UFR d'Histoire, arts et archéologie
Département d'Histoire de l'art et d'archéologie
Université Toulouse Jean-Jaurès

Master d'Histoire de l'art Parcours Histoire de l'art moderne et contemporain (HAMC)

Mémoire de Master 1 :

Histoire, mémoire et témoignage des camps à travers les œuvres de Zoran Music de 1945 à 1988.



Présenté par : Lilou COURAUD

Sous la direction de Madame Emilia HERY-MONTANES

Date de soutenance : 1 juillet 2026.
Jury composé de Madame Emilia HERY-MONTANES et de Madame Brigitte AUBRY

Année 2025-2026

Illustration de couverture :
Zoran Music, *Autoportrait*, 1947, huile sur toile, 54,5 x 44 cm, collection de l'artiste

Sommaire

Remerciements....4
Introduction....5

Chapitre I : La Seconde Guerre mondiale : contexte historique et artistique....12
Partie 1 : Les premières années de Zoran Music : formations et influences....12
1. a. Une construction cosmopolite....12
1. b. Formation artistique aux Beaux-arts....14

Partie 2 : Des espaces artistiques privilégiés....15
2. a. Le voyage comme dialogue privilégié avec les arts....15
2. b. Une personnalité connue entre Paris et Venise....17

Partie 3 : Dachau : le début d'une fracture (1944 – 1945)....18
3. a. Son arrestation à Venise....18
3. b. Survivre à l'univers concentrationnaire....20

Chapitre II : Zoran Music face à Dachau (1945-1988)....25
Partie 1 : Les détails anatomiques....25
1. a. Les mains : expression de la souffrance....25
1. b. Le visage : marque de la déshumanisation....27
1. c. Le sexe : symbole de la vulnérabilité....29

Partie 2 : Un lexique plastique complexe....31
2. a. La création d'un nouveau lexique....31
2. b. La douleur comme métaphore visuelle....33

Partie 3 : Le retour à l'essentiel....35
3. a. Un dépouillement nécessaire à la compréhension....35
3. b. Esthétisme du deuil....37
3. c. L'inscription de Zoran Music dans la mémoire collective....40

Chapitre III : Zoran Music : le temps du silence (1945 – 1969)....44
Partie 1 : La période « Silencieuse » : définition et enjeux....44
1. a. Les différents types de mémoire....44
1. b. Le silence artistique comme mise à distance de l'expérience concentrationnaire....50

Partie 2 : Ravenne : un nouvel espace de production.....53
2. a. Un espace artistique reconnu.....53
2. b. L'intégration à une tradition occidentale.....56

Partie 3 : Les collines : un espace ressourçant et mémoriel.....59
3. a. La quête d'une identité personnelle.....60
3. b. La nature comme double sens concentrationnaire.....63
3. c. Le motif comme nouvel espace artistique.....65

Partie 4 : Les chevaux et les paysans : thématiques symboliques.....67
4. a. Un retour préhistorique de la figure du cheval.....67
4. b. La représentation du monde paysan.....70

Conclusion.....73

Remerciements

Je tiens à adresser mes remerciements les plus sincères à ma directrice de recherche, Madame Emilia Héry-Montanes, pour son accompagnement et ses conseils, ainsi que pour son exigence et sa franchise qui ont été pour moi des éléments indispensables dans mon mémoire.

Je remercie également Monsieur Jean Nayrolles pour sa disponibilité et la qualité de son regard sur mon sujet de recherche. Je désire remercier Madame Brigitte Aubry pour sa disponibilité lors de cette soutenance.

Je souhaite remercier le musée d'art et d'histoire du Judaïsme de Paris pour la qualité de nos échanges et leur disponibilité lors de notre rencontre.

Je suis reconnaissante envers ma famille qui m'a soutenue tout au long de ce travail et qui a continué de m'encourager tout au long de ces mois de recherche. Je les remercie quant à leur implication dans la relecture de ce mémoire.

Je tiens aussi à remercier mes ami.e.s pour les échanges et leur soutien continu dans l'élaboration de cette recherche.

Par ailleurs, je souhaite adresser mes remerciements aux personnes qui prendront le temps de lire ce mémoire.

Merci à toutes et à tous.

Introduction

Zoran Music est un artiste aux facettes multiples. Il démontre la possibilité d'un art diverse traversé par la réflexion permanente de son internement à Dachau. Il met en scène l'univers concentrationnaire dans deux séries *Dachau 1944-1945* et *Nous ne sommes pas les derniers* (1970-1988). Ces deux séries sont la matérialisation directe d'un passé qui resurgit notamment en 1970. Elles permettent de mettre en exergue son témoignage du camp de concentration.

L'objet de recherche, que j'étudie, s'appuie sur les travaux de Zoran Music, des années 1940 à celles de 1988. Zoran Music est né dans l'empire austro-hongrois. C'est un artiste peintre du XXe siècle qui occupe une place importante entre Venise et Paris. Son travail est marqué par la diffusion et l'exposition de ses séries *Dachau 1944-1945* et *Nous ne sommes pas les derniers* (1970-1988). Se concentrer sur les deux séries portant sur la Seconde Guerre mondiale semble être un travail primordial pour fluidifier la compréhension d'un travail patiemment exécuté au fil des années par l'artiste. De plus, comprendre le retour de la peinture picturale effectué par Music en 1970, ne peut être étudié sans intégrer la période d'entre-deux séries (1946-1969). En effet, celle-ci émerge lorsque l'artiste est dans un tournant de sa vie, s'installe en lui une période qui peut être dite « silencieuse » de 1946 à 1969. Cette période est nommée ainsi, en lien avec le fait que l'artiste ne s'exprime pas publiquement et ne produit pas d'œuvre portant sur la Seconde Guerre mondiale, et plus précisément sur son internement à Dachau.

Ces dernières années, les études sur les différentes productions centrées sur l'artiste Zoran Music, sont largement guidées par les ouvrages réalisés par l'auteur et historien de l'art Jean Clair. Il se positionne comme l'un des spécialistes français de l'artiste. Il publie notamment en 2018 un ouvrage[1] se concentrant sur la série Dachau 1944-1945 et évoque la série Nous ne sommes pas les derniers (1970-1988). En 2016, l'auteur est invité à se rendre au vernissage de l'exposition permanente du musée d'art moderne de Ljubljana (National Gallery of Slovenia)[2]. Il y donne une conférence dans laquelle il analyse les oeuvres de

1 Jean Clair, *Zoran Music à Dachau, La barbarie ordinaire*, Paris, Arléa, 2018.

2 Institut Française de Slovénie, CLAIR, Jean, « *Conférence sur Zoran Music* », Galerie nationale de Ljubljana, 19/05/2016. Disponible sur : https://www.dailymotion.com/video/x4cj5mg, consulté le 17 févier 2025.

Music, permettant de tracer un récit historique sur la vie de l'artiste Zoran Music, retraçant son parcours dans une histoire de l'art moderne et contemporaine. Il y montre les liens plastiques de l'artiste et ses influences artistiques auprès de grands maîtres de la peinture européenne, tels que Goya, Giacometti ou encore ses influences plus modernistes telles que Caravage, et les nus antiquisants, dans le traitement des corps.

