habité » pour pouvoir non seulement exister, mais surtout, pour répondre à sa raison d'être. Dans cette logique, Ravensbrück se définit donc par ses surfaces et ses étendues, de même que par ses volumes, qui sont en relation directe avec les prisonnières. C'est d'ailleurs de cette interaction entre « occupant » et « cadre » que découle l'espace du camp et plus précisément encore, l'indicible de l'expérience concentrationnaire. Si l'expression est surtout employée par les chercheurs⁸⁷ pour évoquer les difficultés langagières relatives à l'exercice de reconstitution de la déportation, j'estime de mon côté que l'indicibilité surgit également lors de l'insertion des

⁸⁷ Plusieurs auteurs se sont penchés sur le concept de l'expérience indicible au sein des récits de déportation. Pour Luba Jurgenson (2003 : 367), l'indicibilité du réel concentrationnaire repose sur le principe de la reconstitution. Les faits racontés obligent une recomposition de l'événement vécu et rend, par la même occasion, « silencieux » tout ce qui ne peut être de nouveau régénéré par les mots. Michael Pollak (1990 : 32 et 219) croit, pour sa part, que les témoignages écrits dans l'après-guerre font l'objet d'une « gestion de l'indicibilité ». Il répertorie ainsi les différentes conditions d'existence des témoignages et les moyens employés par les rescapés pour les vulgariser. Une approche en partie reprise par Nathalie Heinich (2011 : 35) qui tente de comprendre comment la parole du témoin parvient à se libérer dans la sphère publique, en dépit du silence de nombreux récepteurs. Dans une perspective linguistique et micro-analytique, Barbara Pirlot (2007 : 26) cherche, de son côté, à déchiffrer les circonstances d'énonciations des témoignages de la Shoah, en évaluant les difficultés de la transmission sous l'angle de l'indicibilité. Dans cette même logique, Régine Waintrater (2011 : 22) conçoit l'indicible comme étant « à la fois l'idée d'un incommunicable et d'un inavouable. Placé sous le signe de la déliaison, il est ce qui ne peut se dire, ni à autrui ni à soi-même ». Émilie Lochy (2015 : 100) s'appuie d'ailleurs sur cette définition pour étudier les dessins réalisés par des enfants juifs à Theresienstadt et Auschwitz. L'universitaire s'attarde, plus particulièrement, sur les figures dépeintes par Thomas Geve, qui comme Jeannette L'Herminier, ne représente pas les visages de ses personnages. Elle conçoit (2015 : 101) cette absence comme le signe d'une déliaison, causée principalement par l'effroi et la honte, deux concepts également déterminés par Waintrater. Dès lors, l'indicible de l'expérience concentrationnaire réside dans cette difficulté des rescapés à exprimer leur captivité, en raison du caractère nouveau et grotesque de celle-ci. Il demeure aussi dans la confusion identitaire du survivant, qui ne peut restituer l'ensemble de sa déportation et qui se confronte à l'absence de récepteurs. En ce qui concerne les dessins créés en clandestinité, il est vrai que les détenues, dans ce passage d'une condition à une autre, subissent une certaine « déliaison » au cours de leur internement. Seulement, les propriétés formelles qui découlent de ce phénomène reflètent les impressions éprouvées par l'artiste-témoin. Elles sont ainsi pertinentes à étudier, puisqu'elles mettent en négation ce que Waintrater qualifie comme un « incommunicable ».

femmes dans le camp. Après tout, les captives sont celles qui subissent l'inusité de ces pratiques et qui parallèlement les rendent communicables, à travers des stratégies narratives testimoniales qui leur sont propres. De nombreux mémoires de rescapées exposent la réalité nouvelle de Ravensbrück et les tentatives liées à sa divulgation. Simone Saint-Clair raconte : « On perd ici la sensation de toute vérité. On perd la notion du réel, mais surtout du vrai, de ce qui doit être » (1945 : 118). Les auteures du collectif, *Les Françaises à Ravensbrück* évoquent, pour leur part, la souffrance éprouvée par les femmes lors de leur immersion dans l'« Autre Monde » (1965 : 288). Ces extraits dévoilent donc bel et bien le caractère inédit de l'univers concentrationnaire et la valeur insaisissable qui marque la détention des prisonnières. Seulement, quelle est cette expérience extraordinaire à la limite de l'expression que tendent à traduire Rougier-Lecoq et L'Herminier?

En vérité, je considère que l'interaction entre le cadre concentrationnaire et les déportées laisse place, avant tout, à un nouvel espace, celui d'une *expérience humaine*, en rupture avec les repères civilisationnels et éthiques préexistants. En effet, comme l'explique Wolfgang Sofsky⁸⁸, l'organisation des camps est une forme spécifique de société à la limite de toute socialité (1995 : 19) :

Le pouvoir absolu [du système concentrationnaire] transforme les structures universelles du rapport de l'homme au monde : l'espace et le temps, le rapport social avec les autres, le rapport objectif avec le travail, les rapports de l'homme avec soi-même (1995 : 30).

Dans cette perspective, la femme subit à Ravensbrück non seulement une mutation sociale en passant d'un état civique à celui de captive, mais également une transformation sur les plans physique, psychique et moral, comme elle est dorénavant confrontée à une nouvelle condition humaine⁸⁹ propre aux modalités de vie imposées par l'administration nazie. De la résistance à la déportation, Rougier-Lecoq et L'Herminier sont donc vouées à devenir, dans le

⁸⁸ Wolfgang Sofsky (1995 : 19) étudie les camps nazis comme un système de pouvoir absolu. Sa recherche consiste à développer une typologie des rôles et des processus sociaux qui caractérise son organisation.

⁸⁹ L'expression « condition humaine » est empruntée à la première partie du collectif *Ravensbrück* (1946) intitulée « La condition humaine dans le camp ». À l'instar de mon examen, les auteures cherchent à déterminer les modalités de vie qui composent l'existence humaine à Ravensbrück, afin d'évaluer ses répercussions.

camp, des *Schmuckstücks*⁹⁰, un terme employé par les prisonnières pour désigner les femmes complètement ravagées par la déshumanisation. Par *expérience humaine*, je souhaite ainsi me pencher graphiquement sur ce passage d'un état à un autre, dans le but d'évaluer la métamorphose humaine⁹¹ — puisque je parle de déshumanisation⁹² —, qu'expérimentent les femmes au cours de leur détention. Un exercice auquel ne s'est, à ce jour, livré aucun spécialiste. Pour ce faire, l'originalité de mon analyse repose sur la réflexion suivante de David Rousset : « Il ne peut suffire de prendre une sorte de contact physique avec cette vie [...] Mais faut-il encore en saisir les règles et en pénétrer le sens » (1965 : 43). À la lumière de cette remarque, je désire me pencher sur ce concept du « sens », cette valeur psychophysiologique qui régit l'espace du camp, afin de saisir son insertion dans l'espace pictural, de même que l'expression artistique, propre à l'expérience humaine des déportées, qui s'y rattache.

⁹⁰ Le terme allemand *Schmuckstück* signifie ironiquement « pièce d'orfèvrerie », « bijou » ou encore « objet précieux » (Bernard-Nouraud 2013 : 96). Des définitions qui contrastent fortement avec la description donnée par Germaine Tillion (1946 : 27) : « Le “Schmuckstück” était une créature apparemment humaine, que je n'ai jamais vue ailleurs qu'à Ravensbrück : ayant de très loin dépassé ce qu'on appelle maigreur [, elle était] incapable de discipline intérieure ou sociale, ne se lavant plus, ne cherchant plus ses poux, vêtue de loques invraisemblables, couverte de plaies suppurantes [...] ». Pour tout dire, l'appellation *Schmuckstück* s'affilie à la figure du « musulman », largement diffusée dans les récits de déportation et trouvant son origine à Auschwitz-Birkenau. Paul Bernard-Nouraud (2013 : 11) explique : « C'est une figure qui désigne une partie des déportés, ceux que l'on considérait comme perdus, comme physiquement et psychologiquement déçus, déçus de leur rang d'homme [...] ». Bruno Bettelheim (cité par Bernard-Nouraud 2013 : 30) emploie d'ailleurs les expressions « squelettes marchands », « cadavres ambulants » et « ombres ambulantes » pour désigner le « musulman ». Une description qui s'affilie à l'examen de Tillion, comme le terme *Schmuckstück* est considéré l'équivalent féminin des « musulmans » à Ravensbrück (Bernard-Nouraud 2013 : 50). Néanmoins, plutôt que d'appartenir à un imaginaire colonial oriental, le *Schmuckstück*, à l'instar de la majorité des titres donnés aux déportés dans les camps nazis, n'a qu'une valeur dépréciative. Il est toutefois intéressant d'observer qu'en ce qui concerne les femmes, l'appellation méprisante se veut ironique, mais touche aussi à l'imaginaire féminin. Après tout, la femme est souvent perçue comme un sujet de délectation et de beauté se rapportant à cette idée d'objet précieux. Dès lors, le jeu d'opposition qui découle de cette nomination et de la déchéance réelle des prisonnières ne fait que renforcer la violence de leur transformation physique et psychique au sein du camp. D'ailleurs, à la suite de l'arrivée de déportées d'Auschwitz à Ravensbrück, le mot *Schmuckstück* est remplacé par *Muselweib*, weib qui signifie femme en allemand. Le terme, non seulement, subit une altération, mais s'inscrit aussi comme une version féminisée du « musulman ». Il perd ainsi tout rapport analogique avec la réalité coloniale à laquelle renvoie son étymologie et s'encre, de la sorte, comme un néologisme propre au système concentrationnaire (Bernard-Nouraud 2013 : 74).

⁹¹ Georges Didi-Huberman (2003 : 13, 14 et 22) emploie, à maintes reprises, le qualificatif humain pour décrire le travail des *Sonderkommandos* : l'amoncellement humain; l'inhumaine cadence; cendres humaines; chevelures humaines; ils n'avaient pas figure humaine; leur dernière semblance humaine; la matière humaine, etc. Bien que ces exemples portent sur les crématoires d'Auschwitz-Birkenau, ils soulignent cette tendance des camps nazis à faire de la figure humaine leur substrat.

⁹² Geneviève de Gaulle-Anthonioz (1992 : [s.p.]) déclare que « la condition d'un détenu dans les camps de concentration n'était plus une condition humaine ».

2.1.1 Le dessin comme espace

Tout comme l'espace du camp, les dessins de Violette Rougier-Lecoq et de Jeannette L'Herminier prennent forme à travers la liaison sensible qui s'exerce entre leurs auteures et le cadre concentrationnaire. En effet, les esquisses naissent concrètement du centre de détention, puisqu'elles sont créées à partir de matériaux clandestins trouvés sur place. Seulement, par leur entremise, l'expérience humaine des déportées ne s'inscrit plus uniquement à l'intérieur des frontières du camp, mais bien au sein de la dimension spatiale du dessin, en tant qu'espace de l'affect. Selon la définition proposée par Brian Massumi, l'affect se fait l'objet d'une transition relative à l'expérience d'un changement (2015 : 3). Il relève de la capacité du corps « à affecter ou à être affecté »⁹³ une formule empruntée à Spinoza⁹⁴ (2015 : 3). En transposant cette équation à mon examen, je constate que le camp « affecte » les artistes-témoins, qui en retour, l'« affectent » en le figurant. Le dessin se fait donc, bel et bien, *l'objet d'une transition propre à l'expérience d'un changement*. Seulement, la figurabilité de la femme se substitue ici à la notion de corps stipulée par Massumi. En tant que victime du cadre concentrationnaire et motif de l'espace pictural, la femme assure une cohabitation entre la « chose vécue » et la « conscience morale »⁹⁵ de la dessinatrice. Sa représentation symbolise ainsi ce passage d'une condition humaine à une autre, puisqu'elle illustre les « changements » qui affligent les détenues au cours de leur déportation, et ce, formellement, du point de vue de l'artiste-témoin. Autrement dit, elle traduit la « transition » qui s'opère entre l'expérience humaine imposée par le camp et sa transformation en une nouvelle expérience, cette fois-ci graphique et personnelle, propre à l'expression artistique des résistantes. Dès lors, l'espace pictural en tant qu'espace de l'affect, doit plutôt être perçu comme une structure narrative, par laquelle les artistes-témoins cherchent à reconstituer leur réalité. En reprenant la réflexion de David Rousset, je comprends donc qu'il ne peut suffire de prendre connaissance du croquis dans sa matérialité physique et dans ce qu'il rend tangible au premier regard, puisque sa simple observation ne permet pas de dégager l'ensemble de ses composantes stylistiques et formelles, de même que l'entièreté de son potentiel interprétatif. De ce fait, j'estime devoir « pénétrer le

⁹³ Je traduis « for affecting or being affected » (Massumi 2015: 3).

⁹⁴ SPINOZA, Benedictus (1999). *The ethics, part III*, Champaign, III: Project Gutenberg. [1677].

⁹⁵ Ces expressions sont empruntées à Alain Tapié (1995 : 220).

sens » de la relation qui unit la figuration des déportées à l'espace pictural, afin de pouvoir analyser, de façon analogique, l'interaction entre l'espace du camp et les prisonnières, qui donne lieu à l'expérience humaine des femmes.

2.1.2 Scène de la vie concentrationnaire et portrait

Selon plusieurs spécialistes, la figuration des déportées dans l'espace pictural, au sein des dessins concentrationnaires, se définit à travers deux registres distincts : les scènes de la vie concentrationnaire et les portraits (Blatter 1981b; Novitch 1981; Afoumado 1991; Leclerc 2011; Audhuy 2011; Cognet 2014). De façon générale, ces genres picturaux ont pour objectif de circonscrire la lecture des croquis, en assurant une narrativité à la composition. D'une part, les scènes de la vie du camp exposent les réalités oppressives auxquelles étaient soumises les internées au cours de leur détention. Elles dépeignent habituellement plusieurs personnages anonymes, illustrés à l'intérieur des structures qui constituent le cadre concentrationnaire. À l'inverse, le portrait demeure plus souvent affilié à un acte de compassion, puisqu'il permet une forme de permanence aux êtres représentés. En exécutant ce type de production visuelle, l'artiste-témoin développe une proximité avec son « modèle », embellissant et humanisant ainsi ses traits, en signe d'amitié (Blatter 1981b : 28; Afoumado 1991 : 95; Leclerc 2011 : 85; Cognet 2014 : 28). À partir de ces logiques, je peux donc déterminer que le croquis, *Travaux...* (Figure 37) de Violette Rougier-Lecoq s'inscrit dans la première catégorie, tandis que l'esquisse *Éliane Jeannin*⁹⁶, *Renée Metté*, *M^{me} Le Guillerm*, dite « Mickey », *M^{me} Paubert*, *Renée Raoux* (Figure 38), de Jeannette L'Herminier, se rapporte à la seconde. Seulement, en étant imputé à des espaces de représentations-thématiques spécifiques, je remarque que le motif de la femme ne peut pleinement s'exprimer. Après tout, le portrait est-il si différent des scènes de la vie du camp? Se complètent-ils plutôt l'un et l'autre? En réalisant une analyse de chacune de ces deux compositions, je propose de m'attarder sur la mise en scène de la femme, de même que sur le portrait qui en est dressé dans la représentation. Aucun chercheur ne s'est, à ce jour, consacré à une telle étude, qui pourtant permet d'émettre de nouvelles hypothèses

⁹⁶ La résistante française Éliane Jeannin-Garreau a réalisé de nombreux dessins au cours de sa détention. Ses croquis ont été présentés une première fois au Mémorial de Ravensbrück lors d'une exposition spéciale intitulée *Wir sind die letzten Zeugen* (Nous sommes les derniers témoins), présentée entre décembre 2000 et août 2001.

quant à la narrativité de l'image testimoniale. Compte tenu de ce qui précède, j'aspire donc, par cet examen, à saisir le « sens » qui anime la figurabilité des déportées dans l'espace pictural, c'est-à-dire à déterminer les réseaux de significations qui orientent son motif dans l'image, comme mode de lecture, mais qui aussi, parallèlement, reflètent l'expérience des femmes à Ravensbrück. Ainsi, je souhaite déconstruire les composantes narratives qui caractérisent les dessins et mieux comprendre la manière dont le tableau du réel s'incarne dans les croquis de Rougier-Lecoq et de L'Herminier.

Travaux...

Tout d'abord, *Travaux...* (Figure 37) présente sept séquences distinctes s'affiliant à la thématique des travaux concentrationnaires, tel que suggéré par son titre. De l'angle supérieur gauche au registre inférieur, une série d'actions est illustrée, dont certaines sont identifiables. En effet, il est possible de discerner le travail en carrière⁹⁷, symbolisé par les pelles et les sacs de sable, mais également de supposer l'atelier de couture⁹⁸, par la position assise des détenues dépeintes à la médiane de la composition. Il demeure tout de même difficile de distinguer l'ensemble des pratiques exercées par les femmes, puisqu'un nombre indéfini de formes tend à s'abstraire dans l'arrière-plan de l'image. Malgré tout, des lignes sinueuses cernent chacune les scènes illustrées, les différenciant ainsi les unes des autres. À l'instar d'une bande dessinée, chaque figure semble s'inscrire dans une suite narrative, cherchant à travers le point de vue frontal de la composition, à révéler le « sens » même de Ravensbrück.

Dans un premier temps, l'interaction entre le camp et les déportées se manifeste, dans l'espace pictural, à travers la mise en scène du motif de la femme. À vrai dire, les diverses scènes dépeintes dans *Travaux...* (Figure 37) ne sont pas distribuées aléatoirement au sein du dessin. Une lecture de gauche à droite de ces dernières est en fait suggérée par la dimension

⁹⁷ France Audoul (1953 : [s.p.]) raconte : « Pour les débutantes, tout commençait à la carrière de sable. Après le dressage à la carrière, commençait le temps si dur des Kommandos. Des industriels louaient les ouvrières et les emmenaient vers leurs usines. De nombreux ateliers dépendant du camp en utilisaient un grand nombre ; le reste était chargé des divers services intérieurs : cuisine, revier, désinfection, entretien des bâtiments, nettoyage des blocs, morgue [...] ».

⁹⁸ Simone Saint-Clair (1946 : 89) explique « [...] la colonne de couverture. C'est une colonne parmi les moins fatigantes, puisqu'on y coud assis ».

des personnages, puisque leurs tailles, de l'angle supérieur gauche au registre inférieur, tendent à augmenter. Cette présence croissante de la femme dans l'espace du dessin se fait révélatrice de la dissolution identitaire et sociale graduelle des déportées dans le camp. D'une part, la première scène expose l'environnement de travail qui enceint les prisonnières. Différents éléments architecturaux sont dépeints, de même que des gardiennes et des formes plus ou moins discernables, que je peux deviner être des détenues. Celles-ci se présentent distinctement par rapport au camp, puisqu'elles se détachent figurativement de ses structures qui sont, pour leur part, clairement illustrées. Les captives conservent ainsi une certaine autonomie physique, malgré le cadre qui les oppresse. Seulement, leur intégration dans l'espace pictural et parallèlement, dans l'espace du camp, se transforme peu à peu. Plus leur figurabilité s'accroît au sein du dessin, plus le nombre de femmes représentées dans les différentes scènes de l'esquisse, diminue. Elles forment dorénavant de petits groupes, indéfinissables les unes des autres, puisqu'elles sont identiquement dépeintes par des traits noirs. Elles perdent ainsi leur individualité, alors que les motifs symbolisant le camp tendent, quant à eux, à disparaître. Cette réduction du nombre de personnages est d'ailleurs si flagrante, qu'une seule figure est dépeinte au registre inférieur de la composition. Il s'agit d'une prisonnière qui, absorbée par la solitude, devient le produit de Ravensbrück, c'est-à-dire une véritable *Schmuckstück*. Dès lors, je constate que la figurabilité de la femme, par sa place dans la mise en scène, dévoile la construction narrative de l'image. La croissance de ses dimensions d'un côté, et la décroissance de son nombre de l'autre, en reflétant l'interaction qui se joue entre le cadre concentrationnaire et les déportées, révèlent l'intégration de l'expérience humaine au sein de l'espace pictural. Sa disposition donne, en réalité, à comprendre la dégradation progressive que subissent les internées dans le camp et exprime ainsi ce passage d'une condition à une autre. La représentation de la femme se fait donc en deux temps : celui de son arrivée au camp, qui se traduit ici par son initiation au travail, à celui de sa déshumanisation, par sa déchéance physique et psychique due à son asservissement. À ce propos, la notion du travail prend aussi, sur le plan humain, une nouvelle signification à Ravensbrück, puisqu'elle passe d'une activité de production à une activité de destruction. Par conséquent, la mise en scène de la femme dans le croquis de Violette Rougier-Lecoq me permet de circonscrire la valeur psychophysiologique qui régit la détention des prisonnières, et ce, en privilégiant un mode interprétatif fondé sur la distribution de sa figurabilité. Ce premier

examen demeure, toutefois, incomplet, comme je dois également me pencher sur le portrait individuel que dresse la résistante de ses personnages, afin de dégager le sens de leur représentation.

Le portrait que dresse Violette Rougier-Lecoq des femmes au sein de *Travaux...*, se soumet à une figurabilité rigide, inspirée par les rayures des robes des prisonnières. En effet, les déportées se caractérisent par des traits rapides et droits, assurant une verticalité à leurs silhouettes. Cette correspondance rectiligne entre les personnages, dans l'espace du dessin, est toutefois rompue à trois reprises, puisque certaines détenues se distinguent par l'expressivité de leurs gestes. S'imposant dans le champ narratif de l'œuvre, ces gestes s'accompagnent également, d'un point de vue stylistique, d'un changement de tonalité. Le premier se situe au registre médian supérieur de la composition. Une prisonnière, les bras rabattus sur son visage, tente de se protéger contre les coups que lui assène son tortionnaire. L'acte de violence, tout comme l'habit blanc⁹⁹ de l'agresseur, contraste avec la représentation des déportées. Le portrait de ces deux figures expose le climat menaçant dans lequel travaillent les captives. Il permet de distinguer l'attaquant de la victime et d'ainsi exprimer les rapports de forces qui régissent la détention des femmes. Dans la même inclinaison, se trouve également la deuxième singularité. Une internée arborant sur la tête, un foulard blanc¹⁰⁰, semble *me* regarder. Il s'agit notamment de l'unique personnage à avoir le visage découvert au sein de l'image. Cette dernière, courbaturée et en douleur, transporte un sac excessivement lourd. La dureté de sa tâche est exprimée à travers la figurabilité de sa camarade qui affaissée sur le sol, à ses côtés, est complètement exténuée. Pour tout dire, sa représentation rappelle que l'annihilation des détenues n'est pas simplement le fruit de la violence physique prodiguée par les collaborateurs nazis. Elle découle aussi de l'épuisement lié aux travaux meurtriers auxquels les femmes sont contraintes. Extrêmement rigoureux, ces derniers avaient pour objectif de camoufler l'extermination, puisqu'ils prétendaient à une mort naturelle. Ils consumaient les captives, en

⁹⁹ L'habit de l'agresseur n'est pas véritablement blanc. Ses contours sont cernés par le trait de la plume qui laisse entrevoir la couleur du papier. Les tonalités de ce dernier peuvent, tout de même, avoir changé au cours des années. Seulement, n'ayant pu étudier la composition originale, je ne peux confirmer cette hypothèse.

¹⁰⁰ Tout comme pour l'habit de l'agresseur, je ne peux rapporter avec certitude la couleur du foulard, comme je n'ai pu consulter la composition originale de ce dessin.

leur faisant accomplir des tâches inutiles et plus absurdes les unes des autres (Sofsky 1995 : 30; Strebel 2005 : 186). C'est d'ailleurs ce que suggère le troisième changement figuratif du dessin, symbolisé par la femme illustrée au premier plan. Celle-ci transporte un immense sac qui se distingue par sa translucidité. Isolée, son corps, légèrement incliné sur la gauche, expose sa fragilité devant l'énorme charge de travail qui lui est imposée. Sa maigre silhouette semble se renverser, ou plutôt se faire engloutir par le volume de la poche, dévoilant ainsi la lutte qu'elle mène pour sa survie. Son visage baissé se fait également à l'image d'une tête de mort, dépourvu de toute humanité. Figurant au centre de la composition, il donne à saisir l'omniprésence de la mort qui menace les détenues au cours de leur captivité. De ce fait, je peux affirmer que le portrait que réalise Rougier-Lecoq des femmes à Ravensbrück s'inscrit dans la continuité de la mise en scène puisqu'il expose, cette fois-ci, les conséquences liées aux travaux forcés. De la violence à l'épuisement, d'un combat pour la vie à une mort progressive, la représentation de la femme matérialise l'interaction destructrice qui se joue entre le camp et les prisonnières. Elle est la trame narrative des changements physiques et psychiques que subissent les déportées à Ravensbrück, donnant ainsi à voir l'expérience humaine en son cadre.

Éliane Jeannin, Renée Metté, Mme Le Guillerm, dite « Mickey », Mme Paubert, Renée Raoux

Réalisé au crayon de papier sur papier journal, le dessin *Éliane Jeannin, Renée Metté, M^{me} Le Guillerm, dite « Mickey », M^{me} Paubert, Renée Raoux*¹⁰¹ (Figure 38), de Jeannette L'Herminier, illustre les bustes des différentes prisonnières¹⁰² énumérées dans son titre. Disposées en losange, forme qui structure l'organisation spatiale de l'œuvre, les femmes sont présentées, à l'instar des femmes de *Travaux...* (Figure 37), dans diverses scènes dépeintes à

¹⁰¹ Au verso de la composition figure un article rédigé en allemand qui recense la journée de travail d'une ouvrière. La femme y est présentée comme une mère d'entreprise, celle qui assure le bon fonctionnement de l'atelier. Sa fibre maternelle, de même que sa détermination est largement créditée. Il est étonnant de lire cette description à l'endos du dessin, puisque le croquis illustre des femmes emprisonnées, brimées dans leurs droits et libertés, alors que le texte s'attarde plutôt à glorifier la force de caractère de la gent féminine. Cela suggère que les captives à Ravensbrück ne sont plus considérées, par les collaborateurs nazis, comme ayant des qualités de femme, bien que Zoë Vania Waxman (2017 : 91) souligne qu'elles demeurent des êtres sexués, par la façon dont elles sont traitées à l'intérieur des camps.

¹⁰² Les signatures seront abordées au chapitre 3.

l'intérieur d'une même composition. Deux internées, assises ensemble, consultent un livre, les yeux rivés sur celui-ci, alors que les trois autres, seules, expriment une gestuelle unique, le visage tourné vers la droite. Elles semblent observer une situation qui se déroule à l'extérieur de l'espace pictural et qui, par conséquent, m'échappe. Hormis les minces traits de plomb qui cernent l'environnement des personnages et qui isolent chaque portrait au sein du croquis, peu d'éléments laissent également deviner l'univers concentrationnaire qu'habitent les déportées. Cette ambivalence est d'ailleurs soulignée par Claire Audhuy qui explique : « Les temporalités de ce dessin sont floutées. Toutes ces femmes, sont-elles les unes en présence des autres? » (2011 : 123) L'interrogation qu'elle pose est fort pertinente, puisqu'elle soulève implicitement la question de la mise en scène de la femme dans l'œuvre de la résistante. À la lumière de ce commentaire, je suggère donc, comme personne ne l'a jusqu'à présent relevé, que les portraits de L'Herminier incarnent aussi une mise en scène¹⁰³ de la femme, relative à l'expérience humaine qu'elle subit à Ravensbrück.

Les portraits réalisés par L'Herminier sont très détaillés, malgré l'absence de visages. En effet, l'uniforme des femmes est marqué par des ombres de direction et de grandes raies longitudinales, qui assurent un certain volume à leur corporalité, tout en rappelant leur condition de prisonnières. Leurs vêtements se distinguent aussi par différents types de collet qui exposent le souci d'esthétisme de l'artiste-témoin. En d'autres mots, ces spécificités permettent à chaque captive de s'individualiser à l'intérieur de l'image, et ce, bien que leur visage ne soit pas représenté. Alors que Rougier-Lecoq abstrait le corps des déportées par des traits grossiers, L'Herminier, au contraire, cherche à figurer les attributs caractéristiques de ses

¹⁰³ En abordant le genre du portrait Christophe Cognet (2014 : 29) affirme : « Or, la plupart des artistes ont témoigné qu'ils arrangeaient les traits de leurs camarades pour qu'ils aient moins l'air au seuil de la mort. Donc, nous quand on regarde ces œuvres, on voit bien qu'il y a un problème avec le témoignage : on nous montre des images qui sont arrangées par rapport à l'état de ces personnes si elles avaient été photographiées ». Pour l'auteur, le problème réside dans l'effet de censure que génère le portrait en présentant une version « embellie » des déportés, malgré leurs conditions de vie misérables dans le camp. Seulement, Cognet ne prend pas en compte que cet « arrangement » s'inscrit à l'intérieur du cadre concentrationnaire comme une stratégie de survie. Il n'y a donc pas de « problème avec le témoignage », puisque le portrait témoigne de l'amitié, de la solidarité et de l'humanité que tentaient de conserver les détenus dans les camps nazis. De plus, cet « arrangement » atteste de la liberté artistique et intellectuelle que le médium du dessin assurait aux artistes-témoins, et ce, en dépit de l'environnement annihilant dans lequel ils créaient. Autrement dit, le portrait ne se résume pas, dans l'univers des camps, à une représentation « fidèle » du « modèle ». Il doit plutôt être pensé à travers son contexte de production au sein de la vie concentrationnaire.

camarades de détention. En revanche, tout comme dans *Travaux...* (Figure 37), une structure narrative anime sa composition. De l'angle supérieur gauche au registre inférieur, les portraits exposent, à première vue, l'apparence des femmes dans le camp, du point de vue de l'artiste-témoin. Toutefois, outre leurs habits, je remarque que leurs coiffures occupent une place centrale dans l'image. Mouvantes d'un personnage à l'autre, elles laissent croire à l'expérience d'un changement, à savoir ce passage d'une condition à une autre, propre à l'expérience humaine. Si Claire Vionnet et Claire Audhuy insistent sur l'élégance des chevelures dépeintes par la résistante, elles omettent de souligner la progression temporelle qu'elles suggèrent au sein de ce dessin (1998 : 104; 2011 : 175). En effet, les deux premières déportées présentent des coiffures bien soignées, alors que la seconde affiche une tête rasée. M^{me} Paubert, pour sa part, laisse entrevoir une courte repousse, tandis que Renée Raoux, au premier plan, arbore une coupe mi-longue. Le passage du temps semble être évoqué par les cheveux, puisque de l'abondance à la perte, de la pousse à la repousse, ils indiquent les différents stades physiques vécus par les femmes à Ravensbrück. Cette évolution rend de ce fait visible le contexte spatio-temporel de leur captivité qui, de par l'intangibilité de sa forme, ne peut autrement être illustré. Dès lors, L'Herminier déjoue son indicibilité, en donnant forme aux répercussions du temps et de l'espace à travers la figurabilité de ses modèles, construisant ainsi un vocabulaire plastique propre aux phénomènes immatériels de sa détention. Seulement, je constate que les changements capillaires des internées s'accompagnent aussi de gestuelles bien singulières, exposant, au-delà même du portrait de la femme, sa mise en scène à l'intérieur du camp.

En vérité, la trame narrative qui marque les portraits de L'Herminier assure une seconde lecture du croquis. Dans l'angle supérieur gauche, les deux femmes arborant de belles chevelures sont en fait mises en scène alors qu'elles déchiffrent l'allemand. Elles sont assises et se supportent mutuellement. Le personnage de gauche tient la main de sa camarade dépeinte à sa droite, lui passant son bras autour de l'épaule, dans un geste de réconfort. Leur visage s'incline l'un vers l'autre, allant jusqu'à se rejoindre, pour ne former qu'un. Cette proximité

dévoile l'intimité que partagent les femmes dans le camp¹⁰⁴, puisque par leur mise en scène, la résistante révèle les amitiés qui se forgent à Ravensbrück. Elle expose également, par la même occasion, le « travail » auquel s'adonnent les détenues, lors de leurs courts moments de répit. À l'opposé des travaux illustrés par Rougier-Lecoq, celui-ci se définit comme une activité mentale, qui assure aux déportées de conserver une certaine vigueur intellectuelle. En retour, je suggère que les trois autres portraits s'inscrivent, quant à eux, comme des scènes de résistances spirituelles. Bien qu'il me soit difficile d'évaluer la posture de M^{me} Le Guillerm qui, le crâne rasé, semble tout juste avoir été victime des tontes aléatoires exercées à Ravensbrück¹⁰⁵, sa figurabilité me porte à croire qu'elle songe à sa vie passée. Fraîchement tondue, sa coupe suppose la déshumanisation du camp qui, dans cette transition d'une condition humaine à une autre, annonce sa perte de féminité prochaine¹⁰⁶. M^{me} Paubert, pour sa part, fait preuve, par ses bras croisés, à une forme de fermeture, de refus de son milieu. À son égard, Claire Audhuy raconte : « Elle ne se tient pas droite comme lors de l'appel, elle est debout pour elle-même, non en réponse à un ordre ou à une obligation » (2011 : 123). Elle est d'ailleurs l'unique personnage représenté avec des lunettes, ce qui lui donne un air grave et accentue l'effet de sa pose. Par conséquent, elle semble, à la suite de sa tonte, prendre conscience de la tragique nature du camp et s'opposer à celle-ci. Puis, dans un dernier temps, Renée Rioux, les mains jointes en prière, confirme mon hypothèse initiale. La repousse de ses

¹⁰⁴ Certains ouvrages abordent la question du lesbianisme dans les camps nazis. Le sujet est, toutefois, rare dans les témoignages issus de Ravensbrück, bien que Renée Dubna (1997 : [s.p.]) affirme avoir été courtisée par une déportée lors de sa détention. Ce phénomène peut, entre autres, s'expliquer par la crainte des femmes à se faire juger. Néanmoins, plusieurs rescapées signalent la sexualité débridée des gardiennes (Tillion 1946; Saint-Clair 1946; Dubna 1997).

¹⁰⁵ « On allait dans les douches et en sortant, les gardiennes comptaient : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10. Et à 10, elles rasaient. C'était très aléatoire. Certaines gardaient leurs cheveux, d'autres non » (Marie-Anne Beck Moeglin Pfeiffer, citée par Claire Audhuy 2011 : 174).

¹⁰⁶ Bien entendu, la féminité des déportées ne se réduit pas uniquement à leur chevelure. Néanmoins, celle-ci symbolise une marque distinctive de la femme. Comme le mentionne Julie Desmarais (2010 : 69) : « [...] la tonte est une punition sexuée et [elle] cible un symbole de la féminité ». Bien que l'auteure s'intéresse aux femmes tondues en France lors de la Libération, sa remarque est tout aussi valable en ce qui concerne les détenues à Ravensbrück. En effet, même si les hommes étaient également tondu à leur arrivée dans les camps, leur tonte était réalisée pour éviter les épidémies de poux, quoiqu'elle fût pratiquée dans des conditions humiliantes. Au contraire, chez les femmes à Ravensbrück, elle était exercée aléatoirement, ce qui montre la volonté des collaborateurs nazis, non pas à tondre les prisonnières par mesure d'hygiène, mais plutôt de façon à les déshumaniser et à terroriser leurs compagnes épargnées, des risques qu'elles encourent. Zoë Vania Waxman (2017 : 88) précise d'ailleurs que la tonte des cheveux était pour les femmes un acte de mutilation et d'humiliation.

cheveux, de même que sa posture, révèlent l'attente perpétuelle et l'ennui propre à l'avilissement auquel sont assujetties les prisonnières à Ravensbrück. Sans nouvelle de leurs proches ni des avancées de la guerre, mais aussi soumises aux « attentes punitives » que sont la quarantaine et les appels, les femmes, à l'instar de Rioux, doivent faire preuve de résilience face à leur destinée pour le moins imprévisible. Dès lors, mon analyse met en relief la correspondance intrinsèque entre les portraits dressés par L'Herminier et leur mise en scène au sein de l'espace pictural. Leur disposition dans la composition assure donc une structure narrative au témoignage à travers une lecture de l'esquisse de gauche à droite qui, comme dans *Travaux...* (Figure 37), donne à voir l'expérience humaine des femmes à Ravensbrück, mais également, cette fois-ci, les moyens par lesquels elles luttent contre les changements que cette dernière implique.

En somme, mon analyse de la mise en scène et du portrait de la femme dans les dessins *Travaux...* (Figure 37) de Violette Rougier-Lecoq et d'Éliane Jeannin, *Renée Metté, Mme Le Guillerm, dite « Mickey », Mme Paubert, Renée Raoux* (Figure 38), de Jeannette L'Herminier, me permet de mieux penser l'interaction entre le cadre concentrationnaire et les prisonnières dans l'espace pictural. Comme je l'ai mentionné, cette dernière donne lieu, au sein du camp, à une expérience humaine inédite, en marge de toute socialité. Elle se dédouble toutefois dans le dessin, en tant qu'espace de l'affect, en une expérience graphique et personnelle, dont l'artiste-témoin se fait dépositaire. Dès lors, en interrogeant les genres picturaux qui formatent traditionnellement le motif de la déportée à Ravensbrück, je suis parvenue à proposer une nouvelle lecture des trames narratives qui caractérisent la figurabilité de la femme dans l'image, et ce, en pénétrant le sens de sa représentation. D'une part, Rougier-Lecoq met en scène la femme à travers la croissance de sa taille et la décroissance de son nombre. Par ce biais, elle révèle la dégénérescence progressive des internées. Le portrait qu'elle dresse des captives dévoile également leur déchéance physique et morale, propre à l'absurdité des travaux meurtriers imposés par l'administration nazie. En revanche, je note chez L'Herminier une légère différence, puisque ses portraits se manifestent via une mise en scène de la femme à Ravensbrück. Celle-ci permet de saisir la dimension temporelle de leur internement, dont l'ennui et l'attente qui en découlent, mais expose aussi, parallèlement, la résistance des détenues face à ces contraintes. Le motif de la femme marque ainsi, dans chacun des cas, ce

passage d'une condition humaine à une autre. Je peux donc conclure que les scènes de la vie concentrationnaire et les portraits nécessitent d'être perçus comme des modes d'interprétations et des stratégies formelles par lesquelles Rougier-Lecoq et L'Herminier communiquent leur expérience concentrationnaire et non seulement des choix-thématiques hermétiques, visant à catégoriser les productions visuelles issues des centres de détention nazis.

2.2 Les espaces de la féminité

Compte tenu de ce qui précède, je remarque, par l'entremise de mes études de *Travaux...* (Figure 37) de Violette Rougier-Lecoq et de *Éliane Jeannin, Renée Metté, M^{me} Le Guillerm, dite « Mickey », M^{me} Paubert, Renée Raoux* (Figure 38) de Jeannette L'Herminier que la figurabilité de la femme est soumise, au sein de l'espace pictural, aux contraintes de la vie en milieu concentrationnaire. Sa mise en scène et son portrait permettent d'exprimer son insertion à Ravensbrück et d'illustrer, par la même occasion, les transformations physiques et psychiques qu'elle subit en son cadre. En revanche, je constate que ces genres picturaux ne peuvent pleinement mesurer les correspondances qui s'opèrent entre la dessinatrice et ses sujets figurés, celles qui renvoient aux relations sociales entre captives, mais aussi à l'organisation hiérarchique du camp. Si Ravensbrück est un « Autre monde », il se caractérise par des déterminants idéologiques qui lui sont propres et qui influent non seulement sur les modalités d'existence des femmes, mais également sur l'environnement socioculturel qui conditionne leur féminité. Par conséquent, il ne me suffit pas de situer le motif de la déportée dans l'espace pictural pour saisir l'ensemble de sa détention. Je dois aussi relever les spécificités de genre liées à son internement, afin de repérer les moyens par lesquels les résistantes traduisent, dans un second temps, l'expérience sociale¹⁰⁷ des femmes dans le cadre concentrationnaire.

¹⁰⁷ Je discerne une mince différence entre l'expérience humaine connue par les femmes à Ravensbrück et l'expérience sociale qui en découle. La première concerne, selon moi, les transformations physiques et psychiques que subissent les déportées sur le plan humain, lors de leur insertion dans le cadre concentrationnaire. En revanche, je crois que la seconde relève plutôt de l'organisation sociale du camp, mais plus précisément encore des interactions entre prisonnières et des rapports hiérarchiques qui régissent leur détention. Il s'agit donc, cette fois-ci, d'interroger les dynamiques spatiales qui animent la figurabilité de la femme au sein de l'espace

La féminité est un concept complexe qui encore aujourd'hui, fait l'objet de débats en raison des standards idéologiques et physiques qu'elle régit à l'égard des femmes. Le terme et les réseaux de significations qui le traversent soulèvent, en vérité, des problématiques étroitement liées à la construction de l'identité de genre. Lorsqu'en 1949, Simone De Beauvoir écrit dans son ouvrage *Le Deuxième sexe II* « on ne naît pas femme, on le devient »¹⁰⁸, elle émet la thèse que la femme et la féminité sont des idées construites par la culture (1976 : 15). Un fondement qui découle, selon elle, de l'inégalité culturelle et non naturelle qui règne entre l'homme et la femme. Elle explique que, dès son plus jeune âge, l'enfant est en raison de son éducation et des mœurs de son époque, orienté vers un rôle masculin ou féminin qui n'est initialement pas distinguable (1976 : 15). Autrement dit, le sexe se veut chez De Beauvoir immuable, tandis que le genre se fait l'acquis des processus sociaux et culturels (Butler 2005 : 223). Malgré tout, la domination de la gent masculine restreint la femme, en tant qu'être singulier, à sa nature biologique. Sa féminité se constitue, pour sa part, comme un mythe, une construction historique, un phénomène de civilisation et plus encore comme une image¹⁰⁹ de

pictural, afin de distinguer la sélection plus ou moins consciente des réalités dépeintes par Rougier-Lecoq et L'Herminier, de même que d'évaluer la façon dont ces dernières répondent à des spécificités de genre.

¹⁰⁸ La thèse de Simone de Beauvoir (1976) est considérée comme l'un des ouvrages précurseurs du mouvement féministe. Néanmoins, elle fait l'objet de nombreuses critiques au sein des études de genre. À titre d'exemple, Judith Butler nomme deux conséquences liées à cette théorie. Selon elle (2006 : 224), la distinction sexe/genre implique qu'un certain sexe peut prendre un genre opposé, ce qui revient à dire que le terme « femme » ne renvoie pas obligatoirement à la construction culturelle du corps féminin. De plus, Butler (2006 : 224) précise que le genre comme expression en devenir ne doit pas être compris comme un marqueur culturel statique, mais plutôt comme une action continue, puisqu'il ne se limite pas à la dualité des sexes. Par ailleurs, dans son ouvrage *Ces corps qui comptent*, Butler avance l'idée que la distinction entre le sexe et le genre est intenable, puisque la construction et la matérialité du sexe se répondent à travers « la répétition ou la ritualisation des normes, par lesquelles les corps sont naturalisés comme sexués et en même temps, toujours déstabilisés, mettant la norme en crise » (Lebovici 2012 : 2). En dépit de ces remarques, l'approche de De Beauvoir est privilégiée dans ce travail, comme elle est au cœur du contexte historique suivant la Seconde Guerre mondiale et s'inscrit, de la sorte, en adéquation avec les mœurs connues par Jeannette L'Herminier et Violette Rougier-Lecoq en tant que Françaises. Elle permet aussi de rapprocher l'idée de la femme et de la féminité à celle de l'expérience. En effet, de De Beauvoir développe sa théorie en terme d'expérience vécue. Elle illustre ainsi les processus d'acquisition sociale et culturelle qui marquent le genre féminin. À mon tour, je m'attarde sur l'expérience humaine et sociale des déportées à Ravensbrück, pour comprendre comment ces « acquis » de la femme se transforment ou se réinventent dans le camp en réponse au système concentrationnaire.