Jean Clair défend le positionnement de l'artiste comme un personnage, un témoin de Dachau. L'auteur appuie ses propos sur la série *Dachau 1944-1945*. Il découpe son ouvrage en fonction de grandes thématiques qu'il a observées dans les travaux de Music. Il met un point d'honneur sur l'importance des corps et leur usage en tant que figuration dans les œuvres de l'artiste. Également, il analyse le corps comme un matériau plastique et manipulable qui répond à des codes et à des lois. Il voit dans les œuvres de l'artiste des espaces de formation qui, certes, se mettent en place à Zagreb, mais qui voyagent notamment à Madrid avec l'observation des tableaux de Goya (peintures noires). Zoran Music termine son parcours artistique avec « l'école de Dachau[3]». Jean Clair fait l'hypothèse que c'est dans cet endroit que l'artiste va vivre une formation des plus importantes, notamment dans son rapport à la mort et sa représentation des corps.
Jean Clair met en avant la notion de témoignage dans cet ouvrage. Il s'interroge sur la véracité de ces dessins et l'importance qu'on doit leur accorder. Ainsi, il met en relation la définition du témoin avec sa fonction et se demande comment est-il possible d'observer et de s'interroger sur des faits ayant été vécus par d'autres individus. Il interroge, à travers cette notion, sur l'importance de la mémoire. Les deux termes sont différents, mais restent extrêmement liés.

En effet, la plupart des ouvrages consacrés au travail et traitant de la vie de Zoran Music, lors des expositions, se focalise sur un angle unique des œuvres de Zoran Music tant dans les thèmes que dans la manière de les représenter, celui dit concentrationnaire, celui de Dachau. Les auteurs convergent dans leurs analyses. Ils mettent en évidence l'impact du camp de concentration dans la production de l'artiste, et parfois n'exposent que cette partie artistique de la vie de Zoran Music. Ainsi, les historiens de l'art tels que Jean Clair[4] ou plus récemment Paul Bernard-Nauroud[5] traitent les productions artistiques de Music essentiellement depuis cet axe, ne travaillant que l'impact de Dachau dans ses œuvres et

3 Jean Clair, *Zoran Music à Dachau, La barbarie ordinaire*, Paris, Arléa, 2018.

4 *Ibid*.

plus précisément la série *Dachau 1944-1945* et *Nous ne sommes pas les derniers (*1970-1988). Or, il est important de prendre en compte les différents aspects de ses productions, pour ne pas avoir un seul et unique axe d'analyse. L'artiste a su diversifier ses œuvres et mettre en avant d'autres choses qu'uniquement sa vie pendant la Seconde Guerre mondiale. Il convient donc d'intégrer ces dernières pour pouvoir étoffer nos analyses. La période silencieuse (1946-1969), une fois analysée et décortiquée par le biais de son parcours artistique, s'apparente à une forme de réponse quant au questionnement de la représentation directe de la guerre.

Les expositions ont permis à Music d'acquérir une notoriété artistique. L'artiste est en lien avec deux différents pays : la France et l'Italie. Lors de ses différents voyages et séjours, il est exposé par des galeries ou des musées. L'artiste commence a être étudié en France dès 1952, avec une exposition à la Galerie de France à Paris. En 1972, le Centre Pompidou lui consacre une exposition temporaire[6], ce qui donnera lieu à la création d'un catalogue d'exposition. Il connaît, en France, une première forme de reconnaissance. On y expose une petite rétrospective de ses travaux entre 1946 et 1972. L'artiste slovène, est un artiste qui est déjà connu et reconnu sur le marché de l'art et auprès des spécialistes dès les années 1970 en France. En 1995, l'artiste est exposé à la Galerie nationale du Grand Palais. Cette exposition a aussi donné lieu à la création d'un catalogue nommé Zoran Music[7]. On trouve dans celui-ci les deux grandes séries de production sur sa déportation. Cet ouvrage permet d'éclaircir sa période entre 1945 et 1969. On y retrouve des paysages, des chevaux, des portraits de sa compagne Ida, des portraits de Venise. À la fin, se trouve sa série de portraits et d'autoportraits plus tardive dans son œuvre datant des années 1990. Ce catalogue est une étape importante dans l'étude et la compréhension de ses œuvres. En 2003, l'artiste expose pour la dernière fois de son vivant à Marseille. Dans cette exposition de janvier à février, le musée des Beaux-Arts de Marseille[8] présente l'artiste, le but est de venir mettre en scène les rafles qui se sont déroulées dans la ville. On retrouve dans les salles, la série *Nous ne*

5 Paul Benard-Nauroud, *Sur les œuvres silencieuses, Contribution à l'étude de l'art d'après Auschwitz*, Paris, Petra, 2017.

6 Jacques Lassaigne et André Berne-Joffroy, *Music [exposition organisée par le musée d'art moderne de la ville de Paris, du 16 novembre 1972 au 10 janvier 1973]*, Paris, Weber,1972.

7 Gérard Régnier, *Zoran Music: [exposition, Paris , Galeries nationales du Grand Palais, 4 avril-3 juillet 1995],* Paris, Réunion des musées nationaux, 1995.

8 *Zoran Music : nous ne sommes pas les derniers : exposition, Marseille, Mémorial des camps de la mort, 15 janvier-28 février 2003*, Alors hors du temps, Musées de Marseille., s.l., 2003.

sommes pas les derniers (1970-1988). Cette exposition permet la création d'un publication d'un catalogue d'exposition.

Aujourd'hui, les œuvres de Zoran Music sont exposées en France au Centre Pompidou ou bien au Musée d'Art Moderne de Caen, qui conserve dans ses archives des œuvres de l'artiste. Le musée d'art moderne (Fondazione Musei Civici Venezia) de la ville de Venise possède quant à lui aussi des œuvres de l'artiste. De grandes institutions américaines détiennent également des tableaux, tels que le MoMA et le MET. De plus, la National Gallery of Slovenia conserve et expose de façon permanente des œuvres de l'artiste. L'artiste est donc exposé dans les pays qu'il a parcourus dans sa vie. Encore aujourd'hui, des œuvres rentrent dans les collections, puisqu'en mai 2025, le musée d'art et d'histoire du judaïsme de Paris, s'est vu obtenir la donation d'une œuvre de la série Nous ne sommes pas les derniers, par Géraldine et Léopold Meyer. Léopold Meyer est le président des amis du centre Pompidou.

Ainsi, dans mes lectures, il est possible d'observer des thématiques transversales et régulières que de nombreux grands auteurs ont déjà théorisé. On retrouve, dans un premier temps la notion du corps comme objet symbolisant l'humanisation, la vie et la sépulture, voire la mort. Les auteurs s'appuient sur les deux séries traitant des camps de concentration pour cette thématique. Ils mettent en avant la rupture que Zoran Music met en scène dans ces corps. Il n'est pas là pour les représenter traditionnellement, mais pour y émettre une forme de beauté mêlant avec elle la notion mortuaire. L'auteur qui met le plus en avant cette théorie est Jean Clair dans son ouvrage de l'artiste[9].

Les chercheurs mettent aussi en avant la notion du témoignage comme point d'ancrage dans la mémoire historique du camp. Ce témoignage est mobilisé par l'artiste, mais toujours à son insu. En effet, lors de la première série, il en a conscience, mais quand il crée la deuxième, l'artiste repose son travail sur un flash-back. Les analyses montrent qu'il se situe plus un besoin mémoriel que dans une volonté propre au départ de se positionner comme témoin. On retrouve donc une forme d'intériorisation dans sa production. La notion de témoignage rentre en compte et reste très importante pour Michael Peppiatt, puisque celui-ci interviewe l'artiste sur une période de dix ans par le biais de l'oralité et retranscrit ces

9 Jean Clair, *Zoran Music à Dachau, La barbarie ordinaire*, Paris, Arléa, 2018.

entretiens dans un ouvrage publié en 2000[10]. Michael Peppiatt, autre auteur ayant écrit sur Music, prend la parole sur le témoignage et la mémoire dès le début de son ouvrage. Il met en garde les lecteurs sur la façon de le faire et son impact sur le monde. Il nous informe qu'il a interviewé Music entre 1988 et 1998 et qu'il a pu le rencontrer à trois reprises. Il retranscrit dans cet ouvrage leurs entretiens. L'auteur choisit d'aborder trois grands thèmes lors de ces rencontres. On y retrouve une partie très biographique avec ses espaces de formation ainsi que l'endroit où il a vécu lorsqu'il était plus jeune. Puis, l'auteur soulève les influences artistiques de l'artiste ainsi que son passage à Dachau. Ces trois thématiques sont entremêlées lors des différents entretiens, car Music se corrige, revient sur des choses dites et reformule.