¹⁰⁹ L'appréhension de la femme et de la féminité est fortement liée au rôle de l'image. Marie-José Chombart de Lauwe, résistante française déportée à Ravensbrück, s'intéresse à ce phénomène en 1963, dans son texte *Images de la femme dans la société, conflits et malaises*. En se référant au livre *Le Deuxième Sexe*, elle (1963 : 18 à 22) illustre le pouvoir des images à créer divers archétypes de la femme. Des modèles qui, selon son étude, diffèrent d'un milieu social à un autre, mais sur lesquels reposent, tout de même, les normes contraignantes de la société à l'égard de la gent féminine.

ce que lui dicte la société quant à « son comportement, ses façons de penser et d’agir »¹¹⁰ (Tilliette 1963 : 102). De ce point de vue, la « femme » comme individu, est une expression en devenir, tandis que la « féminité » renvoie à ce que les femmes partagent socialement de similaire entre elles¹¹¹, à savoir des conventions qui se veulent récurrentes et répétitives, laissant ainsi croire à un genre tout à fait naturel. À titre d’exemple, les Françaises, avant leur détention, vivaient dans des sphères sociétales et hiérarchiques variées. Leur condition féminine leur dictait toutefois un code de vie et de conduite spécifique à leur genre (Thibault 2006 : 11). Bien que cette mise en contexte soit brève, je peux rapidement conclure, en suivant cette logique, que les femmes représentent un groupe hétérogène, qui essentiellement s’uniformise sur un fond commun à partir des déterminants sociaux, culturels et économiques qui caractérisent leur place dans la collectivité. En retenant la formule de De Beauvoir, il est donc intéressant d’observer comment la « femme » et la « féminité » en tant que constructions culturelles se manifestent dans le cadre concentrationnaire, là où les rapports d’inégalités et l’environnement socioculturel sont en marge de toute socialité¹¹².

Le sujet de la féminité dans les camps nazis est, pour sa part, bien présent dans la recherche scientifique et les mémoires de déportation. D’un côté, la majorité des spécialistes aspirent à saisir les singularités propres à l’expérience concentrationnaire des femmes à partir de thématiques littéraires, orales et iconographiques¹¹³ qui se font récurrentes au sein de leurs témoignages (Ringelheim 1985; Bos 2003 ; Hutton 2005 ; Mor Presiado 2016). De l’autre, les survivantes décrivent surtout les transformations physiques et psychiques qu’elles ont vécues au cours de leur captivité, celles qui touchent principalement leurs attributs féminins (Saint-Clair 1946 : 77-78; Tillion 1946 : 27). Bien que quelques divergences séparent ces travaux, je remarque qu’ils s’attachent, à un moment ou à un autre, aux processus d’annihilation liés à la

¹¹⁰ La contribution de Xavier Tilliette (1963) s’articule autour de l’ouvrage *Le Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir.

¹¹¹ De Beauvoir (1976 : 13) explique que l’emploi des mots « femme » ou « féminin » ne se réfère à aucun archétype, mais sous-entend le sens que leur confère « l’état actuel de l’éducation et des mœurs ».

¹¹² À titre d’exemple, le rôle de mère affilié à la femme est complètement brimé à Ravensbrück. Les avortements forcés, les expériences médicales et les assassinats illustrent bien ce phénomène.

¹¹³ Mor Presiado (2016 : 3) répertorie six thématiques récurrentes dans les productions visuelles réalisées par des femmes dans les centres de détention nazis : les travaux domestiques, la maternité, l’artisanat, l’assistance mutuelle et la solidarité, la perte de féminité, de même que la violence sexuelle.

perte de féminité. Un phénomène spécifique à l'internement des femmes qui paradoxalement, soulève la question de l'embellissement du corps dans les centres de détention nazis. Parfois utilisé par les prisonnières pour échapper aux sélections¹¹⁴, ou tout simplement employé pour préserver un semblant d'hygiène et de force morale, l'enjolivement des détenues renvoie donc, inversement, au maintien de leur féminité. Pour Pascale Rachel Bos, il s'agit d'un moyen pour la déportée de normaliser sa vie en captivité, comblant de la sorte ce rapport déficient à l'homme qui la définissait jusqu'alors (2003 : 31). Dans cette même logique, Margaret-Anne Hutton recense deux symboles féminins répétitifs dans les récits de déportation français, soit le maquillage et les soutiens-gorge¹¹⁵. Ces réflexions dévoilent les préoccupations féminines qui assaillaient encore les femmes dans les camps (2005 : 132). Marie-Josée Chombart de Lauwe, quant à elle, suggère que la féminité peut aussi se présenter comme un acte de résistance. Elle affirme :

Certaines utilisent des moyens bien féminins. Renée M., avocate, pose sa serviette qui ne contient aucun document compromettant sur un divan, ce qui attire l'attention des policiers, et se rend aux toilettes, son élégant chapeau à fleurs sur la tête; il renferme un contenu dangereux qui va disparaître sous la chasse d'eau. Suzanne W. demande aux Gestapistes l'autorisation de se coiffer, et pendant qu'ils fouillent la maison, elle boucle ses cheveux avec un fer à friser, trop chaud, il est testé sur des papiers de soie qui roussissent; ils contenaient des renseignements sur les défenses côtières (Chombart de Lauwe (2003 : 312-313).

Dès lors, à partir de ces différents commentaires, je peux orienter ma compréhension de la féminité, tant dans la résistance que dans le milieu concentrationnaire. Elle s'inscrit à travers cette fameuse logique de l'esthétisme du corps, lié à la condition sociale et culturelle des femmes françaises de la première moitié du 20^e siècle.

Étant donné que tous les personnages illustrés par Rougier-Lecoq et L'Herminier sont des femmes, et qu'elles sont elles-mêmes des « artistes femmes », je suggère que le genre

¹¹⁴ Simone Saint-Clair (1946 :148-149) raconte : « Prenez, m'a-t-elle dit un morceau de brique [...] Pulvérisez-le très finement au moyen d'un caillou [...] Mélangez cette poudre avec de l'eau afin d'en faire une pâte consistante [...] vous obtiendrez un rouge... pas très vif, mais qui colore avantageusement la peau jaune des prisonnières. Oui, c'est tragique de les voir se teindre, se farder, se redresser pour paraître jeunes et alertes, tandis qu'un étou doit leur broyer le cœur au moment où elles défilent devant le tueur... ».

¹¹⁵ Renée Dubna (1997 : [s.p]) raconte qu'une femme est morte des coups d'un SS, après avoir volé un soutien-gorge dans la salle de lavage du camp.

féminin joue un rôle important dans l'expérience sociale des déportées, de même que dans la conception des dessins qui en résultent. À la lumière de ce bilan, je constate que personne ne s'est à ce jour interrogé quant à la signification de la féminité à Ravensbrück, et ce, par l'entremise des dessins concentrationnaires. Pour marquer l'unicité de ma recherche, je compte donc me pencher sur les espaces de la féminité¹¹⁶ qui caractérisent le camp et par procuration, les esquisses des résistantes. Ainsi, je souhaite saisir les structures spatiales, de même que les codes iconographiques qui régissent la figurabilité de la femme au sein de l'espace pictural. J'aspire, de la sorte, à définir les moyens formels et stylistiques par lesquels Rougier-Lecoq et L'Herminier deviennent les auteures de nouveaux espaces propres à la construction du genre féminin en milieu concentrationnaire.

2.2.1 Un environnement homogène ?

Lors de leur arrivée à Ravensbrück, les déportées sont, avant tout, confrontées à un nouveau milieu de vie en rupture avec les espaces publics, domestiques et privés de la société

¹¹⁶ Dans son ouvrage *Vision and Difference : Femininity, Feminism and the Histories of Art* et plus spécifiquement dans son chapitre « Modernity and the Spaces of Femininity » de 1988, Griselda Pollock s'interroge sur la méthodologie d'analyse à adopter pour étudier des œuvres d'art réalisées par des artistes-femmes. Elle souhaite rendre compte de ce qu'elles produisent, en tant qu'individus, mais aussi, en tant que femmes, comme groupe genré (1988 : 55). Pour ce faire, elle développe une théorie des espaces de la féminité qui lui permet de mieux cerner les différences sexuelles qui distinguent les expériences sociales vécues par les artistes-femmes, vis-à-vis de celles connues par leurs homologues masculins (1998 : 56). Bien que Pollock s'intéresse à un tout autre contexte que le mien, c'est-à-dire à l'art moderne à travers l'exemple d'artistes impressionnistes comme Berthe Morisot et Mary Cassatt, sa théorie demeure pertinente dans le cadre de mon analyse puisqu'elle me permet de conceptualiser, par l'entremise de l'espace pictural, la façon dont la différence sexuelle est dorénavant vécue par les femmes dans l'environnement répressif que constitue le cadre concentrationnaire de Ravensbrück. En m'en inspirant, je peux poser les bases de nouvelles hypothèses, qui à l'instar des espaces de la féminité, se déclinent en trois temps. D'une part, Pollock conçoit les espaces privés, domestiques ou publics comme les lieux d'une mise en scène de la féminité patriarcale (1988 : 56). En m'interrogeant dans l'onglet, *Un environnement homogène*, sur la construction sociale du genre féminin au sein d'un camp réservé aux femmes, je compte, pour ma part, me pencher sur l'espace concentrationnaire dans lequel interagissent les déportées. Puis, Pollock définit, en second lieu, l'espace pictural comme une organisation spatiale homologue à la dimension sociale du sujet figuré. En adoptant cette logique, je tenterai, dans la rubrique, *La féminité dans le dessin*, de discerner la relation qu'entretient désormais la femme vis-à-vis de sa féminité à Ravensbrück. Finalement, l'historienne suggère que les espaces de la féminité se déterminent à partir des espaces sociaux depuis lesquels la représentation est créée. Étant donné que les croquis de Rougier-Lecoq et L'Herminier sont produits dans le camp, j'estime que l'espace social duquel ils découlent résulte du rapport hiérarchique qui s'opère entre la figure du gardien et celle des déportées. J'analyserai ainsi leurs représentations.

française extérieure au camp¹¹⁷. En effet, l'espace du camp se divise plutôt en zones : zones de travail, d'appel, de surveillance, une organisation qui assure à l'administration nazie d'étendre son pouvoir dans différentes sphères d'activités (Sofsky 1995 : 65). Néanmoins, aux termes de ce qui a été mentionné dans la première partie de ce travail, je sais avec certitude que Ravensbrück a été l'unique camp conçu et réservé aux femmes au cours de la Seconde Guerre mondiale. Je peux donc déduire qu'il propose, de ce point de vue, un environnement homogène, « entièrement féminin », dans lequel les prisonnières interagissent avec des espaces qui deviennent, à leur tour, tout aussi féminins. Bien que certains SS et membres masculins du corps nazi aient participé à l'administration du camp, de même qu'aux sélections et aux tortures, il reste que Ravensbrück a été « habité » par des femmes, et que la terreur, qui gouvernait son organisation spatiale, n'a pu être exercée qu'à travers la présence de ces dernières. Après tout, comme je l'ai précisé, un camp de concentration sans déportées ne se résume qu'à une structure architecturale sans véritable utilité. Par conséquent, j'estime que l'environnement féminin de Ravensbrück engendre une redéfinition de l'espace genré qui orchestre jusqu'alors les relations civilisationnelles, sociales, et éthiques de la société française. Les rapports entre l'homme et la femme ne sont plus dominants, puisqu'ils sont nuancés par une nouvelle dynamique qui s'opère dorénavant entre l'espace du camp et les captives. Une interaction que j'ai abordée en termes d'expérience humaine, mais que je compte, cette fois-ci, démystifier à travers les spécificités de genre qu'elle implique.

À cet égard, Judith Tydor Baumel est l'une des premières chercheuses à relever les conséquences liées à l'absence de la mixité des genres dans la déportation des femmes. L'auteure souligne que le microcosme uniquement féminin au sein des camps a favorisé de façon inégalée le leadership et la solidarité féminine. La résistance spirituelle des femmes n'a donc peu ou pas été, dans ce contexte de crise, influencée par une figure masculine, un

¹¹⁷ La création d'un milieu de vie proprement féminin a très peu de référents en France, si ce ne sont que les espaces domestiques et privés auxquels étaient assujetties les femmes au cours du 19^e siècle. Malgré l'éclosion d'un mouvement féministe sous la III^e République, les Françaises ont vu naître, dès juillet 1940, l'instauration d'un nouveau régime, celui du maréchal Pétain. Celui-ci encourageait un retour aux valeurs dites « familiales », forçant ainsi les femmes à regagner leur « destin biologique » et par le fait même, les espaces que cela implique (Zancarini-Fournel 2005 : 42-43 et 65).

phénomène rare dans les sociétés patriarcales et religieuses de l'époque¹¹⁸ (1998 : 25). Par sa réflexion Tydor Baumel met de l'avant l'avènement de conditions sociales jamais observées. Néanmoins, même si les femmes sont soumises à de nouveaux espaces de vie dans le cadre concentrationnaire, cela ne veut pas pour autant dire qu'elles ne sont plus influencées par l'héritage social et culturel patriarcal qu'elles connaissaient jusqu'alors. Zoë Vania Waxman (2006 : 128) explique que les rôles de genre ont continué à informer les femmes au cours de leur détention, bien qu'elles n'aient pu toujours, en tant que captives, répondre aux attentes genrées qui leur étaient traditionnellement conférées. Après tout, le patriarcat comme organisation sociale orchestre non seulement les conditions d'existence des hommes et des femmes, mais régularise aussi les relations de pouvoir qu'exercent les premiers sur les deuxièmes, au niveau social, culturel et économique pour reprendre la définition proposée par de nombreuses théories féministes¹¹⁹. Par conséquent, à la lumière de ces précisions, je suggère que Ravensbrück se fait, dans une certaine mesure et de manière très nuancée, l'homologue du patriarcat. L'idée n'est pas de faire un amalgame entre le système concentrationnaire et le système patriarcal, qui sont des structures totalement différentes. Seulement, il est intéressant de faire le rapprochement entre les deux, puisque même au sein de cet espace féminin, les femmes sont soumises à des diktats qui, à l'instar du patriarcat, exercent des pressions sur leur condition sociale. Je souhaite donc évaluer, d'une part, les moyens par lesquels le camp affecte les déportées, mais aussi, d'autre part, les procédés par lesquels ces dernières répondent à leur captivité, en se référant aux constructions sociales de genre de la société française. J'aspire ainsi à comprendre, dans cette dynamique entre l'espace du camp et les détenues, la manière dont la féminité est dorénavant vécue par les femmes dans le camp. Pour ce faire, je compte interroger l'organisation spatiale des croquis, *Hygiène...*

¹¹⁸ Je traduis, en mes mots « The sexually homogenous environment created a microcosm of unique gender interaction in which women's leadership and mutual assistance grew and flourished in the face of tremendous and crisis; similarly, women's spiritual resistance occurred with little, if any, masculine input, a rare situation in patriarchal religious societies » (Tydor Baumel 1998: 25).

¹¹⁹ Ma compréhension du patriarcat se développe autour des discussions du *Collectif féministe du mouvement de libération des femmes* (1984). Ce livre participe à l'approfondissement d'une réflexion collective sur le système patriarcal et à l'enrichissement d'une pratique militante féministe. Il est intéressant dans le cadre de mon travail, puisqu'il offre différents points de vue féminins d'une même problématique, nuancant ainsi l'homogénéité du discours qui bien souvent formalise le rôle de la femme dans l'histoire. De plus, l'essai privilégie une perspective féministe française s'inscrivant dans la suite logique de mon raisonnement.

(Figure 39) de Violette Rougier-Lecoq et *Charlotte Gréco, dite « Charlie »* (Figure 40) de Jeannette L'Herminier, afin de relever la dimension sociale du sujet figuré. En privilégiant cette approche, j'estime pouvoir déceler les structures spatiales qui, graphiquement, expriment l'expérience sociale des internées, à savoir la nouvelle relation « femme à femme » qui s'exerce dans le prisme de Ravensbrück.

2.2.2 La féminité et l'espace pictural

Hygiène...

Le dessin *Hygiène...* (Figure 39) de Violette Rougier-Lecoq représente des femmes lors d'une douche commune. La thématique est identifiable tout aussi bien par les douchettes suspendues que par l'eau qui en jaillit, sans compter la nudité des prisonnières qui va également en ce sens. En ce qui concerne les pressions causées par l'interaction entre l'espace du camp et les détenues, elles sont, pour leur part, fortement suggérées par l'artiste-témoin. En effet, l'ordre spatial de la composition, propre à la dimension sociale des sujets figurés, est dans un premier temps régi par les traits horizontaux du plafond, de même que par les lignes verticales délimitant le sol. Droites opposées, ces dernières se font complémentaires, tel un quadrillage, faisant ainsi allusion aux barreaux d'une prison. Elles compressent les détenues dans un lieu clos qui se referme sur lui-même et qui empêche, de la sorte, toute forme d'échappatoire. En représentant les structures architecturales qui définissent la douche du camp, Rougier-Lecoq révèle l'espace oppressif qu'« habitent » les captives. Celles-ci ne font d'ailleurs preuve d'aucune personnalité. Elles semblent interchangeables, se caractérisant par leurs cheveux dressés sur leurs crânes, leurs corps amaigris et leurs expressions apeurées. Certaines tentent de camoufler leur nudité à l'aide de leurs bras, tandis que d'autres, résignées, attendent que leur calvaire se termine. À ce propos, je remarque que le nombre indéfinissable de personnages, de même que l'uniformité de leur représentation, déterminent, dans un deuxième temps, l'ordre spatial de la composition. Ces deux particularités agissent comme des « barrières », en masquant l'individualité des femmes illustrées. Rougier-Lecoq qui, seule, dessine cette scène semble d'ailleurs se distancer de ses « modèles ». Elle laisse un espace vierge entre la première rangée de prisonnières qu'elle dépeint et la limite du cadre pictural, devant laquelle elle se situe. Bien que l'œuvre se découpe à travers un point de vue frontal, cet

agencement permet d'imaginer la scission qui s'opère entre la résistante et ses sujets. À vrai dire, la position occupée par Rougier-Lecoq participe à ma vision de l'image. Face aux déportées, je parviens à identifier leur perte de féminité, selon mes repères de la femme. Je constate qu'elles sont dépourvues, anatomiquement parlant, de tout attribut féminin se réduisant plutôt à des corps androgynes. Je note aussi, ironiquement, que leur féminité n'est supposée que par leur lieu d'internement, puisque Ravensbrück est un camp principalement destiné aux femmes. Par conséquent, j'estime qu'en se distanciant de ses sujets, l'artiste-témoin tend à recourir à son individualité de femme. Autrement dit, elle se réapproprie sa personnalité par le choix de la scène qu'elle dépeint et l'ordre spatial qu'elle privilégie. Ces deux aspects permettent de se détacher du sort réservé aux détenues qu'elle représente. La féminité dans le camp s'affiche, quant à elle, à travers les figures qui animent l'image, et ce, en termes d'humiliation et de dégénérescence. Du nombre élevé de personnages à l'uniformité de leur corporéité, puis du point de vue frontal à l'effet de distanciation, diverses structures spatiales orientent le motif de la femme dans l'espace pictural. Elles laissent entrevoir une nouvelle construction narrative de l'œuvre, qui illustre la correspondance entre l'individualité de l'artiste-témoin et le sort partagé des femmes à Ravensbrück.

Charlotte Gréco, dite « Charlie »

À son tour, le portrait de *Charlotte Gréco, dite « Charlie »*¹²⁰ (Figure 40) de Jeannette L'Herminier propose un ordre spatial relatif à l'expérience sociale des femmes à Ravensbrück. Représenté seul, le « modèle » figure au sein d'un environnement peu détaillé. La solitude du personnage renvoie, dans un premier temps, à son indépendance. Cette dernière est d'ailleurs renforcée par le titre de l'œuvre qui annonce l'identité de la déportée, marquant ainsi son unicité. Par conséquent, bien que Charlotte Gréco soit, lors de son insertion dans l'espace concentrationnaire, définie par un matricule de détention, elle recouvre, cette fois-ci, par son « insertion » dans l'espace pictural, sa propre personnalité qui se rapporte non plus à sa condition de prisonnière, mais bien à son individualité de femme. Son motif donne, de la sorte,

¹²⁰ Charlotte Gréco dite Charlie, âgée de 20 ans, est l'une des 27000. Elle fut déportée avec sa mère en 1943 pour fait de résistance. Sa sœur cadette, la chanteuse Juliette Gréco, fut incarcérée à la prison de Fresnes.

à voir non plus seulement la « femme » par l'intermédiaire de la figure de l'artiste-témoin comme chez Rougier-Lecoq, mais bien à travers sa représentation dans le dessin.

Parallèlement à cette réappropriation identitaire, je note également les particularités liées à la figurabilité du « modèle ». Arborant une chevelure parfaitement bouclée, comme si elle venait tout juste d'utiliser des bigoudis, de même qu'un vêtement ressemblant davantage à une robe qu'à un uniforme de prisonnière, Charlotte Gréco se fait coquette. Les jambes élégamment croisées, les bras longeant son corps et les mains aux côtés de ses hanches, cette dernière prend la pose de manière distinguée. Un pli dans son habit laisse d'ailleurs entrevoir sa cuisse, de même qu'au niveau de sa poitrine, des seins d'une certaine rondeur, contrastant avec les silhouettes amaigries généralement dessinées par Rougier-Lecoq. Dès lors, je peux déduire que par sa simple représentation, Charlotte Gréco incarne cette idée d'embellissement du corps propre au trait stylistique de Jeannette L'Herminier. Ce dernier met en évidence ses attributs anatomiques et physiologiques, ceux que partagent précisément les femmes dans l'avant-guerre et qui se réfèrent à leur conception de la féminité. De ce fait, j'estime que les constructions sociales de genre continuent, bel et bien, d'informer l'artiste-témoin au cours de sa déportation, comme elle restitue à son sujet l'image de ce qu'elle était avant sa détention. Seulement, ces constructions agissent dorénavant comme une stratégie de survie, puisqu'en enjolivant son « modèle », L'Herminier permet à sa camarade de conserver son intégrité physique et psychique, et ce, même à l'intérieur du cadre concentrationnaire. La figurabilité de la captive s'inscrit donc au sein de l'espace pictural comme une structure spatiale en soi, donnant à comprendre l'individualité de la femme vis-à-vis de l'idée de la féminité qu'elle projette. Cette dernière composante se prolonge d'ailleurs à l'extérieur du support matériel, comme le pied droit de Charlotte Gréco se situe au-delà de l'image. Il appartient dès lors à l'espace occupé par l'artiste-témoin, concrétisant ainsi un échange de « femme à femme » qui incarne la vision de la féminité à laquelle se rattachent les femmes à Ravensbrück. Par conséquent, l'effet de distanciation privilégiée par Rougier-Lecoq est aboli par L'Herminier. En créant une proximité avec son « modèle », elle laisse plutôt croire qu'elle se perçoit en harmonie avec celui-ci. Delà, je suggère que le dessin de l'artiste-témoin devient le lieu d'une mise en scène de la féminité d'avant-guerre qui se manifeste désormais comme un acte de résistance, en réponse à la déshumanisation nazie.

En revanche, je constate que le cadre concentrationnaire comme « patriarcat » exerce toujours au sein de *Charlotte Gréco, dite « Charlie »* (Figure 40), une certaine pression sur la femme et sur les conditions de sa féminité. Deux minces traits, parallèles l'un à l'autre, divisent en diagonale l'axe horizontal de la composition. Illustrant un banc ou un muret, sur lequel repose la déportée, ces derniers fragmentent le dessin en deux parties. La première, au registre supérieur, est hachurée très légèrement, tandis que la seconde, au plan inférieur, est marquée par des raies de crayons prononcés créant des effets d'ombre. Charlotte Gréco enchevêtre cette structure propre au cadre concentrationnaire, passant ses jambes au-dessus de cette « limite spatiale », dont elle ne se trouve toutefois pas en retrait. Malgré tout, sa position semble instable. Bien que la prisonnière tente de contourner les pressions du camp en dominant par sa figurabilité, l'environnement qui l'entoure, elle se retrouve soumise à un certain déséquilibre. À vrai dire, son inclinaison suggère qu'elle peut tomber à tout instant dans le registre inférieur de la composition et donc, de façon métaphorique, dans la noirceur du camp. Dès lors, même si le cadre concentrationnaire s'inscrit subtilement dans l'image, sa relation avec la déportée révèle la précarité des conditions de vie des femmes à Ravensbrück.

2.2.3 Représentation des gardiens et gardiennes

Outre les structures spatiales qui régissent, au sein de la composition, la dimension sociale des sujets figurés, quelques dessins de Rougier-Lecoq et de L'Herminier laissent également deviner la hiérarchie du camp. En effet, j'estime que l'espace social à partir duquel leurs croquis sont créés se dévoile dans l'image à travers l'illustration des gardiens et des gardiennes de Ravensbrück, agents hégémoniques de l'univers concentrationnaire. Alors que le nazisme cherchait à promouvoir une suprématie raciale par l'acquisition d'une identité nouvelle, celle de l'Aryen, et un esthétisme du corps héroïque, par l'exaltation propagandiste de sa représentation, les artistes-témoins ont pour leur part exposé, par l'entremise de leurs motifs, les injustices liées à leur expérience concentrationnaire. Selon moi, ces dernières se font révélatrices de l'organisation sociale du camp et s'inscrivent conséquemment dans l'espace pictural à travers les relations spatiales qui se jouent entre la figure de l'autorité et du subordonné. Dans le but de mieux comprendre leurs répercussions sur la figurabilité de la femme, je compte analyser attentivement la représentation des collaborateurs nazis dans les

croquis *Nourritures terrestres...* (Figure 41) de Violette Rougier-Lecoq et *Peter*, « *Meister* » *SS de l'atelier 137 de la poudrerie d'Holleischen* (Figure 42) de Jeannette L'Herminier.

Nourritures terrestres...

À première vue, le motif de l'*Aufseherin* se fait récurrent au sein des compositions de Violette Rougier-Lecoq. Son expression graphique est d'ailleurs soulignée par quelques auteurs, bien qu'aucune analyse ne soit, à ce jour, réalisée à son égard (De Gaulle-Anthonioz 1975 ; Afoumado 1992). S'imposant dans l'image, la gardienne, par sa figurabilité, agit, à l'instar de sa véritable présence à Ravensbrück, sur la représentation des déportées. De manière générale, elle se caractérise par sa cape noire opaque¹²¹ et sa longue chevelure translucide qui laisse entrevoir la couleur du papier. L'effet stylistique qui en découle semble s'inscrire en adéquation avec l'idéologie nazie, selon laquelle la race aryenne, arborant une chevelure claire, serait supérieure aux ennemis du III^e Reich. À vrai dire, tout porte à croire à cette hypothèse, puisque les détenues dépeintes dans *Nourritures terrestres...* (Figure 41) se singularisent, quant à elles, par des bonnets sombres, enfoncés sur leur crâne, de même que par des uniformes rayés qui s'opposent à la figure de l'*Aufseherin*. De ce point de vue, je peux donc conclure, dans un premier temps, que la dualité entre l'autorité et les subordonnées se joue, dans l'espace pictural, à travers les contrastes de couleurs et de motifs qui symbolisent le rang social des personnages. Ils rappellent ainsi subtilement le système de marquage nazi qui, par un code de couleur, identifiait la cause d'incarcération des prisonnières.

Dans cette suite logique, je remarque aussi que les figures s'inscrivent au sein du dessin, à travers une forme pyramidale qui régit non seulement l'équilibre de la composition, mais également les rapports de force qui orchestrent le cadre concentrationnaire de Ravensbrück. D'une part, l'agencement du croquis démontre l'aptitude de Rougier-Lecoq à harmoniser ses sujets à l'intérieur de l'espace pictural, et ce, même si elle n'a aucune

¹²¹ En revanche, dans les dessins réalisés à la craie blanche sur papier de vélin noir, comme dans *Un groupe sous la menace d'un Kapo* (Figure 7), le phénomène inverse se produit. La cape blanche de l'*Aufseherin*, par son opacité, s'oppose à la transparence des silhouettes qui, pour leur part, laissent entrevoir la couleur noire du papier. Les personnages semblent donc graduellement disparaître au profit de l'apparence hégémonique de la gardienne.

formation artistique. D'autre part, elle permet d'appréhender l'organisation sociale du camp, en créant une trame narrative entre les différents motifs qui animent le témoignage. À ce propos, quatre personnages sont illustrés au sein de l'esquisse. Deux déportées ingurgitent les restants d'une soupe renversée à même le sol, tandis qu'une autre captive tente de se protéger contre les coups que lui assène la gardienne. En se situant au registre inférieur de cette pyramide, les internées, recroquevillées, s'opposent, par leurs petitesesses, à l'*Aufseherin*, qui se déploie, pour sa part, dans toute sa grandeur, à travers son acte de violence. Représentée debout, cette dernière, à la différence des prisonnières, révèle qu'elle a toujours la force de se tenir sur ses jambes. Elle ne souffre pas non plus de la faim, étant donné qu'elle ignore complètement la nourriture, s'attachant au contraire à faire respecter sa domination, à l'aide de sa schlague, symbole de son hégémonie. Elle affame donc ses victimes et affecte leur intégrité physique et psychique, puisqu'affaiblies, les détenues ne sont plus en mesure de se rebeller contre les mesures répressives du camp. L'esquisse expose également la médiocrité des repas servis aux déportées. D'un point de vue biologique, l'alimentation demeure l'une des uniques chances de survie des prisonnières. Seulement, la soupe qui s'échappe du bidon semble réduire à néant cette possibilité. Absorbée par la terre qui jonche le sol, elle se limite à un lugubre liquide, peu digeste¹²². Elle ne présente aucune forme de consistance, puisqu'elle est translucide, donnant ainsi à comprendre une nourriture qui, en réalité, n'en est pas vraiment une. Au-delà des coups et de l'oppression de la gardienne, la détérioration sanitaire des détenues dépeintes par Rougier-Lecoq est donc aussi due à ce manque de nourriture. Grossières et sans retenue, les internées mangent à même la terre, s'inscrivant, par leur figurabilité, en rupture avec les attentes genrées traditionnellement conférées aux femmes. Leur représentation s'oppose d'ailleurs drastiquement à leur éducation domestique d'épouse et de mère. Le fessier de l'une d'entre elles est accentué à l'avant-plan, alors que son visage est quant à lui complètement dissimulé dans la marre de soupe. La trivialité de sa conduite s'apparente davantage à celle d'un animal qu'à celle d'un être humain. Après tout, c'est ce que le nazisme souhaite faire voir à partir de sa propre hiérarchisation de l'espèce humaine. Au regard de cette analyse, je peux déduire que la surveillante se manifeste, dans un deuxième

¹²² Jeannette L'Herminier (1997 : 9) raconte : « Charlie, qui hésite entre la faim féroce qui la tenaille et le dégoût parce qu'il y a un ver qui grouille dans sa soupe ».

temps, au sein de l'espace pictural, comme une structure hégémonique, donnant à comprendre la dégénérescence des déportées à Ravensbrück, tant au niveau de leurs forces physiques et morales, que de leur féminité¹²³. En sa présence, les captives se retrouvent dépourvues de leurs attributs féminins, mais aussi de leur individualité, ne s'apparentant plus à des êtres humains civilisés. La vision personnelle de Rougier-Lecoq s'en trouve également altérée, puisqu'elle représente ses geôlières dans toute leur férocité, et donc de manière supérieure à elle.

Peter, « Meiser » SS de l'atelier 137 de la poudrerie d'Holleischen

La démarche de Jeannette L'Herminier se distingue, quant à elle, de l'approche de Rougier-Lecoq. Bien qu'elle ait produit quelques dessins illustrant des femmes responsables de Block et d'atelier¹²⁴, elle a aussi réalisé, dans le *Kommando* d'Holleischen, certaines silhouettes de gardiens. *Peter, « Meister » SS de l'atelier 137 de la poudrerie d'Holleischen* (Figure 42) en est un parfait exemple. Assis sur une chaise, un bras sur la table située à sa gauche, et l'autre appuyé sur le dossier de son siège, à sa droite, le SS se caractérise par sa coupe de cheveux parfaitement taillée, de même que par son uniforme volumineux. Sa pose décontractée, de même que la lourdeur de sa tête, suggérée par l'inclinaison de son visage, sous-entendent son état somnolant. La résistante raconte avoir « [...] réussi à surprendre dans leurs moments de sommeil ou d'inattention [ses] cruelles Aufseherins et [ses] Meisters

¹²³ Mor Presiado (2016 : 15) soutient que la représentation des gardiennes, dans les dessins concentrationnaires réalisés par des femmes, trahit la perte de féminité vécue par les prisonnières dans les centres de détention nazis. L'auteure (2016 : 16) note que la majorité des geôlières dépeintes par les artistes-témoins sont illustrées comme de grandes, belles et cruelles femmes à l'inverse des captives. Selon elle, il s'agit d'une façon, pour les internées, d'exposer la responsabilité des femmes SS, tout autant que celle des hommes, dans les processus de déshumanisation des camps. En vérité, je ne peux être qu'en accord avec les propos de Presiado, puisqu'ils complètent mon interprétation de *Nourritures terrestres...* (Figure 41). Seulement, de manière plus radicale, mon analyse me porte à croire que la féminité de l'*Aufseherin* ne sert plus uniquement sa condition féminine, mais bien l'idéologie nazie à laquelle elle adhère. Elle ne se définit plus à travers ce que les femmes partagent culturellement, mais plutôt à travers ce qui distingue la gardienne des déportées, à savoir une ségrégation sociale due à un régime totalitaire et criminel.

¹²⁴ Dans ses dessins réalisés à Ravensbrück, Jeannette L'Herminier représente deux *Stubowas*. Il s'agit de femmes généralement choisies parmi les prisonnières pour assister la *Blockova*, c'est-à-dire la responsable du Block, qui pour sa part, se trouve sous l'autorité d'une *Aufseherin*. À Holleischen, l'artiste-témoin illustre des gardiens SS, mais également des monitrices tchèques. Ces dernières, comme le précise la résistante (citée par Vionnet 1998c : 8), étaient gentilles.

nazis »¹²⁵. À cette fin, je remarque que le gardien s'inscrit dans l'œuvre, non plus à travers l'ordre spatial qui régit les différentes figures de la composition, tel que dans *Nourritures terrestres...* (Figure 41), mais plutôt par le biais de la relation spatiale qui l'unit à L'Herminier. À vrai dire, l'espace concentrationnaire qu'occupe l'artiste, en réalisant son croquis en direct, participe à la mise en scène de son sujet, puisqu'il est le lieu de sa captivité, mais également de la clandestinité de son geste artistique. C'est donc par ce biais que l'artiste-témoin parvient, selon moi, à illustrer le rapport hiérarchique qui orchestre l'organisation sociale de son *Kommando* de travail.

D'une part, la représentation de Peter s'affilie à la figurabilité des déportées dépeintes par L'Herminier dans *Éliane Jeannin, Renée Metté, Mme Le Guillerm, dite « Mickey », Mme Paubert, Renée Raoux* (Figure 38), de même que dans *Charlotte Gréco, dite « Charlie »* (Figure 40). En adoptant des attitudes similaires à celles du gardien, ces dernières semblent s'inscrire en adéquation avec celui-ci. Après tout, L'Herminier en « améliorant » l'apparence de ses camarades camoufle, d'une certaine façon, les rapports de domination qui orchestrent sa captivité. Je note tout de même quelques distinctions entre les personnages. À vrai dire, bien que les prisonnières ne soient pas représentées en plein effort de travail, elles ne se reposent pas pour autant. Elles font preuve de résistance, « travaillant » sur leur préservation physique et psychologique, en prenant la pose pour L'Herminier. De plus, je constate que les femmes, dans chacune de ces esquisses, s'appuient sur des meubles, qui ne sont que partiellement suggérés. Au contraire, le SS est illustré avec, à ses côtés, une chaise, de même qu'un bureau. Le fait qu'il s'appuie sur chacun d'entre eux laisse croire qu'il s'agit de ses possessions, de son territoire et donc, de son « Autre monde », dont il est souverain. En revanche, je remarque que Peter est surdimensionné par rapport à son siège. Ce résultat peut s'expliquer par une maladresse de L'Herminier à rendre compte des proportions exactes de son sujet. Seulement, l'effet stylistique qui en découle renforce la prestance du gardien, comme si le personnage était, en réalité, plus grand et terrifiant que nature. Pour contrer le danger qu'il représente, L'Herminier semble donc l'enfermer dans les limites spatiales que forment à la fois sa chaise

¹²⁵ L'HERMINIER, Jeannette (après 1945), *Introductions manuscrites aux albums de dessins « Ravensbrück » et « Holleischen »*. N° Inv. 2010.1032.05 (1 à 3) : Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon.

et sa table à écrire. Elle renverse ainsi, à l'intérieur de l'espace pictural, la hiérarchie du camp en rendant son sujet à son tour prisonnier de son environnement.

D'autre part, L'Herminier en représentant Peter révèle ce qui les différencie. Le dessin à lui seul expose qu'à l'inverse du gardien, elle ne peut se reposer. Ce dernier, assoupi, l'esprit en paix, est disposé à faire de beaux rêves, tandis que les prisonnières, toujours aux aguets, vivent « un cauchemar destructeur, éternellement présent, à portée de la main », pour reprendre la réflexion de David Rousset (1965 : 108). Contrairement au gardien, l'artiste-témoin travaille sans cesse, et lorsqu'elle se permet de dessiner, elle doit le faire clandestinement, pour éviter toutes formes de représailles. Ceci implique qu'elle doit constamment se cacher, n'ayant pas la même liberté d'action que le SS. L'interdit de son acte artistique se répercute d'ailleurs sur la figurabilité de son sujet. D'un côté, L'Herminier réduit, à l'intérieur de son croquis, la distance représentative qui la sépare de son « modèle ». En effet, il est peu probable que la résistante ait réussi à dépeindre Peter sous cet angle. Aidée par une camarade qui fait le guet, elle réalise hâtivement son esquisse sur un carton de munition. Le danger qu'elle court se reflète aussi par les traits rapides qui caractérisent l'uniforme du gardien, de même que par les ombres grossièrement schématisées de la chaise, qui s'opposent aux fines lignes qui profilent habituellement les corpulences de ses amies. Néanmoins, le dessin de Peter est produit avec un véritable souci du détail. L'Herminier peut donc l'avoir retravaillé, à l'abri du gardien. D'ailleurs, à l'opposé des conventions sociales propres à la société patriarcale, je constate que ce n'est pas le regard de l'homme qui formate ici la position sociale de la femme, mais bien celui de L'Herminier. La résistante, en représentant le SS, déjoue les lois du camp pour un instant, en dévoilant, aux yeux de tous, un des responsables de sa détention. Par conséquent, même si l'esquisse est marquée par l'absence du motif de la femme, la figure du SS se trouve, malgré tout, confrontée à la présence de L'Herminier. Le dessin lui assure une certaine liberté, en renversant le regard « répressif » qui tend à l'annihiler pour ainsi mieux le dénoncer.

La composition ne se résume toutefois pas à la représentation du gardien, puisqu'au verso de celle-ci, figure le buste d'une femme¹²⁶ (Figure 43). S'opposant à l'espace pictural « habité » par le SS, mais partageant simultanément son support matériel, le portrait est fortement symbolique. Pour la première et l'unique fois dans les œuvres de la résistante, le visage de la femme est profilé. Arborant une coiffure soignée, les cheveux plaqués derrière l'oreille et retenus par un ruban à l'extrémité du cou, le modèle semble paisible. Son faciès se découpe de haut en bas, laissant entrevoir son front, son œil et des cils qui paraissent maquillés, en raison des traits de crayon prononcés qui les caractérisent. À cet égard, je note une correspondance entre le maquillage et la démarche artistique de L'Herminier, puisque les deux pratiques visent à sublimer l'apparence de la femme et renvoient à cette idée d'embellissement du corps propre à la définition de la féminité citée en début de chapitre. Le nez, la bouche, le menton et le cou de la déportée sont également illustrés, de même que le haut de sa robe rayée. Le visage, dépeint en gros plan, est ainsi le motif principal de cet envers du dessin, bien qu'il soit absent des autres croquis de la résistante.

Dès lors, la question se pose : pourquoi avoir dessiné ce portrait au verso d'une esquisse présentant un SS, ou versa? Est-ce une simple étude clandestine réalisée par L'Herminier pour s'exercer, à l'intérieur du camp, à figurer les traits faciaux de ses camarades? Si oui, s'agit-il d'un visage ébauché à partir d'un modèle, ou de façon spontanée, permettant ainsi de justifier cette insouciance de l'artiste à « abîmer » son sujet? Selon mes connaissances, aucune information n'existe à ce sujet. Malgré tout, le croquis se singularise par des écritures, qui rappellent, par leur disposition et leur contenu dans l'image, l'agencement d'une carte postale. En effet, la signature de l'auteure est inscrite dans l'angle supérieur gauche de la composition – à observer que L'Herminier utilise l'orthographe Janette et non Jeannette, privilégiant ce qui semble être un diminutif de son surnom – et les coordonnées de son correspondant à l'opposé, c'est-à-dire dans l'angle supérieur droit. Il s'agit de l'adresse de l'A.D.I.R, l'Association des Déportés et Internés par mesure de Répression, une association de survivants des camps nazis. Par ces simples notes, je sais avec

¹²⁶ Le catalogue d'exposition dirigé par Claire Audhuy (2011) est le premier ouvrage à présenter ce verso. La description qui en est faite est pertinente, mais peut être davantage approfondie, d'où mon analyse du dessin.

certitude que la transcription a été réalisée à la suite de la guerre. Elle indique : « “Peter” un contrôleur de l’atelier 137 à la poudrerie d’Holleischen, carton des emballages de munitions » et fournit ainsi des renseignements à propos du dessin et de l’identité du gardien. À mon avis, ces inscriptions sont employées par L’Herminier pour documenter ses croquis, mais aussi pour désigner l’un des responsables de sa détention. En revanche, je constate que les notes de l’artiste ne font aucune mention du portrait de la femme. De ce fait, j’émetts l’hypothèse selon laquelle le visage est une étude. Je souhaite, de la sorte, proposer une lecture approfondie de cette ébauche afin de combler l’absence historiographique à son sujet.

À première vue, je note que la dualité entre le surveillant et la prisonnière se manifeste simultanément dans ce verso, à travers deux registres distincts. Le premier se présente sous forme textuelle, alors que la seconde, par sa figurabilité, se rapporte à un ordre visuel. Cette cohabitation composite des personnages dans l’espace pictural semble exposer la hiérarchie qui sépare l’autorité et le subordonné dans le camp, comme si en raison du statut social qui les différencie, les deux figures ne pouvaient s’exprimer conjointement dans le croquis. De plus, à l’instar de L’Herminier qui se cache pour dessiner, le motif de la femme est dissimulé à l’envers de la composition. Il se fait, aux premiers regards, absent, puis se révèle, par accident, dans l’œuvre. Je peux donc émettre l’hypothèse qu’il s’agit d’un autoportrait de la résistante, bien qu’il soit impossible de le confirmer. Le texte faisant mention du gardien se superpose, d’ailleurs à celui-ci, rappelant ainsi la relation spatiale qui lie l’artiste-témoin à son « modèle » dans l’espace concentrationnaire. Inscrit à l’encre bleue, il s’oppose aux traits de plomb qui caractérisent l’ensemble des figures dépeintes par L’Herminier, marquant, de la sorte, une fois de plus, la différence qui se joue entre les deux parties. L’effet stylistique qui en découle se fait également révélateur d’un changement de temporalité, propre aux modifications qui ont été apportées au dessin dans l’après-guerre. Par conséquent, j’avance l’hypothèse selon laquelle le visage de la femme serait, en réalité, celui de L’Herminier ou bien d’une survivante. Si Audhuy s’est contentée, jusqu’à présent, de souligner l’unicité du faciès représenté dans son entièreté, je suppose, pour ma part, qu’il symbolise ici, le recouvrement de l’identité de la prisonnière (2011 : 215). Il dévoile le visage caché de la déportée, celui d’une femme dorénavant libre, qui peut maintenant se montrer à visage découvert pour condamner le gardien. La captive dépeinte renverse ainsi la relation sociale qui l’unissait à son bourreau,

pour désormais se positionner comme témoin, en dénonçant, au nom des femmes de Ravensbrück, les responsables de leur détention.

En somme, les dessins de Violette Rougier-Lecoq et de Jeannette L'Herminier sont marqués par des espaces de la féminité propres à l'expérience sociale des femmes à Ravensbrück. En m'interrogeant sur les espaces qui singularisent à la fois le camp, la dimension spatiale des croquis et l'espace social à partir duquel la représentation est créée, je suis en mesure de discerner les dynamiques stylistiques, formelles et iconographiques qui orientent la figurabilité de la femme. Dès lors, je peux distinguer l'expérience sociale qui caractérise la « femme » comme individu, mais aussi en tant que groupe genré, en reconnaissant les conditions d'existence de sa « féminité » en milieu concentrationnaire. D'une part, l'environnement homogène de Ravensbrück redéfinit l'espace genré jusqu'alors connu par les femmes. L'organisation spatiale des dessins s'en trouve donc affectée, puisqu'elle se fait porteuse de la dimension sociale du sujet figuré. Dans *Hygiène...* (Figure 39), Rougier-Lecoq privilégie un effet de distanciation vis-à-vis de l'humiliation que subissent ses personnages. En se dissociant de ces derniers, elle cherche à conserver sa propre individualité et s'oppose ainsi à leur dépersonnalisation. Au contraire, L'Herminier, dans *Charlotte Gréco... dites « Charlie »* (Figure 40), s'inscrit en harmonie avec la figurabilité de son « modèle ». En faisant de sa camarade une image de ce qu'elle était avant sa détention, elle expose la vision de la féminité à laquelle se raccrochent les femmes au cours de leur déportation. Un embellissement qui, comme un acte de résistance, s'oppose à la déshumanisation nazie. Néanmoins, l'organisation sociale du camp se manifeste dans l'espace pictural à travers de la figure de l'*Aufseherin* et du SS. L'équilibre des formes au sein de *Nourritures terrestres...* (Figure 41) révèle les rapports de force entre l'autorité et la subordonnée. La dualité qui en découle me donne à penser la féminité comme un symbole hégémonique, participant à la suprématie de la gardienne. En revanche, la relation spatiale qui unit L'Herminier au gardien dévoile, pour sa part, la hiérarchie qui réside entre l'Aryen et l'« être concentrationnaire », de même que les moyens par lesquels l'artiste-témoin tente de la contourner par son dessin. Le visage esquissé au verso de la composition suppose d'ailleurs l'échec du plan d'anéantissement nazi, suggérant la liberté reconquise des déportées. Par conséquent, l'étude de la figurabilité de la femme, au sein des espaces de la féminité, oriente

ma lecture de l'espace pictural et soulève ainsi de nouvelles hypothèses quant à l'appréhension des œuvres concentrationnaires produites par des femmes dans les centres de détention nazis.

2.3 La figurabilité physique et psychique de la femme

Tout compte fait, je me suis limitée, jusqu'à présent, à interpréter l'espace pictural comme un espace « habité » par la figure humaine. En me penchant sur les structures narratives et les relations spatiales qui animent la représentation de la femme, j'ai tenté de comprendre la façon, dont l'expérience concentrationnaire des prisonnières, sous l'angle de la déshumanisation nazie — comme expérience humaine — et de l'organisation sociale du camp — en tant qu'expérience sociale — s'exprime dans les croquis de Violette Rougier-Lecoq et de Jeannette L'Herminier. À l'aide de mes analyses, j'ai émis de nouvelles hypothèses de recherche quant à l'appréhension du motif de la femme au sein de leurs compositions. Malgré tout, je constate que mon travail ne m'a pas encore permis d'interroger la mise en œuvre du sujet figuré, d'où découle en soi le témoignage. À vrai dire, l'image concentrationnaire, bien qu'elle se rapporte à l'univers des camps et à l'individualité de l'artiste-témoin, émerge avant tout d'un art de la représentation et plus spécifiquement, chez les résistantes, de la technique du dessin. L'espace pictural n'est donc pas simplement « habité » par des personnages et des motifs. Il est aussi, en premier lieu, marqué par un outil graphique et un médium plastique qui, par l'entremise de l'acte artistique, s'invitent sur un support matériel pour constituer l'image. Néanmoins, ces diverses interventions stylistiques et formelles demeurent largement négligées par les chercheurs. Privilégiant une description-thématique des compositions, ces derniers omettent de développer une réflexion critique quant aux différentes étapes menant à la conception des esquisses. Ils ignorent ainsi une part fondamentale de la phénoménologie qui les anime, car comme l'explique Marco Bussagli : « Dessiner [...] ce n'est pas simplement "représenter", cela veut dire aussi examiner, étudier et connaître l'objet que l'on dessine » (2012 : 42). Dès lors, en suivant le raisonnement de Bussagli, je propose, à l'instar de mon examen du cadre concentrationnaire, de revenir à la forme la plus organique des croquis de Rougier-Lecoq et de L'Herminier. Par ce biais, je souhaite « pénétrer le sens » qui régit leur objet, à savoir la figurabilité physique et psychique de la femme à Ravensbrück.

Qu'est-ce qu'un dessin concentrationnaire? Une œuvre d'art, un témoignage, une preuve, un document, ou l'ensemble de ces suggestions? Pour tout dire, ces diverses questions orientent un nombre considérable de travaux menés sur les images issues des camps de concentration. Si Diane Afoumado emploie la formule « approche graphique de la Shoah » pour évoquer les dessins des concentrationnaires français, Claire Vionnet, pour sa part, se penche plutôt sur le concept de l'art concentrationnaire en tant que style (Afoumado 1998). Elle cherche à comprendre ce qui différencie les compositions réalisées par des déportés qui sont aussi peintres professionnels, de celles produites par des artistes-témoins amateurs (Vionnet 1998 : 85 et 86). Pour appuyer son raisonnement, cette dernière souligne au passage les propos de Mary S. Costanza qui, de son côté, parle d'« *un art à part* », tandis que Daniel Weysow réfère, au contraire, « à *un art varié ou plus exactement des expressions variées issues de l'univers concentrationnaire* » (Costanza et Weysow, cités par Vionnet 1998 : 87 et 88). Josée Leclerc, quant à elle, introduit les croquis de Rougier-Lecoq et de L'Herminier non pas en tant qu'images de l'Holocauste, mais plutôt comme images créées *durant* l'Holocauste (2011 : 82). Une terminologie en partie partagée par Émilie Guertin qui se restreint à définir son corpus d'étude par le mot « image » (2006 : 12). Enfin, Christophe Cognet préfère dans son examen, parler de « document » plutôt que de témoignage. Il affirme : « La première chose que ces œuvres documentent, c'est leur aspect en tant qu'objets. Elles sont la trace de quelque chose, des vestiges de ces endroits » (2014 : 29). Ces quelques exemples révèlent l'ambiguïté épistémologique des dessins concentrationnaires, expliquant du même coup la marginalisation de leurs propriétés formelles et stylistiques par les spécialistes. Pour Émilie Guertin¹²⁷, la réponse à ce problème se situe dans les difficultés d'approches du sujet (2006 : 5). Selon elle, il s'avère périlleux d'appréhender ces productions visuelles, puisqu'elles s'inscrivent en décalage avec les procédés traditionnels de l'histoire de l'art (2006 : 5). En se rapportant à l'hétérogénéité des expériences vécues par les déportés, les dessins s'attachent, en effet, à faire connaître les camps nazis par l'entremise d'une iconographie nouvelle issue de l'urgence et de l'entité morale de leurs auteurs. Ainsi, comment saisir la figurabilité de ces œuvres si complexes à définir et pour le moins hétéroclites?

¹²⁷ Émilie Guertin (2006) s'intéresse notamment à la marginalisation des images clandestines issues des camps nazis au sein des débats portant sur la représentativité de l'Holocauste.

2.3.1 Perception et représentation

Le terme « dessin » se rapporte à une multitude de définitions qui ont, au cours des siècles, connu diverses mutations¹²⁸. En tant qu'œuvre sur papier, mais également idée symbolisée par des traits et des contours, le dessin se caractérise, de façon sommaire, par sa matérialité, de même que par son objet de représentation. L'un se fait tangible, tandis que le second relève davantage de l'ordre du sensible, inspiré par l'impression que tire l'artiste-témoin de son environnement. Créé en milieu concentrationnaire, le dessin devient, à son tour, une trace visuelle de l'expérience physique et psychologique des femmes à Ravensbrück, comme espace de l'affect. À ce propos, je remarque que le cadre concentrationnaire, tout aussi bien que le dessin, se matérialisent par le phénomène de la perception. Germaine Tillon raconte : « En quelques heures, nous eûmes la révélation brutale du camp [...] Et tout cela se présentant à nous simultanément, par vision directe [...] » (1946 : 14) Les déclarations de Violette Rougier-Lecoq et de Jeannette L'Herminier, dans l'entretien accordé à Diane Afoumado, s'inscrivent également dans cette logique. La première affirme : « *On peut contester quelqu'un qui parle, mais un dessin, ce n'est pas la même chose, c'est plus vrai [...]* Les dessins, ce sont vraiment des choses que j'ai vues », alors que la seconde annonce : « *Je n'ai jamais pu dessiner que ce que je voyais* » (Afoumado 1992 : 80 et 81). Ces commentaires exposent le rôle déterminant que joue la perception des déportées dans leur appréhension de l'univers concentrationnaire, mais aussi dans la conception de leurs dessins. En cherchant à transmettre leur vision du camp, les artistes-témoins se font donc avant tout, des témoins oculaires de Ravensbrück. Par conséquent, leurs créations résultent de leurs observations et assurent, en retour, aux non-témoins de voir pour croire.

Cela dit, pour les prisonnières, « voir » est également une façon de comprendre et de connaître les mécanismes du camp en dépit de leur caractère arbitraire. En effet, leur regard impose, paradoxalement à leur vision directe du cadre concentrationnaire, une distance

¹²⁸ Dans son acte de colloque *Du Disegno au Dessin*, Jacqueline Lichtenstein se penche sur les nombreuses définitions du dessin. Selon elle (2004 : 19), le terme « dessin », jusqu'au milieu du 18^e siècle en France, s'écrivait « dessein ». Son étymologie révèle le pouvoir du dessin à se présenter tel un projet, une intention, comme cela en est le cas chez Violette Rougier-Lecoq et Jeannette L'Herminier.

représentative vis-à-vis de leur détention. Il permet aux artistes-témoins d'assimiler la valeur indicible¹²⁹ du camp et de la traduire, par la suite, au sein de leurs compositions. Le dessin devient, de la sorte, une fenêtre ouverte sur Ravensbrück, donnant à voir des phénomènes qui ne peuvent sans quoi être vus. À ce propos, j'ai noté une absence historiographique quant à la prise de connaissance, de sensation et d'intuition qu'implique l'acte de perception de Violette Rougier-Lecoq et de Jeannette L'Herminier, lors de la création de leurs esquisses. Si de manière générale, Renaud Dulong s'est déjà penché sur les conditions sociales du témoignage oculaire, il a surtout retenu les réalités institutionnelles auxquelles renvoie son usage (1998 : 17). Catherine Ojalvo, pour sa part, bien qu'elle s'interroge sur l'impression rétinienne au sens phénoménologique du terme, limite son étude au statut de l'image, comme support de la remémoration visuelle, dans sa vocation documentaire et testimoniale (2015 : 207). Ces recherches, en dépit de leur intérêt, ne me permettent donc pas de relever les dynamiques optiques qui conduisent à la figurabilité de la femme au sein des œuvres des deux résistantes.

La figurabilité qui constitue l'espace pictural est, en vérité, dominée par deux dimensions visuelles : « l'espace de la perception » et « l'espace de la représentation »¹³⁰. La première renvoie au processus cognitif qui régit le dessin, c'est-à-dire à la complexité de voir et de saisir l'objet de la vision, tandis que la seconde se rapporte à l'expression graphique qui en résulte. Complémentaires, elles concrétisent la formation de l'image. À cet effet, Luba Jurgenson suggère que la représentation rend compte d'un « réel événementiel », puisqu'elle reproduit quelque chose qui a déjà eu lieu, mais qui, cette fois-ci, se révèle en tant qu'« événement artistique » (2003 : 195). Une proposition en partie partagée par Éliane Escoubas¹³¹ qui, de son côté, explique que l'espace pictural n'est pas « une doublure du réel », mais plutôt un espace de la manifestation, un mode de l'apparaître, fondé sur l'exercice du

¹²⁹ Germaine Tillion (1946 : 13) affirme : « Il a fallu que je voie par mes propres yeux jusqu'où pouvait aller la cruauté des uns, et la lâcheté des autres pour comprendre définitivement leur réalité ».

¹³⁰ Ces expressions sont empruntées à Éliane Escoubas (2011 : 17).

¹³¹ Éliane Escoubas (2011 : 19-37) se penche sur les fondements ontologiques de l'espace pictural, qu'elle oriente autour des concepts théoriques d'Heidegger, d'Husserl, de Merleau-Ponty et de Maldiney. S'interrogeant sur les modes de constitution du tableau, l'auteure s'intéresse à l'objet de la peinture et plus précisément à sa mise en œuvre dans l'espace pictural. Elle discerne une spatialité topologique de l'œuvre d'art qui se définit en termes de corporalité comme événement - exercice du regard - et de lieu - l'apparaître.

regard et de ses modalités historiques (2011 : 17). En suivant ces logiques, je peux donc affirmer que les croquis de Rougier-Lecoq et de L'Herminier n'attestent pas précisément de l'univers concentrationnaire, mais plutôt de la perception qu'en tirent leurs auteures. Malgré tout, les scènes présentées dans leurs compositions demeurent irréfutables. La première confirme que ses créations ne peuvent être contestées, alors que la seconde mentionne qu'« *on ne peut fixer que la réalité* » (Afoumado 1992 : 80). Dès lors, si les dessins ne sont pas des répliques du réel, mais qu'ils tendent tout de même à l'exposer avec authenticité, comment la figurabilité de la femme intervient-elle entre l'expérience concentrationnaire des artistes-témoins et la représentation visuelle qu'elles en font? Pour répondre à cette question, je souhaite sommairement m'attarder à la pensée de George Didi-Huberman, puisqu'elle se fait révélatrice du pouvoir d'énonciation de l'image testimoniale.

Dans son ouvrage *Images malgré tout*, Didi-Huberman propose une lecture attentive de quatre photographies prises clandestinement par un détenu juif grec du *Sonderkommando*¹³² d'Auschwitz-Birkenau, au cours de l'été 1944. En un mot, l'exploit est réalisé à l'aide de la résistance polonaise,¹³³ qui parvient par l'entremise d'un travailleur civil, à introduire un appareil photo à l'intérieur du camp. Un dispositif de guet collectif est élaboré par les membres de l'unité, et Alex — le photographe à ce jour non identifié — se risque à « *arracher une image* » à ce monde qui, comme je l'expliquais, est si souvent affilié à l'indicible (2003 : 16). C'est précisément à partir de ce paradoxe consistant à imager l'indescriptible que Didi-Huberman développe sa réflexion. En effet, l'auteur réfute la thèse de l'inimaginable liée à l'Holocauste que suggèrent certains de ses contemporains¹³⁴. Selon lui, pour savoir, mais aussi se souvenir, il faut imaginer, et ce, en dépit de « *notre propre incapacité* » à regarder convenablement les productions visuelles issues des camps nazis (2003 : 11). À partir des

¹³² Un *Sonderkommando* est un déporté, généralement Juif, contraint de participer aux processus liés aux meurtres de masse dans les camps d'extermination nazis.

¹³³ Didi-Huberman se fonde sur un témoignage recueilli par Hermann Langbein, dans *Hommes et femmes à Auschwitz* pour émettre cette hypothèse (Langbein 1975 : 253, cité par Didi-Huberman 2003 : 21).

¹³⁴ Gérard Wacjman (1998 : 279) croit que l'Holocauste « fut et demeure sans image », alors que Claude Lanzmann s'entend pour dire qu'il est formellement impossible d'illustrer le génocide. Selon lui, les archives de l'Holocauste, autre que la parole du témoin, sont par leur utilisation et leur évolution, détournées de leur objet premier qui consiste à témoigner de l'entreprise d'extermination du régime d'Adolf Hitler (Guerins 2002 : p. 43).

caractéristiques formelles des photographies, il tente donc de reconstituer le parcours qui a permis leur enregistrement. Il propose ainsi une approche novatrice qui consiste à restituer, sur un mode empathique, la course du prisonnier, depuis le contenu des images, de même qu'en amont de leur possible contexte de création. Pour ce faire, il confère une grande importance à la notion de « prise de vue » (2003 : 21). En effet, celle-ci lui assure de relever les obstacles liés à l'enregistrement des photographies, mais aussi de souligner l'expérience vécue par le déporté, à travers les mouvements qu'il exécute et les émotions qu'il ressent tout au long de sa tâche. Autrement dit, il conçoit les clichés comme des événements visuels, s'attachant à leur phénoménologie pour percevoir, ou plutôt imaginer la captation des images et interpréter les réseaux de signification qui caractérisent leurs marques visuelles. Largement négligées par les chercheurs, ces « marques visuelles » exposent pourtant, au-delà de « l'horreur » d'où elles sont tirées, l'urgence avec laquelle elles ont été prises. Une urgence qui comme le raconte l'auteur, fait elle aussi partie de l'histoire (2003 : 54).

La démarche de Didi-Huberman est pertinente dans le cadre de mon analyse. Elle me permet de mieux appréhender les dessins des résistantes sous l'angle phénoménologique de leur constitution. En m'attachant à mon tour à la notion de « prise de vue », je compte rétablir l'origine de la figurabilité de la femme au sein des créations de Rougier-Lecoq et de L'Herminier. Néanmoins, plutôt que d'être fondée uniquement sur un mode empathique lié aux sentiments ressentis par l'artiste-témoin, ma lecture des dessins sera également influencée par ma propre capacité à restituer et à interroger le positionnement occupé par les résistantes lors de la réalisation de leurs esquisses. Je souhaite d'ailleurs comparer leurs croquis à la prise de vue photographique d'Alex, puisque le médium de la photo est souvent valorisé au détriment du dessin, dans l'exercice de reconstitution de la déportation. Je désire donc illustrer les moyens par lesquels les témoignages visuels sont aussi, à leur façon, déterminés par une « prise de vue » qu'il importe de considérer. Pour ce faire, je compte étudier, au sein de *Gastronomie...* (Figure 44), de Violette Rougier-Lecoq et d'*Une camarade tondu*e (Figure 45) de Jeannette L'Herminier, l'espace de la perception qui affecte la représentation de la femme. J'aspire ainsi à entreprendre une nouvelle lecture de l'art concentrationnaire, en évaluant la manière dont la vision s'inscrit comme l'élément premier de la formation du sujet figuré, en captant l'objet de la représentation. Puis, dans un second temps, je me pencherai sur le geste

artistique qui concrétise l'expression graphique du dessin, puisqu'il matérialise sa figurabilité. Enfin, je réaliserai une analyse détaillée des propriétés formelles et stylistiques qui caractérisent ces compositions, afin de dévoiler leurs rôles, souvent insoupçonnés, dans la compréhension graphique, mais aussi testimoniale des œuvres concentrationnaires. J'estime que ce développement en trois temps renvoie à la formation de l'image et permet la reconstitution physique et psychologique de l'expérience des femmes à Ravensbrück. Il expose, du même coup, les stratégies narratives par lesquelles en témoignent Rougier-Lecoq et L'Herminier.

2.3.2 Situer l'image

Tout d'abord, le dessin *Gastronomie...* (Figure 44) de Violette Rougier-Lecoq se présente à travers un point de vue frontal. L'œuvre dévoile un plan d'ensemble illustrant le service de la soupe, tenant lieu de repas, à Ravensbrück. Elle expose également et plus subtilement que dans *Nourritures Terrestres...* (Figure 41) la torture de la faim. À vrai dire, bien que le titre¹³⁵ de l'esquisse réfère à une cuisine haut de gamme, aucune femme n'est figurée en train de manger à l'intérieur de l'image. Au contraire, les déportées sont confinées à un poste de travail où elles s'affairent ardemment, alors que leur physionomie révèle leur état famélique. Au premier plan, deux femmes soulevant un bidon de soupe sont représentées, tandis qu'au second plan, sur la gauche, trois autres paires de prisonnières avançant en rang les suivent. Le bidon qu'elles déplacent s'inscrit comme un point médian à partir duquel leur corps se régularise. Elles semblent se diriger vers le spectateur, s'éloignant de l'édifice longitudinal qui se situe dans l'arrière-plan du dessin. Devant celui-ci se trouve, sur la gauche, un groupe de détenues aux profils grossièrement schématisés et sur la droite, un motif qui laisse présager un véhicule pour les transports¹³⁶. L'harmonie de la composition est toutefois rompue par la scène qui se déroule au centre du croquis. Deux femmes affaiblies renversent la soupe, tandis qu'une gardienne, identifiable par l'opacité de sa cape, le bâton brandi dans les

¹³⁵ Le titre est abordé au chapitre 3.

¹³⁶ « Le rôle des transports noirs était précisément d'enlever toutes les femmes épuisées et de les expédier dans un camp spécialisé dans l'anéantissement » (Tillion 1946 : 45). Violette Rougier-Lecoq dépeint d'ailleurs une scène de transport dans son dessin *La voie du ciel...*

airs, s'affaire à les frapper. Une forme pour le moins étrange, caractérisée par un entrelacement de lignes, est également illustrée à leurs côtés. Elle semble symboliser le mouvement d'une bagarre. D'ailleurs, plus les dimensions des personnages se réduisent, plus leur figuration s'abstrait¹³⁷, suggérant ainsi une profondeur, qui définit les limites de ce qui est perceptible et reconnaissable au sein du dessin.

À la lumière de cette lecture, je remarque que *Gastronomie...* (Figure 44), par son point de vue frontal, a été réalisé non pas d'après « modèle », mais selon la mémoire de l'artiste-témoin. Il aurait été en effet difficile pour la résistante de produire une telle scène sous cet angle, à l'abri du regard des gardiennes. Conformément aux conclusions du chapitre 1, j'estime que ce croquis a été créé à la suite de la libération de l'artiste-témoin, puisqu'il est publié au sein de l'ouvrage *Témoignages, 36 dessins à la plume Ravensbrück*. Par conséquent, je peux déduire que la figurabilité des sujets résulte d'une reconstitution mentale des faits observés et vécus par Rougier-Lecoq, exprimés par les différentes « prises de vues » qu'elle privilégie dans son témoignage. Non seulement la résistante n'est pas soumise aux instantanés propres à la photographie, mais son geste artistique n'est pas à l'origine de sa prise de vue. Il traduit, en réalité, la perception qu'elle garde de l'univers concentrationnaire, dans un *après-coup*. Ceci implique qu'elle ne crée pas son croquis sous les mêmes conditions de production et contraintes techniques qu'Alex. Elle conserve, pour sa part, un certain contrôle sur le résultat final de son image, puisqu'elle reproduit sa vision de sa captivité hors camp, par le biais de son acte artistique, plutôt qu'en enregistrant l'objet de sa représentation, par l'action de la lumière, à l'intérieur du cadre concentrationnaire. Les photographies d'Alex sont d'ailleurs vouées à un destin plus arbitraire. Même si le parcours du *Sonderkommando* avait possiblement été défini avant sa course, ce dernier, pressé par le danger et devant sans cesse dissimuler son appareil, ne pouvait véritablement maîtriser les scènes qu'il captait. Dépendant

¹³⁷ Le dessin *Les convois de soupe* (Figure 25), présente une vue rapprochée du registre supérieur gauche de *Gastronomie...* (Figure 44). Le bâtiment est plus détaillé, alors que la figurabilité des prisonnières demeure, pour sa part, ébauchée. Le groupe de détenues, de même que les deux bidonistes sont toujours illustrés. Seulement, l'abstraction des formes laisse, cette fois-ci, deviner les nouvelles arrivantes du camp, identifiables par leurs bagages. Je peux donc estimer que *Gastronomie...* est une version inspirée de cette première composition. Il s'agit d'ailleurs du seul croquis conservé aux Archives nationales de Londres à ne pas être publié au sein de *Témoignages : 36 dessins à la plume Ravensbrück* de Violette Rougier-Lecoq.

de procédés chimiques variables, les chances de réussite des photographies étaient également, dans de telles circonstances, hypothétiques, tout comme leur diffusion incertaine¹³⁸. Néanmoins, en dépit de leurs différences, les photographies d'Alex et *Gastronomie...* (Figure 44) découlent tous les deux d'une perception. Si les premières ont longtemps été considérées comme des preuves objectives, fixant la réalité sur papier, l'examen qu'en fait Didi-Huberman, en restituant les gestes d'Alex à partir des marques visuelles de l'image et des sentiments éprouvés par le prisonnier, réfute la prémisse de l'observateur désengagé. Dès lors, je suggère que la figurabilité de *Gastronomie...* (Figure 44) prend à son tour forme à travers l'investissement de l'artiste-témoin et de ses codes iconographiques, mais cette fois-ci, sous forme de remémoration.

En signalant l'exemple de David Olère¹³⁹, Didi-Huberman explique que l'*après-coup* peut se former dans l'immédiat, en transformant la « *monade temporelle* » de l'événement en un « *montage de temps* » (2003 : 45 et 46). Autrement dit, la réalité dépeinte par Rougier-Lecoq a d'abord été filtrée par son regard, puis assimilée à sa subjectivité. Son dessin se présente donc, sous cet angle, comme une empreinte mentale, issue de sa présence physique à Ravensbrück. Il se fait ainsi, malgré sa création hors du camp, contemporain à la scène illustrée. En revanche, comme l'explique Glenn Sujo : « la mémoire n'est pas parfaite : elle est sélective, réfractaire [...] »¹⁴⁰ (2001 : 92). Ce manque de fiabilité résulte, selon les psychologues cités par Dulong, du fait « que le stockage mnésique de la représentation des choses perçues est fortement dépendant des circonstances de leur enregistrement » (1998 : 9).

¹³⁸ À cet égard, les compositions originales de Rougier-Lecoq connaissent aussi un destin précaire. Selon l'anecdote recueillie au Mémorial de Ravensbrück, quelques-unes de ses pièces ont été perdues ou détruites dans le camp.

¹³⁹ David Olère (1902 -1985) est un artiste juif interné à Drancy et déporté à Auschwitz-Birkenau, où il devient *Sonderkommando* au Crématoire III de Birkenau. Il est un témoin direct des crimes nazis, tels que les gazages et les crémations. Lorsque le camp est évacué le 19 janvier 1945, il survit à la « marche de la mort » en direction du camp de Mauthausen. Il travaille alors dans les mines du camp de Melk, puis est envoyé le 7 avril 1945 aux travaux forcés dans le camp d'Ebensee. Il est finalement libéré le 6 mai 1945 par les troupes américaines. De retour en France il réalise, de mémoire, de nombreux dessins de sa déportation. Après avoir produit une première série en noir et blanc, il exécute une reprise des mêmes sujets, cette fois-ci, sur toile. Tout comme Rougier-Lecoq, ses dessins ont été utilisés comme pièces à conviction dans plusieurs procès et en particulier lors du procès contre le négationniste Irving à Londres en 2000. Son œuvre s'inscrit d'ailleurs comme une source primaire inestimable puisqu'elle regroupe les seules représentations de l'étape ultime de la « Solution finale ». (Collectif Mémoire et Histoire : en ligne).

¹⁴⁰ Je traduis « Memory is not pristine but flawed; it is refractory, selective [...] » (Sujo 2001: 92).

Les conditions inhumaines qui provoquent la création de *Gastronomie...* (Figure 44) sont en effet marquées par le caractère incertain de l'interprétation que fait Rougier-Lecoq de son expérience concentrationnaire. Josée Leclerc affirme : « Les dessins de Rougier-Lecoq expriment fortement le choc traumatique et la rupture qui s'exercent entre la représentation et l'affect »¹⁴¹ (2011 : 85). La violence suggérée par le dessin, de même que la récurrence du thème de la faim, dans les œuvres de la résistante, évoquent cette idée de traumatisme. Le choc émotionnel subi par la survivante se répercute dans ses compositions par le choix de ses thématiques qui se font révélatrices d'épisodes irrationnels, éprouvants sur le plan physique et psychologique. En retenant certains aspects de sa détention plutôt que d'autres, et en les adaptant à sa propre sensibilité, l'artiste-témoin néglige inévitablement des détails au sein de ses esquisses pour en favoriser d'autres qui ont, à ses yeux, une plus grande signification. Contrairement à Leclerc, je ne crois toutefois pas que ce « choc » mène à une rupture de la représentation et de l'affect. Après tout, par mon analyse, je constate que la figurabilité tire son origine de la perception de l'artiste-témoin et conséquemment de son ressenti. La représentation est donc chargée de l'affect de la résistante, puisque cette dernière cherche, de manière tout à fait singulière, à reproduire sa vision personnelle du camp. Le dessin, en s'inscrivant comme une sélection mémorielle de l'expérience concentrationnaire, ne perd pas pour autant sa crédibilité. Il donne à voir la captivité des femmes comme son auteure l'a perçue et assimilée en tant que déportée. Par conséquent, la figurabilité de l'œuvre, en relevant de la perception, déjoue parallèlement cette complexité à voir, puisqu'elle fixe l'imaginable sur papier rendant ainsi visibles les expériences terribles auxquelles Rougier-Lecoq a été soumise.

Une camarade tondue

Réalisée au crayon de papier sur papier journal, le dessin *Une camarade tondue*¹⁴² (Figure 45) de Jeannette L'Herminier suppose, quant à lui, les tontes aléatoires auxquelles

¹⁴¹ Je traduis « Rougier-Lecoq's images speak loudly of the traumatic shock and disconnection of representation and affect » (Leclerc 2011: 88).

¹⁴² Il est intéressant de noter qu'au verso de la composition *Une camarade tondue*, figure un article de journal de l'époque. Ce dernier présente différentes offres d'emploi. Sa lecture se fait quelque peu ironique vis-à-vis de la représentation de L'Herminier, puisque les femmes qui y sont présentées ont fort probablement été condamnées à

étaient sujettes certaines déportées à Ravensbrück (Audhuy 2011 : 174). De petit format, le croquis illustre un groupe de sept femmes sans visage. Au premier plan, je remarque la silhouette d'une prisonnière assise sur un banc et représentée de dos. Puis, mon regard se fixe sur les traits esquissés d'une table derrière laquelle sont installées deux autres femmes, qui cette fois-ci, me font face. Ces dernières s'appuient sur le meuble et semblent se reposer. Dans le registre supérieur, quatre déportées sont figurées. Elles sont debout et adoptent une attitude plus crispée. Bien que certains motifs se superposent les uns aux autres, je note que les personnages, par leurs gestuelles et leurs poses, révèlent leur individualité. Ils se manifestent, toutefois, dans un espace indéfini par la ligne du crayon, mais délimité par le support matériel, qui suppose un environnement clos faisant en quelque sorte référence au cadre concentrationnaire. Étant donné que L'Herminier réalise ses croquis d'après modèles, ma description de l'œuvre découle du point de vue frontal qu'elle adopte lors de la création de son dessin. Contrairement à Rougier-Lecoq, son esquisse ne relève pas d'une reconstitution mentale, puisqu'elle prend forme par vision directe, à travers la relation qui l'unit à ses sujets.

La méthodologie de Didi-Huberman donne, cette fois-ci, à comprendre le croquis de L'Herminier comme une prise de vue quasi photographique, puisque par son biais, l'artiste-témoin tente d'enregistrer une image de ses camarades. La résistante elle-même parle de ses esquisses en termes de photos, un lapsus notamment souligné par Claire Vionnet¹⁴³ (L'Herminier, citée par Vionnet 1998c : 4). Les dessins de L'Herminier peuvent ainsi, dans une certaine mesure, se comparer aux photographies du *Sonderkommando*. Bien qu'ils soient issus d'un contexte concentrationnaire et non d'un centre de la mort, ils sont clandestinement produits dans un camp nazi. Ils relèvent donc d'un dispositif de guet collectif, étant donné que les camarades de l'artiste assurent une surveillance lorsqu'elle pratique son activité artistique illicite. À l'instar de la prise de vue photographique d'Alex, le regard de la résistante est déterminé par sa condition de prisonnière. Il est soumis à des instants précis, c'est-à-dire aux

réaliser des travaux absurdes dans le camp, destinés à leur anéantissement, alors que parallèlement, le III^e Reich était à la recherche d'une main d'œuvre pour favoriser sa grandeur et sa puissance.

¹⁴³ Jeannette L'Herminier (citée par Vionnet 1998c : 4) raconte concernant l'évacuation de ses dessins du camp : « Quand [Élisabeth] allait sortir du camp, elle a mis ses mains sur sa poitrine et l'une des filles qui faisait la police [...] lui a écarté ses mains et sa robe et a pris le paquet de "photos" ».

moments durant lesquels elle peut se « reposer », à l’abri des gardiens, pour dessiner. Dès lors, ses compositions, tout comme les photos d’Alex, s’inscrivent dans un double enjeu : la possible disparition du témoin, mais aussi du témoignage. Cette urgence, d’un point de vue stylistique, se reflète par l’absence des visages des « modèles » qui révèle non seulement son amateurisme en dessin, mais également sa volonté à témoigner. À vrai dire, L’Herminier est astreinte à des choix iconographiques limités, liés à sa capacité à « enregistrer » ses sujets. Autrement dit, même si la composition *Une camarade tondu*e a été produite à l’intérieur du camp, elle se fait à l’image de *Gastronomie...* (Figure 44) Elle est aussi marquée par un caractère incertain qui, cette fois-ci, découle des contraintes de représentativité auxquelles elle se heurte durant sa création. Par conséquent, je constate que les propriétés formelles qui singularisent le croquis de la résistante font écho aux obstacles rencontrés par le *Sonderkommando* lors de sa course. À la manière des photographies, le dessin de L’Herminier représente des instants de vérité, à partir desquels je dois imaginer le processus de production qui anticipe la figurabilité du sujet dépeint. Toutefois, les esquisses de l’artiste-témoin se distinguent des clichés d’Alex, puisque ses modèles sont, pour leur part, conscientes de leur « enregistrement ».

Les dessins de Jeannette L’Herminier relèvent de l’interaction entre « l’artiste » et le « modèle », une relation déjà bien présente dans l’histoire de l’art. S’étant lui-même penché, dans ses essais florentins, sur les portraits dans la bourgeoisie florentine, Aby Warburg¹⁴⁴ avait noté l’importance du contact intime qui s’établit entre l’être qui représente et la personne représentée (1990 : 105). Une proximité qui, selon lui, est révélatrice de l’identité et de l’individualité des deux sujets impliqués dans cette relation. Dans cette suite logique, Josée Leclerc affirme, quant aux croquis de L’Herminier : « La création d’un portrait nécessite un échange de regards; elle relève du double processus, de voir et d’être vu. Voir l’autre signifie le reconnaître comme ayant une existence individuelle et distincte » (2011 : 85-86). Par son commentaire, l’auteure entame une réflexion intéressante sur la notion de prise de vue en tant que stratégie de survie. Une lecture que je souhaite toutefois pousser plus loin, puisque selon

¹⁴⁴ Didi-Huberman (2002) s’intéresse lui aussi à la figure d’Aby Warburg dans son article « L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg ».

moi, l'échange de regards affecte aussi la perception que L'Herminier a de ses camarades, de même que l'attitude qu'adoptent ses « modèles » lors de la réalisation du dessin. En effet, ces dernières sont à l'intérieur de cette correspondance, maîtresses de leur corps et de leur esprit. Bien que le contexte de production de l'esquisse les oblige à rester extrêmement vigilantes, elles sont, dans cette relation de création, affranchies de toutes contraintes concentrationnaires. En devenant le « modèle » d'une femme et non d'un homme, il est également possible de croire que les déportées aient été plus à l'aise d'exprimer librement leur personnalité. Confinées dans un environnement entièrement féminin qui paradoxalement opprimait leur féminité, elles ont cherché à transmettre leur propre interprétation de la femme, en s'appuyant, inconsciemment, sur les constructions sociales d'avant-guerre et en réfutant parallèlement les diktats du camp. Elles ont ainsi créé « un cercle tout à fait individuel », se définissant à travers la sexospécificité de leur genre et de leur rôle au sein de la résistance (Warburg 1990 : 105). Dès lors, la prise de vue qui mène à la formation de l'image ne s'opère plus entre l'artiste-témoin et le cadre qui l'opprime. Elle s'inscrit plutôt entre L'Herminier et ses partenaires de captivité. Le lien physique qui unit les deux parties se matérialise donc dans le dessin par l'entremise de l'amitié que partagent les détenues. L'artiste-témoin ne ment pas lorsqu'elle affirme fixer la réalité dans ses esquisses. Elle représente ses compagnes, tel qu'elle les perçoit, c'est-à-dire avec compassion. Ainsi, tout comme la mémoire, l'échange de regards entre l'« artiste » et les « modèles » se fait sélectif et réfractaire, répondant au ressenti de la dessinatrice.

En fin de compte, la figurabilité de la femme dans les dessins concentrationnaires de Rougier-Lecoq et de L'Herminier résulte d'une opération mentale issue à partir du monde physique de Ravensbrück. L'analyse de la « prise de vue » permet donc d'émettre des hypothèses quant à l'origine du croquis et assure, par la même occasion, de mieux interpréter la représentation qui en découle, et ce, à travers les marques visuelles qui la singularisent. Ces dernières, malgré leur caractère incertain, comme le raconte Didi-Huberman, donnent à imaginer l'anthropologie qui les met en jeu, à savoir l'intervention de l'artiste-témoin sur la figuration de ses sujets, selon les contraintes que lui impose son expérience concentrationnaire. Les résistantes expriment ainsi leur détention comme elles l'ont perçue et vécue. Leur perception de cette expérience est d'ailleurs primordiale, puisqu'elle est celle sur

laquelle s'appuient les générations postérieures au conflit pour imaginer et commémorer la tragédie. Par conséquent, je suppose que Rougier-Lecoq, en réalisant sa composition de mémoire, à travers un point de vue frontal, cherche à confronter le spectateur au choc de sa propre vision, afin qu'il puisse à son tour, voir pour croire. À l'inverse, j'estime que L'Herminier, en se fondant sur le rapport physique et psychique qui l'unit à ses « modèles », privilégie une correspondance entre elle et ses sujets. Elle invite ainsi à porter un regard lucide sur son cercle individuel, marqué par l'amitié. De ce fait, je peux conclure que la perception intervient entre l'expérience concentrationnaire et la représentation artistique qu'en font les résistantes. Elle assure aux déportées d'intérioriser le monde extérieur qui les entoure et les restreint. Dès lors, si la vision permet de discerner l'origine de la figurabilité, cette dernière se concrétise plutôt dans *Gastronomie...* (Figure 44) et *Une camarade tondue* (Figure 45) par le biais du geste artistique.

2.3.3 Le geste artistique

Pour l'artiste-témoin, dessiner consiste à reproduire les conditions historiques de sa visibilité en tracé, par le biais de son geste artistique. Sa vision, en s'inscrivant matériellement dans l'espace pictural, transforme l'espace de la perception en un espace de la représentation. Le dessin se manifeste donc comme une pulsion vitale, propre à ce besoin des résistantes de communiquer graphiquement leur détention. Dans les pages qui suivent, je souhaite me pencher sur l'investissement du geste artistique de Rougier-Lecoq et de L'Herminier au sein de *Gastronomie...* (Figure 44) et d'*Une camarade tondue* (Figure 45), de même que sur son apport dans la personnalisation physique et psychique du motif de la femme. J'entends également marquer l'originalité de mon analyse en comparant l'acte artistique des artistes-témoins à la gestuelle exprimée par les sujets figurés. Si le premier se rattache à une volonté de témoigner, la seconde se fait, pour sa part, l'objet du témoignage. Leur rapprochement donne ainsi selon moi, à comprendre le dessin dans sa globalité, de sa conception à sa figurabilité. En d'autres mots, il se fait révélateur de l'expérience concentrationnaire des déportées à Ravensbrück, en tant que « réel événementiel », mais aussi « événement artistique ».

Gastronomie

Conformément à ce qui précède, Violette Rougier-Lecoq reproduit au sein de son croquis *Gastronomie...* (Figure 44) un objet réel en recourant à la figuration. Bien que les lignes soient descriptives au premier et au second plan, cernant des formes identifiables, elles tendent à s'abstraire dans l'arrière-plan, troublant ainsi mes repères visuels. En effet, le dessin se caractérise par des traits rapides, spontanés et particulièrement violents propres à la touche effrénée de l'artiste-témoin. Le geste artistique de Rougier-Lecoq semble donc être imprégné d'une énergie vitale, renvoyant au psychisme de l'artiste-témoin. Il se présente, tel que le raconte Harold Rosenberg¹⁴⁵, comme une « tension » et plus précisément, une « extension du monde physique », donnant à comprendre la figurabilité qui en émerge comme le reflet authentique de l'expérience concentrationnaire de Rougier-Lecoq (1959 : 27). Bien que l'auteur se penche sur l'*action painting* à travers les œuvres américaines, sa théorie de l'acte artistique est pertinente dans le cadre de mon analyse, puisqu'elle me permet de cerner l'investissement du geste artistique de la résistante en tant qu'expérience humaine, faisant ainsi écho à mon examen précédent. À vrai dire, Rougier-Lecoq fait de son support matériel l'arène de son individualité, dans ce passage d'une condition à une autre, comme elle y traduit sa perception du camp. La physicalité de son geste est donc déterminée par sa sensibilité et stimulée par son psychisme. Les dessins qui en résultent lui assurent, dans une certaine mesure, de combattre l'aliénation de son environnement et de s'en libérer, comme elles revendiquent une « résistance picturale » personnelle et engagée contre l'oppression concentrationnaire. L'artiste-témoin devient, de la sorte, elle-même une actrice de sa représentation, performant à travers sa pratique artistique les dangers liés à son incarcération,

¹⁴⁵ Critique d'art, Harold Rosenberg développe à compter de 1952, le terme d'*action painting* pour définir la technique, mais aussi le mouvement pictural d'art abstrait américain qui caractérise New York au cours des années 1950. Il y consacre d'ailleurs un chapitre « Les peintres d'action américains » au sein de son ouvrage *La tradition du nouveau* (1959). Son travail marque une rupture avec la tradition, puisqu'il présente la peinture comme un événement, du point de vue de l'artiste. Par conséquent, il considère le geste artistique comme le prolongement de l'investissement personnel du peintre et en propose ainsi, un vocabulaire théorique et formel, sur lequel repose mon examen de *Gastronomie...* (Figure 44). Néanmoins, bien que sa pensée écarte les suggestions figuratives, pour examiner, plus particulièrement, le comportement des couleurs sur la toile, elle me permet de conceptualiser l'acte physique et l'énergie vitale qui caractérisent la matérialité de l'image testimoniale de Violette Rougier-Lecoq, celle qui s'inscrit précisément entre figuration et abstraction, mais aussi dans cette tension temporelle propre à ses créations produites dans un *après coup*, entre mémoire et déportation.

pour mieux les dénoncer. C'est d'ailleurs ce « geste » qui plutôt que « *d'arracher une image à cet enfer* », pour reprendre la formule de Didi-Huberman, *crée* une image de celui-ci (2003 : 16). Par conséquent, bien que le dessin expose l'horreur de Ravensbrück, il résulte, avant tout, d'une figuration personnelle issue du geste de la résistante, qui se veut politique, défiant les lois du camp en lui garantissant sa liberté intellectuelle. Dès lors, si le geste de l'artiste-témoin se manifeste comme un acte libérateur, la représentation du corps des déportées au sein de *Gastronomie...* (Figure 44), illustre, quant à elle, une tout autre réalité.