On retrouve aussi la thématique de l'art comme médium thérapeutique face à un événement traumatisant. Cette thématique est néanmoins restée sous-jacente dans les analyses que j'ai pu consulter, ce qui ne me permet pas d'en faire un axe dans mon mémoire. L'autrice et psychanalyste Marie-José Sophie Collaudin, écrit dans la revue *Che Voi ?*. En 2011[11], l'art comme moyen thérapeutique de réagir à la Shoah et plus précisément sur Zoran Music. L'art-thérapie est un sujet très abordé lorsqu'on lit sur Zoran Music. Cette forme thérapeutique comme objet artistique chez Zoran Music ne me paraît pas être l'une des volontés de l'artiste. À la suite de mes lectures, notamment celles portant sur des entretiens réalisés par Michael Peppiatt[12] avec l'artiste, celui-ci n'explique en rien cette volonté thérapeutique. Il invoque sa peinture comme une production segmentaire et cyclique. L'aspect thérapeutique m'interpelle dans un premier temps, car un nombre important de psychologues ont pris part au débat sur les productions de Zoran Music. Ils mettent le plus souvent en exergue le traumatisme de l'artiste à la suite de la Seconde Guerre mondiale et l'art comme étant un catalyseur de sa pensée, une façon d'extérioriser sur une toile ce qu'il a vécu de manière cathartique. Néanmoins, de par l'écart disciplinaire entre ces hypothèses et les analyses que je réalise ici, et du fait que peu d'historien et d'historienne de l'art ont analysé ce lien, je n'ai pas décidé de retenir cet axe d'analyse comme prioritaire. Il serait néanmoins opportun de disposer d'analyses sur le sujet en histoire de l'art sur ses travaux.

10 Michael Peppiatt Zoran Music, *Entretiens 1988-1998,* Paris, L'échoppe, 2000.

11 Marie-José Sophie Collaudin, *Autre nuit : un rêve de Zoran Music*, Che vuoi ?, Lettres du rêve, p.145-146, Cairn, 2011.

12 Michael Peppiatt Zoran Music, *Entretiens 1988-1998,* Paris, L'échoppe, 2000.

Dans les œuvres de Music et la manière dont elles sont analysées, on retrouve la notion de beauté et celle de l'esthétisation de la mort. En effet, dans de nombreux ouvrages, plusieurs auteurs s'interrogent sur les bienfaits de cette beauté dans la représentation des camps. Est-il possible d'esthétiser la mort, mais aussi un événement tragique ? La notion d'*« essentiel »*[13] est un mot qui revient très souvent dans les écrits. L'artiste se place comme un peintre qui se base sur l'essentiel pour peindre. Il met en avant très peu de choses et mobilise peu de matériaux pour peindre. Cette notion repose sur deux facteurs d'un côté, celui déjà énoncé, la nécessité de représenter avec peu de moyens. De l'autre, la nécessité pour l'artiste de revenir sur des thèmes qui sont pour lui fondateur de sa personnalité de son vécu, il souhaite évacuer le superflu de ses œuvres pour mettre en travail, ce qui est pour lui, le plus important, le corps et le paysage.

Les auteurs ne parlent que très peu avec l'artiste des *Paysages Dalmate*, des chevaux et des portraits de Venise qu'il réalise entre 1949 et 1969. Un seul ouvrage revient dessus de façon rapide pour permettre une meilleure compréhension de cette partie de la production de l'artiste. Le catalogue de l'exposition de Venise dans l'œuvre de Zoran Music[14] identifie les points de vue de Venise fait par l'artiste dans les années 1980 et revient sur sa production en 1949. On peut y voir des aquarelles faites par Music. Les auteurs reviennent sur les sources de l'artiste et le place entre Orient et Occident de par sa mobilisation de différents motifs. La thématique du motif occupe une place importante dans les travaux de l'artiste. Il mélange différentes sources d'inspiration, la plupart étant liées à des espaces géographiques, pour lesquels, il y voit une forme de natalité.

Suite à ces différents écrits, un constat émerge quant à la question de la non représentation du camp, dans l'œuvre de Music pendant vingt-cinq ans. Ce constat permet de se questionner sur la place qu'occupe la période silencieuse (1946-1969) dans son œuvre. Dans quelle mesure cette période n'est-elle pas la continuation souterraine de son expérience concentrationnaire, lui permettant de mettre en place un retour frontal en 1970 ? Afin de répondre à cette problématique, ce mémoire s'organise en trois chapitres. Dans un premier temps, il convient de retracer le parcours de Music, de ses origines jusqu'à son internement

13 Gérard Régnier, Réunion des musées nationaux et Galeries nationales du Grand Palais, *Zoran Music : [exposition, Paris], Galeries nationales du Grand Palais, 4 avril - 3 juillet 1995*, Catalogue d'exposition, Paris Réunion des musées nationaux, 1995, Paris, RMN.

14 Jacqueline Lafargue et Jean Leymerie, *Venise dans l'oeuvre de Zoran Music : [exposition, Paris], Musée Cognacq-Jay, 18 janvier - 16 avril 2000,* Paris, Association Paris-Musée, 2000.

à Dachau, afin de mettre en exergue ses influences artistiques. Dans un second temps, l'analyse de la série *Nous ne sommes pas les derniers* (1970-1988) permet de mettre en avant les choix plastiques de l'artiste (traitement du corps, palette chromatique, lexique visuel) démontrant le long processus d'intériorisation comme une expérience réfléchie dans sa création. Pour terminer, il convient de revenir sur la période silencieuse (1946-1969), afin de démontrer que les collines, les chevaux et les paysans sont l'expression d'un traitement indirect de Dachau.

Chapitre I : La seconde Guerre Mondiale : contexte historique et artistique

Ce chapitre permet de mettre en avant les premières années de Zoran Music, de sa naissance à Gorizia, jusqu'à son internement à Dachau. Il convient d'en examiner les différents enjeux afin de comprendre par la suite ses différents travaux. Zoran Music est un artiste cosmopolite aux origines multiples. Il voyage énormément et ses voyages vont être des marqueurs de ses peintures et de ses dessins, aboutissant à la création de plusieurs séries largement inspirées par ses prédécesseurs. Dans un premier temps, nous observerons son enfance, puis nous nous laisserons guider par ses différents voyages européens. Pour terminer, nous nous attarderons sur sa déportation à Dachau, élément majeur de sa vie.