Les bras écartés, l'un tenant la soupe et l'autre assurant leur stabilité, les bidonistes¹⁴⁶, le visage légèrement incliné vers le sol, le dos courbé, marchent en tentant de préserver leur cadence. Elles adoptent des attitudes identiques, donnant à voir la relation qui se joue entre leurs corps et le cadre qui les oppresse. En vérité, leurs gestuelles révèlent les pressions sociales qui gouvernent l'espace concentrationnaire. Elles ne sont plus maîtres du sens qui les détermine, se faisant, à l'instar des détenues dépeintes dans *Travaux...* (Figure 37), *Hygiène...* (Figure 39) et *Nourritures terrestres* (Figure 41), le produit de leur environnement¹⁴⁷. En revanche, je note que les deux internées qui renversent la soupe se présentent différemment à l'intérieur de l'image. La singularité de leurs gestes s'inscrit en rupture avec la corporalité des autres femmes illustrées au sein de la composition. Elle indique, pour sa part, les dangers qu'encourent les déportées qui manquent à leur tâche. De ce fait, à l'inverse du geste artistique de Rougier-Lecoq, qui permet à l'artiste-témoin de s'affranchir, la figurabilité physique des femmes laisse plutôt entrevoir l'asservissement auquel sont soumises les prisonnières à Ravensbrück. Elle illustre, du même coup, les répercussions psychologiques qui en découlent, telle que la perte d'individualité au profit de la déshumanisation.

¹⁴⁶ Surnom donné aux femmes qui transportent les bidons de soupe dans le camp.

¹⁴⁷ Geneviève de Gaulle-Anthonioz (1994 : [s.p.]) explique que les captives étaient qualifiées de *Stück*, à savoir de « bout », de « morceau de quelque chose », puisqu'elles étaient considérées comme des objets.

Une camarade tondue

Le geste de L'Herminier dans *Une camarade tondue* (Figure 45) est, pour sa part, tout aussi engagé par la sensibilité de l'artiste-témoin. Il est motivé par une stratégie de survie, puisqu'il vise à embellir l'aspect famélique des déportées en contrant les conditions physiques et psychiques néfastes du camp (Leclerc 2011 : 82 et 87). Contrairement à Rougier-Lecoq, l'acte artistique semble toutefois ici être refoulé au profit de l'objet figuré. La ligne descriptive du dessin permet une extension du monde physique, non plus de façon pulsionnelle comme dans *Gastronomie...* (Figure 44), mais plutôt de manière calculée, étant donné que l'esquisse est réalisée d'après « modèle ». Le geste s'inscrit donc à travers l'échange sensible qui s'exerce entre la femme qui représente et les femmes représentées. D'un côté, il est maîtrisé par l'artiste-témoin qui souhaite, par son biais, rendre un portrait juste de ses camarades. Seulement, il demeure, de l'autre, personnel, par ce souci d'esthétisme que privilégie L'Herminier. Le geste se fait ainsi, une fois de plus, résistance. Il contribue à atténuer l'influence du cadre concentrationnaire sur les prisonnières, en leur offrant une image de ce qu'elles étaient avant leur captivité, rappelant l'exemple de *Charlotte Gréco dites « Charlie »* (Figure 40). Néanmoins, le geste ne se résume pas simplement à l'acte artistique de L'Herminier. Il se présente aussi comme un motif significatif qui permet de lire la figurabilité des femmes au sein de son témoignage.

Dans *Une camarade tondue* (Figure 45), l'expression du corps des déportées se fait révélatrice de leur condition physique et psychique à Ravensbrück. Elle résulte, avant tout, de ce que l'artiste perçoit et décide en retour de dévoiler par l'entremise de son geste artistique. Dans cette œuvre, un élément est mis en évidence. Le mouvement énergique des bras écartés de la « camarade tondue », debout à droite, attire immédiatement le regard, puisqu'il contraste avec l'inertie des autres personnages. Les deux mains sur la tête, se frottant le crâne pour stimuler la repousse de ses cheveux, la femme devient, par sa gestuelle, l'aspect-clé de la compréhension du dessin. Il s'agit de la composante que L'Herminier a mise de l'avant et qui par son intensité, marque la lecture du témoignage (Audhuy 2011 : 174). Par sa présence, l'esquisse ne se résume plus à la représentation d'un groupe de femmes, mais bien à la figuration de deux catégories de déportées. En fait, le geste de la « camarade tondue » met en

évidence la scission qui s'opère entre les sujets arborant des cheveux et celles au crâne rasé. Curieusement, les premières se situent au registre inférieur, tandis que les dernières s'alignent au rang supérieur et semblent regarder la nouvelle victime des tontes aléatoires (Audhuy 2011 : 174). Sans cheveux, celle-ci fait dorénavant partie de leur clan. Un effet de miroir s'impose aussi entre la « camarade tondu » et la femme assise devant elle. Prise de stupeur, la déportée réalise sa transformation physique dans le reflet que lui renvoie sa camarade. Celle-ci adopte une coiffure élégante et se singularise par ses courbes généreuses qui sont d'ailleurs mises en avant-plan. Dès lors, je peux déduire que les personnages avec une chevelure, malgré leur insertion dans l'univers concentrationnaire, conservent une part de leur dignité de femme, tandis que les captives aux crânes rasés ressemblent davantage à des figures androgynes, ce qui participe du processus de déshumanisation nazie. De plus, les prisonnières coiffées sont assises, au repos, et ne s'apparentent pas aux images habituelles issues des camps de concentration. Toutefois, les « tondues » sont debout, en rang, et adoptent des postures évoquant les appels, mais surtout les sélections. Du premier plan au registre supérieur, l'œuvre expose donc les transformations subies par les femmes à Ravensbrück, faisant ainsi écho à mon analyse de l'expérience humaine. À ce propos, j'avais tort de croire que L'Herminier ne représente pas la violence du camp à l'intérieur de ses dessins. Si Claire Vionnet stipule que certains thèmes de L'Herminier sous-entendent les conditions dramatiques de sa détention, personne n'a jusqu'à présent évalué la façon dont le motif de la femme, par sa gestuelle, se fait révélateur de l'oppression de Ravensbrück. Le mouvement des bras de la « camarade tondu » permet donc de cerner la figurabilité physique des déportées, de même que leur état psychique, en illustrant les pratiques humiliantes qui les asservissent. À l'instar du geste artistique de l'artiste-témoin, le geste du modèle symbolise une résistance ou plutôt une réaction face aux instances punitives qui les persécutent.

En somme, l'étude du geste comme acte artistique et objet figuré soulève de nombreuses contradictions quant à l'appréhension du motif de la femme. D'une part, le premier assure à Rougier-Lecoq de se libérer comme individu, en s'affirmant à travers la singularité de son tracé. Le second, à l'inverse, se fait révélateur des traitements injustes que subissent les déportées dans le camp, ceux qui mènent précisément à leur perte d'individualité. L'Herminier, quant à elle, en harmonisant son geste artistique à la pose de ses « modèles »,

cherche à sublimer l'apparence de ses amies, et ce, de manière calculée. Le mouvement des bras de la « camarade tondue » néanmoins, se manifeste en réaction aux tontes humiliantes et irrationnelles dont sont victimes certaines prisonnières du camp. Dès lors, je constate que les résistantes s'investissent physiquement et psychologiquement dans leurs dessins à travers leur acte artistique, en matérialisant, par son biais, leur expérience perceptive et sensorielle de Ravensbrück. En revanche, l'expression du corps des personnages dévoile la déchéance physique et psychique des captives en milieu concentrationnaire. Cela dit, même si les compositions de Rougier-Lecoq et de L'Herminier attestent de l'horreur de leur détention, elles s'inscrivent, par leur mode de figuration, à l'encontre de celle-ci. La figurabilité est donc, comme je l'annonçais prématurément au chapitre 1, le fruit d'une résistance picturale. Elle se constitue à travers l'autodétermination de la femme face aux interdits du camp, mais aussi comme preuve de l'échec du plan d'anéantissement nazi, en représentant ce qui se devait de rester inconnu aux yeux des non-témoins.

2.3.4 Les propriétés formelles : entre figuration et abstraction

De la perception à la représentation, la figurabilité des déportées se singularise aussi, au sein de l'espace pictural, par de nombreuses propriétés formelles. En effet, le geste artistique confère aux dessins concentrationnaires des caractéristiques physiques qui assurent aux artistes-témoins de reproduire le « sens » de leurs observations, celui même qui régit leur détention à Ravensbrück. De ce fait, je souhaite réaliser un examen attentif des composantes formelles qui constituent les esquisses de Rougier-Lecoq et de L'Herminier, un exercice qui est à ce jour incomplet et auquel peu de spécialistes se conforment. Selon moi, les qualités esthétiques des dessins permettent de relever la figurabilité physique et psychique des femmes à Ravensbrück. Elles sont essentielles à l'appréhension des croquis, puisqu'elles se font révélatrices des stratégies iconographiques employées par les artistes-témoins pour exprimer leur expérience concentrationnaire. Qu'elles soient calculées, ou accidentelles, qu'elles résultent d'une contrainte, ou d'un choix personnel, les propriétés formelles de *Gastronomie...* (Figure 44) et d'*Une camarade tondue* (Figure 45) se présentent comme des traces du passé, qu'il m'importe donc d'analyser.

Gastronomie

La forme au sein de *Gastronomie...* (Figure 44) s'inscrit entre figuration et abstraction. Elle reproduit la physionomie du camp, mais traduit aussi la psychologie du système concentrationnaire. En d'autres mots, la forme personnifie les concepts abstraits liés à la tragédie, telle que la violence, la résistance, la faim, mais également, la déshumanisation. Circonscrite, cette dernière est esquissée par une ligne qui, conformément à ce qui précède, se fait descriptive au premier et au second plan, se schématisant, toutefois, dans l'arrière-plan. Propre au procédé du repoussoir, elle crée un effet de profondeur dans la composition. Elle me donne ainsi à comprendre, parallèlement, « la profondeur du camp », une expression notamment employée par David Rousset pour rendre compte de l'insondable fatalité de l'univers concentrationnaire. Il affirme : « Vous ne connaissez pas la profondeur des camps » (1965 : 31). Dès lors, en produisant une analogie entre d'une part, la technique du dessin et de l'autre, la réalité concentrationnaire, je peux cerner le degré d'extrême intensité qui caractérise la captivité des déportées à Ravensbrück, tant d'un point de vue physique et psychique, que sous un angle stylistique et formel. En effet, je constate que l'abstraction de la forme, à l'instar de la violence du camp, réduit les prisonnières à néant dans l'espace pictural. Dans cette tension entre figuration et abstraction, elles doivent lutter pour préserver leur intégrité et rendre compte de leur figurabilité, rappelant ainsi les difficultés éprouvées par les femmes à maintenir un semblant d'hygiène et de dignité au sein du centre de détention. De plus, la profondeur, en générant une impression floue, voile les actions qui se déroulent à la ligne d'horizon du croquis. Elle confirme donc la thèse de Rousset : le non-témoin ne peut connaître la « profondeur des camps ». Néanmoins, par l'analyse des propriétés formelles de l'image, je suis en mesure de comprendre ses répercussions sur les déportées.

Bien que la surface de l'œuvre soit lisse et qu'aucune texture n'imprègne la composition, le tracé de Rougier-Lecoq se fait également vif et spontané, influant sur la configuration des lignes du dessin. Certaines sont fines, esquissant de petits détails, alors que d'autres sont relativement sinueuses, à l'instar du bâtiment longitudinal au registre supérieur, de même que du véhicule de transport, situé à sa droite. L'irrégularité de leurs contours fait écho à l'irrationalité dont ces éléments du système concentrationnaire sont porteurs. D'une

part, le baraquement renferme les douches et la cuisine du camp. C'est l'immeuble où se joue l'arrivée¹⁴⁸ des captives à Ravensbrück, celui-là même qui détermine, conséquemment, leur statut de prisonnières. Elles s'y font tondre les cheveux pour ensuite passer à la désinfection, tel qu'illustré dans *Hygiène...* (Figure 39). De plus, l'édifice est le lieu d'où provient le peu de subsistance que parviennent à se procurer les déportées. De ce fait, je propose que l'allure trouble de ce motif fasse allusion à l'ébranlement vécu par les femmes lors des épisodes humiliants connus en son cadre, de même qu'à la faim tenaillante, mais imperceptible qui les assaille en permanence. Le véhicule, quant à lui, laisse aussi deviner la fin tragique réservée aux prisonnières, à savoir l'envoi à la chambre à gaz ou dans les camps de la mort. Difficilement discernable, il se veut incompréhensible, complexe et inquiétant, à l'instar de l'avenir des internées à Ravensbrück. L'aliénation de la ligne semble donc symboliser le ressentiment de Rougier-Lecoq à l'endroit de ces icônes du camp qui administrent et contrôlent le sort des détenues. D'ailleurs, je note que l'environnement qui caractérise le site de Ravensbrück est dans le croquis uniquement incarné par des ondulations, qui tiennent lieu de sol. Celles-ci personnalisent le souffle du vent, mais également l'instabilité de la glace sur laquelle devaient marcher les femmes en plein hiver¹⁴⁹. Tremblantes, les prisonnières se font à l'image du trait de Rougier-Lecoq. Elles sont oscillantes, marquées par une sensation de mouvement et de distorsion. Par conséquent, la ligne figure non seulement la représentation de la femme dans l'espace physique du camp, mais traduit aussi, par son aspect fluctuant, l'état psychique des déportées. Elle révèle, du même coup, la sensibilité de l'artiste-témoin, puisque par son biais, cette dernière exprime la psychologie de la violence qui domine sa captivité.

Le dessin de Rougier-Lecoq se singularise aussi par sa couleur et ses contrastes. À vrai dire, la composition se caractérise par sa monochromie, comme la résistante travaille avec la plume, un médium qui ne peut rendre de tons moyens. L'encre noire qui profile les

¹⁴⁸ « Enfin une prisonnière en robe rayée [...] nous pousse dans une salle, vaguement éclairée. C'est là qu'au bout de longs moments va s'accomplir notre transformation en bagnardes. Des tiges pendent du plafond. Il est clair que nous sommes dans une salle de douches » (Amicale de Ravensbrück 1965 : 79 et 80).

¹⁴⁹ Simone Saint-Clair (1946 : 136 et 141) raconte : « Toujours en pleins ténèbres, glissant sur la glace [...] Une tempête de neige sévissait. Le vent soufflait, lançant des tourbillons qui vous faisaient presque tomber. On avait du mal à se tenir sur les jambes ».

personnages est donc tout simplement absorbée par le blanc¹⁵⁰ du papier. Bien que l'impression colorée qui s'en dégage soit plutôt terne, certains dégradés, issus de la juxtaposition de traits plus ou moins rapprochés, permettent quelques nuances. En effet, des trames linéaires et entrecroisées, des traits courts et isolés, influent sur l'intensité du noir. À titre d'exemple, certaines lignes, comme celles du bidon de soupe, sont relativement épaisses, renforcées par la superposition de plusieurs hachures. Elles suggèrent, de la sorte, la pesanteur du récipient, puisque par leur entremise, celui-ci semble rempli à pleine capacité. L'uniforme des détenues est aussi, pour sa part, agencé de rayures, de lignes sinueuses et de diagonales accolées, se caractérisant ainsi par diverses tonalités. Ces procédés stylistiques contribuent à ma compréhension de l'expérience concentrationnaire de la femme à Ravensbrück, comme ils traduisent les taches de saleté, mais également les déchirures qui marquent les vêtements des prisonnières. Autrement dit, ils révèlent l'état de vie insalubre des déportées et par la même occasion, la pauvreté de leurs habits. De plus, même si aucun clair-obscur n'est véritablement réalisé dans la composition, je constate que certains motifs se distinguent par leur transparence et leur opacité. À l'instar de *Travaux...* (Figure 37), ces oppositions colorées permettent d'identifier l'*Aufseherin* de ses victimes. Elles donnent également à comprendre la qualité de son manteau, comparativement aux loques portées par les internées. Laissant filtrer la couleur du papier et donc, métaphoriquement, le froid de Ravensbrück, celles-ci ne sont pas adaptées aux intempéries. La figurabilité de la femme est, de la sorte, marquée par de nombreuses caractéristiques physiques, qui rendent tangible la détérioration des déportées, mais aussi leur infériorité au sein du système concentrationnaire. Son motif est ainsi structuré dans un espace indéfini par la ligne de la plume, mais délimité par le cadre matériel du papier, où le noir et le blanc, par un contraste, articulent l'organisation spatiale du dessin.

À cet égard, je constate que les contrastes obtenus par la juxtaposition de zones claires et sombres influent sur l'équilibre de la composition. Malgré la coloration uniforme du croquis, la distribution des couleurs y est inégale, en raison de la répartition des différents motifs dans l'espace pictural. En effet, la forme rectangulaire du bâtiment représenté en

¹⁵⁰ La couleur du papier est difficilement identifiable, comme je n'ai pu étudier l'original de ce dessin.

arrière-plan englobe l'ensemble des éléments dépeints dans l'œuvre à travers une ligne d'horizon. Celle-ci est toutefois traversée par un axe vertical qui divise la composition en deux parties à la médiane du dessin, de la fenêtre de l'édifice au récipient de soupe en avant-plan. Un rythme visuel découle de cet agencement qui régularise, dans la zone gauche de la création, la configuration demi-circulaire des bidonistes, alors que la zone droite du dessin demeure, quant à elle, pratiquement vierge. Aucun chercheur ne s'est jusqu'à présent penché sur cette opposition de couleurs. Pourtant, la disposition des formes dans l'œuvre favorise une lecture de l'image de gauche à droite. D'une part, elle permet de cerner les déportées qui travaillent ardemment, et de l'autre, de constater leur disparition, au profit du véhicule de transport. À la lumière de cet examen, j'émetts donc l'hypothèse que le partage des éléments dans le croquis, par leur contraste, suppose le destin tragique des captives à Ravensbrück, de leur épuisement physique et moral, à leur évacuation vers les camps de la mort ou la chambre à gaz. Dès lors, la construction perpendiculaire de l'image, qui devait assurer une répartition équilibrée des formes et des couleurs, expose plutôt une atmosphère instable, qui entre harmonie et disparité, figuration et abstraction, dévoile la réalité chaotique et imprévisible de l'univers concentrationnaire.

Tout bien considéré, la figurabilité physique et psychique des femmes au sein de *Gastronomie...* (Figure 44) est marquée, principalement, par la ligne de la plume. À la fois sinueuse, spontanée et frénétique, cette dernière participe à la constitution du dessin, traduisant, par la même occasion, l'expérience concentrationnaire des internées à Ravensbrück. Régissant la profondeur, les couleurs et les contrastes de l'œuvre, les traits génèrent une impression d'insécurité à l'intérieur de la création. Ils expriment ainsi le climat arbitraire et incongru du camp, illustrant parallèlement, ses répercussions sur l'entité corporelle et morale des détenues. Les propriétés formelles de *Gastronomie...* (Figure 44) s'inscrivent donc comme un vocabulaire stylistique de la déportation, à la jonction de la figuration et de l'abstraction. La figuration est exploitée de manière « engagée », c'est-à-dire de façon à témoigner d'une réalité qui ne peut être contestée, tandis que l'abstraction apparaît plutôt ici comme censure, voilant « l'horreur » de Ravensbrück, tout en la sous-entendant paradoxalement.

Une camarade tondu

La forme dans *Une camarade tondu* (Figure 45) de Jeannette L'Herminier est, pour sa part, cernée par un trait de crayon de papier. Bien que la ligne soit descriptive, illustrant un sujet reconnaissable, elle s'inscrit, tout de même, à l'instar de la ligne de *Gastronomie...* (Figure 44), dans une tension entre figuration et abstraction. À vrai dire, elle « abstrait » la représentation de la femme, en la réduisant à une simple silhouette, lui conférant ainsi un aspect fantomatique accentué par l'absence de visage. L'impression stylistique qui en découle rappelle, dans une certaine mesure, la menace de la mort perpétuelle qui pèse sur chacune des déportées présentées. Outre la translucidité de leurs formes, la figurabilité des captives se caractérise également par l'attention que porte L'Herminier à leurs vêtements. Certains traits esquissent les collets de leurs uniformes, tandis que d'autres, plus sinueux, révèlent les mouvements et les ombres des plis qui marquent le tissu. À l'opposé de Rougier-Lecoq, les lignes s'attachent, cette fois-ci, à reproduire élégamment les robes des femmes, ce qui peut s'expliquer par cette passion des Françaises pour la mode¹⁵¹. En effet, Valérie Drechsler raconte, à l'égard des dessins de L'Herminier :

Les vêtements bien sûr sont les “robes grises” de la déportation. Mais les corpulences, les coiffures, les attitudes, celles des dames en foyer, au salon de thé, au labour, en promenade, en discussion complice... Elles sont coquettes, elles sont belles (Drechsler 2011 : 19).

Par ailleurs, la corporalité de la femme n'est plus, comme chez Rougier-Lecoq, réduite aux rayures de son uniforme. Au contraire, ces dernières se sont complètement volatilisées, laissant ainsi croire à des vêtements civils, qui en raison de la volonté de la résistante à enjoliver ses modèles, paraissent plus chauds et confortables qu'ils ne le sont en réalité. Néanmoins, l'anatomie des personnages demeure circonscrite par une démarcation relativement épaisse, qui arrondit les figures, alors que les traits faciaux, de leur côté, s'effacent. Par conséquent, bien que L'Herminier cherche à rendre, par ses portraits, une

¹⁵¹ Margaret-Anne Hutton (2005 : 131) affirme : « Les compétences et les connaissances des déportées françaises concernant la mode étaient telles, qu'elles étaient souvent sollicitées pour des conseils ». Je traduis « The French deportees' skills and fashion knowledge were such, indeed, that they were much sought out for advice ».

permanence à ses amies, la ligne donne, à l'inverse, à comprendre la psychologie du système concentrationnaire qui, pour sa part, supprime tranquillement l'individualité des détenues.

Tout comme dans *Gastronomie...* (Figure 44), peu de couleurs animent la composition de L'Herminier. Réalisé au crayon de papier sur papier journal, le dessin se définit à travers des tons moyens de gris, propres à l'intensité du trait de l'artiste-témoin. Le papier journal, quant à lui, se fait quelque peu jaunâtre, dû à son âge. Les contrastes colorés qui en résultent contribuent à la compréhension de l'image. D'un côté, les chevelures se caractérisent par des traits courts, fins et accolés, créant des zones ombragées qui s'opposent aux crânes rasés. De ce point de vue, la répartition des tonalités renforce ma lecture du témoignage de L'Herminier, puisqu'elle me permet, sous un angle formel, de différencier les deux groupes de femmes représentés dans *Une camarade tondue* (Figure 45). De plus, malgré la volonté de l'artiste-témoin à rendre plus « vivantes » ses amies, les couleurs de son esquisse sont fades, sans aucune vivacité. Ce phénomène peut s'expliquer par le choix limité de matériel dont elle disposait dans le camp. Cependant, personne n'a jusqu'à présent souligné la façon dont les couleurs renvoient à l'apparence réelle des femmes à Ravensbrück. Même si la résistante cherche à embellir ses « modèles », la coloration de ces dernières est terne et plutôt jaunâtre¹⁵². En effet, j'ai cité, plus tôt dans ce chapitre, un passage de Simone Saint-Clair consacré aux prisonnières qui se maquillent dans le camp, à l'aide de poudre de cailloux, pour échapper aux sélections¹⁵³. Cet extrait prouve que les détenues sont livides et qu'elles tentent par différents moyens de se donner des couleurs, pour avoir bonne mine. Cette volonté d'enjolivement se traduit, d'une part, comme une stratégie de survie, mais aussi, d'autre part, comme résistance spirituelle, puisqu'elle permet aux femmes de normaliser leur vie dans le camp, en conservant des comportements traditionnellement liés à leur genre. Dans ce même ordre d'idées, l'absence de luminosité au sein de la composition, tout comme dans *Gastronomie...* (Figure 44), renforce le caractère « irréel » de Ravensbrück. Après tout, un monde sans couleur et sans lumière est invraisemblable, mais symbolise la vision ténébreuse que se font les déportées de Ravensbrück. Ainsi, les couleurs du dessin de L'Herminier sous-entendent les

¹⁵² Simone Saint-Clair (1946 : 149) évoque « la peau jaune des prisonnières ».

¹⁵³ Citation en page 64.

conditions physiques et psychiques des captives, puisqu'elles s'inscrivent dans cette dissension entre vie et mort, réel et irréel, propre à l'expérience concentrationnaire. Ce jeu d'oppositions se reflète également dans l'organisation spatiale de l'œuvre.

En effet, le dessin, de forme carrée, se découpe à travers deux diagonales opposées qui orientent chacune à leur façon, la lecture de l'œuvre. De l'angle supérieur gauche à l'angle inférieur droit, les femmes s'insèrent à l'intérieur d'une composition triangulaire. Cette répartition des motifs expose les aptitudes de L'Herminier à harmoniser les éléments de son croquis au sein d'un rapport hiérarchique, mettant en évidence certaines composantes iconographiques aux dépens des autres, telles que le mouvement des bras de la camarade tondue. D'ailleurs, à chaque extrémité de cette distribution, se trouve d'un côté, la déportée assise de dos, et de l'autre, la captive debout, appuyée contre le mur. Ces deux personnages s'unissent par l'oblique qui découpe l'organisation spatiale du dessin et révèlent, par leur agencement, la transformation physique de la femme dans le camp. Leur disposition permet ainsi de mieux cerner le motif de la camarade tondue en tant qu'intermédiaire dans cette transition entre femme et déshumanisation, marquant ce passage d'une condition à une autre. À l'opposé, la zone qui se définit de l'angle supérieur droit à l'angle inférieur gauche relie la « camarade tondue » à un espace qui demeure, quant à lui, vierge. Elle donne, par cette liaison, à comprendre le sentiment de dépouillement, mais également de solitude qui afflige les victimes des tontes.

Tout compte fait, la figurabilité physique et psychique des femmes dans *Une camarade tondue* (Figure 45) se singularise par la ligne de crayon. Celle-ci esquisse avec délicatesse et précision la corporalité des déportées qui, contrairement aux prisonnières dépeintes par Rougier-Lecoq, manifeste leur individualité. Le tracé de l'artiste-témoin participe donc de la mise en forme de sa perception et traduit avec compassion ses « modèles ». Les couleurs, quant à elles, bien que de nuances subtiles symbolisent l'apparence des détenues dans le camp. Mornes et sans vivacité, elles illustrent l'entité physique et morale des femmes à Ravensbrück, alors que le rythme visuel de la composition expose l'expérience concentrationnaire de ces dernières, en marquant les rapports de forces auxquels elles sont condamnées. Par conséquent, à l'instar de *Gastronomie...* (Figure 44), le croquis *Une camarade tondue* (Figure 45), s'inscrit

à la jonction de la figuration et de l'abstraction. La figuration est toutefois utilisée par L'Herminier de façon à rendre une empreinte permanente de ses camarades. Elle se veut « engagée » en tant que stratégie de survie, puisque par la précision du trait, les « modèles » recouvrent leur apparence d'avant-guerre et ainsi, une part de leur dignité. En revanche, l'abstraction rappelle ici l'oppression du camp qui étreint les prisonnières, allant jusqu'à l'effacement des visages, symbole de l'individualité humaine.

Entre visible et indicible, présence et absence, vie et mort, les esquisses de Violette Rougier-Lecoq et de Jeannette L'Herminier sont caractérisées par de nombreuses polarités. Ce chapitre, consacré à la représentation de la femme, a ainsi permis de relever les relations systémiques qui s'opèrent entre l'expérience concentrationnaire des déportées à Ravensbrück et la reproduction artistique qui en découlent dans l'espace pictural. En m'attardant sur l'interaction entre les prisonnières et le cadre qui les confine, je remarque, toutefois, que la figurabilité des captives se rapporte également, par sa valeur testimoniale, aux données extra-graphiques du dessin. Pour cette raison, je compte poursuivre ma réflexion sur les modes indicatifs qui animent les témoignages visuels des résistantes, afin de mieux cerner leur apport dans l'appréhension, mais surtout la diffusion iconographique de la détention des femmes à Ravensbrück.

Chapitre 3 : De la figurabilité aux données extra-graphiques

L'analyse formelle du motif de la femme dans les croquis de Violette Rougier-Lecoq et de Jeannette L'Herminier s'inscrit au sein des pratiques de l'histoire de l'art. Elle s'oppose toutefois, parallèlement, à son champ d'expertise usuelle, par la nature inusitée de son objet, à savoir la déportée dans le cadre concentrationnaire de Ravensbrück. À vrai dire, les dessins des résistantes ne se résument pas uniquement à des créations artistiques. Ils incarnent, en eux-mêmes, des sources primaires dont l'objectif est d'attester de la détention de leurs auteures. Ils sont d'abord des témoignages visuels investis d'un pouvoir d'énonciation, ou plutôt de dénonciation, qui s'affilie généralement de nos jours, à un devoir de mémoire. Dès lors, j'estime que la représentation de la femme se manifeste au-delà de sa propre figuration. Elle est orientée par des dispositifs testimoniaux qui assurent non seulement son appréhension, mais plus spécifiquement encore, l'identification des réalités historiques auxquelles elle se rattache.

À la lumière de ces précisions, l'examen qui suit se fera en deux temps. D'une part, en fonction de la portée politique de la signature de l'artiste-témoin. De l'autre, à l'aune de la charge symbolique des titres employés par les résistantes pour désigner la femme dans leurs compositions. En « pénétrant le sens » de ces données extra-graphiques du dessin, j'estime ainsi pouvoir évaluer leur incidence sur la diffusion et la réception de l'expérience concentrationnaire des femmes à Ravensbrück.

3.1 La mise en récit testimonial de l'image

L'appréhension graphique que font Rougier-Lecoq et L'Herminier de leur expérience concentrationnaire me porte à m'interroger sur la fonction testimoniale du motif de la femme. Bien que sa figurabilité traduise la réalité qu'elle dépeint, elle se fait avant tout, l'objet d'une représentation. Ceci suppose implicitement qu'elle s'insère dans une dualité factuelle et stylistique, puisqu'elle atteste d'événements réels, tout en se révélant à travers l'expression

personnelle de son auteure. À cet égard, Jean-Luc Nancy affirme, dans l'introduction de l'ouvrage, *L'art et la mémoire des camps : représenter exterminer*, que la représentation est marquée par « l'affrontement de deux logiques : celle de la subjectivité pour laquelle il y a du *phénomène*, et celle de la *chose en soi* ou "présence réelle" » (2001 : 23). Selon lui, l'image se *dédouble* à travers la mise en scène de son sujet, puisqu'elle cherche à faire de celui-ci une incarnation du réel. Dès lors, en suivant le raisonnement du philosophe et en l'adaptant aux créations des résistantes, je note que le « phénomène » résulte d'une personnification de l'expérience concentrationnaire, par l'entremise de la figurabilité de la femme. « La chose en soi », quant à elle, se rapporte à la détention de l'artiste-témoin, c'est-à-dire à sa présence à l'intérieur du camp. Bien qu'elles soient complémentaires, ces deux logiques se manifestent distinctement au sein de l'œuvre. À vrai dire, le dédoublement des dessins de Rougier-Lecoq et de L'Herminier s'exerce à travers l'échange testimonial qui unit la signature de l'artiste-témoin à la représentation de ses sujets. Plus précisément, il s'inscrit dans l'oscillation qui s'opère désormais entre la femme comme individu et les déportées en tant qu'êtres concentrationnaires. Je souhaite donc m'attarder à cette cohabitation au sein de l'espace pictural, afin de saisir, au-delà des structures narratives qui animent l'organisation spatiale et les caractéristiques physiques de l'œuvre, la dimension testimoniale du dessin. Ainsi, par l'expression « mise en récit testimonial de l'image »¹⁵⁴, j'entends me pencher sur la relation qui unit la signature de l'artiste-témoin, de même que, dans un deuxième temps, les titres des croquis, à la figurabilité de la femme.

3.1.1 La signature

Tout d'abord, la signature dans les esquisses de Rougier-Lecoq et de L'Herminier demeure, à ce jour, largement négligée dans les études scientifiques. Sa présence est signalée,

¹⁵⁴ Pour Paul-Bernard Nouraud et Luba Jurgenson (2015 : 15), la mise en récit testimonial de l'image relève de l'intervention du regardeur. Selon eux, ce dernier, en sollicitant le dessin, est en mesure d'en faire ressortir la narrativité. Cette affirmation est tout à fait juste, seulement elle comporte ses limites. À vrai dire, la position des chercheurs laisse supposer que seule *ma* prise en compte des documents assure la prestation de l'image. Elle repose donc uniquement sur un point de vue extérieur au camp, comme elle omet de signaler la présence de l'artiste-témoin au sein de sa composition. Dès lors, en m'appropriant l'expression, je souhaite illustrer l'intervention des résistantes dans la narrativité de leurs dessins, et ce, à travers l'examen de leurs signatures et des titres qu'elles donnent à leurs croquis.

sans pour autant être discutée par rapport à la représentation de l'image, dont elle se fait pourtant tributaire. Selon moi, son absence historiographique résulte de l'évolution testimoniale des dessins concentrationnaires. De leur création à leur transmission, ces derniers sont passés du domaine privé à la sphère publique, se trouvant ainsi soumis à différents contextes de diffusion, qui influent inévitablement sur leur appréhension. Dans ce glissement, la notion d'auteur a donc été évacuée au détriment de l'événement illustré, dont le récepteur se fait désormais l'interprète. À vrai dire, les productions visuelles issues des camps sont souvent promues par les spécialistes comme étant des preuves objectives¹⁵⁵, sous prétexte qu'elles rapportent, aux yeux de l'observateur, des faits historiques véridiques et vérifiables. Une telle pensée est toutefois illusoire, car comme le précise Vionnet, chaque œuvre relève d'un artiste et est, par conséquent, subjective (1998 : 136). Mon analyse du « point de vue », selon la méthodologie de Didi-Huberman, l'a d'ailleurs démontré. Rougier-Lecoq et L'Herminier sont les dépositaires de leurs détentions et conséquemment, les responsables du dédoublement de leurs représentations. Elles certifient leurs dessins de leurs « autographes », marquant ainsi leur présence tant à l'intérieur du camp que dans l'espace pictural. Dès lors, à vouloir sans cesse se raccrocher à l'impartialité, certains auteurs omettent de s'intéresser à la signature de l'artiste-témoin, celle qui précisément unit la réalité concentrationnaire à l'être qui la pense et l'exprime par l'entremise de sa propre *recherche de la vérité*¹⁵⁶. Pour cette raison, j'entends évaluer les moyens par lesquels les résistantes s'investissent, à l'instar de leurs personnages, dans la fonction testimoniale de leurs esquisses.

¹⁵⁵ Cet idéal d'objectivité régit depuis de nombreuses années les œuvres concentrationnaires en leur assurant une place dans les discours théoriques et testimoniaux de l'Holocauste. Il suffit de lire la présentation des croquis clandestins du résistant français Léon Delarbre, par Pierre Maho, pour saisir ce phénomène. Ce dernier (1945 : 10) explique : « Il comprit qu'il devait tenter de rapporter un témoignage précis et objectif de cette vie monstrueuse et incroyable, pour que ses croquis pris sur le vif pussent fixer l'empreinte irréfutable d'une barbarie à ce jour sans exemple ». Dans cette même logique, le Père Michel Riquet (1975 : [s.p.]) déclare, en introduisant les dessins de Rougier-Lecoq : « Le réalisme de ces croquis et dessins pris sur le vif, au temps de sa déportation à Ravensbrück, fait de l'œuvre de l'artiste un document bouleversant et vrai. Ceux et celles qui ont vécu cette aventure peuvent affirmer qu'elle n'a rien inventé, rien exagéré ». Il insiste ainsi sur la validité des faits illustrés par la résistante. Les esquisses de Jeannette L'Herminier n'échappent pas à ce débat. Valérie Drechsler (2011 : 20) précise : « Qu'on ne s'y méprenne pas. Rien n'est fiction ici. La manière de faire et de dire est création, mais dans les faits, tout est vrai ». C'est donc à travers cette idée de vérité que la lecture des dessins concentrationnaires est orientée.

¹⁵⁶ L'expression fait référence au titre du chapitre de Germaine Tillion, publié dans *Ravensbrück* (1946).

La signature de Violette Rougier-Lecoq figure sensiblement sur chacune de ses représentations, à l'exception de trois compositions conservées au Musée de l'Ordre de la Libération de Paris et de l'une détenue aux Archives nationales de Londres¹⁵⁷. Ces quelques dérogations peuvent s'expliquer par les dangers qu'encourt l'artiste-témoin en apposant son nom sur ses croquis, que je suppose réalisés clandestinement. Mary S. Costanza raconte :

Les risques pris par les artistes étaient extrêmes, tout comme les conditions dans lesquelles ils ont osé créer. Se faire prendre signifiait une mort certaine, non seulement pour les personnes impliquées, mais aussi pour les autres prisonniers qui ne connaissaient peut-être rien de l'activité clandestine¹⁵⁸ (1982 : 59).

Néanmoins, en dépit de ces dangers, la plupart des esquisses originales de l'artiste-témoin sont paraphées, alors que celles présentées au procès de Ravensbrück exhibent l'inscription « Violette Lecoq »¹⁵⁹, une formule notamment reprise dans les copies publiées au sein de l'ouvrage *Témoignages 36 dessins à la plume Ravensbrück*. Dès lors, les initiales de l'auteure d'un côté, et sa signature de l'autre me portent à croire, une fois de plus, à l'hypothèse selon laquelle ses créations ont été produites en deux temps, c'est-à-dire à l'intérieur du camp, puis à la suite de sa libération. En ce qui concerne les premiers, l'abrégé est difficilement distinguable. Ceci suppose que la résistante, dans l'éventualité où ses dessins étaient découverts par un collaborateur nazi, a cherché à réduire les risques de représailles. Malgré tout, deux d'entre eux arborent son nom complet¹⁶⁰, insinuant donc, parallèlement, sa volonté de préserver son essence et de marquer sa présence dans le camp. Les signatures, quant à elles, sont clairement visibles. Elles engagent une revendication testimoniale qui, bien que déjà entamée dans les compositions précédentes, semble dorénavant pleinement assumée par l'artiste-témoin, puisqu'elles confirment tangiblement son identité. La résistante suggère ainsi sa liberté recouvrée, faisant entendre sa voix en tant que témoin et survivante. L'« autographe » de l'artiste est donc, en lui-même, une forme d'attestation à l'intérieur de la

¹⁵⁷ Les dessins : *Le Revier* (Figure 10), *Un groupe sous la menace d'un Kapo* (Figure 7), *La morgue*, *L'arrachage des dents en or* (Figure 11) et *Nos lits...* (Figure 34) ne sont pas signés par Violette Rougier-Lecoq.

¹⁵⁸ Je traduis «By their own accounts, the risks taken by the artists were extreme, as were the conditions under which they dared to work. To be caught meant certain death, not only to those involved but also to other prisoners who may not have known anything of the activity » (Costanza 1982: 59).

¹⁵⁹ Violette Lecoq est le nom de jeune fille de la résistante.

¹⁶⁰ *Szczasny Nowy Rok Docteur Zdenka* (Figure 18) et *Charrette des mortes* (Figure 4).

portée testimoniale des dessins. Il soutient le statut d'auteure de Rougier-Lecoq et souligne, par la même occasion, son individualité vis-à-vis des prisonnières qu'elle dépeint.

La certification des esquisses de Jeannette L'Herminier se différencie, quant à elle, de la démarche adoptée par Rougier-Lecoq. Bien que sa signature n'apparaisse pas toujours à l'intérieur de ses productions visuelles¹⁶¹, ou qu'elle soit difficilement discernable, se limitant surtout à des initiales, la résistante affirme : « [avoir] pris l'habitude de faire signer [ses] modèles, de façon à ce que cela soit un triple¹⁶² témoignage, surtout pour celles qui devaient disparaître » (Afoumado 1992 : 77). Pour Claire Vionnet, les esquisses de L'Herminier sont, avant tout, des hommages rendus sous forme de cadeaux, à ses camarades (1998 : 75 et 76). Les divers noms qui y figurent ont donc pour objectif de célébrer les femmes illustrées, mais aussi de leur assurer une forme d'immortalité (1998 : 76). De mon côté, je constate toutefois que l'artiste-témoin, par sa déclaration, considère le dessin et les paraphes comme des éléments distincts au sein de l'image, mais complémentaires en termes de témoignage. Dès lors, les signatures ne tendent pas simplement à désigner L'Herminier comme l'auteure de sa composition. Selon moi, les différents noms qui s'y matérialisent parachèvent, au contraire, les « modèles » sans visage qu'elle dépeint. Ils fournissent une identité aux personnages esquissés qui, à l'instar de l'embellissement propre au style de l'artiste-témoin, restitue une image de ce qu'elles étaient avant leur détention. Par conséquent, à l'inverse de Rougier-Lecoq, les signatures n'assurent pas ici une reconnaissance individuelle de la résistante, mais plutôt la reconnaissance et la survivance mémorielle de ses dépositaires. Elles soulignent aussi la participation active des femmes à la réalisation des croquis, puisqu'en prenant la pose, ces dernières soutiennent le processus créatif de la dessinatrice. Ainsi, par leurs biais, L'Herminier ne cherche pas forcément à dénoncer les crimes nazis commis dans le camp. Elle souhaite plutôt lutter contre les effets de la déshumanisation qui en découlent, ceux qui précisément affligent ses chères amies et les dérobent de leur identité.

¹⁶¹ Les dessins réalisés à l'usine d'Holleischen sont dépourvus de signatures. L'Herminier (citée par Vionnet 1997 : 4) raconte ne pas se souvenir de la raison pour laquelle elle a cessé de faire signer ses camarades.

¹⁶² Dans l'entretien accordé à Claire Vionnet, Jeannette L'Herminier (citée par Vionnet 1997 : 3) parle plutôt de « double témoignage ».

À la lumière de ces informations, je constate que les signatures des résistantes, bien qu'elles paraissent tout à fait naturelles étant donnée leur récurrence dans la tradition picturale, trouvent une résonance particulière à Ravensbrück. Dès leur enregistrement, les internées se voyaient retirer leur nom, qui était alors, je le rappelle, remplacé par un numéro de détention, distribué en fonction de leur convoi de déportation. Dorénavant régie par un matricule, la femme n'est plus considérée comme un être humain à part entière, mais plutôt comme une propriété du système concentrationnaire. Par conséquent, en paraphant leurs créations, les résistantes cherchent à renverser ce phénomène. Leurs signatures permettent de réaffirmer leur personnalité ou celles de leur modèle dans le cas de L'Herminier et deviennent, de ce fait, un engagement politique. Elles assurent aux artistes-témoins de réclamer leur autonomie, en s'opposant au projet d'avilissement nazi. À ce propos, Élisabeth Anstett raconte : « Cette signature – peut-être autant que la pratique du dessin elle-même – doit à ce seul titre être lue au sens fort du terme comme une affirmation du sujet, du moi » (2015 : 153). C'est ce qui se produit chez Rougier-Lecoq et L'Herminier. Bien qu'elles s'investissent dans leurs œuvres, par l'entremise de leur performance artistique, ces dernières ne se représentent, en aucun cas, dans leurs dessins. Elles font ainsi de leur nom un gage de leur présence à Ravensbrück, signifiant, par son entremise, leur être social, et ce, dans un milieu en marge de toute socialité. Elle authentifie leur existence en tant que sujet moral et responsable, en faisant de leur signature l'image d'une réaffirmation du soi. Autrement dit, même si leur corporalité venait à disparaître dans les profondeurs du camp, leur identité, elle resterait.

À cet égard, les deux artistes-témoins certifient également leurs compositions de leurs « vrais » noms. Mon commentaire fait écho à l'ouvrage *Le convoi du 24 janvier* de Charlotte Delbo (2014), dans lequel l'auteure expose les différents pseudonymes employés par les femmes dans la Résistance française. Les lettres clandestines rédigées par Germaine Tillion à Ravensbrück en sont un parfait exemple. Cette dernière utilise son nom d'emprunt, « Kouri », pour signer ses documents et les faire circuler à l'intérieur du camp. Je peux ainsi déduire qu'en revendiquant leur véritable identité, Rougier-Lecoq et L'Herminier décident de ne pas se représenter spécifiquement en tant que membres de la résistance, dévoilant plutôt leur

ascendance. Leur signature répond donc, autre qu'à un engagement politique, à un désir de permanence¹⁶³. Aux yeux du récepteur, elle se manifeste comme une attestation. Seulement à l'intérieur du cadre concentrationnaire, elle permet aux artistes-témoins de conserver une part d'elles-mêmes. Par conséquent, cette affirmation du « soi », dans le camp, est très symbolique. Elle vise à soutenir les faits illustrés, mais également, à assurer la pérennité de Rougier-Lecoq, mais aussi de L'Herminier et de ses camarades, au sein d'un environnement aspirant à leur anéantissement.

Cela dit, les signatures de Rougier-Lecoq et de L'Herminier s'inscrivent en relation directe avec la figurabilité de leurs sujets, puisqu'elles se présentent comme un motif de l'espace pictural. Les artistes-témoins se manifestent donc, au même titre que leurs personnages, comme une figure-clé de leurs compositions, bien qu'elles se dévoilent pour leur part sous forme manuscrite. Elles se font ainsi à la fois les auteures et les protagonistes de leurs esquisses. D'un côté, elles s'individualisent, comme dessinatrices, à travers le discours narratif qu'elles mettent en place dans leurs créations. De l'autre, elles s'affilient au sort de leurs sujets, puisque leur signature en s'inscrivant au sein d'œuvres concentrationnaires, sous-entendent leur statut de prisonnières. À vrai dire, les femmes à Ravensbrück, à quelques différences près, partagent toute une existence commune, c'est-à-dire celle de la déportée. Bien que la signature permette de distinguer, par son apport testimonial, la présence de la dessinatrice de celle de ses personnages, les deux entités se reflètent l'une et l'autre, dans la transmission de l'expérience concentrationnaire. En effet, la prestation « autobiographique » de Rougier-Lecoq et de L'Herminier se jumelle à la dimension biographique des protagonistes qu'elles dépeignent, rapportant de la sorte sur une même surface, plusieurs témoignages. Dès lors, en dépit de l'engagement politique et de la permanence qu'elle assure, la signature se confronte, dans la mise en récit testimonial de l'image, à l'éclatement du sujet féminin. Elle inscrit le motif de la femme comme intermédiaire de l'investissement personnel de l'artiste-témoin et de l'expérience concentrationnaire des captives à Ravensbrück. Autrement dit, la

¹⁶³ Cette idée de permanence, par la signature, est soulevée par Ziva-Amishai-Maisels (1998 : 5) qui explique que les portraits de détenus, signés et datés, affirmaient la présence de l'individu dans la masse anonyme des camps. Une notion partagée par Claire Vionnet qui conçoit la signature de L'Herminier comme une forme d'hommage, alors que Claire Audhuy (2011 : 86) considère ses dessins, en eux-mêmes, comme une reconstitution identitaire.

signature renvoie la figurabilité de la femme à l'apport créatif des résistantes, mais aussi à une idée générale de leur détention. Si dans le premier cas, elle atteste de l'identité des dessinatrices, elle ne fait plus, dans le second, de distinction entre la nature des internées, certifiant plutôt l'événement dépeint, à savoir l'emprisonnement des femmes à Ravensbrück. À ce propos, Philippe Mesnard soulève les difficultés langagières et visuelles propres à la vulgarisation de la déportation. Il raconte :

La force même de l'expression "univers concentrationnaire" participe à la construction de ce mythe qui tend à aplanir toutes les particularités des divers camps et à y confondre camps de concentration, camps annexes et camps d'extermination [...] (2007 : 55).

Même si l'affirmation de l'auteur ne concerne pas directement ma problématique, elle illustre cette propension des chercheurs à rattacher à l'objet de la représentation un potentiel interprétatif plus grand que nature, sans réellement en nuancer les spécificités. Ceci explique notamment, cette tendance des études menées sur le genre et l'Holocauste à homogénéiser les discours portant sur l'internement de la femme dans les centres de détention nazis (Ringelheim 1983 ; Presiado 2016). À cet effet, personne n'a jusqu'à présent souligné la pluralité testimoniale du motif de la femme. Aux yeux de l'artiste-témoin, celui-ci renvoie à des individus spécifiques, tandis qu'au regard du non-témoin, il symbolise la collectivité de Ravensbrück, puisque les femmes dépeintes se font anonymes, s'attachant plutôt à représenter une réalité historique. La signature dans les esquisses de Rougier-Lecoq permet donc de marquer cette différence, en orientant la lecture du dessin d'un point de vue interne, celui de l'artiste-témoin, mais aussi externe, celui du récepteur qui, de son côté, interprète les faits illustrés comme des attestations de l'univers concentrationnaire, relevant de nos jours à l'objet d'une commémoration allant au-delà de la simple relation artiste-œuvre.

3.1.2 Les titres

Le motif de la femme est également interprété en fonction du titre qui est attribué au dessin. Celui-ci assure une courte description de l'œuvre, participant ainsi tant à sa diffusion qu'à sa réception. Néanmoins, les intitulés des esquisses de Rougier-Lecoq et de L'Herminier

demeurent peu discutés par les chercheurs. Je compte donc m'y attarder, afin d'évaluer leur rôle au sein de la mise en récit testimonial de l'image.

Les titres employés par Rougier-Lecoq varient selon les modalités de production de ses croquis. Dans les originaux conservés au Musée de l'Ordre de la Libération de Paris, ils consistent en une simple indication, visant à définir certains faits¹⁶⁴ et lieux¹⁶⁵ qui caractérisent la détention des femmes à Ravensbrück. En d'autres mots, ils contextualisent la figurabilité des déportées dans le cadre concentrationnaire, qui demeure sans quoi, peu imagé. Les titres permettent donc d'identifier les thématiques abordées par la résistante. Par exemple, les captives illustrées dans *Le Revier* (Figure 10), *Interdiction de pansement pour les Folles* (Figure 9) et *Folles block 10* (Figure 12) sont, par leur figuration, sensiblement similaires. Bien que leurs représentations exposent, à elles seules, les conditions de vie des femmes dans le camp, elles ne peuvent me renseigner, avec précision, sur leur mise en situation. Seulement, par les titres, je remarque que Rougier-Lecoq se penche, d'un côté, sur des prisonnières reposant à « l'hôpital » du camp, tandis que de l'autre, elle profile le sort réservé aux femmes considérées comme « folles ». Les premières conservent une certaine pudeur, cherchant à protéger leur dignité et leur intimité, alors que les secondes semblent, pour leur part, totalement altérées. Dès lors, grâce aux intitulés, je peux nuancer les significations qui se rattachent à chaque motif et ainsi mieux cerner le « réel événementiel » de la déportation à travers l'« événement artistique » qui en découle.

Les croquis préservés aux Archives nationales de Londres comportent, quant à eux, des descriptions inscrites à la main. Contrairement aux titres précédents, celles-ci précisent les scènes illustrées en fournissant des renseignements historiques et statistiques complémentaires aux dessins. Par exemple, *Hygiène...* (Figure 39), analysé plus tôt, se présente cette fois-ci avec la note « Les douches où les femmes devaient se tenir à 3 et 4 sous une place »

¹⁶⁴ *L'arrachage des dents en or* (Figure 11), *Charrette des mortes* (Figure 4), *Le transport des mortes* (Figure 5), *Un groupe sous la menace d'un Kapo* (Figure 7), *Corps dans une brouette* (Figure 1), *Interdiction de pansements pour les Folles* (Figure 9).

¹⁶⁵ *Vue générale du camp durant un appel* (Figure 6), *Camp de Ravensbrück : une chambre* (Figure 8), *La morgue*, *L'arrachage des dents en or* (Figure 11), *Le Revier* (Figure 10), *Folles Block 10* (Figure 12).

(Figure 24). L'inscription rappelle, mais surtout renforce l'effet d'oppression que tente de dépeindre Rougier-Lecoq à l'intérieur de son croquis. Elle multiplie les personnages dans l'arrière-plan de sa composition, les enchevêtrant afin de créer une impression de masse qui traduit la valeur numérique élevée des captives dans la pièce. Une pratique notamment reprise dans *La chambre des folles où les malheureuses étaient entassées jusqu'à 70 dans un espace de 3 mètres sur 4 mètres* (Figure 22). Non seulement la résistante indique, cette fois-ci, le nombre de déportées qu'elle tente de symboliser par le biais de ses figures qui, en raison de l'espace réduit, s'amoncellent en une véritable marée humaine, mais elle les dépeint aussi entre de hauts murs qui se veulent infranchissables. Le grillage à la fenêtre, à la médiane supérieure du dessin, amplifie d'ailleurs le confinement des internées, révélant leur emprisonnement. *L'appel à 3 h^{1/2} du matin, dans la neige, de 30 000 femmes* (Figure 26) affiche, quant à lui, des données quantitatives répondant aux contraintes de représentativité auxquelles Rougier-Lecoq se confronte. Étant donné que son médium ne fournit pas de tons moyens, la résistante peut difficilement, autre que par le titre, rendre compte des temporalités de la scène, comme en illustrant, par exemple, les variations du soleil ou le ciel obscur de la nuit. Le blanc du papier suppose, tout de même, la neige qu'elle décrit, sans toutefois clairement, la représenter. De plus, en figurant ses sujets dans une vue en plongée et en abstrayant peu à peu leurs formes par de simples traits rapides, Rougier-Lecoq parvient à exposer l'ampleur des appels et la densité des regroupements qu'ils impliquent. En fournissant le nombre¹⁶⁶ exact de captives, dont elle suggère le profil, elle se réfère aussi à des données factuelles qui dévoilent l'étendue des victimes du système concentrationnaire de Ravensbrück. De ce fait, les intitulés de ces croquis ne visent plus uniquement à situer la femme dans le camp, mais offrent également un aperçu global de sa détention en son cadre. À l'instar des dessins, ils sont, en eux-mêmes, des éléments de preuves lors du procès. *Le jour du Rameau 1945, au bloc 10, sélection pour les gazs [sic]* (Figure 32), en est un bon exemple, puisqu'il révèle la date à laquelle est survenue l'une des rafles meurtrières du camp. Dès lors, les titres font aussi le point sur les crimes nazis commis à Ravensbrück.

¹⁶⁶ À noter que ce dessin est intitulé *Elles étaient 40 000...* dans l'ouvrage *Témoignages : 36 dessins à la plume Ravensbrück*.

Dans cette même logique, je remarque que Violette Rougier-Lecoq emploie l'imparfait dans les titres de ces compositions. Cette conjugaison renforce, une fois de plus, l'hypothèse selon laquelle ces esquisses ont été réalisées à la suite de sa libération, comme leurs intitulés rapportent des faits qui se sont déjà produits. Elle donne aussi à saisir le remaniement testimonial qu'opère dorénavant l'artiste-témoin vis-à-vis de ses témoignages visuels. L'appellation qu'elle privilégiait initialement est désormais remplacée par des descriptions qui lui permettent d'inscrire son œuvre dans un registre juridique. Par conséquent, le motif de la femme ne se veut plus seulement illustratif, mais se fait plutôt revendicateur.

La relation entre le titre et la figurabilité de la femme prend un tout autre sens dans les esquisses éditées dans *Témoignages : 36 dessins à la plume Ravensbrück*. Les appellations sont, cette fois-ci, transcrites au sein de l'œuvre, par le biais d'une typographie d'impression, confirmant ainsi leur publication dans l'après-guerre. À l'instar des croquis conservés aux Archives nationales de Londres, tous les titres sont inscrits à la médiane inférieure de la composition, sous la scène illustrée. L'objet de la représentation se manifeste donc aux yeux du récepteur, avant même son signalement. En effet, l'œil, en balayant l'image de gauche à droite et de haut en bas, n'entrevoit l'intitulé qu'à la fin de son inspection. Dès lors, lorsque j'examine *Gastronomie...* (Figure 44), je discerne d'abord le bâtiment longitudinal situé au registre supérieur. Mon regard se porte par la suite sur les prisonnières victimes de la violence de la gardienne, pour finalement s'arrêter sur les femmes qui, en avant-plan, transportent des bidons de soupe. Par ma lecture, je comprends que des déportées amaigries et épuisées doivent déplacer d'énormes charges de nourriture, et ce, rapidement, pour respecter la cadence imposée par l'*Aufseherin*. Seulement, mon interprétation se révèle en partie fautive, au moment même où je me heurte au titre *Gastronomie...* (Figure 44). Renvoyant à un art culinaire réservé aux fins gourmets, l'expression contraste fortement avec la scène dépeinte. Ce qui est censé être un succulent repas est, en réalité, un liquide nauséabond, qualifié de soupe. Pire, aucun personnage n'est représenté pendant qu'il mange. Les déportées sont en corvées dans d'horribles conditions et s'inscrivent ainsi en contradiction avec l'idée de raffinement suggéré par l'intitulé. L'organisation spatiale de la composition, en mettant en relief la figurabilité de la femme, puis le titre du croquis, transmet l'intensité de l'expérience concentrationnaire, en privilégiant un jeu d'opposition s'affiliant au procédé stylistique de l'antiphrase, propre à

l'ironie. *Hygiène...* (Figure 39) et *Nourritures terrestres...* (Figure 41) n'échappent d'ailleurs pas à cette règle. Le premier suppose le bon état sanitaire des déportées, alors qu'il illustre plutôt un épisode d'humiliation, tandis que le second sous-entend une forme de nourriture qui ne se résume, en vérité, qu'à des détrit¹⁶⁷. Par conséquent, je suggère que Rougier-Lecoq cherche, par le biais de l'ironie, à déjouer l'absurdité qui régit la détention des femmes à Ravensbrück, pour ainsi mieux l'exprimer.

3.1.3 L'ironie

Dans la préface de l'album, *Témoignages : 36 dessins à la plume Ravensbrück*, Geneviève de Gaulle-Anthonioz raconte :

Témoigner... c'est ce qu'a fait Violette Lecoq avec ces 36 dessins à la plume. Ces maigres silhouettes dont les files s'allongent pour l'appel à Ravensbrück, ces corps décharnés dans ce qu'on osait appeler une "infirmerie" et les surveillantes aux capes noires avec leur schlague et leur chien, elle les a vus, elle nous les montre avec vérité et émotion. Parfois aussi avec humour... que cela ne scandalise personne : nous avons lutté aussi avec cette arme-là, ce n'était pas l'une des plus mauvaises (1975 : [s.p.]).

La réflexion de l'auteure est pertinente, puisqu'elle soulève, sans concrètement la nommer, l'ironie dont fait preuve l'artiste-témoin au sein de ses compositions. Sa pensée demande tout de même à être précisée, comme elle ne démontre pas les moyens par lesquelles la résistante fait usage de l'humour. Autrement dit, Gaulle-Anthonioz ne relève pas le paradoxe qui découle de la juxtaposition du titre et de la figurabilité de la femme chez Rougier-Lecoq. Dans l'intention de combler ce déficit, je propose d'entreprendre une brève étude du rôle de l'ironie dans les dessins concentrationnaires de cette dernière, afin d'exposer son apport dans la mise en récit testimonial de l'image.

¹⁶⁷ Renée Dubna (1997 : [s.p]) raconte avoir mangé du charbon de bois, de l'herbe et des pissenlits pour calmer sa faim. Le premier était d'ailleurs, selon ses propos, meilleur pour l'intestin que ce que le camp leur donnait.

De nombreux philosophes et artistes¹⁶⁸ se sont penchés sur le concept de l'ironie, de même que sur le lien qu'il entretient avec la notion de vérité. Pour mon propos, je souhaite me tenir à sa définition la plus simple, qui consiste à faire entendre autre chose que ce qui est attendu (Quintilian cité par Colebrook 2004 : 1). Selon moi, c'est précisément à ce niveau qu'opèrent les titres *Gastronomie...* (Figure 44), *Nourritures terrestres...* (Figure 41) et *Hygiène...* (Figure 39) Ils renversent la narrativité de l'image, et dans ce basculement, dévoilent les contrastes entre ce que suggère l'intitulé, et ce qu'expose la scène illustrée. À ce propos, Belhaj Kacem explique : « L'ironie est une saisie de la vérité¹⁶⁹ bien plus profonde que la simple unité du voilement/dévoilement : on verra qu'elle consiste toujours à montrer doublement ce qu'elle montre, ou à cacher doublement ce qu'elle cache » (2009 : 20). Ce « doublement » dont parle l'auteur prend une valeur significative dans les dessins de Rougier-Lecoq, puisqu'il relève du dédoublement de l'image testimoniale. Entre expérience et représentation, le motif de la femme se répartit entre l'ironie de l'univers concentrationnaire et l'emploi qu'en fait, en retour, l'artiste-témoin. En effet, Simone Saint-Clair dévoile la mascarade de Ravensbrück, décrivant notamment l'hypocrisie des séances d'épouillages :

On nous fera mettre nues pendant des heures, avec nos vêtements sur le bras, et nous passerons – par centaine – dans les lavabos où l'on aspergera nos frusques et nous-mêmes de poudre désinfectante. Nous aurons le droit de nous habiller que dehors, et le soir, quand nous rentrerons dans le dortoir [...] Nous nous glisserons [...] dans une housse crasseuse qui ne sera pas la nôtre et le lendemain, nous aurons beaucoup plus de poux que la veille, car tout cela n'aura été qu'une vulgaire comédie! (1946 : 120-121).

Son commentaire illustre le ridicule de la situation, mais aussi les sanctions cruelles et malicieuses du camp. Non seulement les SS se moquent de leurs victimes, mais ils s'y appliquent avec rigueur, en faisant de la dérision l'un des moteurs de leur hégémonie. Dès lors, je suggère que la résistante, par ses titres, dévoile le caractère ubuesque¹⁷⁰ de son environnement. Elle ironise, par leur entremise, l'ironie même de sa captivité, celle qu'elle

¹⁶⁸ Dans son ouvrage *Irony*, Claire Colebrook (2004) offre un aperçu de l'histoire et des structures qui caractérisent le procédé de l'ironie. Elle cite, en exemple, les théories des philosophes Platon, Socrates, Byron, Swift, Derrida, Nietzsche, de Man, Butler, Deleuze, Guattari, Rorty, Hutcheon, Austen, Joyce et Carter.

¹⁶⁹ Kacem (2009 : 20) se penche sur le concept de la vérité d'Heidegger, pour développer sa propre définition de l'ironie. Selon Heidegger, la vérité se situe entre ce qui est montré et caché, faisant ainsi référence au dédoublement de la représentation sur laquelle s'attarde Nancy.

¹⁷⁰ L'expression est empruntée à David Rousset (1965 :13).

rend tangible à l'aide de ses dessins. Seulement, bien que l'ironie oblige, comme l'explique Kacem, l'autodérision du sujet qui *ironise*, je remarque que le phénomène inverse se produit dans les centres de détention nazis (2009 : 8). Le croquis *Travaux...* (Figure 37) en est un excellent exemple. Aux premiers abords, l'intitulé ne fait preuve d'aucun sarcasme, puisqu'il désigne des femmes dans différents contextes de travail. Cependant, en observant plus attentivement l'image, je constate que les résultats de leurs travaux sont absents de la composition. Conformément à ce que je mentionnais au chapitre 2, le travail à Ravensbrück ne vise que l'épuisement moral et physique des déportées¹⁷¹. Il n'a aucune finalité précise, outre l'anéantissement des captives. Il se présente donc, au regard de mon examen, comme une supercherie. Par conséquent, je suggère que les titres de Rougier-Lecoq relèvent d'une forme d'humour sombre, répondant au mépris du système concentrationnaire. Pour reprendre la formule de l'ironie de Claire Colebrook, ils se manifestent comme « une attitude face à l'existence dans laquelle le sujet ironique [Rougier-Lecoq] adopte une position de scepticisme et de méfiance par rapport au langage courant » (2004 : i). Un langage courant qui, après tout, ne trouve plus d'équivalent à l'intérieur du camp. D'ailleurs, les trois points de suspension qu'emploie l'artiste-témoin à la fin de chacun de ses titres suggèrent le décalage, ou plutôt le non-dit, propre à l'ironie. Ils marquent une scission entre ce que la résistante dessine et ce qu'elle affirme, insistant ainsi sur l'aspect dramatique et l'intensité de sa détention. L'utilisation de l'ironie semble d'ailleurs être une façon pour Rougier-Lecoq d'interpréter ou de donner un sens rétrospectivement aux expériences vécues dans le camp. Elle lui permet d'alléger la lourdeur de ces souvenirs et d'un point de vue cognitif, de créer une distance par rapport à ces instants de vie qui lui ont été volés et qu'elle tente de se réapproprier.

¹⁷¹ Simone Saint-Clair (1946 :106) raconte : « *Colonnes du sable* : les femmes, chargées de pelles ou de pioches, tel un fusil sur l'épaule, gravissent la colline et, à la chaîne, creusent la dune pour faire des tas que celles des wagonnets prennent afin de combler les marais. Courbées en deux durant douze heures – interrompues seulement pour ingurgiter, debout, à midi, une louche de rutabagas – bousculées, harcelées par des *Aufseherins* ou des S.S., qui sans raison, leur infligent coups de pieds, de poings ou de lanières... Chiens qu'on lance sur elles pour le plaisir sadique de voir des robes en lambeaux ou un morceau de bras ou de cuisse enlevé... ».

Les titres employés par Jeannette L’Herminier pour exprimer la figurabilité de ses sujets ne font, pour leur part, aucun appel à l’ironie. Cela dit, certains de ses « modèles », par leurs attitudes, se moquent de leurs conditions de déportées. Au sujet du portrait de *Yolande Delfa*¹⁷² (Figure 46), L’Herminier explique : « elle a agrémenté son crâne tondu d’une petite fleur. Son talent de mime était extraordinaire pour évoquer son arrestation à Marseille et ridiculiser nos bourreaux » (L’Herminier citée par Audhuy 2011 : 83). Par son commentaire, l’artiste-témoin suppose que son amie fait preuve de sarcasme, non seulement en adoptant un comportement comique face à son arrestation, mais aussi en ornant son crâne rasé d’une petite fleur, pour mener en dérision l’humiliation de sa tonte. De ce fait, je propose que l’embellissement des femmes dans les esquisses de L’Herminier se présente également comme une forme d’ironie, s’affiliant cette fois-ci à un acte de résistance. Après tout, la figurabilité de ses sujets fait entendre, dans la majorité des cas, le contraire de ce qui est attendu d’une captive dans l’univers concentrationnaire. *Charlotte Gréco... dite « Charlie »* (Figure 40) en est un bon exemple. En prenant la pose, de manière tout à fait coquette, cette dernière s’apparente davantage à un mannequin qu’à une prisonnière. Son expression corporelle déjoue les apparences du camp, se moquant ainsi du sort réservé aux femmes. En d’autres mots, Charlotte Gréco résiste face à l’hypocrisie du système concentrationnaire, en se révélant aux yeux de L’Herminier, et ce, malgré les conditions de vie pénibles, de façon tout à fait soignée. Elle contrecarre, de la sorte, l’oppression de ses geôliers, en s’y opposant. Dès lors, j’estime que le trait stylistique de l’artiste permet aux déportées de recourir à leur féminité pour ridiculiser la déshumanisation nazie dont elles sont les victimes. Pour reprendre l’expression de Gaille-Anthonioz, l’ironie dans les dessins de Jeannette L’Herminier se présente comme une arme. Elle assure aux femmes de se détacher de l’horreur du camp, d’alléger l’atmosphère de leur détention, de créer des amitiés, mais aussi de détourner les contraintes de leur captivité dans le but de mieux se les approprier, afin de minimiser les impacts physiques et psychiques que cherchent à infliger les collaborateurs nazis.

¹⁷² Au verso de la composition se trouve un article rédigé en allemand faisant état de différents individus. Le symbole de la croix gammée figure à plusieurs reprises sur le papier, ce qui renforce le caractère historique de la composition.

En résumé, Rougier-Lecoq privilégie l'ironie¹⁷³ pour révéler l'intensité et la violence de sa déportation, alors que L'Herminier y a recours pour souligner la force morale de ses camarades. Néanmoins, je remarque que le procédé se présente, dans les deux cas, comme un acte de résistance, répondant à des objectifs distincts. Chez la première, elle permet à l'artiste-témoin de dénoncer, par ses titres, la mascarade du système concentrationnaire, tandis qu'elle assure à la deuxième, par la personnalisation des sujets, une forme de détachement vis-à-vis de l'oppression du camp. Selon moi, la différente utilisation que font les résistantes de l'ironie s'explique par le fait même que les titres de Rougier-Lecoq ont été pensés dans l'après-guerre, alors que l'attitude manifestée par le « modèle » de L'Herminier s'inscrit à l'intérieur du camp. Pour tout dire, je crois que l'emploi de l'ironie varie en fonction du contexte de production des esquisses. Chez Rougier-Lecoq, elle est rétrospective. Désormais libre, l'artiste-témoin n'hésite plus à porter un regard critique sur le système concentrationnaire et à dénoncer ses diverses pratiques punitives. À l'inverse, L'Herminier, en créant ses œuvres clandestinement dans le camp, révèle ce besoin des prisonnières à résister par l'humour, pour rendre leur déportation plus supportable. Un phénomène notamment présent dans le manuscrit du *Verfügbar aux Enfers*, une opérette-revue rédigée par Germaine Tillion et ses camarades à Ravensbrück, en octobre 1944. L'humour y est récurrent et tourne au ridicule la détention des femmes. La page d'illustration produite par la résistante française France Audoul dérive également quelque peu de l'ironie, bien qu'elle se rapproche davantage de la caricature (Figure 47). En effet, trois déportées, cernées par une ombre, symbolisant une faucheuse, allégorie de la mort, sont effarées. Les longs doigts courbés de la faucheuse tentent d'agripper les captives qui cherchent à se sauver. Si la représentation de la « mort » se manifeste comme une satire des gardiennes du camp, rappelant les capes noires dessinées par Rougier-Lecoq, la figurabilité des prisonnières relève, de son côté, en dépit de son aspect grotesque, l'apparence réelle des femmes à Ravensbrück. Accoutrées de loques sur lesquelles figurent le triangle rouge et leur numéro de matricule, elles imagent la phrase écrite au registre supérieur du

¹⁷³ Ziva Amishai-Maisels et Joseph P. Czarnecki se sont déjà penchés sur l'idée d'un humour noir au sein des témoignages visuels. Tous les deux soulignent l'effet de distanciation qu'il produit pour le détenu, puisque par son biais, celui-ci est en mesure de s'arracher à l'horreur de son quotidien et d'engager une critique de sa captivité par son dessin (Amishai-Maisels 1998 : 6; Czarnecki 1989 : 39). Czarnecki (1989 : 39) précise d'ailleurs la capacité des pièces satiriques à encoder la vérité des camps qu'elles dépeignent, faisant ainsi écho au projet de Rougier-Lecoq et de L'Herminier.

dessin : « Tondus, assez souvent galeux, et l'œil hagard... En dialecte vulgaire, appelé Verfügbar ». Le croquis d'Audoul qui donne à croire à une déformation de la réalité se conforme donc en vérité tragiquement à la vie des captives en milieu concentrationnaire. Les caricatures de Jean Daligault produites¹⁷⁴ à la prison de Trêves s'inscrivent aussi dans cette logique. Plutôt que de susciter le rire, elles font prendre conscience, avec amertume, des injustices que subissent les déportés dans les centres de détention nazis. Par son *Autoportrait* (Figure 48), le prisonnier se représente les traits tirés, fatigués, laissant deviner son amaigrissement. La ride, sous son œil, par son exagération, semble d'ailleurs prendre l'aspect d'une larme, jouant ainsi de la mélancolie. En revanche, *L'économe de la prison de Trêves* (Figure 49) est illustré tout en rondeur. Sa corpulence renforce sa prestance et contraste avec la fragilité de l'artiste. Elle confirme qu'il est bien le *Père de la maison*, à savoir celui qui dirige et impose les ordres, mais qui jamais n'en subit les conséquences. Ainsi, ces quelques exemples exposent l'usage que font les résistants français de l'ironie au sein de leurs témoignages visuels. Bien que le thème de l'humour soit un sujet délicat à aborder dans le contexte des camps nazis, puisqu'il est difficile de distinguer l'intention de l'artiste-témoin de notre perception actuelle des dessins¹⁷⁵, je trouve intéressant de comprendre les moyens par lesquels les croquis de Rougier-Lecoq et de L'Herminier s'inscrivent, de manière tout à fait originale, dans ce courant, l'une par ses titres et l'autre par la figurabilité de ses personnages.

3.1.4 Documenter

En dépit de l'usage humoristique que font les déportées de leur apparence physique, les intitulés de L'Herminier sont généralement éponymes. Ils correspondent aux signatures des « modèles » et présentent l'identité des captives dépeintes par la résistante. De plus, contrairement à Rougier-Lecoq, les titres ne figurent cette fois-ci à l'intérieur d'aucune de ses

¹⁷⁴ Jean Daligault est un résistant français, artiste de profession, décédé à Dachau. Selon l'anecdote recueillie au Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon, ce dernier aurait réalisé une double production : d'une part, il confectionnait des portraits « officiels » pour les gardiens et de l'autre, il poursuivait une production clandestine à travers laquelle il semble peindre les mêmes personnes, tout en forçant leurs traits jusqu'à donner parfois des représentations très schématiques.

¹⁷⁵ Je remercie Vincent Briand au Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon pour cette remarque éclairante.

compositions. Ceci suppose qu'ils ont été définis à la suite de sa libération, probablement lorsqu'elle a fait don de ses croquis à différents organismes. Malgré tout, ses appellations participent à la mise en récit testimonial du motif de la femme. Elles permettent d'associer certains profils esquissés par L'Herminier à des individus spécifiques, tels que dans *Éliane Jeannin*, *Renée Metté*, *Mme Le Guillerm*, dite « Mickey », *Mme Paubert*, *Renée Raoux* (Figure 38), *Charlotte Gréco... dite « Charlie »* (Figure 40) et *Peter*, « Meister » *SS de l'atelier 137 de la poudrerie d'Holleischen* (Figure 42). Les titres commémorent ainsi le courage manifesté par ces femmes à Ravensbrück et dénoncent l'un des responsables de leur détention. À vrai dire, les intitulés employés par l'artiste-témoin appartiennent à un registre documentaire, puisqu'ils visent à « documenter » l'identité des déportées, mais également, les réalités concentrationnaires qu'elles subissent. *Une camarade tondu*e (Figure 45) en est un bon exemple. Bien qu'aucun personnage ne soit nommé, le titre donne à comprendre les tontes aléatoires exercées à Ravensbrück, dévoilant cette volonté de L'Herminier à ne pas passer sous silence les persécutions du camp. Par ses titres, l'artiste-témoin introduit donc l'objet de sa représentation, à savoir la femme comme individu, mais aussi l'expérience concentrationnaire des femmes en tant que groupe genré.

À la lumière de ce bilan, je constate que l'ironie chez L'Herminier se manifeste par le biais de ses personnages, alors que ses titres documentent plutôt les sujets qu'elle dépeint. Le phénomène inverse se produit, par contre, pour Rougier-Lecoq. Si les intitulés s'inscrivent comme des antiphrases de la représentation, la figurabilité des détenues, dans *Témoignages 36 dessins à la plume Ravensbrück*, documente quant à elle la captivité des femmes à Ravensbrück, de leur arrivée au camp à leur « sort final ». En effet, le premier croquis expose les femmes alors qu'elles sont toujours vêtues de leurs habits civils, tandis que la dernière scène illustre la cheminée du crématoire, d'où s'échappent de grandes flammes rouges¹⁷⁶, suggérant ainsi la fin tragique réservée aux prisonnières. À vrai dire, le recueil à lui seul restitue la déportation de Rougier-Lecoq et renseigne sur le régime quotidien du système concentrationnaire. D'ailleurs, certaines esquisses de la résistante font partie de l'étude *Die*

¹⁷⁶ Il s'agit du seul dessin dans lequel Rougier-Lecoq utilise la couleur rouge, ce qui renforce l'intensité de la scène dépeinte.

*medizinische Versorgung durch Hä linge im Frauen-KZ Ravensbrück*¹⁷⁷, portant sur les conditions médicales à Ravensbrück. Étant donné que l'artiste-témoin était employée comme infirmière durant sa détention, son témoignage s'inscrit comme l'une des rares archives concernant le sort réservé aux internées au *Revier*. Dès lors, le motif de la femme, dans certaines de ses compositions, informe sur l'état sanitaire du camp. Qu'elle relève de l'ironie, ou d'un registre documentaire, la mise en récit testimonial des œuvres de Rougier-Lecoq et de L'Herminier est engagée. Leurs créations sont, à l'intérieur de Ravensbrück, de même que pour les générations futures, des sources inestimables dont l'objectif premier consiste à témoigner de la déportation des femmes.

Ainsi, les titres des dessins de Rougier-Lecoq et de L'Herminier participent à la mise en récit testimonial du motif de la femme. En usant de l'ironie, la première contrecarre la structure narrative de la scène et dévoile l'absurdité qui régit la détention des déportées à Ravensbrück. L'Herminier, quant à elle, en faisant appel au registre documentaire, confère, par ses titres, tout comme par les signatures de ses « modèles », une permanence à ses camarades. Les intitulés permettent donc de concevoir les productions visuelles des deux résistantes sous une nouvelle perspective. Ils alimentent la figurabilité des sujets et assurent une compréhension plus nuancée de leur valeur testimoniale.

¹⁷⁷ Pour des raisons de traduction, l'ouvrage n'a pas été consulté pour ce travail.

Conclusion

À la suite de mes analyses, je peux affirmer que la représentation de la femme dans les dessins concentrationnaires de Violette Rougier-Lecoq et de Jeannette L'Herminier est éloquente. Si les spécialistes se sont surtout intéressés aux thématiques qu'elle génère, j'ai tenté de combler, pour ma part, l'absence historiographique liée à sa reconnaissance formelle et à sa valeur expressive. En explorant les questions de genre que suscite la déportation, et en privilégiant une approche graphique de son motif, ma démarche avait pour objectif de proposer une appréhension plus nuancée de la captivité des femmes à Ravensbrück, et ce, à partir d'une lecture attentive de son iconographie, jusqu'alors très peu discutée dans la recherche scientifique.

Dans cette optique, les esquisses de Rougier-Lecoq et de L'Herminier se présentaient comme un excellent point de départ pour une étude portant sur la figurabilité physique et psychique de la femme. Après tout, ce motif se fait récurrent au sein de leurs compositions, sans compter qu'il traduit graphiquement leur détention. L'analyse comparative que j'ai privilégiée m'a donc permis d'observer ses divers modes de représentation, ceux qui participent précisément à l'exercice de reconstitution de l'expérience concentrationnaire. En effet, bien que les deux résistantes partagent un héritage socioculturel similaire, elles illustrent différemment la femme dans leurs témoignages visuels. Un fait surprenant, puisqu'il rompt avec la tendance de certains spécialistes à concevoir uniformément l'internement de la gent féminine dans les centres de détention nazis. En m'attachant à la narrativité du genre de Pascale Rachel Bos, de même qu'aux modalités de reproduction du réel par le dessin de Paul Bernard-Nouraud, ma réflexion s'est ainsi articulée autour de la dimension figurative et testimoniale de ces œuvres, pour le moins singulières.

La synthèse des différents contextes entourant la création des dessins de Rougier-Lecoq et de L'Herminier m'a aidée, dans un premier temps, à situer mon corpus d'étude dans ses conditions de production, de conservation, de même qu'à travers les réseaux symboliques qui le traversent. Ce bilan m'a permis de mettre à jour mon sujet de recherche, mais aussi de

me positionner face aux trois acteurs principaux de l'image concentrationnaire, à savoir le camp de concentration de Ravensbrück, les résistantes françaises comme artistes-témoins, ainsi que les témoignages visuels sous leurs aspects matériel et technique. En tenant compte des contraintes de représentativité liées à l'événement dépeint, de même qu'à la facture du dessin, je me suis intéressée, par la suite, aux moyens par lesquels la figurabilité de la femme, dans ce double contexte historique et artistique, se fait révélatrice de la captivité des déportées. Comme je l'ai proposé, les artistes-témoins, par l'entremise de leurs créations, ne tendent pas simplement à reproduire le réel concentrationnaire. Elles cherchent également à exprimer les phénomènes inédits qui marquent leur détention et qui affectent leur état physique et psychique. Dès lors, dans ce passage de la condition humaine à la déshumanisation nazie, d'une société civile à un système en marge de toute socialité, ma thèse s'est orientée, plus particulièrement, autour des conséquences à caractère humain et social que subissent les femmes au cours de leur déportation, celles qui se répercutent, formellement parlant, à travers l'inscription de leur motif dans l'espace pictural.

Repenser les genres picturaux qui circonscrivent les dessins de Rougier-Lecoq et de L'Herminier, m'a, en ce sens, permis d'examiner plus en profondeur le motif de la femme, de sa mise en scène dans l'espace pictural à sa figuration. En recourant aux intitulés « scène de la vie concentrationnaire » et « portrait » comme outil d'analyse, j'ai pu décloisonner les lectures que ces thématiques confèrent traditionnellement à la représentation, élargissant du même coup leur potentiel interprétatif. Dans le cas de *Travaux...* (Figure 37), la mise en scène de la femme est marquée par une croissance de ses dimensions, de même que par une décroissance de son nombre au sein de la composition. Sa trame narrative se fait, de la sorte, révélatrice de la dégradation physique et psychique de la déportée, puisqu'initialement illustrée en groupe, celle-ci se retrouve isolée de ses pairs, plongée dans la solitude, alors que son format de plus en plus grand laisse entrevoir les répercussions néfastes du camp sur sa physionomie. Le portrait, quant à lui, m'a permis d'individualiser les différentes séquences qui animent l'image. J'ai ainsi pu repérer les changements figuratifs qui touchent la femme, les interprétant comme des conséquences liées aux travaux absurdes du système concentrationnaire. Une approche graphique quelque peu nuancée par L'Herminier qui, de son côté, privilégie plutôt le portrait, pour dévoiler les attributs caractéristiques de ses « modèles ». J'ai toutefois noté que

les personnages d'*Éliane Jeannin*, *Renée Metté*, *M^{me} Le Guillerm*, dite « Mickey », *M^{me} Paubert*, *Renée Raoux* (Figure 38), malgré leur singularité propre, s'inscrivent dans une structure narrative commune, à travers laquelle leurs coiffures, mais également leurs gestuelles, symbolisent une progression événementielle relative à leur mise en scène au sein de l'espace pictural. Les premières, en raison des changements capillaires qu'elles subissent, illustrent le poids qu'exerce Ravensbrück sur la figurabilité physique et psychique des femmes, en suggérant la valeur temporelle, sans forme, mais aussi sans fin apparente, de leur captivité. Les deuxièmes, quant à elles, exposent les réactions personnelles manifestées par les détenues face à l'attente perpétuelle et l'ennui répressif que suscite leur déportation. Par conséquent, ces examens m'ont permis de définir, à travers la représentation de la femme, certaines contraintes de la vie en milieu concentrationnaire et d'ainsi interroger, en second lieu, les modalités d'existence de la femme à Ravensbrück.

À cet effet, je soutiens l'hypothèse selon laquelle le genre féminin joue un rôle important dans l'expérience concentrationnaire des déportées, de même que dans la conception des dessins des deux artistes-témoins. Après tout, comment la femme représente-t-elle la femme dans un camp de concentration spécifiquement réservé aux femmes? Si la question de la perte de féminité a été, au préalable, abordée par plusieurs chercheurs, personne ne s'était, à ce jour, interrogé inversement sur les conditions d'existence de la féminité à Ravensbrück, de même que sur l'expression plastique qui en découle. En m'appuyant sur la théorie des espaces de la féminité de Griselda Pollock et en l'adaptant à mes besoins, j'ai donc conceptualisé, par l'entremise de l'espace pictural, la façon dont la différence sexuelle, qui régissait jusqu'alors les rapports sociaux de la gent féminine dans la société française, est dorénavant vécue par les femmes dans le camp. Par ce biais, j'ai démontré les moyens par lesquels Rougier-Lecoq et L'Herminier deviennent, à leur tour, les créatrices de nouveaux espaces de la féminité propres à la figurabilité physique et psychique de la femme dans le cadre concentrationnaire. Ainsi, mes analyses ont porté sur la notion d'espace concentrationnaire, sur l'organisation spatiale de l'œuvre comme espace homologue à la dimension sociale du sujet figuré, de même que sur l'espace social à partir duquel la représentation est produite.

De ces pistes de réflexion, j'ai d'abord retenu un environnement entièrement « féminin », en rupture avec les espaces sociaux de la société française extérieure au camp. Les rapports entre l'homme et la femme ne sont plus dominants à Ravensbrück, puisqu'ils sont nuancés par une nouvelle dynamique qui s'inscrit désormais entre le cadre concentrationnaire et les prisonnières. Néanmoins, en partageant la proposition de Zoë Vania Waxman (2016), j'affirme que les femmes demeurent, tout au long de leur captivité, informées par l'héritage socioculturel qui les définissait jusqu'alors. Cette dissension sociale d'un côté et ce renouvellement des traditions de l'autre m'ont donc amenée à m'interroger sur la relation qu'entretient la femme, au cours de sa déportation, avec sa féminité. Dans *Hygiène...* (Figure 39), plusieurs structures spatiales exposent la dimension sociale du sujet figuré. Agissant comme des barrières, ces dernières soulignent le confinement des internées, de même que les rapports de force qui les astreignent. Figées, sous la pomme de douche, d'où s'échappent des gouttes d'eau, qui par leur verticalité, rappellent l'agencement des barreaux d'une prison, les captives, par leur nombre indéfinissable, mais aussi par l'uniformité de leur représentation, révèlent leur perte d'individualité. L'androgynéité de leurs corps suppose l'aliénation de leur féminité, un phénomène duquel semble se distancier l'artiste-témoin, qui en dépit de la frontalité de sa composition, laisse un plan « vierge » entre la position qu'elle occupe, en tant que dessinatrice, et le lieu de condamnation de ses personnages comme êtres concentrationnaires au sein de l'espace pictural. L'Herminier, en revanche, dans *Charlotte Gréco, dite « Charlie »* (Figure 40), s'inscrit en harmonie avec son « modèle ». En embellissant sa camarade par le biais de son trait stylistique, elle permet à son amie de recouvrer sa personnalité, et ce, à l'intérieur du camp. D'ailleurs, le pied de cette dernière, en se prolongeant à l'extérieur du support pictural, s'affilie à l'espace habité par l'artiste-témoin. Un échange « femme à femme » est ainsi concrétisé et renvoie, selon mes hypothèses, à la vision de la féminité à laquelle se rattachent les détenues à Ravensbrück. Malgré tout, en relevant l'inclinaison de la pose de Charlotte Gréco, j'ai pu souligner le déséquilibre dans lequel se trouve la déportée. Le cadre concentrationnaire, bien qu'il se manifeste subtilement dans l'image, se dévoile donc dans le dessin à travers les structures spatiales qui caractérisent l'environnement de la prisonnière. Il réfère, de la sorte, à sa dimension sociale, qui se situe entre féminité et déshumanisation.

Enfin, étant donné que les dessins de Rougier-Lecoq et de L'Herminier sont réalisés dans un camp de concentration, j'ai suggéré que l'espace social duquel ils découlent résulte du rapport hiérarchique qui s'opère entre les gardiens et les déportées. En effet, l'*Aufseherin* dans *Nourritures Terrestres...* (Figure 41) se manifeste comme une structure hégémonique, imposant par sa simple figurabilité une ségrégation sociale vis-à-vis des autres personnages de la composition. *Peter, « Meiser » SS de l'atelier 137 de la poudrerie d'Holleischen* (Figure 42) n'échappe pas à la règle. Il symbolise, quant à lui, la subordination propre à l'organisation du camp, bien que sa figurabilité relève de la relation spatiale qui l'unit à L'Herminier. Dans le premier cas, la figure féminine devient une arme de suprématie, puisqu'elle participe aux processus de déshumanisation nazie. La représentation de la geôlière au sein de l'espace pictural, altère donc l'intégrité physique et morale des prisonnières. En fait, celle-ci se dégrade au profit de la magnificence de la gardienne qui, pour sa part, se démarque par l'opacité de son vêtement, de même que par sa schlague. Dans le second, L'Herminier déjoue, au contraire, le regard avilissant du gardien. En l'esquissant en direct, elle contrecarre les lois du camp et parvient, par le biais de son croquis, à recourir à une certaine autonomie et à dénoncer l'un des responsables de sa détention. Mes interprétations quant aux espaces de la féminité qui caractérisent les dessins de Rougier-Lecoq et de L'Herminier, m'ont, de ce fait, assuré une meilleure compréhension des dynamiques spatiales qui animent la figurabilité de la femme au sein de l'espace pictural. J'ai ainsi été en mesure de porter un regard plus nuancé sur l'expérience concentrationnaire et sur les contingences qu'elle implique.