Partie 1 : Les premières années de Zoran Music : formations et influences

1. a. Une construction cosmopolite

Zoran Music fait partie de ces artistes qui sont composés d'une identité multiple. Il incarne la diversité des pays et des origines du sud de l'Europe. Il a grandi dans l'empire Austro-hongrois. Il naît le 12 février 1909 à Gorizia. C'est ici que Music grandit. Gorizia occupe une place singulière géographiquement, puisqu'elle se trouve à côté de la frontière italienne. Dans cette ville, on y parle plusieurs langues notamment les langues slaves. De plus, cette ville regroupe une pluralité de langues, on y retrouve les langues slaves et notamment le slovène comme langue courante ainsi que l'allemand qui est employé dans les administrations. Plus particulièrement, au sein de la famille de Music on parle italien. Music est donc bercé depuis son enfance par des langues diverses, ouvrant son regard sur le monde.

Ses grands-parents sont vignerons dans la région du Frioul. Sa grand-mère est une ancienne frioulane parlant le dialecte ancien avec son grand-père. Music témoigne à Michaël Peppiatt[15] en 1997-1998, avoir passé de nombreux moments chez ses grands-parents traversant la frontière entre l'Italie et l'empire Austro-hongrois.

15 Michael Peppiatt, *Zoran Music, Entretiens 1988-1998,* L'échoppe, 2000.

« […] on allait souvent passer une partie de l'automne chez mes grands-parents. C'était un paysage magnifique. On voyait le golfe de Trieste à gauche, à droite, en bas des Alpes, Udine et plus loin on devinait Venise. »[16]

L'Italie s'impose à lui comme son second pays. Il passe notamment beaucoup de temps dans les montagnes italiennes, c'est exactement ce que l'on va retrouver dans ses tableaux. On y observe les paysages de son enfance (figure 13). Music apprécie passer du temps à randonner, aller de refuges en refuges et en apprendre davantage sur l'espace qui se trouve devant ses yeux.

« J'aimais énormément la nature. Plus tard, je faisais de très longues promenades dans la montagne et dans la forêt, seul ou avec des amis, et je dormais dans les refuges. Je connaissais tout sur les animaux, et parfois je les soignais. »[17]

Ses parents appartiennent à la classe moyenne. Sa mère est institutrice et son père est professeur des écoles, c'est par le métier de son père que l'artiste va être amené à se déplacer pour ses études. Par la suite, son père va prendre le poste de directeur des écoles à Boukkovizza. Il va suivre son père lors de ses différentes mutations notamment à Griffen en 1919, où il y poursuit son lycée en langue allemande, pour le terminer à Maribor en 1928. C'est aussi par cet intermédiaire que Music parle plusieurs langues dès son enfance. De cette manière, il intègre rapidement la notion d'ouverture au monde qui s'ouvre devant lui grâce à ses différents déplacements. Jean Clair[18], y voit la pluralité des mondes qu'il côtoie, comme extrêmement bénéfique à son art ce qui par la suite lui permet de développer des connaissances plurielles sur les différents pays dans lesquels, il grandit. Il acquiert de cette façon des connaissances sur les paysages qu'il a rencontrés, les retraduisant dans ses toiles (figure 21).

16 Michael Peppiatt, *Zoran Music, Entretiens 1988-1998,* L'échoppe, 2000, p. 30.

17 *Ibid.*, p. 31.

18 Jean Clair (dir) Gérard Régnier, Réunion des musées nationaux et Galeries nationales du Grand Palais, *Zoran Music : [exposition, Paris], Galeries nationales du Grand Palais, 4 avril – 3 juillet 1995*, Catalogue d'exposition, Paris Réunion des musées nationaux, 1995.

1. b. Formation artistique aux Beaux-arts

Music confie s'intéresser depuis petit au dessin. Cet art rythme ses journées, il dessine pour lui mais surtout pour les autres. Il apprécie cela, il aime montrer ce qu'il fait, le dessin s'impose à lui naturellement. Après avoir hésité à faire des études d'architecture, Music refuse, il préfère rentrer aux Beaux-Arts de Zagreb en 1930, pour devenir professeur de dessin.

Aux Beaux-Arts de Zagreb, l'artiste découvre une autre culture, celle de la Croatie. Imposant, l'apprentissage d'une nouvelle langue mais pour laquelle Music n'y éprouve aucune difficulté. L'école est diverse par l'origine géographique de ses étudiants, on y retrouve des italiens, des hongrois, des roumains, etc. C'est aussi dans l'école à Zagreb, que Music rencontre la communauté tzigane. Il a pris l'habitude de tracer leur portrait, il insiste sur le fait qu'*« Ils se déplaçaient avec leurs chevaux et ils parlaient toutes les langues. Les femmes portaient six ou sept jupes toutes pleines de poussières. »*[19]. Il n'est peut-être pas anodin de rencontrer par la suite quelques années plus tard, des portraits de femmes à chevaux dans les montagnes (figure 19 et 22). Music cherche à les réintroduire par la suite dans ses œuvres picturales de la période silencieuse (1946 – 1969).

C'est durant ses années de formation aux Beaux-Arts que Music rencontre son professeur, qui va devenir par la suite son maître dans la peinture, Ljubo Babic. Il va largement influencer celui-ci dans ses compositions, lui permettant de créer ses premières œuvres (figure 27 et 28). Ljubo Babic (1890-1974) est un peintre très connu et reconnu en Croatie entre les deux guerres mondiales (1918–1939). Il occupe une place d'enseignant aux Beaux-Arts jusqu'à la fin de sa carrière. Il voyage énormément dans les années 1930, incitant ses élèves à en faire de même. De cette manière Babic continue de se former aux différents mouvements européens (impressionnisme, art nouveau, symbolisme, etc) rencontrant divers artistes. Son appréciation pour les différents types de mouvements artistiques permet à Music d'étendre ses connaissances picturales, allant jusqu'à l'influencer dans ses voyages.

C'est aussi à cette période que Music se forme et apprend à dessiner le corps humain dans tous ses détails. À Zagreb, on apprend directement sur les cadavres. Les élèves se forment en regardant les morts, les disséquant pour en savoir plus sur la manière dont ils sont

19 Michael Peppiatt, *Zoran Music, Entretiens 1988-1998,* L'échoppe, 2000, p. 34.

figurés et de quoi ils sont composés. Cette étude du corps humain sous tous ses angles, sous toutes ses couches, crée chez lui une attirance pour la plasticité et le mouvement que celui-ci peut rendre dans la peinture. C'est de cette manière que Music, incarne par la suite dans ses séries *Dachau 1944 -1945* (figure 8) et *Nous ne sommes pas les derniers* (1970–1988) (figure 32) l'intégralité du corps. Il le fait de la même manière que Léonard de Vinci avec son *Homme de Vitruve*, 1492 (figure 46). On y retrouve entre les œuvres de Music et celle de Léonard de Vinci, la même façon d'appréhender le corps humain. Il est connu à la perfection, jusque dans ses moindres détails anatomiques.

Partie 2 : Des espaces artistiques privilégiés

2. a. Le voyage comme dialogue privilégié avec les arts

C'est aux Beaux-Arts de Zagreb que Music rencontre des œuvres des artistes dits modernes pour l'époque. En effet, il voyage beaucoup et ses premiers voyages sont rythmés par la volonté de découvrir les arts présents au centre de l'Europe. Il part en 1932, faire ses premiers voyages artistiques. Il rejoint Vienne où il y découvre les œuvres des peintres viennois. Il est fortement impacté par les œuvres de Gustave Klimt et de Egon Schiele. Ces artistes vont marquer et influencer sa carrière notamment par le ré-emprunt de la thématique symboliste que l'on observe dans ses œuvres de la période silencieuse (1946–1969). On retrouve dans la peinture de Music, la même inspiration que celle qui a traversé les œuvres de Klimt, les influences byzantines. Les deux artistes partagent cette attirance pour la mosaïque de Ravenne.