Étudier la représentation de la femme en termes de spatialité, de même qu'à travers les réseaux sensoriels qui traversent l'image, de la perception de l'artiste-témoin à son acte artistique, m'a également permis de décroiser les schémas de pensée quant à l'analyse des témoignages visuels. Pour ce faire, j'ai réalisé une lecture des dessins qui se voulait initialement empathique, c'est-à-dire liée aux sentiments, mais qui s'est finalement formulée en fonction de ma capacité à reconstituer et à interroger le positionnement de l'artiste-témoin lors de la production de ses dessins. Une démarche qui m'a notamment menée à évaluer la « prise de vue » qui caractérise l'origine de la figurabilité au sein du croquis *Gastronomie...* (Figure 44) de Violette Rougier-Lecoq et de l'esquisse *Une camarade tondu*e (Figure 45) de Jeannette L'Herminier. Si la première dessine de mémoire, la seconde, pour sa part, crée

d'après « modèle ». Le rapprochement de leurs témoignages donne donc à comprendre deux différents modes de captation du réel qui, à leur façon, se font sélectifs et subjectifs de l'expérience concentrationnaire de leur auteure. En adoptant cette perspective d'étude, inspirée du travail de Didi-Huberman, j'ai pu cerner la phénoménologie propre à la constitution des œuvres concentrationnaires et nuancer ainsi les modalités de reproduction du réel qui résident entre la technique du dessin et le médium photographique, si souvent valorisé au détriment du média graphique dans la reconstitution de l'histoire des camps.

Cela dit, la vision de l'artiste-témoin se traduit, dans l'espace pictural à travers son geste, un thème jusqu'alors ignoré des universitaires. En l'analysant et en l'évaluant parallèlement aux gestes manifestés par les sujets figurés, je suis parvenue à faire dialoguer l'« événement artistique » de la composition au « réel événementiel » qu'elle dépeint. Ce rapprochement m'a permis d'articuler la figurabilité de la femme aux caractéristiques physiques de l'image. La forme et la ligne, tout comme les couleurs qui singularisent son motif sont non seulement employées de manière à traduire l'expérience concentrationnaire des auteures, mais elles participent également à ma perception de leur captivité. Autrement dit, elles expriment la physiologie et la psychologie du camp. En effet, ces propriétés formelles exposent sa violence, en évoquant chez Rougier-Lecoq les blessures qui affligent le corps des femmes et en symbolisant l'environnement précaire qu'elles habitent. Elles révèlent aussi chez L'Herminier cette tension entre la vie et la mort qui marque les déportées. Les couleurs et les contrastes, quant à eux, dévoilent les rapports de forces qui s'opèrent entre l'*Aufseherin* et les prisonnières, mais font également état de l'apparence physique des captives. Si Rougier-Lecoq présente, par leur biais, la condition insalubre des détenues, le support matériel de L'Herminier traduit, pour sa part, le teint morne et sans vivacité des internées. Néanmoins, au-delà de l'intervention de l'outil graphique, c'est par l'intermédiaire des données extra-graphiques de leurs dessins que les artistes-témoins inscrivent, véritablement, leurs sujets dans une visée testimoniale pour le moins engagée.

Symbolique de la subjectivité de l'expérience concentrationnaire, la signature, comme je l'ai exposé, est porteuse de l'investissement personnel de l'artiste-témoin. Une attribution qui demeure, en dépit de son importance, largement négligée par les chercheurs. En effet, si

les résistantes ne se représentent pas sous forme d'autoportrait au sein de leurs compositions, elles se manifestent, tout de même, à quelques reprises, par leur nom, emblème de leur individualité. Non seulement celui-ci répond d'un désir de permanence, mais il certifie aussi les faits illustrés. D'ailleurs, mon examen de la signature confirme l'intérêt d'une analyse formelle de l'image concentrationnaire. Il atteste que le dessin est le fruit d'une transcription iconographique et qu'il se doit, par conséquent, d'être étudié à travers l'expression artistique de son auteure. Dans un même ordre d'idées, la mise en récit testimonial du motif de la femme est également orientée par l'intitulé de l'œuvre. Les titres adoptés par Violette Rougier-Lecoq évoluent selon le contexte de production de ses croquis, se voulant initialement informatifs, puis finalement ironiques. Ceux de L'Herminier, pour leur part, semblent avoir été apposés à la suite de la libération de l'artiste et s'inscrivent dans un registre plus descriptif. En d'autres mots, la première renforce la cruauté des scènes qu'elle dépeint, en créant une antithèse entre ses titres et la figurabilité de ses sujets, alors que la seconde emploie l'ironie à travers la représentation de ses « modèles », pour évoquer leur lutte face à l'oppression nazie. En revanche, les esquisses des deux résistantes s'inscrivent comme des sources documentaires, puisqu'elles « documentent » véritablement la vie des femmes à Ravensbrück.

Pour conclure, je souhaite préciser que les dessins de Violette Rougier-Lecoq et de Jeannette L'Herminier auraient pu être appréhendés par d'autres raisonnements. Une étude comparative entre plusieurs esquisses de résistantes françaises aurait permis de dresser un portrait plus large des différents types de productions visuelles réalisées par des femmes à Ravensbrück. Dans le cadre de ce travail, une telle démarche aurait toutefois exigé, de ma part, des analyses plus nombreuses et donc nécessairement plus courtes, qui ne m'auraient pas permis d'approfondir davantage les moyens de penser la figurabilité de la femme dans les dessins concentrationnaires. Dans cette même logique, il aurait également été intéressant de rapprocher les croquis créés par des résistantes françaises à ceux conçus par des prisonnières juives, arrêtées pour des motifs purement raciaux et non pour avoir participé à la résistance. Internées pour des raisons différentes, comment ces femmes auraient-elles perçu et dépeint leur détention? Et l'homme? En quoi sa représentation se fait-elle, pour sa part, révélatrice de son expérience concentrationnaire? Pour tout dire, ces diverses pistes de réflexion encouragent

le projet d'une approche graphique de la déportation et exposent la pluralité des sujets qui demeurent, à ce jour, encore inexplorés.

De mon côté, j'ai choisi de faire des dessins de Rougier-Lecoq et de L'Herminier des objets opératoires en ce qui concerne la reconnaissance graphique du motif de la femme. Le but était de développer une pensée critique par rapport à leur rôle dans l'appréhension de la détention de la gent féminine à Ravensbrück. Mon corpus s'est donc présenté à la fois comme un instrument d'analyse, mais également comme des études de cas. Par son biais, j'ai émis de nouvelles pistes de réflexion quant aux modes de figuration liés à l'expérience concentrationnaire. De la nature arbitraire du camp à l'incertitude qui caractérise la perception et le geste artistique de l'artiste-témoin, de la déportation à la représentation de la femme, les dessins relèvent d'un concours de circonstances. Dès lors, le motif de la femme se noue et se dénoue à travers l'investissement de son auteure et des frontières historiques, artistiques et testimoniales qui marquent sa figurabilité, de Ravensbrück à l'espace pictural.

Bibliographie

AFOUMADO, Diane (1991). *Les dessins des concentrationnaires français : témoins de la résistance intellectuelle dans les camps nazis*, DEA d'Histoire de la France contemporaine XIX^e - XX^e siècles, Paris : Université de Paris X-Nanterre.

AFOUMADO, Diane (1992). « La “preuve pour après” ou la résistance spirituelle de deux déportées à Ravensbrück », *Bulletin du Centre d'histoire de la France contemporaine* [Université de Paris X-Nanterre], n° 13, p. 75-86.

AFOUMADO, Diane (1998). « Les dessins concentrationnaires français : témoins de la résistance spirituelle dans les camps nazis », *Revue d'histoire de la Shoah, le monde juif*, vol. 162, p. 96-126.

ALEMANY-DESSAINT, Véronique (1995). « L'expression plastique dans les prisons et les camps de concentration nazis. Problématique », *Créer pour survivre. Actes du colloque international à l'Université de Reims Champagne Ardenne « Écritures et pratiques artistiques dans les prisons et les camps de concentration nazis » organisé à Reims. 20, 21 et 22 septembre 1995*, Reims: F.N.D.I.R.P, p. 191-199.

AMICALE DE RAVENSBRÜCK ET ASSOCIATION DES DÉPORTÉS ET INTERNÉES DE LA RÉSISTANCE (1965). *Les Françaises à Ravensbrück*, Paris: Gallimard.

AMISHAI-MAISELS, Ziva (1993). *Depiction and Interpretation: the Influence of the Holocaust on the Visual Arts*, Oxford ; New York : Pergamon Press.

ANDRIEU, Claire (2008). « Réflexion sur la Résistance à travers l'exemple des Françaises à Ravensbrück », *Histoire@Politique*, n° 5, p. 1-24.

ASSOCIATION FRANÇAISE BUCHENWALD, DORA ET KOMMANDOS (2014). *David Rousset (1912-1997)*, [En ligne], <https://asso-buchenwald-dora.com/david-rousset-1912-1997/>. Consulté le 15 mai 2018.

ANSTETT, Élisabeth (2015). « Art brut et obsession : Dantsig Baldaev et Alexandr Lobanoz, dessinateurs », Paul Bernard-Nouraud et Luba Jurgenson (dir.), *Témoigner par l'image*, Paris : Éditions PÉTRA, p. 147-162.

AUDHUY, Claire et Jeannette L'HERMINIER (2011). *Les robes grises : dessins et manuscrits clandestins de Jeannette L'Herminier et Germaine Tillion réalisés au camp de Ravensbrück*, Catalogue d'exposition, Médiathèque André Malraux, 5 février - 26 mars 2011, Strasbourg : Bibliothèque nationale et universitaire.

AUDOUL, France (1953). *Ravensbrück : 150 000 femmes en enfer*, Paris : Le Déporté.

BAER, Elizabeth R. et Myrna GOLDENBERG (éd.) (2003). *Experience and Expression, Women and the Nazis, and the Holocaust*, Detroit: Wayne State University Press.

BERNARD-NOURAUD, Paul et Luba JUGERSON (dir.) (2015). *Témoigner par l'image*, Paris : Éditions PÉTRA.

BECK MOEGLIN PFEIFFER, Marie-Anne (2011), « Entretien », *Les robes grises : dessins et manuscrits clandestins de Jeannette L'Herminier et Germaine Tillion réalisés au camp de Ravensbrück*, Catalogue d'exposition, Médiathèque André Malraux, 5 février - 26 mars 2011, Strasbourg : Bibliothèque nationale et universitaire, p. 174.

BERNARD-NOURAUD, Paul (2013). *Figurer l'autre : Essai sur la figure du « musulman » dans les camps de concentration nazis*, Bruxelles : Éditions Kimé.

BERNARD-NOURAUD, Paul (2015). « Territoires de la violence, ce dont témoignent les dessins de Joseph Richter », Paul Bernard-Nouraud et Luba Jurgenson (dir.), *Témoigner par l'image*, Paris : Éditions PÉTRA, p. 37-69.

BESSMANN, Alyn et Insa ESCHEBACH (2013). *The Ravensbrück Women's Concentration Camp : History and Memory*, Berlin : Metropol Verlag.

BLATTER, Janet et Sybil MILTON (1981a). *Art of the Holocaust*, New York: Rutledge Press.

BLATTER, Janet (1981b). « Art from the Whirlwind », *Art of the Holocaust*, New York: Rutledge Press, p. 20-35.

BOS, Pascale Rachel (2003). « Women and the Holocaust: Analyzing Gender Difference », *Experience and Expression, Women and the Nazis, and the Holocaust*, Detroit : Wayne State University Press, p. 23-50.

BOUHET, Michèle et Antoine COMPAGNON (2011). *Les mangeurs d'aurore*, Andrest : La malle d'Aurore.

BUISSON, Sylvie et Jean DIGNE (2005). *Artistes d'Europe : Montparnasse déporté*, Paris : Musée du Montparnasse.

BUNDESZENTRAL FÜR BILDUNG (2005). *Zeichnungen einer Häftlingsfrau*, [En ligne], <http://www.bpb.de/geschichte/nationalsozialismus/ravensbrueck/60725/zeichnungen-von-violette-lecoq>. Consulté le 28 mars 2018.

BUSAGLI, Marco (2012). *Comment regarder le dessin : Histoire, évolution et technique*. Traduit de l'italien par Todaro Tradito, Paris : Hazan.

BUTLER, Judith (2006). *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, Traduit de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris : Éditions La Découverte. [1990].

CHOMBART DE LAUWE, Marie-José (1963). « Images de la femme dans la société, conflits et malaises », Anne-Marie Rocheblave-Spenlé, Dr. Anne Denard-Toulet, Jean-Louis Gardies, Suzanne Villeuneuse, Xavier Tillet S.J, André A. Devaux et Louis-Marie Orrieux O.P. (éd.), *La femme : nature et vocation*, Paris : Recherches et débats du Centre Catholique des Intellectuels Français, p. 11-27.

CHOMBART DE LAUWE, Marie-José (2003) « Les Françaises à Ravensbrück : témoignages et réflexions », Mechtild Gilzmer, Christine LEVISSÉ-TOUZÉ et Stefan MARTENS (dir.), *Les femmes dans la Résistance en France. Actes du colloque international de Berlin, organisé par le Mémorial de la Résistance allemande de Berlin*. 8 et 10 octobre 2001, Paris : Tallandier, p. 311-326.

COGNET, Christophe (2014). « De quoi l'image est-elle le témoin », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, [En ligne] <https://temoigner.revues.org/1236>, Page consultée le 20 mai 2017, p. 27-31.

COLLECTIF MÉMOIRE ET HISTOIRE. « David Olère », [En ligne] http://collectifhistoirememoire.org/Pages/145_David-OLERE.html, Page consultée le 15 août 2018.

COSTANZA, Mary S. (1982). *The Living Witness: Art in the Concentration Camps and Ghettos*, New York: Free Press.

CZARNECKI, Joseph (1989). *Last Traces: The Lost Art of Auschwitz*. Introduction par Chaim Potok, New York : Atheneum.

DE BEAUVOIR, Simone (1976). *Le Deuxième Sexe II : l'expérience vécue*, Paris : Gallimard. [1949].

DE GAULLE ANTHONIOZ, Geneviève (1975). Violette Rougier-Lecoq (éd.), « Sans titre », *Témoignages 36 dessins à la plumes Ravensbrück*, Chatillon-sur-Indre: Violette Rougier-Lecoq, [s.p.].

DELBO, Charlotte (2014). *Le convoi du 24 janvier*, Paris : Éditions de Minuit. [1965].

DESMARAIS, Julie (2010). *Femmes-tondues : France-Libération : coupables, amoureuses, victimes*, Québec : Presses de l'Université Laval.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2003). *Images malgré tout*, Paris : Les Éditions de Minuits.

DRESCHLER, Valérie (2011). « Préfaces », *Les robes grises : dessins et manuscrits clandestins de Jeannette L'Herminier et Germaine Tillion réalisés au camp de Ravensbrück*, Catalogue d'exposition, Médiathèque André Malraux, 5 février - 26 mars 2011, Strasbourg : Bibliothèque nationale et universitaire, p. 19-21.

DULONG, Renaud (1998). *Le témoin oculaire : les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.

ESCOUBAS, Éliane (2011). *L'espace pictural*, Paris : Encre Marine. [1995].

FERNIER, Anne (1946). « Sabotage », Germaine Tillion, Violette Maurice, Anise Girard, Renée Metté, Bluette Morat, Monique Nosley, Thérèse Grosbirron, Marie-Elisa Nordmann, Génia Rosoff, France Andoul, Jeanne L'Herminier (ed.), *Ravensbrück*, Neuchâtel : La Baconnière, p. 115-136.

FLEURY, Jacqueline (2003). « Violette Rougier-Lecoq », *Le Déporté : pour la liberté*, n° 537, p. 21.

GUERINS, Frances (2002). « Reframing the photographer and his photographs: *Photographer* (1995) [sic] », *Film & History*, vol. 32, n° 1, p. 43-54.

GUERTIN, Émilie (2006). *Images, art et Holocauste Réception et statut des images clandestines réalisées en milieux concentrationnaires 1945-2003*, Mémoire de maîtrise, Québec : Université Laval.

GUYONNET, René et Violette ROUGIER-LECOQ (1981). *Saint-Aignan au temps de ses derniers seigneurs ...*, Saint-Aignan : R. Guyonnet et Mairie de Saint-Aignan.

HEINICH, Nathalie (2011). *Sortir des camps, sortir du silence : de l'indicible à l'imprescriptible*, Bruxelles : Les Impressions nouvelles.

HERZOG, Monika et Christiane HESS (2012). « “Resistant Material”: Drawings and Other Artifacts of the Ravensbrück Memorial's Collections », Agnieszka Sieradzka (éd.), *Forbidden Art: Illegal Works by Concentration Camp Prisoners*. Traduit de l'allemand par Willam Brand, Oświęcim: Panstwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, p. 37-49.

HUTTON, Margaret-Anne (2005). *Testimony from the Nazi Camps: French women's voices*, London: Routledge.

JURGENSON, Luba (2003). *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible ?*, Monaco : Éditions de Jacques Catteau.

KACEM, Belhaj (2009). *Ironie et vérité*, Caen : Nous.

KATZ, Esther et Joan RINGELHEIM (1983). *Proceedings of the Conference on Women Surviving—the Holocaust*, New York: Institute for Research in History.

LAHAYE, Simone (1954). *Un homme libre parmi les morts*, Paris : Durassié.

LACOSTE-DUJARDIN, Camille (2008). « Une ethnologue à Ravensbrück ou l'apport de la méthode dans le premier *Ravensbrück* de Germaine Tillion (1946) », *Histoire@Politique*, n° 5, p. 1-16.

LANGBEIN, Hermann (1975). *Hommes et femmes à Auschwitz*, Paris : Fayard.

LASNET DE LANTY, Henriette (1965). *Sous la schlague*, Bergerac : Imprimerie générale du Sud-Ouest.

LEBOVICI, Elisabeth (2009). « Faire corps avec Judith Butler », *Critique d'art*, vol. 34, p. 1-3.

LECLERC, Josée (2011). « Re-Presenting Trauma: The Witness Function in the Art of the Holocaust », *Art Therapy : Journal of the American Art Therapy Association*, vol.28, n° 2, p. 82-89.

LES ARCHIVES NATIONALES DE LONDRES, *Witness deposition: Violette Lecoq, 15 juin 1946*, John da Cunha Papers: Ravensbrück (also cited as Ravensbrueck and Ravensbruck) War Crimes Trials, RW 2/7/14.

L'HERMINIER, Jeannette (1945?). *Des déportées de la résistance sabotent la fabrication d'armes allemandes* Fonds Tillion, Boîte Travail - Sabotages - Divers : Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon.

L'HERMINIER, Jeannette (1945?). *Introductions manuscrites aux albums de dessins « Ravensbrück » et « Holleischen »*. N° Inv. 2010.1032.05 (1 à 3) : Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon.

L'HERMINIER, Jeannette (1986). *Pardonne... n'oublie pas...*, Fonds Tillion, Boîte Témoignages I-L : Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (2007). « *Du Disegno au Dessin* », Marc Streker (dir.), *Du dessein au dessin. Actes de colloques organisés par les Instituts Saint-Luc de Bruxelles au studio du Palais des beaux-arts de Bruxelles*. 19 novembre 2004, Bruxelles : La Lettre volée, p. 15-24.

LOCHY, Émilie (2015). « Face au vide : La représentation du pair dans les dessins de Thomas Geve », Paul Bernard-Nouraud et Luba Jurgenson (dir.), *Témoigner par l'image*, Paris : Éditions PÉTRA, p. 97-124.

MAHO, Pierre (1945). « Notes de l'éditeur », *Dora, Auschwitz, Buchenwald, Bergen-Belsen : croquis clandestins de Léon Delarbre*, Paris : Romilly.

MALLASIS, Frantz (2003). « Violette Rougier-Lecoq nous a quitté », *La Lettre de la Fondation de la Résistance*, n° 35, p. 7.

- MASSUMI, Brian (2015). *The politics of affect*, Cambridge, UK; Malden, MA : Polity.
- MESNARD, Philippe (2007). *Témoignage en résistance*, Paris : Stock.
- NANCY, Jean-Luc (2001). « La représentation interdite », Jean-Luc Nancy (dir.), *L'art et la mémoire des camps : représenter exterminer*, Paris : Le genre humain.
- NOVITCH, Miriam, Lucy DAWIDOWICZ et Tom L. FREUDENHEIM (1981). *Spiritual Resistance: Art from Concentration Camps, 1940–1945 - A Selection of Drawings and Paintings from the Collection of Kibbutz Lohamei Haghetat, Israel*, Philadelphia: Union of American Hebrew Congregations.
- OJALVO, Catherine (2015). « L'image : l'œil de l'expérience. Séra : dessiner les mots, dessiner les morts », Paul Bernard-Nouraud et Luba Jurgenson (dir.), *Témoigner par l'image*, Paris : Éditions PÉTRA, p. 208 à 217.
- PARODI, Alexandre (1975). Violette Rougier-Lecoq (éd.), « Sans titre », *Témoignages 36 dessins à la plumes Ravensbrück*, Chatillon-sur-Indre: Violette Rougier-Lecoq, [s.p.].
- PIRLOT, Barbara (2007). « Après la catastrophe : mémoire, transmission et vérité dans les témoignages de rescapés des camps de concentration et d'extermination nazis », *Civilisations revue internationale d'anthropologie et de sciences humaines*, n° 56, p. 21-41.
- POLLAK MICHAEL (1990). *L'expérience concentrationnaire : maintien sur l'identité sociale*, Paris : Métailié.
- POLLOCK, Griselda (1988). *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London; Routledge, New York.
- PRESIADO, Mor (2016). « A New Perspective on Holocaust Art: Women's Artistic Expression of the Female Holocaust Experience (1939-49) », *Holocaust Studies A Journal of Culture and History*, vol. 22, n° 4, p. 1-30.
- RINGELHEIM, Joan (1985). « Women and the Holocaust: A reconsideration of Research », *Signs*, vol.10, n° 4, p. 741-761.
- RIQUET, Michel (1975). Violette Rougier-Lecoq (éd.), « Sans titre », *Témoignages 36 dessins à la plumes Ravensbrück*, Chatillon-sur-Indre: Violette Rougier-Lecoq, [s.p.].
- ROSENBERG, Harold (1962). « Les peintres d'action américains », *La tradition du nouveau*. Traduit de l'anglais par Anne Marchand, Paris : Éditions de minuit, p. 22-39. [1959].
- ROUGIER-LECOQ, Violette (1975). *Témoignages : 36 dessins à la plume*, Coll. Geneviève Gaulle-Anthonioz et M. P Riquet, Paris : V. Rougier-Lecoq. [1948].

ROUGIER-LECOQ, Violette (1995). « Retour de l'enfer de Ravensbrück », *Lettre des Amis du Centre d'Histoire de La Résistance et de la Déportation de Lyon*, mai 1995, p. 8.

ROUSSET, David (1965). *L'univers concentrationnaire*, Paris : Les Éditions de Minuit. [1946].

ROUX, Catherine (1986). *Le triangle rouge*, Paris : Catherine Roux.

SAINT-CLAIR, Simone (1946). *Ravensbrück : L'enfer des femmes*, Montréal : Variétés. [1945].

SERRE, Charlotte (1982). *Rescapée de la nuit : poèmes*, Paris : Guilde des lettres.

SMITH, Ray (1995). *Le Dessin du corps*, Paris : Dessain et Tolra.

SOFSKY, Wolfgang (1995). *L'organisation de la terreur : les camps de concentration*. Traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris : Calmann-Lévy. [1993].

SPINOZA, Benedictus (1999). *The ethics, part III*, Champaign: Project Gutenberg. [1677].

STREBEL, Bernhard (2005). *Ravensbrück : Un complexe concentrationnaire*. Traduit de l'allemand par Odile Demange, Paris : Fayard.

SUJO, Glenn (2001). *Legacies of Silence: The Visual Arts and Holocaust Memory*, London : Imperial War Museum, Philip Wilson Publishers.

TAPIÉ, Alain (1996). « La peinture et la déportation », *Créer pour survivre. Actes du colloque international à l'Université de Reims Champagne Ardenne « Écritures et pratiques artistiques dans les prisons et les camps de concentration nazis » organisé à Reims. 20, 21 et 22 septembre 1995*, Reims: F.N.D.I.R.P, p. 219-226.

THIBAUT, Laurence (2006). *Les femmes et la Résistance*, Paris : Association pour des études sur la résistance intérieure ; La Documentation française.

TILLIETTE, Xavier (1963). « Femme et féminité », Marie-José Chombart de Lauwe, Anne-Marie Rocheblave-Spenlé, Dr. Anne Denard-Toulet, Jean-Louis Gardies, Suzanne Villeuneuse, André A. Devaux et Louis-Marie Orrieux O.P. (éd.), *La femme : nature et vocation*, Paris : Recherches et débats du Centre Catholique des Intellectuels Français, p 101-119.

TILLION, Germaine (1946). « À la recherche de la vérité », Anne Fernier, Violette Maurice, Anise Girard, Renée Metté, Blurette Morat, Monique Nosley, Thérèse Grosppirron, Marie-Elisa Nordmann, Génia Rosoff, France Andoul, Jeanne L'Herminier (ed.), *Ravensbrück*, Neuchâtel : La Baconnière, p. 11-88.

TILLION, Germaine (1988a). « Introduction du “Ravensbrück” de 1972 », *Ravensbrück*, Paris : Éditions du Seuil, p. 23-37.

TILLION, Germaine (1988b). *Ravensbrück*, Paris : Éditions du Seuil.

TYDOR BAUMEL-SCHWARTZ, Judith (1998). *Double Jeopardy: gender and the Holocaust*, London; Portland, OR: Vallentine Mitchell.

VANIA WAXMAN, Zoë (2016). *Writing the Holocaust: identity, testimony, representation*, Oxford; New York: Oxford University Press.

VANIA WAXMAN, Zoë (2017). *Women in the Holocaust: a Feminist History*, Oxford : Oxford University Press.

VIONNET, Claire (1997). « Témoignage oral de Mlle L’Herminier du 22 novembre 1997 à Vanves », *Des silhouettes d’espoir dans l’enfer concentrationnaire : La représentation de l’univers concentrationnaire à travers les silhouettes dessinées par Mlle Jeanne L’Herminier au camp de concentration de Ravensbrück*, Mémoire de maîtrise, France : Université de Franche-Comté, p. 1-21.

VIONNET, Claire (1998a). *Des silhouettes d’espoir dans l’enfer concentrationnaire : La représentation de l’univers concentrationnaire à travers les silhouettes dessinées par Mlle Jeanne L’Herminier au camp de concentration de Ravensbrück*, Mémoire de maîtrise, France : Université de Franche-Comté.

VIONNET, Claire (1998b). « Lettre de Mlle L’Herminier du 9/3/98 », *Des silhouettes d’espoir dans l’enfer concentrationnaire : La représentation de l’univers concentrationnaire à travers les silhouettes dessinées par Mlle Jeanne L’Herminier au camp de concentration de Ravensbrück*, Mémoire de maîtrise, France : Université de Franche-Comté, p. 1-5.

VIONNET, Claire (1998c). « Description des dessins », *Des silhouettes d’espoir dans l’enfer concentrationnaire : La représentation de l’univers concentrationnaire à travers les silhouettes dessinées par Mlle Jeanne L’Herminier au camp de concentration de Ravensbrück*, Mémoire de maîtrise, France : Université de Franche-Comté, p. 1-17.

WACJMAN, Gérard (1998). *L’objet du siècle*, Lagrasse : Verdier.

WAINTRATER, Régine (2011). *Sortir du génocide : témoigner pour réapprendre à vivre*, Paris : Payot et Rivages. [2003].

WARBURG, Aby (1990). « L’art du portrait et de la bourgeoisie florentine », *Essais Florentins*, Traduit de l’allemand par Sybille Muller, Paris : Éditions Klincksieck. [1902].

WEYSSOW, Daniel (1995). « Reflets d’un univers », *Créer pour survivre. Actes du colloque international à l’Université de Reims Champagne Ardenne « Écritures et pratiques artistiques*

dans les prisons et les camps de concentration nazis » organisé à Reims. 20, 21 et 22 septembre 1995, Reims: F.N.D.I.R.P, p. 226-231.

WEINSTEIN, Suzanne (1946). *Aperçu sur les conditions de vie et l'état sanitaire du camp de concentration de Ravensbrück (Février-Juillet 1944)*, Thèse de doctorat, Paris : Faculté de médecine de Paris.

ZANCARINI-FOURNEL, Michelle (2005). *Histoire des femmes en France : XIX^e-XX^e siècle*, Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Documents audiovisuels

Oral history interview with Genieve de Gaulle (1992). Intervieweur Robert Buckley, United States Holocaust Memorial Museum, vidéocassette 1990.489.11, 1 :47 :09, couleur, [En ligne] <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn512765>. Page consultée le 20 juillet 2018.

Oral history interview with Genieve de Gaulle (1994). Intervieweur Robert Buckley, United States Holocaust Memorial Museum, vidéocassette 1992.A.0124.84, 52 :32, couleur, [En ligne] <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn508825>. Page consultée le 20 juillet 2018.

Renée Dubna (1997). Intervieweuse Pam Grant, Louvier : USC Shoah Foundation, vidéocassette 29796, 02 :15 :06, couleur, [En ligne] <http://vhaonline.usc.edu/viewingPage?testimonyID=29334&returnIndex=0>. Page consultée le 20 juillet 2018.

Annexe 1 : Feuille historique sur la déportation de Violette Rougier-Lecoq et Jeannette L'Herminier

Dès 1939, Violette Rougier-Lecoq¹⁷⁸ (1912 - 2003) s'engage comme volontaire dans la Croix-Rouge. Âgée de 27 ans, elle est alors infirmière dans un hôpital d'évacuation. Au moment de la chute de Paris, en juin 1940, elle est arrêtée. Libérée un mois plus tard, elle entre, en 1941, dans le réseau *Gloria* de la Résistance française, où elle participe à la mise en place et au fonctionnement d'un hôpital de fortune situé à Compiègne. Elle y soigne des otages blessés et assume le ravitaillement des instruments et produits médicaux de l'établissement. Au cours de cette période, elle assiste aussi de nombreux soldats¹⁷⁹, les aidant à s'échapper en leur procurant des habits civils, mais également des itinéraires clandestins. Rougier-Lecoq devient, par la suite, agente de renseignements dans la capitale française. Dénoncée à la Gestapo, en 1942, par un faux résistant de son réseau, elle est incarcérée à la prison de la Santé, puis transférée à Fresnes, où elle reste au secret pendant près d'un an, seule et confinée au silence. C'est de Romainville qu'elle est, le 31 octobre 1943, déportée à Ravensbrück, en tant que N.N.¹⁸⁰. Ne pouvant quitter le camp, en raison de ce statut, elle est d'abord assignée aux triages des denrées, puis employée comme infirmière au block 10 des tuberculeuses. Dès lors, elle est témoin des sélections menant à l'assassinat des détenues les plus affaiblies. Ayant passé près de 20 mois en captivité, Rougier-Lecoq est finalement libérée le 21 avril 1945 par la Croix-Rouge suédoise du comte Bernadotte¹⁸¹, aidée de brancardiers

¹⁷⁸ Ma description de la déportation de Violette Rougier-Lecoq est fortement inspirée de la préface d'Henri Mondor (1948) de l'article de Jacqueline Fleury (2003) et de l'ouvrage *Artistes d'Europe : Montparnasse déporté*, de Sylvie Buisson et Jean Digne (2005).

¹⁷⁹ Henri Mondor affirme que Rougier-Lecoq, par ses actions, a sauvé près de 83 soldats français.

¹⁸⁰ N.N. ou « Nuit et Brouillard » est le nom donné au décret signé en décembre 1941, par Wilhelm Keitel, chef de la force de commandement de la Wehrmacht, sur l'ordre d'Hitler. Cette ordonnance visait la lutte contre les mouvements de résistance dans les pays occidentaux occupés et plus particulièrement en France. De nombreux prisonniers de « nuit et brouillard » ont été placés dans des camps de concentration. Leur endroit devait être gardé secret au-delà de leur mort (Tillion 1988b : 165-166). À Ravensbrück, les N.N. devaient servir d'otages. Elles n'avaient pas le droit de recevoir des lettres ni des colis et ne devaient en aucun cas quitter le camp.

¹⁸¹ Vers la fin de la guerre, Himmler, voyant la perte d'avancée des Allemands, cherche à amadouer ses adversaires. Le commandant du camp Suhren reçoit donc le 2 avril 1945, l'ordre de délivrer 300 femmes

canadiens (Rougier-Lecoq 1995 : 8). Lors du Procès de Ravensbrück à Hambourg, elle présente d'ailleurs plusieurs de ses dessins comme éléments de preuve de la déportation des femmes à Ravensbrück. Elle y fait également une déposition¹⁸², dans laquelle elle relate différents assassinats et expériences médicales dont elle a été témoin, faisant part de la stérilisation de 50 Gypsies, dont ont été victimes des enfants âgés d'à peine huit ans. Après son retour en France, elle marie Paul Rougier, un ingénieur avec lequel elle fait le tour du monde. Son intérêt pour le dessin se poursuit, puisqu'elle s'inscrit aux beaux-arts de Paris et dessine, dans les années suivantes, de nombreux paysages¹⁸³. Durant plusieurs années, elle s'emploie à communiquer sa déportation lors de conférences au sein d'établissements scolaires parisiens (Mallasis 2003 : 7) Violette Rougier-Lecoq décède le 30 septembre 2003, à l'âge de 91 ans.

Ayant un grand intérêt pour les arts visuels, Jeanne, dite « Jeannette » L'Herminier (1913? - 2007) étudie l'histoire de l'art à la Sorbonne et au Louvre.¹⁸⁴ Lorsqu'en 1942, son frère, commandant du sous-marin « Casanbianca », de la flotte de Toulon, rejoint Londres, Jeannette et sa belle-mère Marguerite s'engagent dans la Résistance pour le réseau britannique *Buckmaster*. Elle y est d'ailleurs gradée comme sous-lieutenant agent P1. Près d'un an plus tard, le 19 septembre 1943, Jeannette et Marguerite sont arrêtées par la Gestapo alors qu'elles aident un aviateur américain à quitter la France. Emprisonnées à Compiègne, elles sont déportées le 3 février 1944 à Ravensbrück, dans le convoi dit des « 27 000 ». Dès son arrivée, Jeannette est confinée à la quarantaine et se voit attribuer le matricule 27 459. C'est à ce moment précis qu'elle commence à dessiner sur des blancs de censure de journaux distribués pour la toilette, à l'aide d'un crayon trouvé sur le sol. Transférée à l'usine de cartoucherie d'Holleischen, le 15 avril 1944, Jeannette poursuit son activité clandestine. Elle explique avoir

(Tillion 1988b : 88). Violette Rougier-Lecoq raconte d'ailleurs sa libération dans l'article « Retour de l'enfer de Raven

¹⁸² Les Archives nationales de Londres, *Witness deposition : Violette Lecoq, 15 juin 1946*, John da Cunha Papers: Ravensbrück (also cited as Ravensbrueck and Ravensbruck) War Crimes Trials, RW 2/7/14.

¹⁸³ L'ouvrage *Saint-Aignan au temps de ses derniers seigneurs* (1981) présente des dessins de paysages réalisés par Violette Rougier-Lecoq.

¹⁸⁴ Ma description de la vie de Jeannette L'Herminier est inspirée de l'ouvrage *Les robes grises* (2011) et du mémoire de Claire Vionnet (1998).

créé pour s'occuper, mais également pour stimuler le moral de ses amies. À la suite de sa libération, le 5 mai 1945, Jeannette parvient à récupérer presque l'entièreté de ses dessins et en fait don au Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon, mais aussi au Musée de l'Ordre de la Libération de Paris. Elle occupe plusieurs emplois et est pendant 11 ans, secrétaire générale de l'ADIR, l'association des anciennes déportées et internées de la Résistance. Elle continue également à dessiner, réalisant plusieurs portraits de son frère. Elle s'éteint à Vanves, le 7 mars 2007.

Université de Montréal

**De la déportation à l'expression :
la femme et le témoignage dans les dessins de
Violette Rougier-Lecoq et Jeannette L'Herminier**

Tome 2 : Illustrations

par

Catherine Quintal

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de

Maître ès arts (M.A.) en Histoire de l'art

Août 2018

© Catherine Quintal, 2018

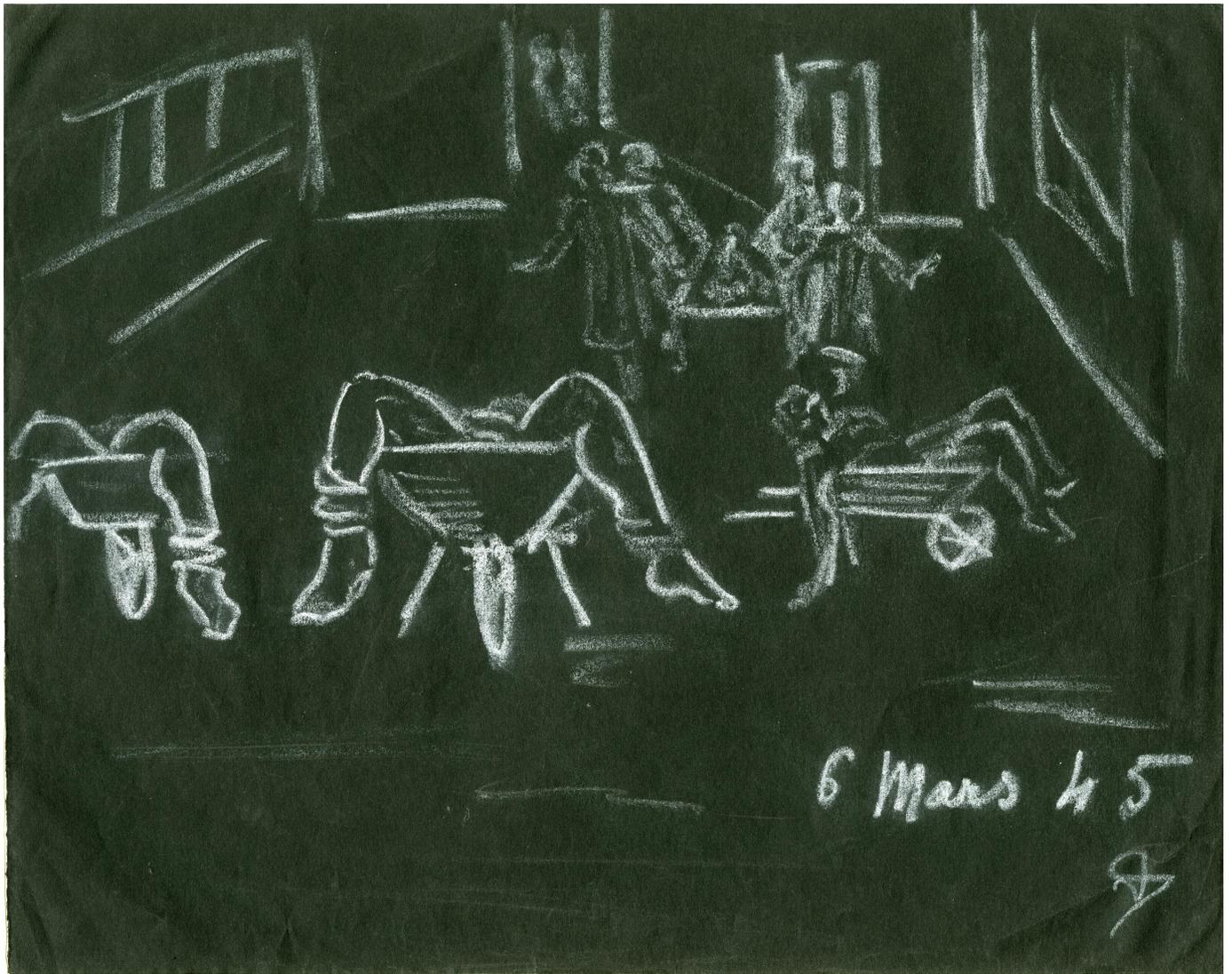


Figure 1 — Violette Rougier-Lecoq, *Corps dans des brouettes*, 6 mars 45 (Ravensbrück), 1945, craie blanche sur papier vélin noir, 23,5 x 29,5 cm, Musée de l'Ordre de la Libération, Paris. © Musée de l'Ordre de la Libération de Paris.

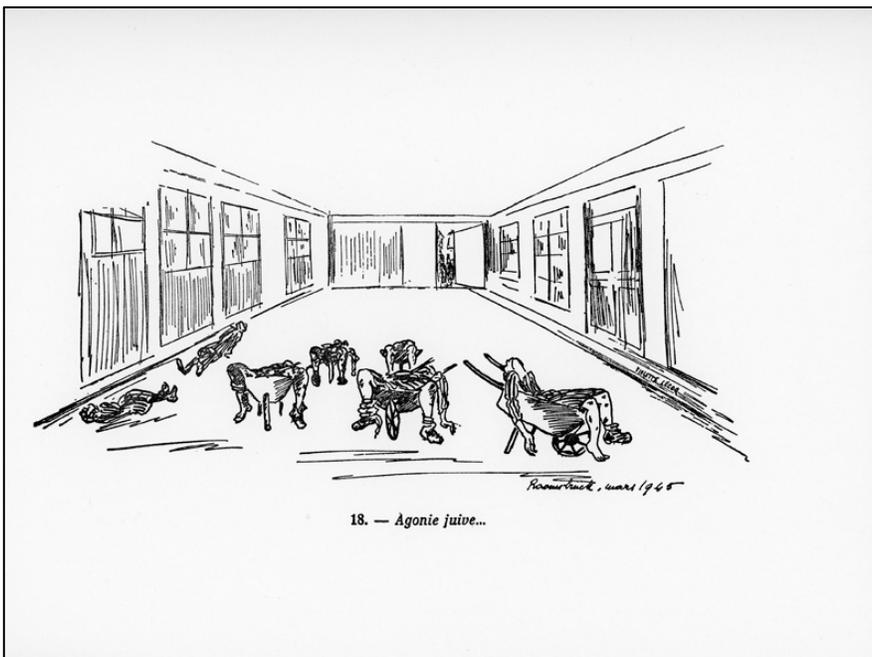


Figure 2 — Violette Rougier-Lecoq. *Agonies juives...*, [1946?], encre sur papier, Collection de l'artiste. Reproduction tirée de l'ouvrage *Témoignages 36 dessins à la plume Ravensbrück*, Paris : Les Deux Sirènes, 1948.



187. J. 252. a. 10

Fleischextrakts ausarbeitete. Auch als Pettenkofer 1847 einen in München geschaffenen Lehrstuhl für medizinische Chemie erhielt, befaßte er sich zunächst mit praktischen Aufgaben wie Leuchtgasgewinnung aus Holz und Verbesserungen in der Zementherstellung; weiter entdeckte er die Darstellung von Hämatinon und Aventurin-glas und erfand ein neues Restaurationsverfahren für Oelgemälde. Eine wichtige theoretische Arbeit machte Pettenkofer zum Vorläufer des für die Chemie grundlegenden periodischen Systems der Elemente. Untersuchungen über den Stoffwechsel bei Menschen führten zu genialen Erfindungen, die erst die technischen Voraussetzungen schufen, um Nahrungsbedarf und Bilanz des Stoffwechsels zu prüfen.