Cette même année, en 1932, l'artiste passe aussi à Prague. Il y découvre les peintures des modernistes européens. Il est marqué par les œuvres de Pablo Picasso, Maurice de Vlaminck, André Derain et Vassily Kandinsky. Ces tableaux qu'il découvre pour la première fois marquent son nouveau style (figure 27 et 28). On y retrouve la géométrisation du cubisme, le mouvement de l'impressionnisme et la tradition de la représentation du paysage.

Puis en 1935, lorsqu'il a terminé ses études, il se rend en Espagne, c'est là-bas que son travail va être réellement marqué pour le reste de sa carrière artistique. Ce voyage est

motivé par son professeur et maître Babic, qui lui conseille de partir en Espagne pour se former. Il y découvre les intérieurs de cathédrales dont naît une série, où l'artiste s'attarde à peindre les intérieurs des cathédrales de Madrid et de Tolède. Music affirme lors de son entretien avec Michaël Peppiatt [20], son attrait pour la cathédrale comme figure plastique. Il lui confie que la cathédrale de Tolède est celle dans laquelle il y a passé le plus de temps.

> *« […] et j'aimais beaucoup les cathédrales, surtout la cathédrale de Tolède, où je m'asseyais dans le noir en attendant de voir peu à peu des lumières douces. »*[21]

Mais c'est aussi dans ce pays que Music, copie les œuvres du musée du Prado et plus particulièrement celle de Goya et Velázquez. Il passe ses journées dans le musée à observer et dessiner les peintures de Goya et sa série de *Peintures noires* (figure 48). Celles-ci l'intrigue. Goya marque à jamais Music dans le choix de sa représentation de la mort et plus particulièrement de celle de sa série *Nous ne sommes pas les derniers* (1970–1988). On y retrouve le même traitement de la figure humaine et l'utilisation des sous-tons ocrés. Selon Alain Tapié[22], Goya ou bien Caravage ont créé un nouveau mouvement dans la peinture, la peinture de « *l'évocation de la douleur* »[23]. Si nous reprenons cette théorie et affirmons que celle-ci est véridique, alors, il n'est pas étonnant de voir chez Music des reflets des œuvres de Goya et de sa série de *Peintures noires*. Dachau est alors la mise en place de ce sentiment de douleur et d'horreur. Ceux-ci ressortent pour permettre de créer la série *Nous ne sommes pas les derniers* (1970-1988). La douleur est donc intégrée, voire ingérée pour en faire ressortir le système d'oppression nazi, la vision d'un mal. Quant à Jean Clair[24], Goya est selon lui, celui qui a permis à Music de survivre à Dachau. De ce fait, c'est par sa série faite dans les camps que son travail commence réellement. Il lui est donné à voir et connaître Dachau pour en comprendre son fonctionnement.

20 *Ibid*.

21 *Ibid.*, p. 34.

22 Alain Tapié, (dir) André Tapié et Jacques Rouland, *Miklos Bokor, Zoran Music, « Le temps des ténèbres », peintures : [exposition] Musée des beaux-arts de Caen, 18 mai – 16 août 1995*, Caen, Musée des beaux-arts de Caen, 3 volumes, 1995, volume 1.

23 *Ibid.*, p. 17.

24 Jean Clair, (dir) André Tapié et Jacques Rouland, *Miklos Bokor, Zoran Music, « Le temps des ténèbres », peintures : [exposition] Musée des beaux-arts de Caen, 18 mai – 16 août 1995*, Caen, Musée des beaux-arts de Caen, 3 volumes, 1995, volume 2.

Pour terminer Music termine son dernier voyage avant son arrestation à Venise en 1943. C'est dans cette ville que les arts dits byzantin commence à s'imposer à lui. Il interprète et commence à intégrer ceux-ci. Ce procédé va lui permettre de les faire ressortir plus tard sur la toile, lors de la période dite silencieuse (1946-1969). C'est aussi à Venise, qu'il fait la connaissance du peintre Guido Cadorin. Celui-ci, permet à Music d'intégrer un réseau d'artiste vénitien. De cette amitié, découle quelques années plus tard à la rencontre entre Music et sa future femme Ida Cadorin, fille unique de Guido Cadorin.

2. b. Une personnalité connue entre Paris et Venise

Music s'installe après la guerre à Venise. C'est dans cette ville qu'il retrouve la passion entre ses deux identités, celle d'un appel vers l'orient et de l'autre son amour pour l'occident. Il trouve que Venise s'impose comme la ville parfaite pour allier les deux. Elle est la nouvelle ville capitale entre ces deux mondes selon lui.

Selon Jean Bouret[25], Music est un artiste en lien avec la ville de Venise. Il intègre cette ville comme le moyen de succomber à un désir. Selon lui, la ville de Venise est une ville qui est synonyme de plaisir. Elle a été construite par ce prisme. Le but est d'y ressentir le divertissement. Il pense que Music a conscience de cette notion et qu'il l'intègre dans ses œuvres. Cela passe par la représentation directe de la ville. Celle-ci est mise en scène dans ses tableaux. On y retrouve des portraits de la ville et non pas des paysages. Derrière, la notion de portrait, il faut voir Venise comme un symbole, presque comme une entité à part entière. Elle renferme en elle la notion de plaisir. La symboliser, c'est aussi créer un sentiment particulier chez le spectateur, l'amener à venir voir la ville, pour mieux la comprendre.

En 1947, Music reçoit pour la première fois un atelier, il se trouve à côté du conservatoire de Venise. Son atelier se trouve au dernier étage et domine toute la ville. Celui-ci devient une source d'inspiration pour l'artiste. L'année d'après grâce à sa renommée il est sélectionné pour exposer à la biennale de Venise.

25 Jean Bouret, (dir) Jean Clair, *Zoran Music*, 1992, Milano Electa.

Puis en 1949, l'artiste quitte Venise et s'installe à Paris. C'est à cette époque qu'il rencontre Massimo Campigli, Alberto Savinio et André Pieyre de Mandiargues qui lui permettent d'intégrer le mouvement de l'école de Paris. Par cette affection portée entre chacun d'eux, Music y voit la possibilité de traverser les frontières travaillant entre Paris et Venise. Il côtoie et rencontre des personnalités diverses, peintres, écrivains, venus comme lui de plusieurs pays européens. Faire partie de ce mouvement permet à Music de s'intégrer à un groupe mais et de valoriser ses travaux sur la scène publique.

En 1952, Music expose pour la première fois à Paris à la Galerie de France grâce à l'obtention d'un prix de la peinture, lui permettant d'obtenir une première monographie. Il y présente une série d'œuvres de paysage (figure 15). A cette occasion l'artiste signe un contrat avec la galerie, lui permettant de mettre en avant ses œuvres en France de façon permanente. Il réalise par la suite de nombreuses expositions, cela passe par des galeries mais aussi par des musées français créant ainsi sa renommée en France.

Partie 3 : Dachau : le début d'une fracture (1944 – 1945)

3. a. Son arrestation à Venise

En 1944, Zoran Music est interpellé à Venise par la Gestapo. L'artiste ne le sait pas encore mais il est soupçonné de faire partie de la résistance vénitienne et plus largement italienne. La Gestapo pense que l'artiste fait de l'espionnage pour les Anglais. Le but de son arrestation est de faire dire à Music le nom des personnes avec lesquelles ils collaborent. Si les nazis l'arrêtent, c'est que Music a des amis qui s'opposent à la Gestapo et qui le revendiquent. La nuit de son arrestation, il n'est pas le seul à être arrêté, vingt autres personnes le sont. Sur la vingtaine de personnes arrêtées, cinq sont fusillées dans la nuit et tous les autres vont être déportés soit à Dachau, soit à Buchenwald. Cette arrestation se fait de façon arbitraire car l'artiste n'a jamais fait partie de ce mouvement de résistance. C'est à l'issue de ce premier interrogatoire que Music est déporté à Trieste afin d'y subir un enfermement ainsi que des actes de torture durant plusieurs jours.
Une fois arrivé à Trieste, Music est enfermé dans une cellule au sous-sol d'un bâtiment nazi. Plongé dans le noir, il perd progressivement ses repères. De plus, sa cellule est baignée par deux centimètres d'eau. L'artiste y est donc désorienté et torturé de façon

permanente, pour permettre aux nazis de prendre le dessus sur lui lors des interrogatoires. Ces interrogatoires sont longs et rythmés par la violence imposés par les S.S[26].

Une fois les interrogatoires terminés, Music est replacé dans sa cellule et c'est après le vingt-sixième jour qu'il subit son dernier interrogatoire. Il confie à Michael Peppiatt[27] qu'une dernière question lui est posée. « *Ils m'ont donné le choix : devenir officier SS régional ou partir comme « travailleur libre » à Dachau.* »[28]. C'est par cette question que Music répond par le ricanement, ce qui lui vaut d'être directement déporté à Dachau. Commence ainsi, un long trajet en train. Il est entassé dans des wagons. Mais ce trajet est aussi pour Music, un vecteur mémoriel, puisqu'il reconnaît les montagnes où il passe. Ce sont les montagnes de son enfance. Il reconnaît des endroits et notamment les paysages du Carso. Ce sont ces paysages qu'il va peindre par la suite (figure 17). L'artiste indique par la suite à Michael Peppiatt[29] qu'il repasse exactement au même endroit où un jour enfant, il a été rattrapé par sa mère lorsque celui-ci se trouvait sur les rails.

> *« Je me suis échappé sur les rails, je me souviens, et quand ma mère m'a attrapé, elle était complètement affolée. Plus tard, quand on m'a emmené à Dachau avec les autres, je suis repassé exactement au même endroit. Je me souviens qu'une fille slovène nous avait apporté de la soupe, et quand je l'ai remerciée en slovène, elle m'a rajouté une cuillerée... »*[30]

Une fois dans le camp, Music intègre la notion du temps qui passe. Il y a comme un compte à rebours au-dessus de la tête des déportés, créant le sentiment d'être condamnés à périr ici. Le but est de survivre le plus longtemps possible espérant la libération prochainement. Le temps est une notion importante, les prisonniers savent que si les personnes meurent de plus en plus rapidement, leur tour pour cette damnation arrive alors plus vite. Selon Boualem

26 L'abréviation S.S. est acronyme qui désigne selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, une *« organisation paramilitaire créée en 1925 pour servir la garde personnelle à Hitler et devenue police militarisée dans l'Allemagne nazie ; elle fut constituée en unités spéciales à partir de 1940 sous le nom de Waffen S.S. »*.

27 Michael Peppiatt, Zoran Music, Entretiens 1988-1998, L'échoppe, 2000.

28 *Ibid.*, p. 23.

29 *Ibid.*

30 *Ibid.*, p. 32.

Sansal[31], ils apprennent la notion du temps par les tours de gardes des S.S., par la nuit et le jour, toutes ces choses qui leur permettent de ne pas perdre leur orientation. Connaître le temps leur permet de tenir le plus longtemps vivant dans cet enfer.

> *« […] le temps lui même ne bouge d'aucune manière, c'est ici l'univers de la mort, seule besogne, sans relâche, avec une ferveur, une précision et une efficacité véritablement extraordinaire. On ne l'aime pour cela, non, on la respecte. »*[32]

3. b. Survivre à l'univers concentrationnaire

C'est après plusieurs jours que Music arrive à Dachau en 1944. Il se retrouve dans le camp concentrationnaire modèle du système nazi selon Annette Wieviorka[33]. Il intègre le camp des travailleurs. Il travaille pour les usines proches du camp de Dachau. L'artiste se fond dans la masse des survivants, se battant jour après jour pour survivre. Réfléchir ne fait plus partie de son champ d'action, la mélodie des machines rythme sa nouvelle vie. Music explique à Michael Peppiatt[34] que les prisonniers ont conscience de leur sort. Puisqu'un ami d'origine tchèque questionne Music et lui dit que prochainement eux aussi subiront le même sort que les autres.

> *« Tu vois, demain ou après-demain, on passera par la cheminée. Jamais plus une chose pareille ne pourra se passer. Nous sommes les derniers à voir une chose pareille. »*[35]

Cette phrase va marquer Music puisque des années plus tard, lorsque les souvenirs de Dachau sont de plus en plus présents dans sa mémoire, celui-ci repense à cette phrase

31 Boualem Sansal, (dir) Boualem Sansal, pascal Bruckner, Michaël Prazan, *Zoran Music*, Aplicat-Prazan, 2016.

32 *Ibid.*, p. 10.

33 Annette Wieviorka, (dir) André Tapié et Jacques Rouland, *Miklos Bokor, Zoran Music, « Le temps des ténèbres », peintures : [exposition] Musée des beaux-arts de Caen, 18 mai – 16 août 1995*, Caen, Musée des beaux-arts de Caen, 3 volumes, 1995, volume 1.

34 Michael Peppiatt, Zoran Music, Entretiens 1988-1998, L'échoppe, 2000.

35 *Ibid.,* p. 38.

énoncée par son ami. Il revient à Dachau par le biais du flash back[36] et donne ainsi le nom de sa série d'œuvre, *Nous ne sommes pas les derniers* (1970-1988), en contradiction avec cette phrase. Music pense et sait qu'ils ne sont pas et ne seront pas les derniers à vivre des évènements aussi horribles.

Zoran Music instaure dans son discours de la série *Dachau 1944–1945*, la volonté du témoignage. C'est aussi par ce prisme que Pierre Wat[37] voit le travail de Music. Le fait de représenter le camp avec le regard de Music, permet de comprendre cette série non pas comme le témoignage des faits qui ont pu se dérouler à Dachau, mais comme le témoignage de la survie de Music à Dachau. Les dessins faits dans le camp représentent la mise en place d'un art mémoriel. Le but est de survivre et cela passe par la retranscription de ce qu'il voit. Si cela est rendu possible c'est par le fait qu'il tombe malade et qu'il est envoyé à l'infirmerie. Durant cette période, le camp est contaminé par une épidémie de typhus. À cette période les S.S. ne veulent plus ou du moins être le moins en contact possible avec les prisonniers. De cette façon, ils ont tendance à déserter le camp et d'autant plus l'infirmerie. Music y voit une aubaine et décide de prendre du papier et des crayons dans l'infirmerie. Il cache ce matériel sur lui et dessine dès qu'il le peut. Il cache ses dessins dans les machines dans l'usine dans laquelle il travaille ou bien sur lui directement. Pour éviter que ceux-ci se voient, ils lui arrivent de les découper en petit morceaux. Il est possible de voir ces fractures dans ses dessins (figure 4).

Le dessin s'impose à lui de manière compulsive. Il devient un besoin instinctif et nécessaire. Dessiner est pour lui une manière de survivre. Il ne s'en rend pas forcément compte sur le moment mais à posteriori. Représenter c'est aussi survivre à l'horreur car cela lui permet de mettre à distance ce qu'il voit. Le support papier intervient comme une barrière entre ce qu'il voit, ce qu'il intériorise et ce qu'il retranscrit dessus. Le papier devient le médium séparateur à son vécu.