Doch erst 1851 begannen seine eigentlichen hygienischen Arbeiten mit Untersuchungen über Wohnverhältnisse. Diesen Arbeiten folgte auch die praktische Durchführung zahlreicher Anregungen. Und bald gehörte Pettenkofers gesamte Arbeitskraft fast ausschließlich der hygienischen Forschung der naturwissenschaft-

hygienischen Forschung Pettenkofers überholt sind, so liegt seine Bedeutung doch weniger in diesen Einzelergebnissen, als vor allem in der Entwicklung einer naturwissenschaftlichen Methodik in der hygienischen Forschung. Diese hat er nicht nur durch die Arbeiten seines Instituts, sondern ebenso durch die Gründung und Herausgabe mehrerer Zeitschriften und durch mehr als 200 eigene Schriften gefördert. Unermüdlich predigte er in Wort und Schrift den Nutzen und die rechte Art der Gesundheitspflege; er entwickelte sich zu dem größten populär-wissenschaftlichen Schriftsteller, der unter den deutschen Naturforschern nur in Liebig seinesgleichen hat. Zahlreiche Gedanken Pettenkofers, die über sein engstes Fachgebiet hinausgreifen, sind heute in der Volks- und Rassenhygiene verwirklicht. So hat Pettenkofer in seinen Schriften und Vorträgen immer wieder hervorgehoben, daß der einzelne in einem Volke nicht allein steht und daß die Summe der Gesundheitsgefahren nur durch ein Zusammenwirken aller beseitigt werden kann.

die außerhalb der immer gelöst wurde Erfüllung der Kriegsgesetzliche Aerwegs notwendig; Menschen zu zeigen gestaltet, war und

Man kann davon punkte der KdF. Millionen Urlauber, die führen in die schön- landes und mit der und Erdteile reiste weise. Heute fährt Hause, soweit man Ben eingesetzt ist.

Dafür aber ist ar

Zeitlose Nachdenklichkeiten

Von Franz Grillparzer

(1819)

In die Zukunft schauen ist schwer; in die Vergangenheit rein zurückblicken, noch schwerer. Ich sage: rein, d. h. ohne von dem, was in der Zwischenzeit sich begeben oder herausgestellt hat, etwas in den Rückblick mit einzumischen.

(1820)

Wie groß sind die Fortschritte der Menschheit, wenn wir auf den Punkt sehen, von dem sie ausging; und wie betrachten wir den Punkt, wo sie hin vill.

(1820)

Oh! Ahnung vom Ueber-nünftlichen wäre der Mensch

machen, ist eines so widersinnig als das andere. Unter den Mitteln stehen sie obenan.

(1817)

Jemandem große Verbindlichkeiten schuldig sein, hat nichts Unangenehmes, denn die Dankbarkeit ist eine süße Pflicht; nur kleine Verpflichtungen sind quälend.

(1833)

Die Ungebildeten haben das Unglück, das Schwere nicht zu verstehen, dagegen verstehen die Gebildeten häufig das Leichte nicht, was ein noch viel größeres Unglück ist.

(1844)

Auf die Masse soll und muß jeder Dichter wirken, mit der Masse nie.

(1824)

Figure 3 — Jeannette L’Herminier, Michèle Aigrin, Maude Bigon, Neige Roger, [1944?], crayon de papier sur papier journal, 13,5 x 21,7 cm, Musée de la Résistance et de la Déportation, Besançon. © Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon, M0335_987-1032-01_10.



Figure 4 — Violette Rougier-Lecoq, *Charrette des mortes*, [1945?], encre noire sur papier vélin jaune, 25,1 x 18 cm, Musée de l'Ordre de la Libération, Paris. © Musée de l'Ordre de la Libération de Paris.

13



le transport des mortes.....

RL

Figure 5 — Violette Rougier-Lecoq, *Le transport des mortes*, [1945?], encre noire sur papier vélin jaune, 25,1 x 13,6 cm, Musée de l'Ordre de la Libération, Paris. © Musée de l'Ordre de la Libération de Paris.

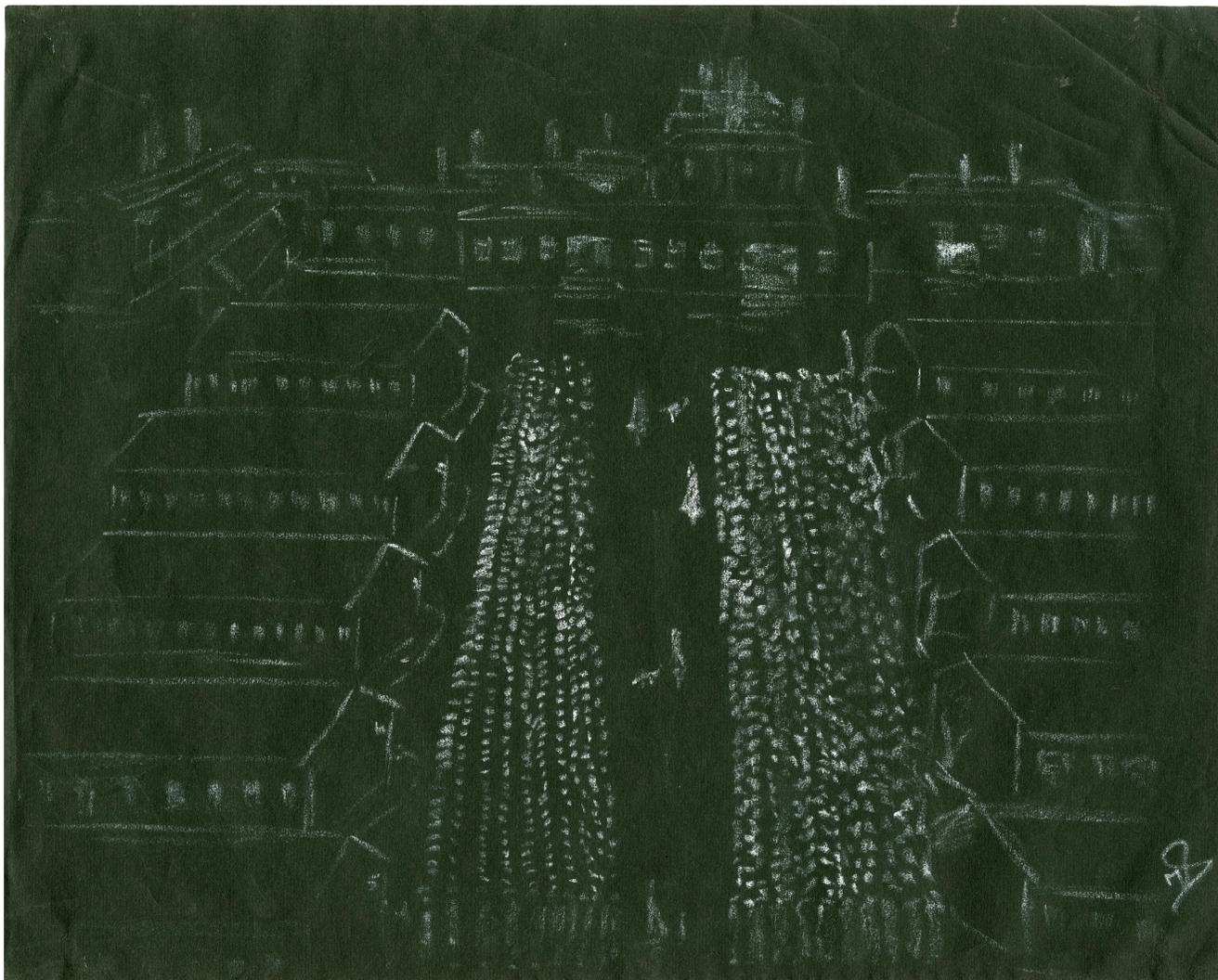


Figure 6 — Violette Rougier-Lecoq, *Vue générale du camp durant un appel*, [1945?], craie blanche sur papier vélin noir, 23,5 x 29,5 cm, Musée de l'Ordre de la Libération, Paris. © Musée de l'Ordre de la Libération de Paris.



Figure 7 — Violette Rougier-Lecoq, *Un groupe sous la menace d'un Kapo*, [1945?], craie blanche sur papier vélin noir, 23,5 x 29,5 cm, Musée de l'Ordre de la Libération, Paris. © Musée de l'Ordre de la Libération de Paris.

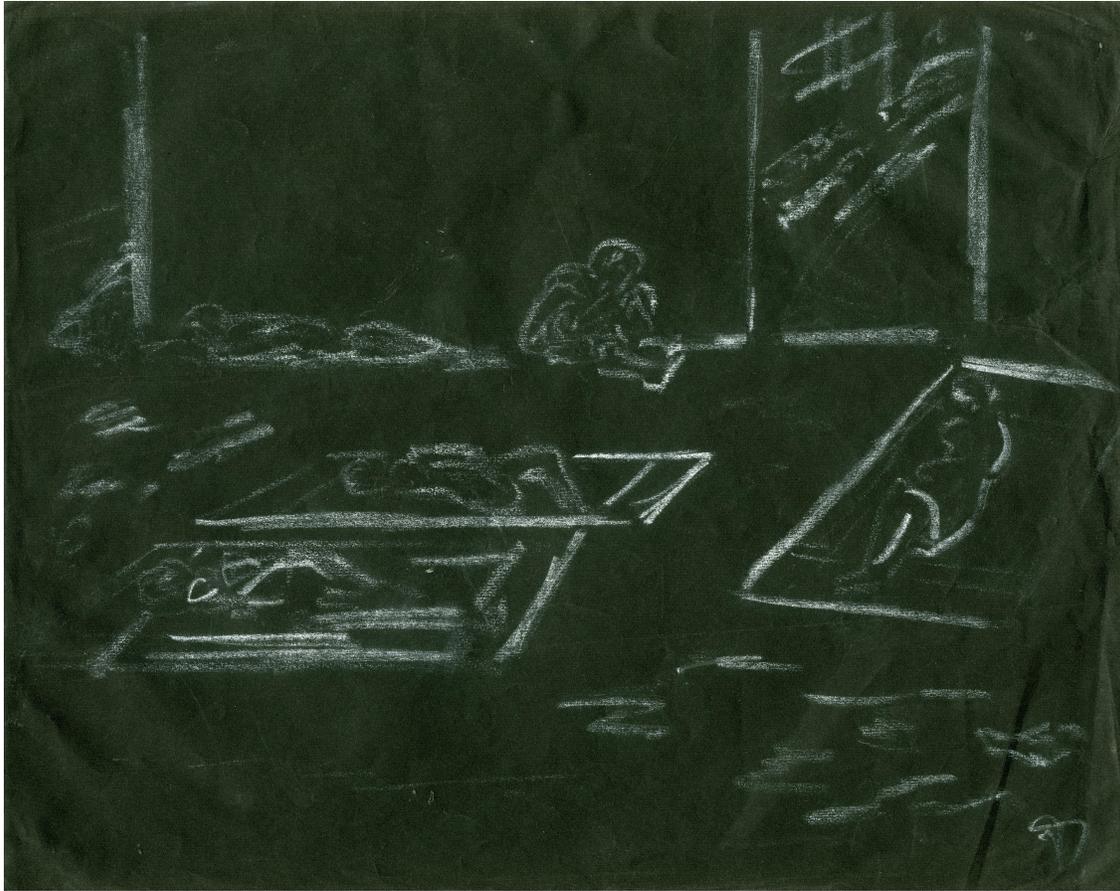


Figure 8 — Violette Rougier-Lecoq, *Camp de Ravensbrück : une chambre*, [1945?], craie blanche sur papier vélin noir, 23,5 x 29,5 cm, Musée de l'Ordre de la Libération, Paris. © Musée de l'Ordre de la Libération de Paris.

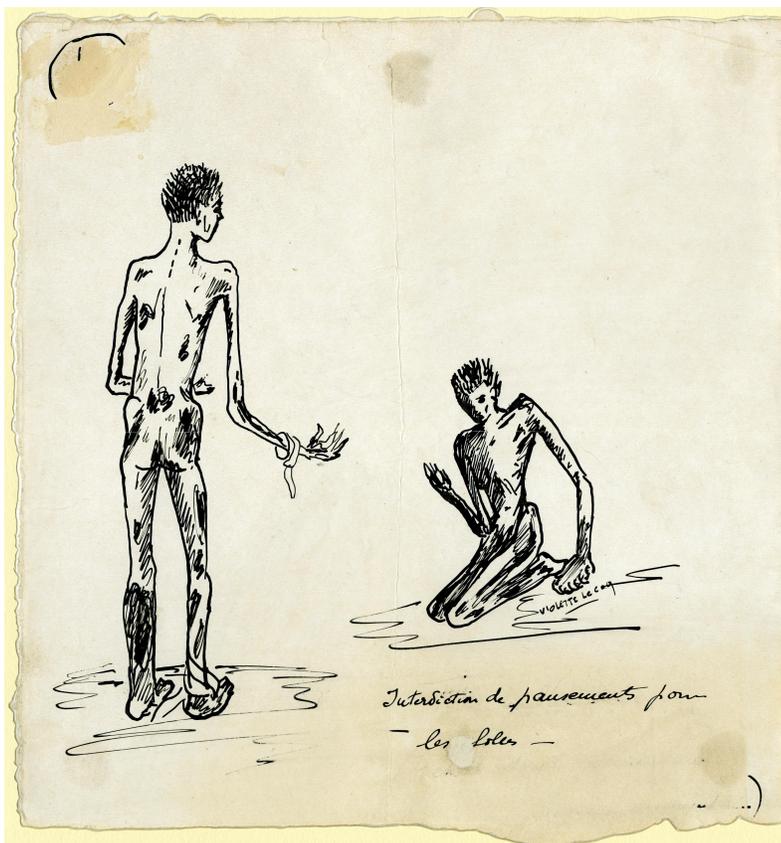


Figure 9 — Violette Rougier-Lecoq, *Interdiction de pansement pour les Folles*, [1945?], encre noire sur papier vélin, 21,1 x 19,6 cm, Musée de l'Ordre de la Libération, Paris. © Musée de l'Ordre de la Libération de Paris.

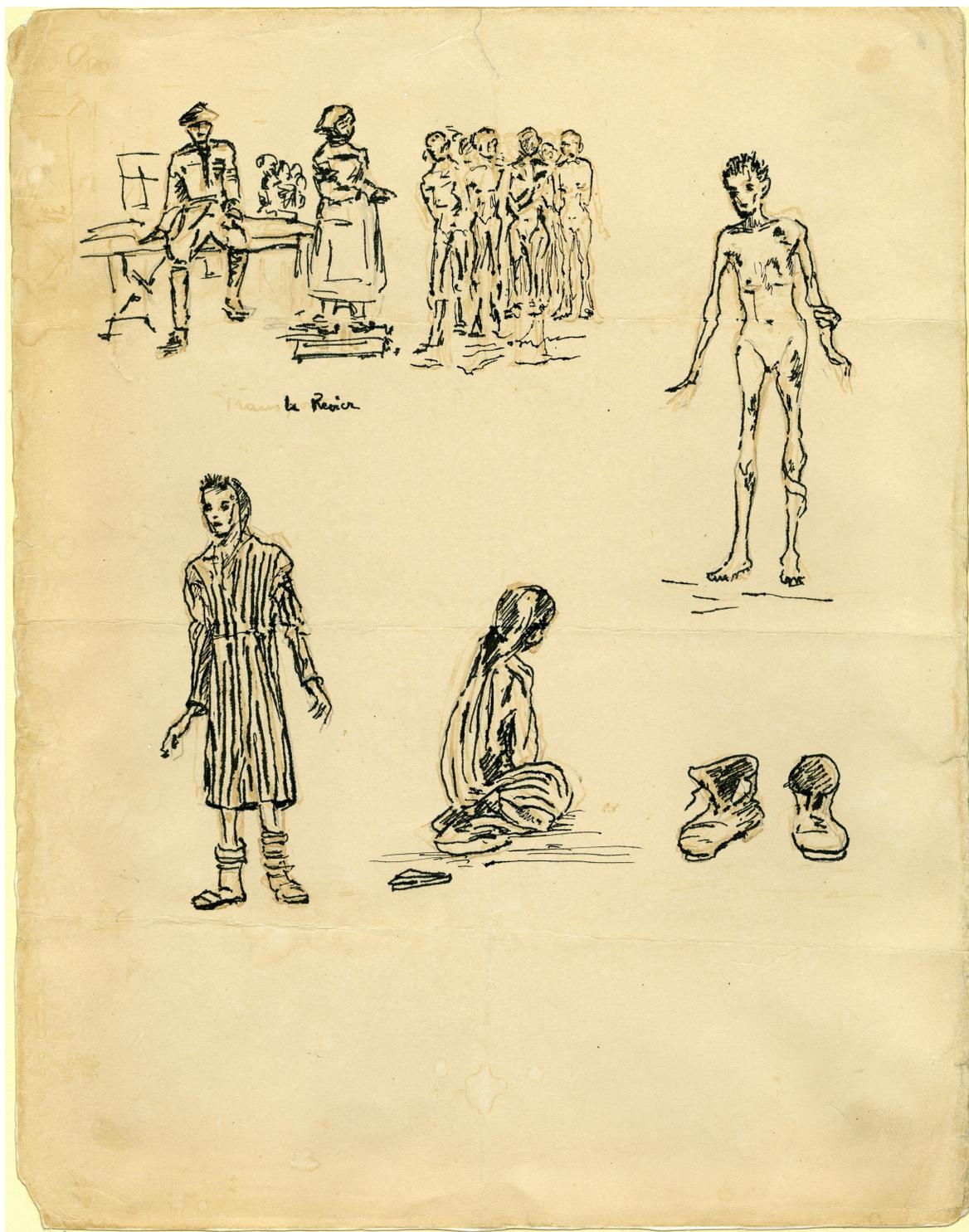


Figure 10 — Violette Rougier-Lecoq, *Le Revier*, [1945?], encre noire sur papier, 31,8 x 24,9 cm, Musée de l'Ordre de la Libération, Paris. © Musée de l'Ordre de la Libération de Paris.

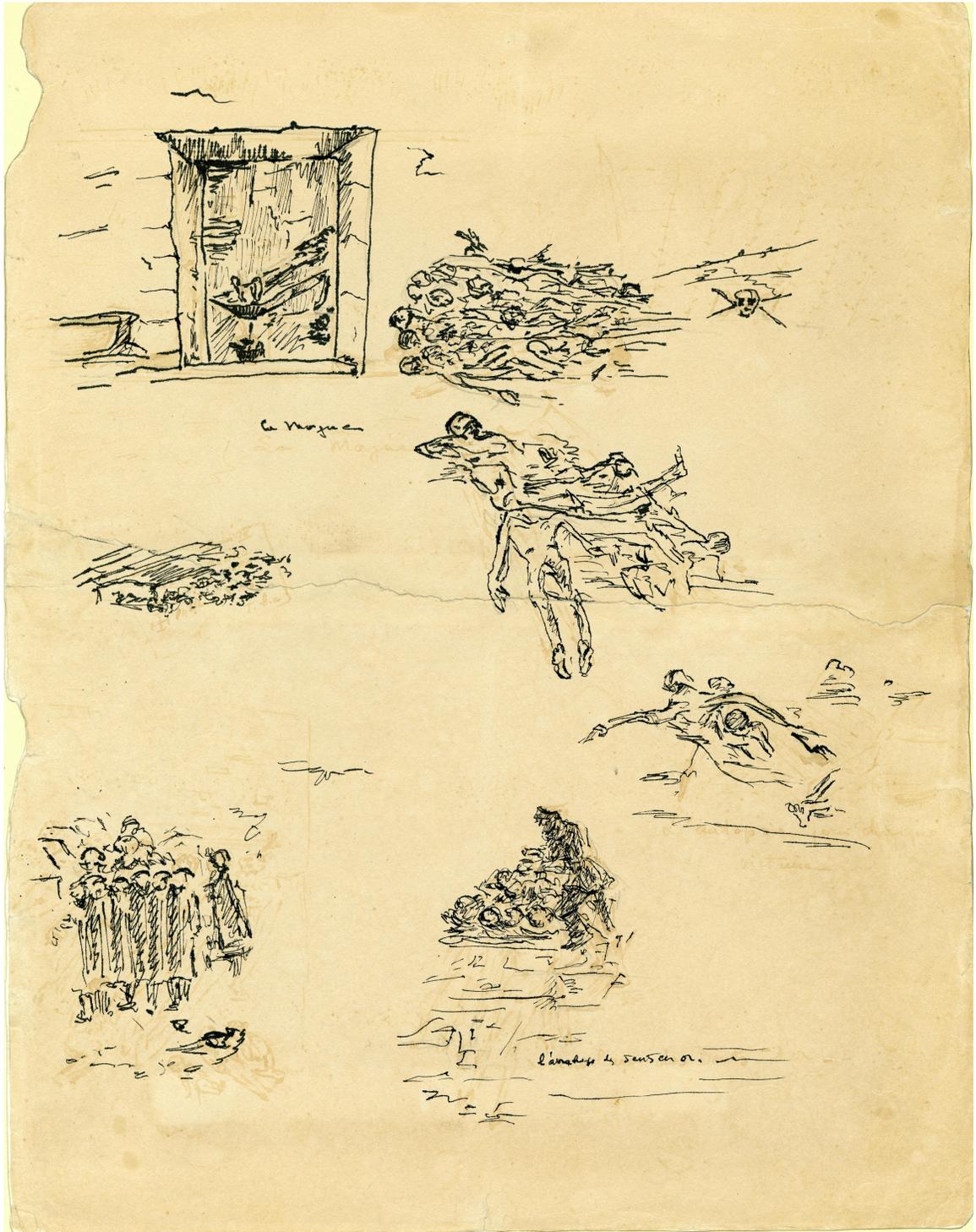


Figure 11 — Violette Rougier-Lecoq, *La morgue, L'arrachage des dents en or*, [1945?], crayon graphite, encre brune et noire sur papier vélin crème, 31,9 x 24,8 cm, Musée de l'Ordre de la Libération, Paris. © Musée de l'Ordre de la Libération de Paris.



Figure 12 — Violette Rougier-Lecoq, *Folles block 10*, [1945?], pierre noire ou fusain sur papier vélin, 31, 7 x 24,9 cm, Musée de l'Ordre de la Libération, Paris. © Musée de l'Ordre de la Libération de Paris.

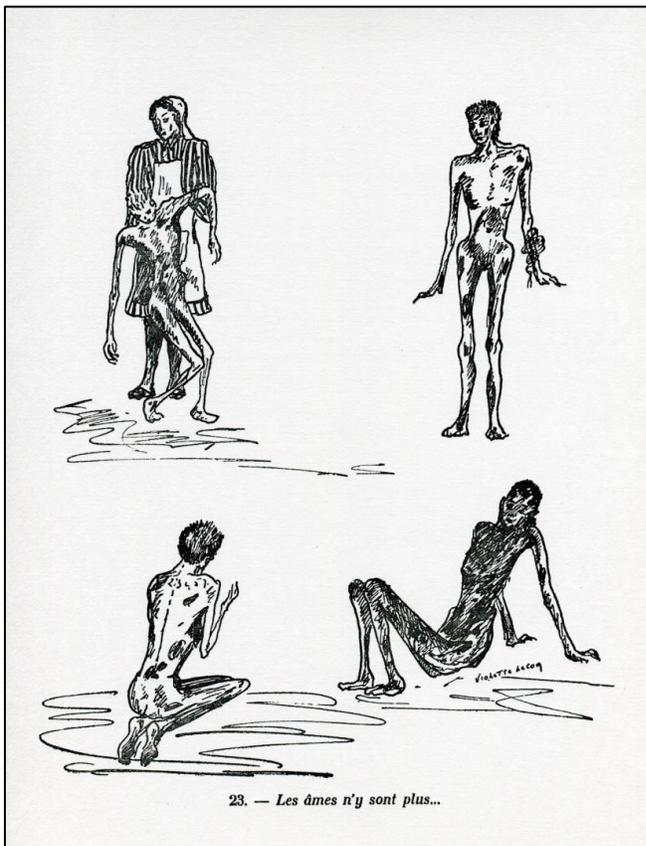
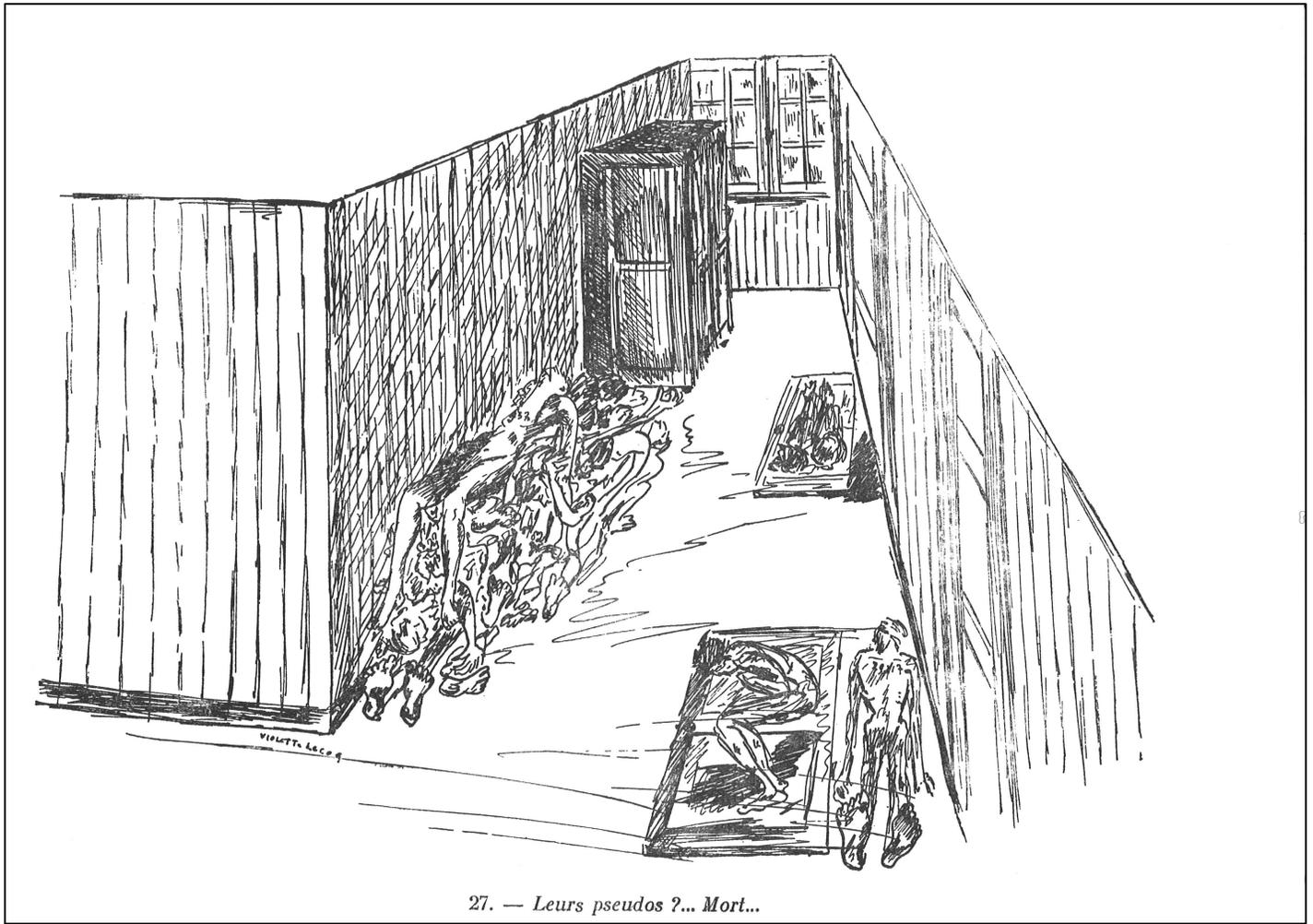


Figure 13 — Violette Rougier-Lecoq, *Les âmes n'y sont plus...*, [1946?], encre sur papier, Collection de l'artiste. Reproduction tirée de l'ouvrage *Témoignages 36 dessins à la plume Ravensbrück*, Paris : Les Deux Sirènes, 1948.



27. — *Leurs pseudos ?... Mort...*

Figure 14 — Violette Rougier-Lecoq, *Leurs pseudos?... Mort...*, [1946?], encre sur papier, Collection de l'artiste. Reproduction tirée de l'ouvrage *Témoignages 36 dessins à la plume Ravensbrück*, Paris : Les Deux Sirènes, 1948.

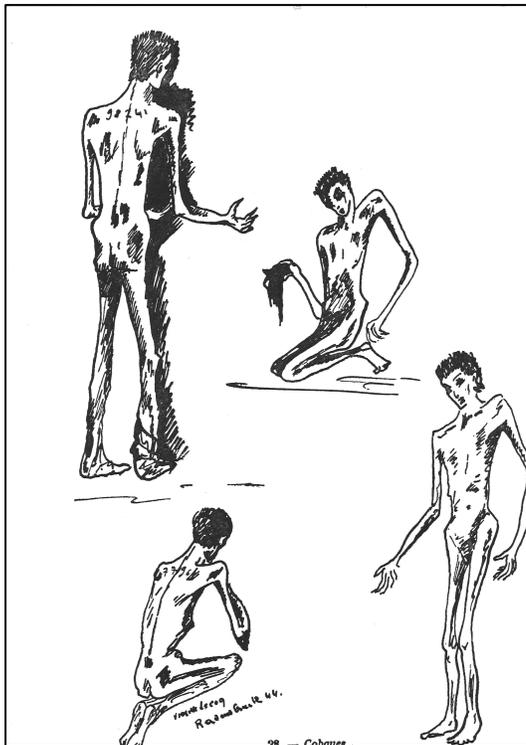


Figure 15 — Violette Rougier-Lecoq, *Cobayes...*, [1946?], encre sur papier, Collection de l'artiste. Reproduction tirée de l'ouvrage *Témoignages 36 dessins à la plume Ravensbrück*, Paris : Les Deux Sirènes, 1948.



Figure 16 — Violette Rougier-Lecoq, *Victoire...*, [1946?], encre sur papier, Collection de l'artiste. Reproduction tirée de l'ouvrage *Témoignages 36 dessins à la plume Ravensbrück*, Paris : Les Deux Sirènes, 1948.

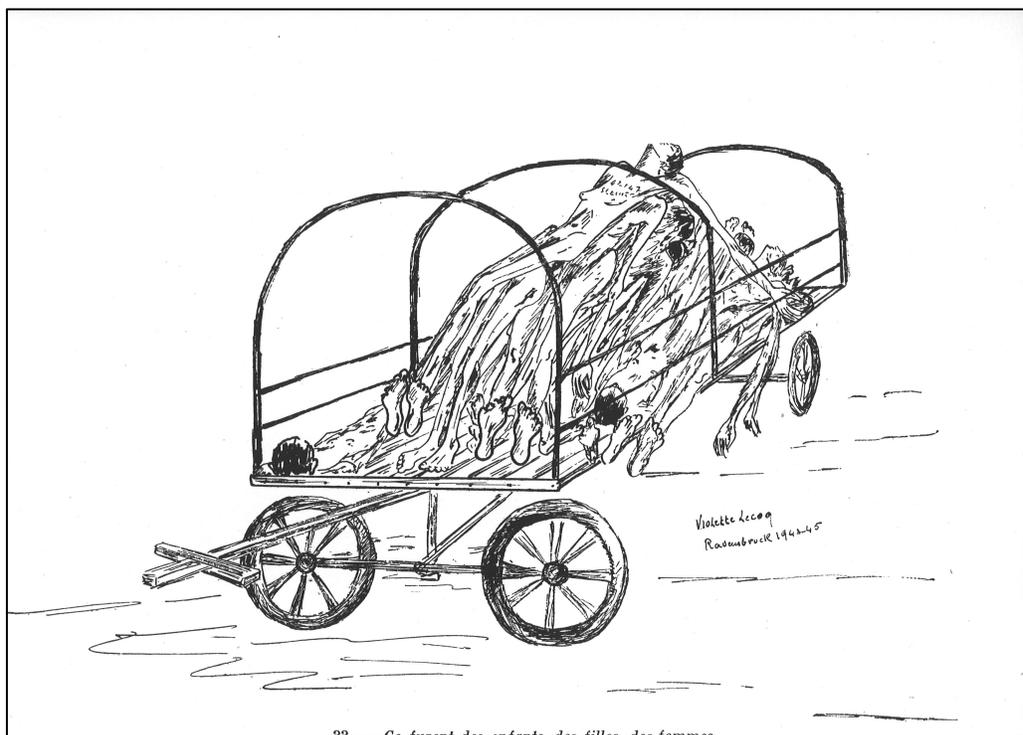


Figure 17 — Violette Rougier-Lecoq, *Ce furent des enfants, des filles, des femmes*, [1946?], encre sur papier, Collection de l'artiste. Reproduction tirée de l'ouvrage *Témoignages 36 dessins à la plume Ravensbrück*, Paris : Les Deux Sirènes, 1948.



Figure 18 — Violette Rougier-Lecoq, *Szczasny Novy Rok Docteur Zdenka*, 1944, crayon sur papier, 7,2 x 20,5 cm, Mémorial de Ravensbrück, Fürstenberg/Havel. © Mahn-und Gedenkstätte Ravensbrück.



Figure 19 — Violette Rougier-Lecoq, *Arrivée d'un transport au camp*, [1946?], encre sur papier, RW2/2, Les Archives nationales, Londres. © The National Archives.

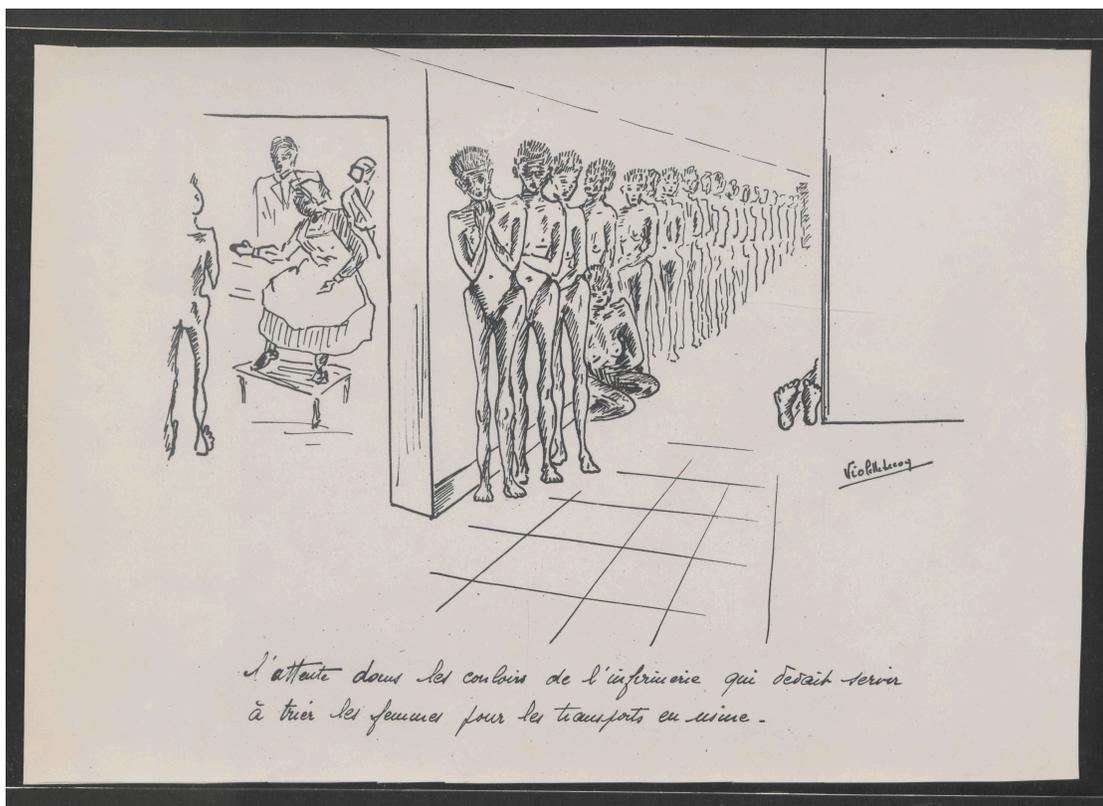


Figure 20 — Violette Rougier-Lecoq, *L'attente dans les couloirs de l'infirmerie qui devait servir à trier les femmes pour les transports en usine*, [1946?], encre sur papier, RW2/2, Les Archives nationales, Londres. ©The National Archives.



Figure 21 — Violette Rougier-Lecoq, *Une chambre de malade au Revier (lazaret), où l'on devait descendre les morts de la nuit, des étages supérieures*, [1946?], encre sur papier, RW2/2, Les Archives nationales, Londres. © The National Archives.



Figure 22 — Violette Rougier-Lecoq, *La chambre des folles où les malheureuses étaient entassées jusqu'à 70 dans un espace de 3 mètres sur 4 mètres...*, [1946?], encre sur papier, RW2/2, Les Archives nationales, Londres. © The National Archives.

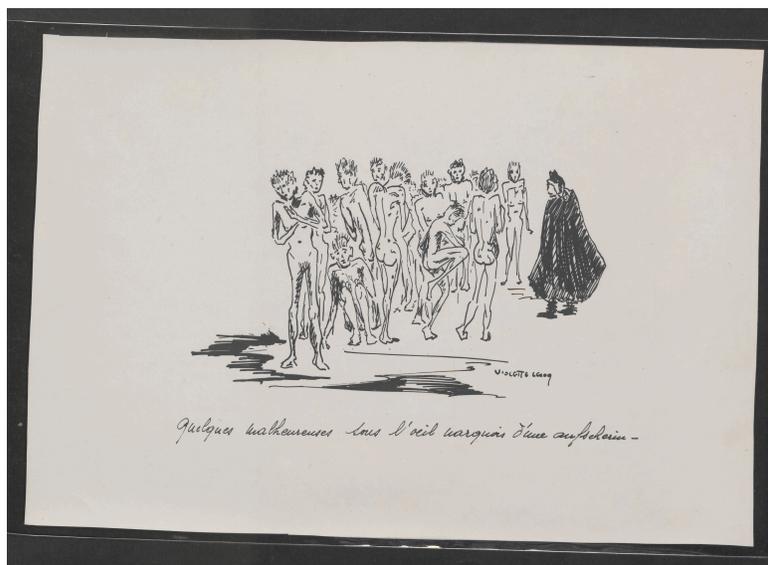


Figure 23 — Violette Rougier-Lecoq, *Quelques malheureuses sous l'œil narquois d'une aufsherin*, [1946?], encre sur papier, RW2/2, Les Archives nationales, Londres. © The National Archives.



Figure 24 — Violette Rougier-Lecoq, *Les douches où les femmes devaient se tenir à 3 ou 4 sous une place*, [1946?], encre sur papier, RW2/2, Les Archives nationales, Londres. © The National Archives.

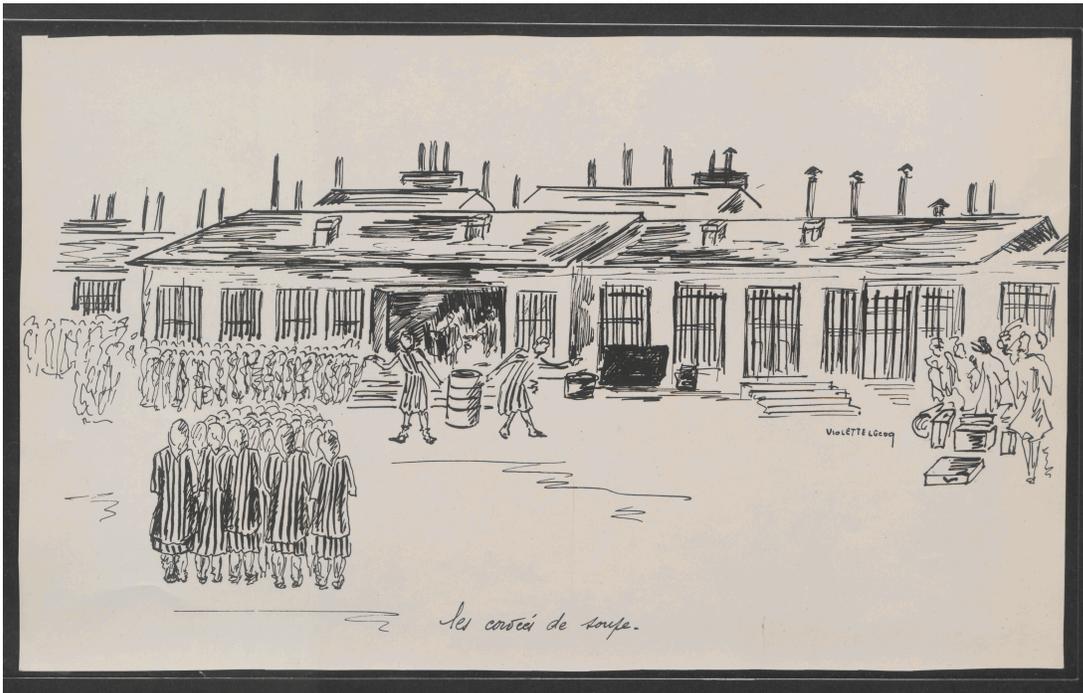


Figure 25 — Violette Rougier-Lecoq, *Les convois de soupe*, [1946?], encre sur papier, RW2/2, Les Archives nationales, Londres. © The National Archives.

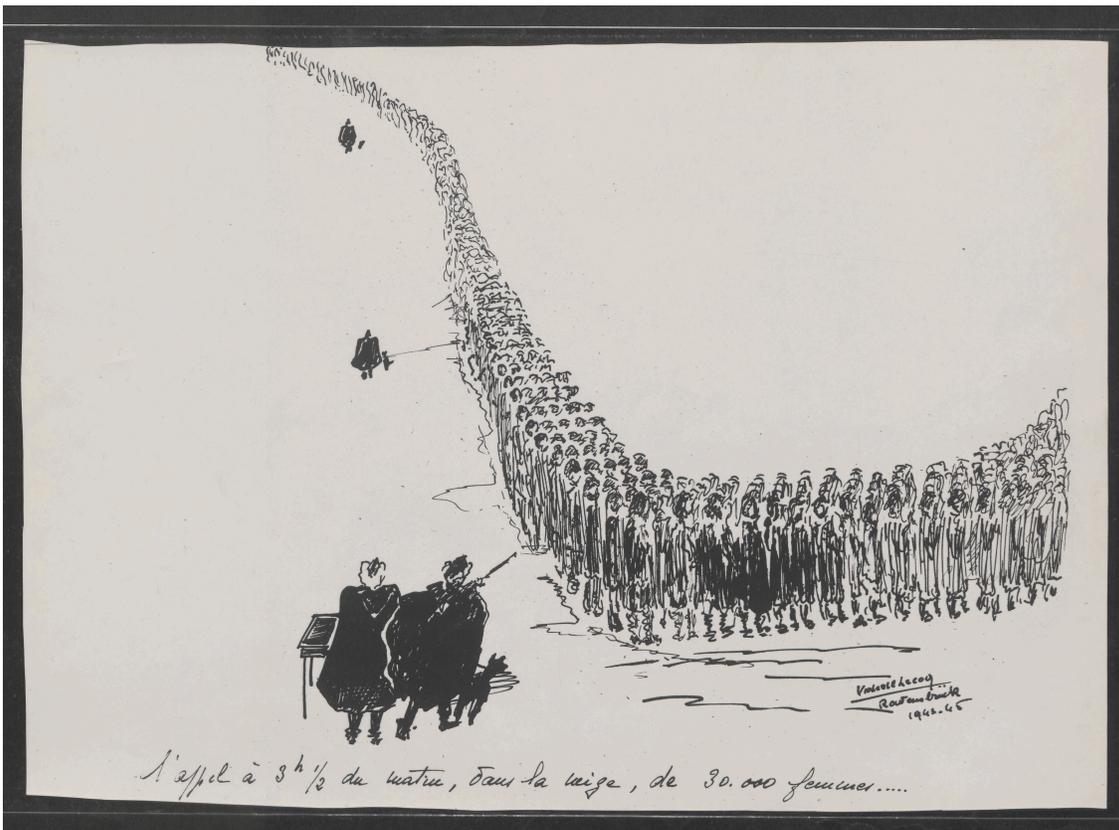


Figure 26 — Violette Rougier-Lecoq, *L'appel à 3 h ¹/₂ du matin, dans la neige, de 30 000 femmes...*, [1946?], encre sur papier, RW2/2, Les Archives nationales, Londres. © The National Archives.



Figure 27 — Violette Rougier-Lecoq, *Juives frappées à mort et agonisant, sans soins, dans des brouettes, dans la cour de l'hôpital...*, [1946?], encre sur papier, RW2/2, Les Archives nationales, Londres. © The National Archives.

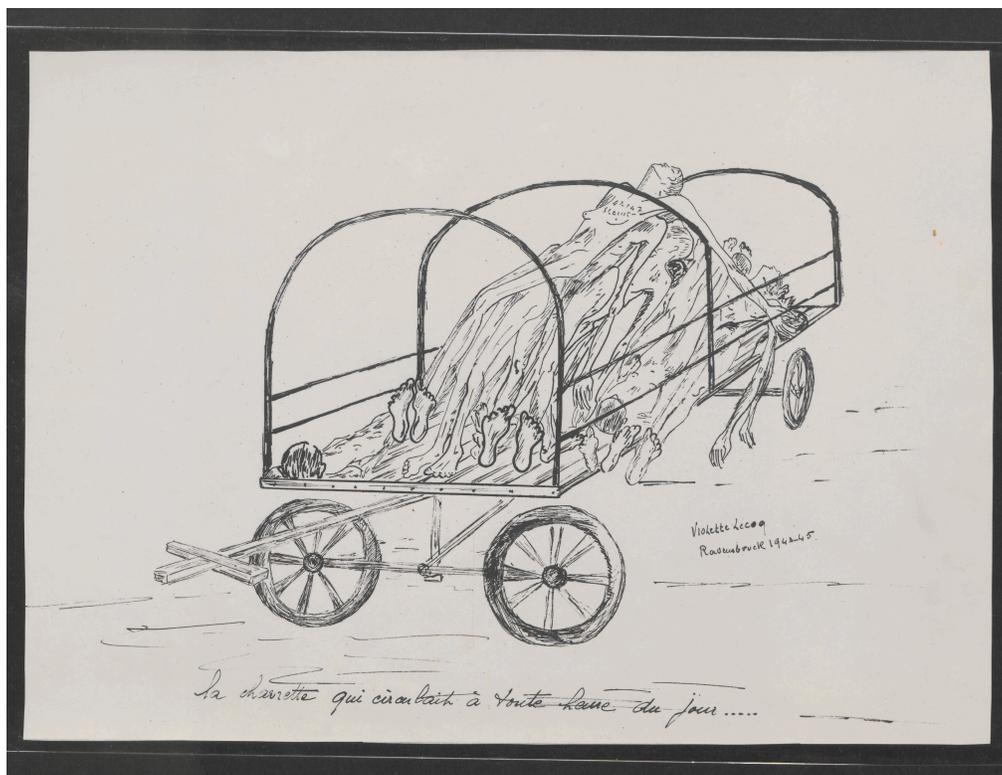


Figure 28 — Violette Rougier-Lecoq, *La charrette qui circulait à toute heure du jour*, [1946?], encre sur papier, RW2/2, Les Archives nationales, Londres. © The National Archives.



Figure 29 — Violette Rougier-Lecoq, *La morgue et les cadavres attendant d'être transportés au four crématoire [sic]*, [1946?], encre sur papier, RW2/2, Les Archives nationales, Londres. © The National Archives.



Figure 30 — Violette Rougier-Lecoq, *Une Aufseherin frappant une détenue [sic]*, [1946?], encre sur papier, RW2/2, Les Archives nationales, Londres. © The National Archives.



Figure 31 — Violette Rougier-Lecoq, *L'appel du bloc d'otages (bloc 32)*, [1946?], encre sur papier, RW2/2, Les Archives nationales, Londres. © The National Archives.

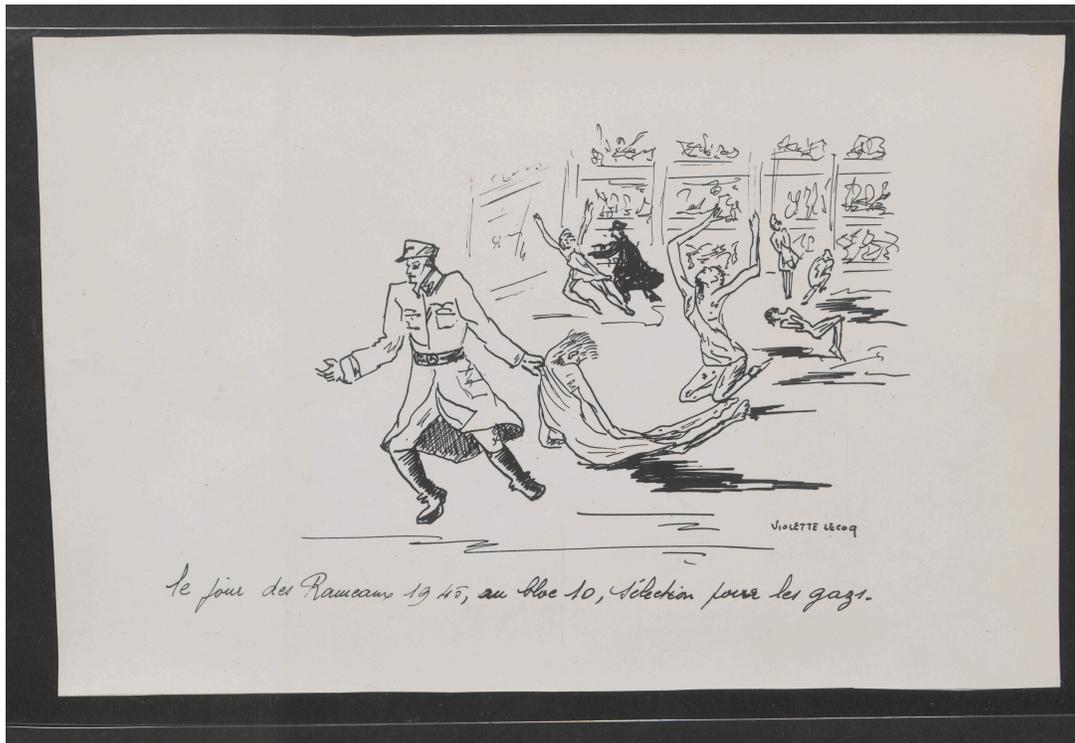


Figure 32 — Violette Rougier-Lecoq, *Le jour des Rameaux, au bloc 10, sélection pour les gazs [sic]*, [1946?], encre sur papier, RW2/2, Les Archives nationales, Londres. © The National Archives.

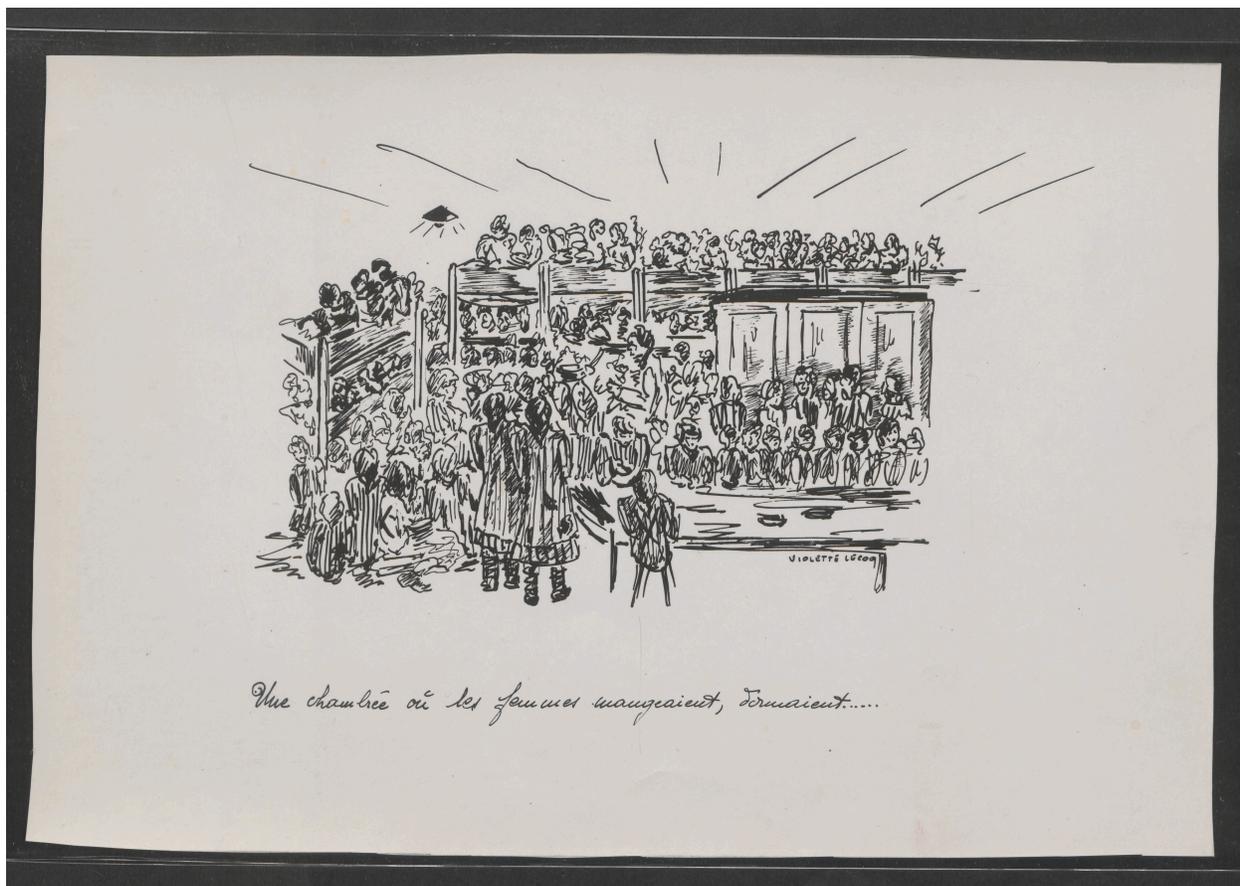


Figure 33 — Violette Rougier-Lecoq, *Une chambre où les femmes mangeaient, dormaient*, [1946?], encre sur papier, RW2/2, Les Archives nationales, Londres. © The National Archives.

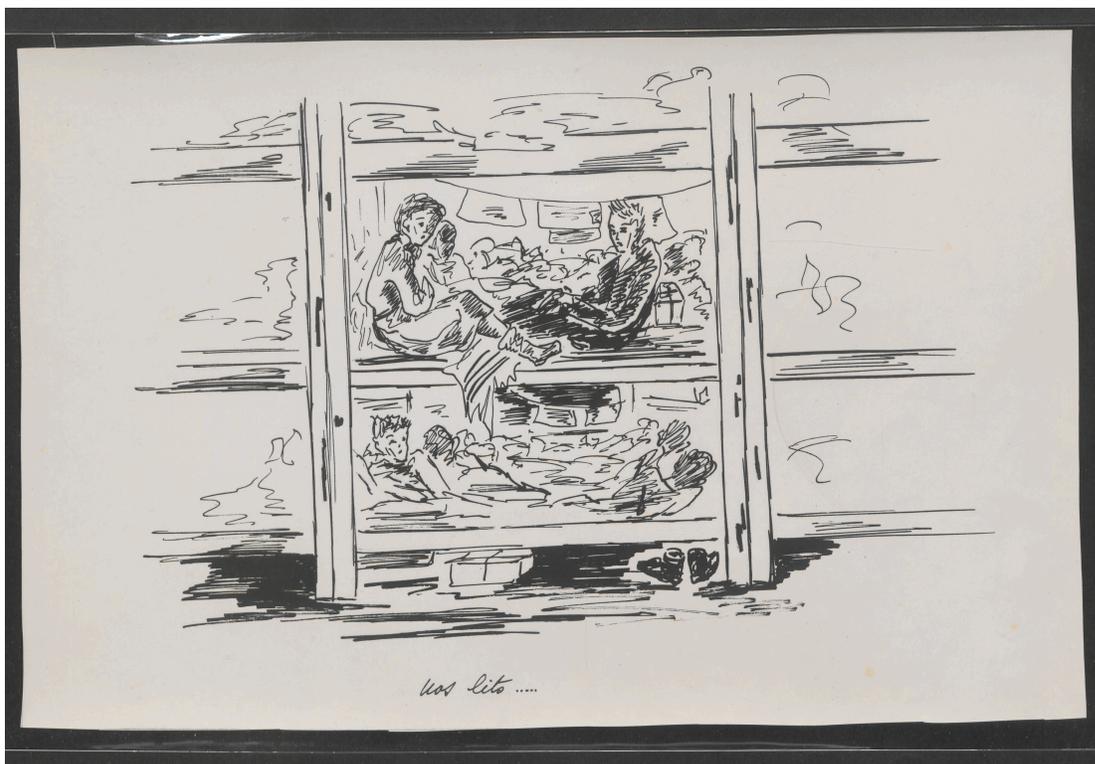


Figure 34 — Violette Rougier-Lecoq, *Nos lits...*, [1946?], encre sur papier, RW2/2, Les Archives nationales, Londres. © The National Archives.



Figure 35 — Violette Rougier-Lecoq, *L'épouillage dans un coin du Wasch-Romm (lavabo)*, [1946?], encre sur papier, RW2/2, Les Archives nationales, Londres. © The National Archives.

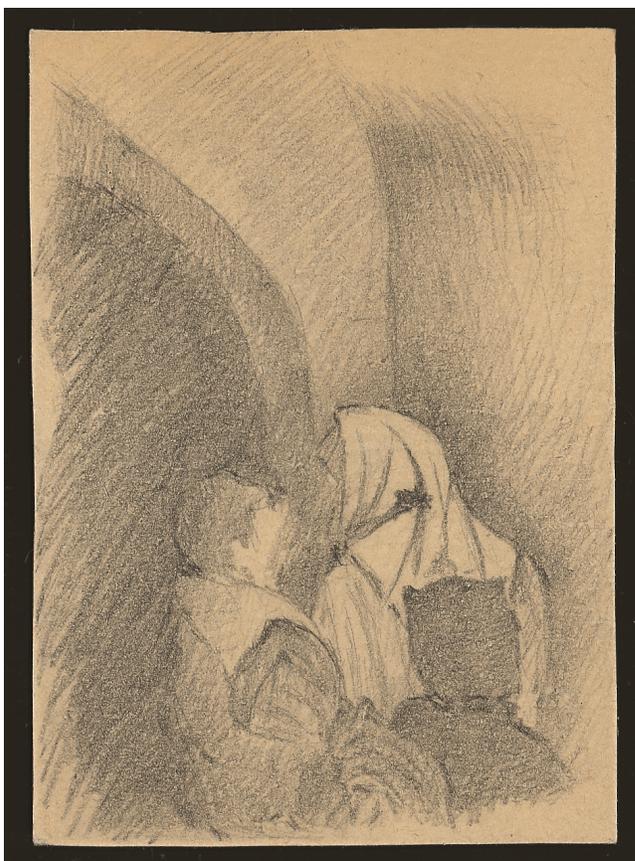


Figure 36 — Jeannette L'Herminier, *Dans l'abri, pendant l'alerte aérienne*, [1945?], crayon de papier sur carton, 10,5 x 7,5 cm, Musée de la Résistance et de la Déportation, Besançon. © Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon, M0335_987-1032-02_7.



Figure 37 — Violette Rougier-Lecoq, *Travaux...*, [1946?], encre sur papier, Collection de l'artiste. Reproduction tirée de l'ouvrage *Témoignages 36 dessins à la plume Ravensbrück*, Paris : Les Deux Sirènes, 1948.

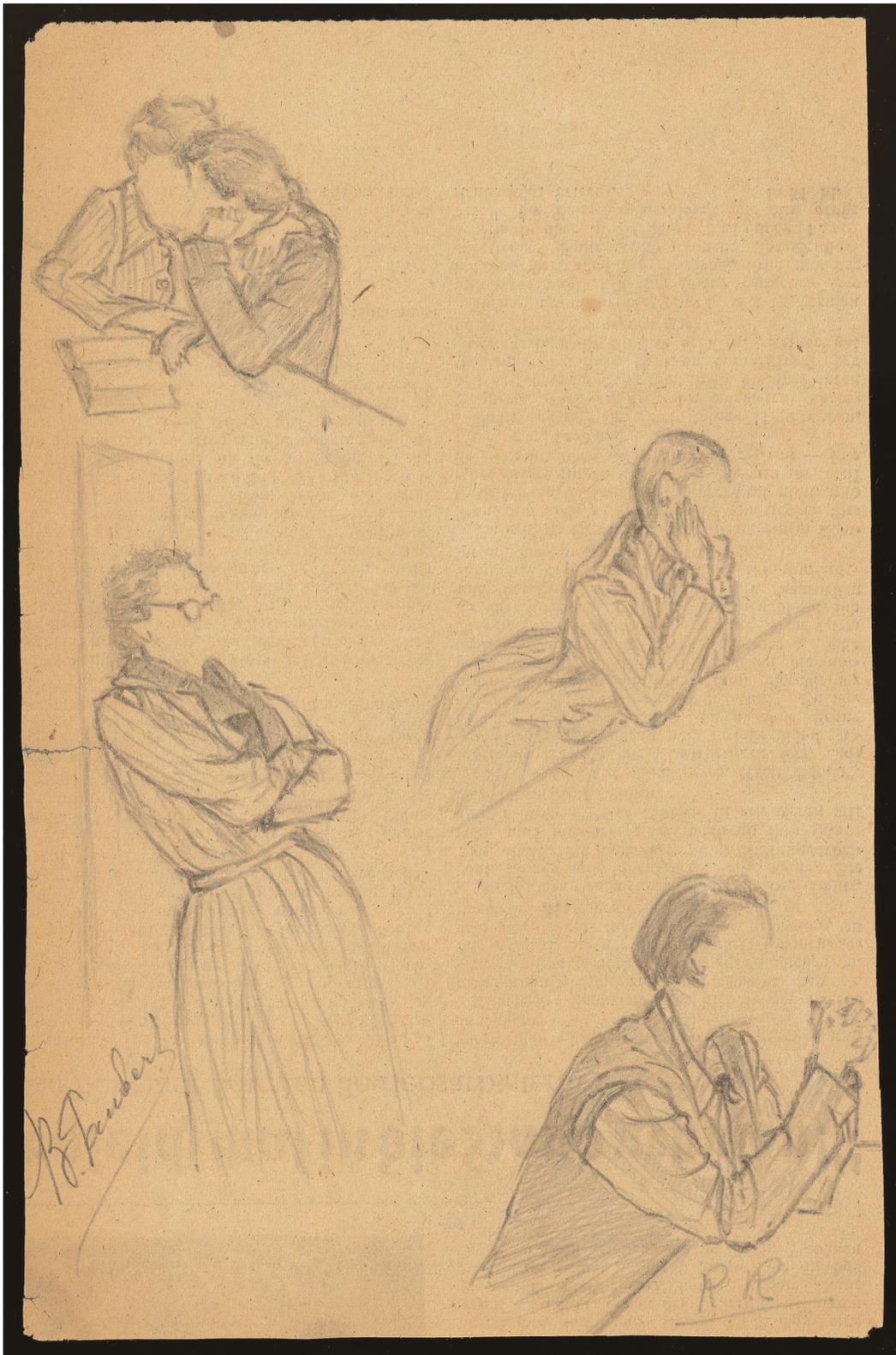


Figure 38 — Jeannette L'Herminier, Éliane Jeannin, Renée Metté, M^{me} Le Guillerm, dite « Mickey », M^{me} Paubert, Renée Raoux, [1944?], crayon de papier sur papier de journal, 21,4 x 13, 8 cm, Musée de la Résistance et de la Déportation, Besançon. © Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon, M0335_987-1032-01_22.

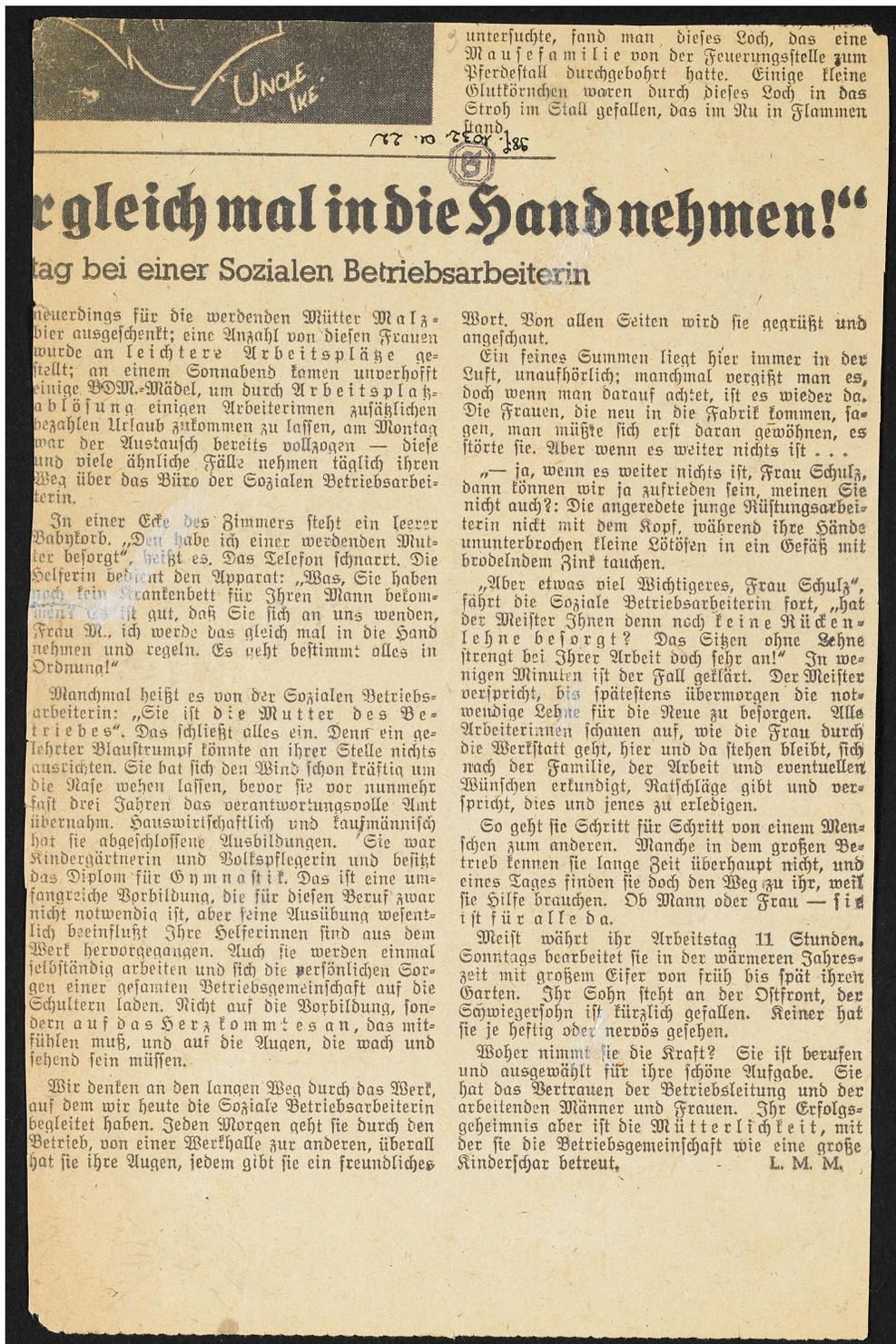


Figure 38 — Jeannette L’Herminier, Éliane Jeannin, Renée Metté, M^{me} Le Guillerm, dite « Mickey », M^{me} Paubert, Renée Raoux, [1944?], crayon sur papier de journal, 21,4 x 13, 8 cm, Musée de la Résistance et de la Déportation, Besançon. © Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon, M0335 987-1032-01 22.

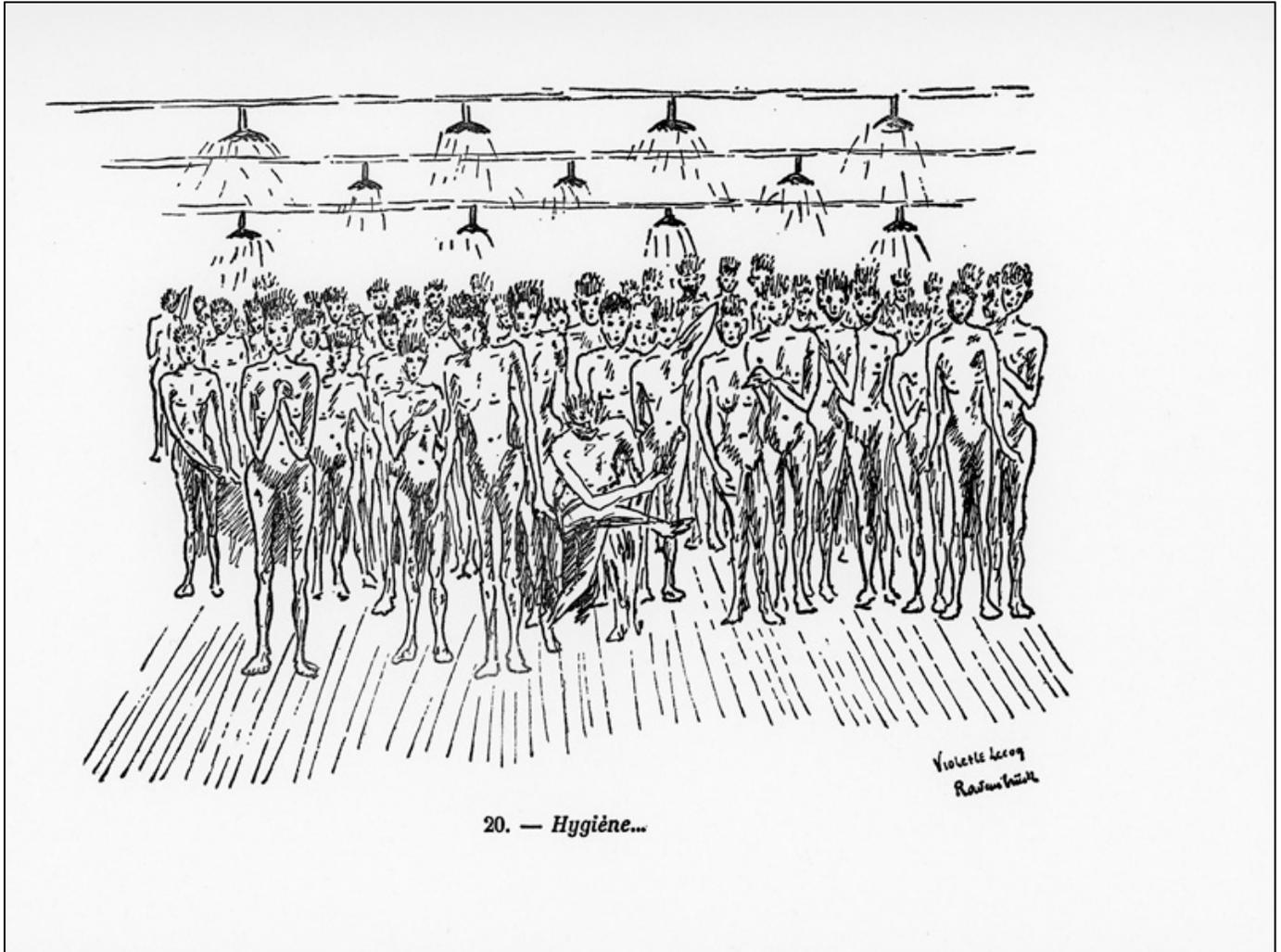


Figure 39 — Violette Rougier-Lecoq, *Hygiène...*, [1946?], encre sur papier, Collection de l'artiste. Reproduction tirée de l'ouvrage *Témoignages 36 dessins à la plume Ravensbrück*, Paris : Les Deux Sirènes, 1948.



Figure 40 — Jeannette L’Herminier, *Charlotte Gréco, dite « Charlie »*, [1945?], crayon de papier sur papier journal, 14 x 9 cm, Musée de la Résistance et de la Déportation, Besançon. © Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon, M0335_987-1032-03_16.



Figure 41 — Violette Rougier-Lecoq, *Nourritures Terrestres...*, [1946?], encre sur papier, Collection de l'artiste. Reproduction tirée de l'ouvrage *Témoignages 36 dessins à la plume Ravensbrück*, Paris : Les Deux Sirènes, 1948.



Figure 42 — Jeannette L'Herminier, *Peter*, « Meister » SS de l'atelier 137 de la poudrerie d'Holleischen, [1945?], crayon sur carton d'emballage de munitions, 13 x 10,8 cm, Musée de la Résistance et de la Déportation, Besançon. © Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon, M0335_987-1032-03_16.

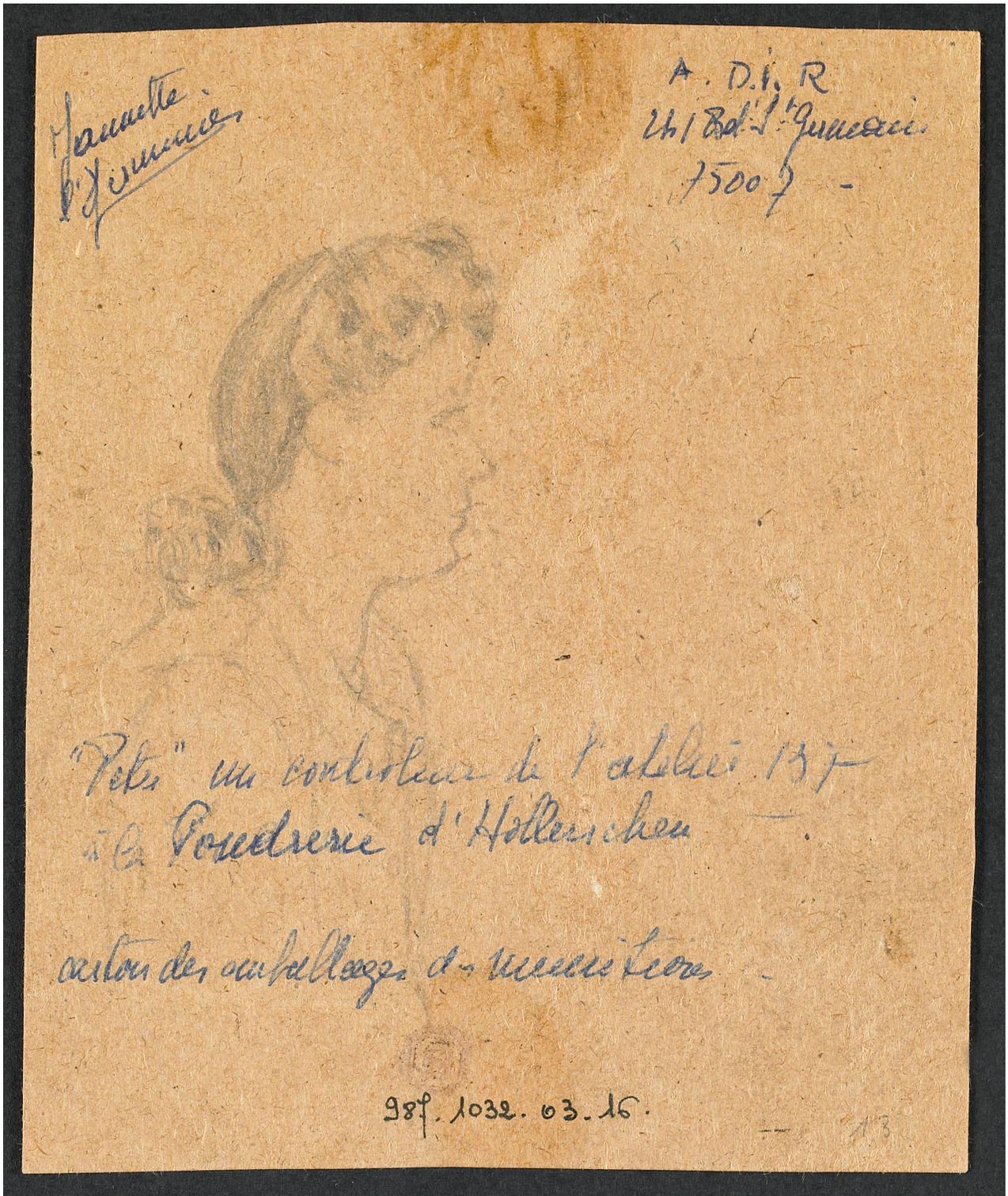


Figure 43 — Jeannette L'Herminier, *Verso du dessin Peter*, « Meister » SS de l'atelier 137 de la poudrerie d'Holleischen, [1945?], crayon sur carton d'emballage de munitions, 13 x 10,8 cm, Musée de la Résistance et de la Déportation, Besançon. © Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon, M0335_987-1032-03_16.



Figure 44 — Violette Rougier-Lecoq, *Gastronomie...* [1946?], encre sur papier, Collection de l'artiste. Reproduction tirée de l'ouvrage *Témoignages 36 dessins à la plume Ravensbrück*, Paris : Les Deux Sirènes, 1948.

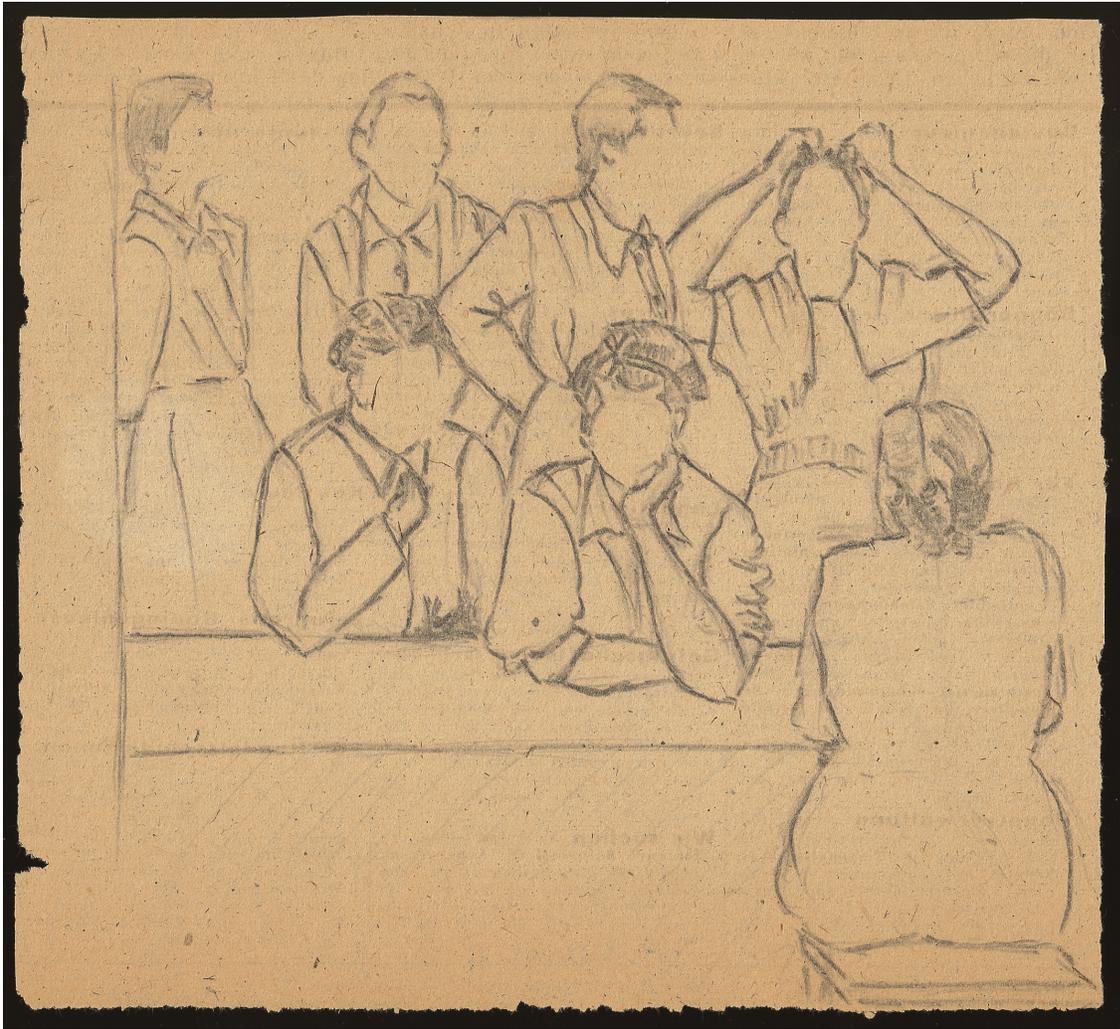


Figure 45 — Jeannette L'Herminier, *Une camarade tonduë*, [1944?], crayon de papier sur papier journal, 12,6 x 13,9 cm, Musée de la Résistance et de la Déportation, Besançon. © Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon, M0335_987-1032-01_27.

lung zum durchgebildeten Fach- oder Spezialler, die wir gerade in der künftigen Zeit mehr denn wendig haben. Nicht zu vergessen ist aber auch sich auf richtig bemessene Leistungen gründet und jenen Rhythmus der den Kräften des Einzelnen und dem Kr

Bauingenieur wird z. möglichst baldigen Eintritt als selbständiger Bauleiter für Zivil-Einsatz Finland gesucht. Bewerbungen mit selbstgeschriebenem Lebenslauf, Zeugnisabschriften und Gehaltsansprüchen unt. Kennwort Nr. 40/11. 43 Df (unbedingt anzugeben) an Werbegesellschaft H. L. Riese KG., Berlin W 8, Unter den Linden 43-45.

Baggerführer, erfahrene, für Dampf- u. Dieseldigger M IV für die Durchführung größerer Erdarbeiten für die besetzten Ostgebiete baldmöglichst gesucht. Meldungen unter Kennwort Nr. 40/11. 43 Df (unbedingt anzugeben) an Werbegesellschaft H. L. Riese KG., Berlin W 8, Unter den Linden 43-45.

Für Baustellen in den besetzten Ostgebieten laufend gute Fachkräfte zu sofortigem Antritt gesucht. Es wollen sich melden: **Baggerführer** (Dampf und Diesel), **Baumasschleifer**, **Lokführer** (Dampf und Diesel), **Zimmerleute**, **Eisenleger**, **Eisenflechter**, **Betonarbeiter**, **Bauhilfsarbeiter** sowie auch **ungelehrte** Kräfte bei guten Aufstiegsmöglichkeiten. Ferner werden gesucht für größere Erd- u. Betonarbeiten **Oberschichtmeister**, **Schichtmeister** u. **Beleuchtungsmeister**. **Unterstützung** und **Verpflegung**. Angebote unter Kennwort Nr. 40/11.43 Df (unbedingt anzugeben) an Werbegesellschaft H. L. Riese KG., Berlin W 8, Unter den Linden 43-45.

Hauptverwaltung von Großunternehmen in Berlin sucht für sofort selbständige **Personalsachbearbeiterin** mit entsprechender Erfahrung. Angebote unter Kennwort Nr. 40/11.43 Df (unbedingt anzugeben) an Werbegesellschaft H. L. Riese KG., Berlin W 8, Unter den Linden 43-45.

Wir suchen für sofort einen erfahrenen **Bürovorstand**. Angebote m. Lebenslauf, Zeugnisabschriften und Gehaltsansprüchen werden erbet. an Reichsanstalt Industrie, Werkflugschutz-Vertriebsstelle, Berlin W 35, Tüppelstr. 46.

Sekretärin für das Büro eines industriellen Leiters zum baldigen Antritt gesucht. Der Posten erfordert perfekte stenotypistische und kontoristische Kenntnisse, selbständige Arbeitsweise und Dispositionsvermögen. Angebote mit näheren Ausführungen und Unterlagen mit Kennwort „J. 269“ erbet. unter ZD 10294 VB., Berlin SW 68, Zimmerstraße 88.

Größeres Industrieunternehmen sucht für selbständige Tätigkeit im Einkauf mehrere Herren mit guten Kenntnissen und Erfahrungen auf d. Gebiete der Materialbeschaffung für den Flugzeugbau. Angebote mit den üblichen Unterlagen und Angabe der Gehaltsansprüche werden unter Kennwort „Maw“ unter B. R. 51/105 an Ala Anzeigen-Gesellschaft m. b. H., Bremen, erbetet.

Lagerführer, energisch und zuverlässig für ca. 40 Ostarbeiterinnen sofort gesucht. Bewerbungen von nur wirklich geeigneten Kräften erbeten, sowie um Einsendung der Zeugnisabschriften und der Gehaltsangebote wird ersucht unter ZS 10291 VB., Berlin SW 68, Zimmerstraße 88.

Gefolgschaftsamt, auswärtiges, größeres Werk der Maschinen- und Elektroindustrie sucht eine sozialpolitisch sichere und den Aufgaben des Tages gewachsene Kraft für die Leitung des Gefolgschaftsamtes. Bewerbungen mit Lichtbild, Lebenslauf und Empfehlungen erwarten wir unter ZL 10287 VB., Berlin SW 68, Zimmerstraße 88.

Wir suchen für sofort einen erfahrenen **Bürovorstand**. Angebote m. Lebenslauf, Zeugnisabschriften und Gehaltsansprüchen werden erbet. an Reichsanstalt Industrie, Werkflugschutz-Vertriebsstelle, Berlin W 35, Tüppelstr. 46.

Größeres Unternehmen der Berliner Elektroindustrie sucht für seine neuerrichtet ausgestattete Fernsprechkentrale **Telefonistinnen**. Auch intelligente junge Mädchen kommen als Anfängerinnen in Betracht. Bewerbungen mit den üblichen Unterlagen erbeten unter Kennwort „WW 9/16“ unter ZK 08509 VB., Berlin SW 68, Zimmerstr. 88.

Industriewerk der Luftfahrt sucht **Gruppenleiter** für Fertigungsplanung, **Planer** für Betriebsmittelherstellung, **Konstrukteure** f. Betriebsmittelkonstruktion und für Arbeitsvorbereitung. Angebote unter Forderung auf gewünschte Stellung mit üblichen Unterlagen und Gehaltsanforderung unter ZD 10210 VB., Berlin SW 68, Zimmerstraße 88.

Kaufleute und **Verwaltungsbeamte** für Einsatz im Reichsgebiet und besetzte Gebiete gesucht. Ausführliche Angebote mit Gehaltsansprüchen erbet. an: Organisation Todt-Zentrale, Personalamt, Berlin-Charlottenburg 13.

Erfahrene Bauingenieure und **Techniker** für Einsatz im Reichsgebiet und besetzte Gebiete gesucht. Ausführliche Angebote mit Gehaltsansprüchen erbeten an: Organisation Todt-Zentrale, Personalamt, Berlin-Charlottenburg 13.

Für Handelsschülerinnen, die zum Frühjahr 1944 ihre Ausbildung beenden, bietet sich bei Berliner Großfirma der Elektroindustrie auf den verschiedensten Arbeitsgebieten die Möglichkeit der Mitarbeit und der beruflichen Verwirklichung und Weiterentwicklung. Bewerbungen mit den üblichen Unterlagen unter dem Kennwort „AVS 8“ erbeten unter ZL 08098 VB., Berlin SW 68, Zimmerstr. 88.

Sekretärin mit guten Umgangsformen für selbständiges Arbeiten. Angebote unter Kennwort „S 10“ erbeten unter ZL 10287 VB., Berlin SW 68, Zimmerstraße 88.

Spanier, F. de ...

Soler, 31 43 85, Pianos, Flügel — Akkordeons ...

Verkäufe

4

Tondu, assez souvent galeux, et l'oeil
En dialecte vulgaire, appelé "Verfügbar"^{regard ---} ---



Figure 47 — France Audoul, « Sans titre », 1944. Reproduction tirée de l'ouvrage *Le Verfügbar aux Enfers*, Opérette-Revue en 3 actes de Germaine Tillion, Fonds Tillion, Musée de la Résistance et de la Déportation, Besançon. © Editions de La Martinière



Figure 48 — Jean Daligault, *Autoportrait*, 1944, crayon bleu et encre noire sur papier vélin, 12,7 x 9,8 cm, Fonds Daligault, Musée de la Résistance et de la Déportation, Besançon. © Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon, M0335_974-142-35.



Figure 49 — Jean Daligault, *L'économe de la prison de Trèves*, 1944, encre noire sur papier vélin, 14,5 x 10,3 cm, Fonds Daligault, Musée de la Résistance et de la Déportation, Besançon. © Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon, M0335_988-279-26.