36 Chez Music le flash back est un mot important il est le souvenir qui remonte lui permettant de traduire sur la toile ce qui revient à lui dans un instant présent.

37 Pierre Wat, (dir) André Tapié et Jacques Rouland, *Miklos Bokor, Zoran Music, « Le temps des ténèbres », peintures : [exposition] Musée des beaux-arts de Caen, 18 mai – 16 août 1995*, Caen, Musée des beaux-arts de Caen, 3 volumes, 1995, volume 1.

« Devant ces épouvantes, Music se souvenait d'avoir été un peintre. Interdit, effrayé, privé des mots devant les cadavres, le vieux besoin de figurer remontait en lui. Si témoignage il y avait, il passait par le regard . Le peintre avait en charge ces corps dont personne ne s'occupait, à qui nul ne rendrait le devoir de les ensevelir. Il les portait dans ses yeux comme on porte un corps dans ses bras. Les regardant, il leur témoignait les derniers égards. Les dessinant, il les voyait. Les découvrant, il posait sur leur nudité scandaleuse le voile miséricordieux du regard. »[38]

Music y représente des scènes de la vie quotidienne (figure 2). On y retrouve les corps morts, les corps agonisants des prisonniers qui inspirent leur dernier souffle avant de relâcher leurs muscles dans ce dernier instant (figure 8). Les morts sont rangés (figure 2 et 5) de façon ordonnée comme s'il n'était plus humain mais des morceaux de bois. Music n'y voit plus l'humain dans sa représentation mais bel et bien la transformation des corps comme des éléments plastiques rangés et organisés pour la mort. Ils ne sont plus que des « *montagnes de cadavres* »[39].

Mais Music s'attarde à montrer le vivant, les corps fatigués, épuisés par le camp (figure 4). On y voit l'intérieur de son baraquement, dans lequel se trouvent les déportés entassés les uns sur les autres sur ce qui s'apparente aux planches en bois leur servant de lit. Les corps se fondent entre eux pour ne former plus qu'une seule identité laissant entrevoir des visages épuisés et regardant le vide autour d'eux. On y retrouve la notion du temps dans cette image.

Les visages de ces prisonniers qu'ils soient morts ou vivants, ne sont pas reconnaissables. L'identification en est impossible. Music ne s'attarde pas sur la représentation faciale, comme si chaque individu ne pouvait être dissocié des autres. Ils sont une unité où seule la plasticité et le corps devient l'intérêt. Il dessine et rend compte des différentes variations de la position du corps humain. On retrouve les corps allongés de façon classique, celle de la mort (figure 6 et 8) ou bien le corps déformé (figure 5) par l'action qui y est représenté, ici le fait de porter le cadavre.

38 Jean Clair, Zoran Music à Dachau, La barbarie ordinaire, Arléa, 2018, p. 45.

39 Michael Peppiatt, *Zoran Music, Entretiens 1988-1998,* L'échoppe, 2000, p. 13.

Il existe cependant, un seul dessin fait par Music, qui permet d'identifier un visage. Un visage qui plastiquement met à voir la personne (figure 3). Ce dessin représente un prisonnier qui pour survivre compte les dents en or que l'on arrache aux cadavres. L'homme se différencie des autres représentations son visage laisse transparaître, la facilité avec laquelle il fait ce travail.

Mais la série faite dans les camps, si nous pouvons la nommer ainsi. Est-ce possible de nommé la série *Dachau 1944-1945* comme une série artistique ou bien plus comme le moyen de survivre face à l'horreur. Il existe une interrogation quant à cette problématique. Bien que Jean Clair[40] grand spécialiste de Zoran Music intègre et insiste sur le fait de considéré cette série comme un témoignage bien réel mais aussi comme une source artistique et plastique de l'œuvre de Music. Or, si nous prenons les dires de Paul Bernard-Nouraud[41], celui-ci y voit dans cette série de dessins le témoignage, à l'encontre de Jean Clair. Ainsi, il faut en comprendre que cette série de dessins fait par Music ne démontre en aucun cas la volonté de créer une relation plastique. Cette série d'œuvre a été faite à un instant donné non pas dans un but premier de se placer comme témoin. Elle vient redonner à Music ce qu'il sait faire et ce pourquoi il a étudié : dessiner. Le dessin fait à Dachau est le reflet d'un besoin artistique, où Music redevient un artiste.

> *« […] renversement de l'horreur en beauté. Ainsi explique-t-il : « J'étais aux prises avec un état fébrile et un besoin irrésistible de dessiner pour ne pas laisser échapper cette beauté tragique grandiose. »*[42]

De plus cette série de dessins *Dachau 1944-1945* représente pour Music un moment de formation. Selon Jean Clair[43], Dachau amène chez Music une nouvelle notion dans son travail, celle de la mort formatrice. Il faut en comprendre que Dachau est un espace extrêmement important dans sa formation artistique. Le camp met en place une rupture

40 Jean Clair, (dir) Jean Clair, *Music, L'œuvre graphique*, Centre Pompidou, 1988.

41 Paul Bernard-Nouraud, *Sur les œuvres silencieuses, Contribution à l'étude de l'art d'après Auschwitz*, Petra, 2017.

42 Pierre Wat, (dir) André Tapié et Jacques Rouland, *Miklos Bokor, Zoran Music, « Le temps des ténèbres », peintures : [exposition] Musée des beaux-arts de Caen, 18 mai – 16 août 1995*, Caen, Musée des beaux-arts de Caen, 3 volumes, 1995, volume 1, p. 27.

43 Jean Clair (dir) Gérard Régnier, Réunion des musées nationaux et Galeries nationales du Grand Palais, *Zoran Music : [exposition, Paris], Galeries nationales du Grand Palais, 4 avril – 3 juillet 1995*, Catalogue d'exposition, Paris Réunion des musées nationaux, 1995.

avec les autres arts qu'il a fait auparavant. Dachau devient l'une des écoles les plus formatrices de l'artiste dans son appréhension du dessin, tout autant que celle de Paris en 1952. Elle lui apprend la plasticité du corps humain et dévoile chez lui ce besoin de représenter quelle qu'en soit l'impact moral. La représentation humaine devient modulable. Le corps humain n'est qu'une forme en mouvement, pouvant être modelé et remodelé. Par cet élément, Music se place en rupture avec ses prédécesseurs face à la mort. La mort n'est plus traditionnelle et divine tel que ce que pouvait le représenter Pierre Paul Rubens dans *La Descente de croix* de 1612-1614 (figure 47). La mort n'est plus accompagnée par des saints mais fracturée par l'accumulation des corps qui traduisent le sentiment d'horreur.

Chapitre II : Zoran Music face à Dachau (1945-1988)

Après avoir compris les différentes facettes artistiques de Music, ce chapitre va permettre de décomposer la série de l'artiste la plus connue : *Nous ne sommes pas les derniers* (1970-1988). Cette série est l'emprunte d'un retour à un travail déjà commencé en interne dans le camp de Dachau, et qui se concrétise vingt ans plus tard. Elle vient délimiter une anatomie humaine conçue et perçue à la perfection par Music. Elle instaure la création d'un vocabulaire propre à l'artiste qu'il soit oral ou bien visuel. Pour finir, elle permet à Music de s'imposer sur la scène européenne comme un des grands artistes du XXe siècle.

Partie 1 : Les détails anatomiques

1. a. Les mains : expression de la souffrance

Les mains chez Music jouent un rôle central dans la composition de ces œuvres. Elles s'imposent comme une nouvelle symbolique de la souffrance. Elles permettent de transmettre dans le cadavre ce sentiment. Les mains sont l'une des sources clés représentatives de l'espace concentrationnaire. Elles sont le symbole de la souffrance vécue en interne et après dans les camps de concentration. Elles surprennent le lecteur et transmettent un message : la dureté du camp. Selon Paul Bernard-Nouaroud[44], les mains (figure 29) sont l'un des éléments centraux de la série *Nous ne sommes pas les derniers* (1970-1988). Elles viennent figurer la personne agonisante, le cadavre. L'artiste insiste sur cette partie du corps humain (figure 38). Elles peuvent être symbolisées par une taille plus importante que le reste du corps (figure 29). Mais, elles sont le plus souvent mises en scène devant le visage du cadavre (figure 39), comme si les mains interpellaient dans un premier le temps le regard du public sur la toile pour ensuite élargir la vision aux autres parties du corps.

Elles mettent en scène la souffrance et la fragilité de la vie humaine. La main démontre la volonté de mettre en avant l'entortillement de l'être (figure 29) dans un des moments où la vulnérabilité est importante, voire systématique. Si on s'intéresse à ce sujet, l'être humain

44 Musée d'art et d'Histoire du Judaïsme, BERNARD-NOURAUD, Paul, « *Conférence autour de la série Nous ne sommes pas les derniers de Zoran Music* », 16/05/2025. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=aTElY8WPqc0, consulté le 23 septembre 2025.

peut être représenté par le biais de ses mains et met en avant la souffrance du lieu, la rudesse et l'horreur du camp en interne (figure 4). Cette peinture (figure 38) de la main de l'autre, d'une personne non identifiable est le moment figé d'un instant précis. Comme si les mains ne pouvaient plus se décroiser et resteraient dans ce dernier instant de vie à l'arrêt sur image, telle une photographie.

La peinture de Music est identifiable comme celle d'une peinture historique, non pas par la fiabilité de ce qu'elle représente mais par l'émotion qui est mise dans celle-ci ou bien l'émotion ressentie par les spectateurs. Mais sa peinture (figure 36) est aussi le symbole d'une peinture à double identité. La première, comme énoncée ci-dessus, est celle de l'instant présent, l'autre est celle du recul. Ces deux intentions sont éloignées mais aussi regroupées dans ses toiles. Si en effet, nous prenons et choisissons de voir ses toiles avec un prisme historique actuel, les peintures de Music mettent en avant la souffrance vécue au cours de sa vie. Elles ne sont pas seulement la symbolique d'une horreur interne au camp, mais bel et bien, la volonté de dire aux autres que la souffrance est pérenne. Elle traverse le temps, et prend une place importante dans son être.

Les mains qu'ils dessinent, ne sont que le reflet d'une double identité passée et futur. Cependant, elles portent en elles, un message plus fort et important : la souffrance traverse les années. Cette souffrance est individuelle, mais compréhensible par le plus grand nombre. Elle est souterraine, en ce sens, il faut comprendre qu'elle n'est pas directement montrée au spectateur mais suggérée à l'autre par l'intermédiaire des mains. Les mains des cadavres de Music sont squelettiques, fines, on y voit les os, les phalanges. Elles viennent principalement se croiser sur le torse du cadavre. Elles montrent la douleur et la souffrance endurées par le mort pendant des heures. Les mains sont ici, dans son travail, l'expression de la souffrance humaine. Les mains de ces cadavres mettent en avant le dépouillement et la simplicité de la représentation créative.

Il représente les cadavres en mettant en scène la souffrance jusqu'à la dernière sensation qui a pu être ressentie par le mort. Selon Jean Clair[45], *« Il y a certaines choses qu'on ne peut pas exprimer »*[46] d'un point de vue oral mais rendre compréhensible sur la toile.

45 Jean Clair, (dir) Jean-Claude Gaudin, *Nous ne sommes pas les derniers,* Alors Hors du Temps, 2003.

46 *Ibid.*, p. 32.

L'articulation du corps vient aussi se traduire par l'articulation des doigts qui traduisent la dernière phase de la mort comme si ces doigts (figure 29) montraient le dernier geste, la gesticulation opérée par le mort. Le corps se raidit et les doigts s'entortillent sur eux-mêmes permettant de caractériser cette phase mortuaire.

> *« Dans ces cadavres fragiles à la chair transparente et froissée comme un tissu précieux, un papier de soie ou un papillon, il y avait, dans le lacis des veines encore visibles, dans le geste des doigts repliés comme une griffe de petit oiseau, quelque chose qui s'apparentait à une grâce, que le dessin ne devrait pas trahir. »*[47]

1. b. Le visage : marque de la déshumanisation

Le visage joue un rôle majeur dans les compositions de Music. La série *Nous ne sommes pas les derniers* (1970-1981) en est l'une des plus fidèles dans sa représentation destructive du visage. L'art d'après guerre, et notamment chez les artistes contemporains met en scène cette nouvelle thématique, le visage n'est plus celui que l'on a pu connaître, il devient morcelé, voire s'efface face au corps détruit par la guerre. La figuration du visage prend un tournant décisif. On retrouve notamment cette notion chez Giacometti, le visage s'efface, notamment dans sa toile *Caroline sur fond blanc* datant de 1965 (figure 50). Une scission se met en place en 1945, Music agrandit son échelle de production et étire ses personnages vers la verticalité. Le visage s'efface dans le processus du portrait. Chez Music, le visage de ses cadavres n'est pas identifiable. Le propre du visage est de permettre de mettre un nom sur la personne que l'on souhaite représenter, le fait de ne plus figurer le celui-ci met en avant la déshumanisation de l'homme.

Selon Paul Beranard-Nouraud[48], il y a un tournant après la guerre, les artistes ne peuvent plus peindre le portrait de la même manière. Le portrait fait pour les autres n'est plus possible, comment montrer le visage d'un homme déshumanisé ? Cela est impossible en

47 *Ibid.*, p. 24.

48 Paul Bernard-Nouraud, *Sur les œuvres silencieuses, Contribution à l'étude de l'art d'après Auschwitz*, Petra, 2017.

suivant les codes symboliques de l'art traditionnel car l'idéalisation humaine n'est plus réalisable pour les artistes. Cela est d'autant plus flagrant chez Music qui ne symbolise plus le portrait de la même manière que dans les années silencieuses (1945-1969). Une rupture se met en place avec cette nouvelle série, son art change et cela passe par son rapport aux autres et leur figuration. L'intégration des œuvres d'après Auschwitz est compromisse. Il intègre la notion du « *masque-trace* »[49], celui-ci est le mot qui décrit les nouveaux visages d'après guerre.

> *« L'art d'après Auschwitz voit ainsi apparaître un nouveau type de visage figuré : le masque-trace, rappelant la forme du premier mais soumis à l'informe de la seconde et uni dans le même mutisme. »*[50]

Le visage est donc le seul moyen de représenter, identifier et individualiser un homme face à d'autres personnes. Cela passe notamment par la mise en place de traits picturaux personnels, chaque personne est différente et, est donc identifiable par des visages divers. Or, si nous prenons le corps dans sa globalité, Paul Bernard-Nouraud[51] indique que le visage est la partie la plus complexe dans son anatomie à figurer. Il est la partie du corps qui résiste le plus à l'abstraction, il faut comprendre que le visage est la partie du corps la plus complexe à laquelle donner vie.

Le contour du visage devient impossible à figurer. Cela n'est pas anodin d'observer une telle chose dans la peinture. Les nazis se sont tellement employés à faire apparaître leurs propres codes avec des lois raciales, tout en passant par la figuration abusive des individus qui ne rentrent pas dans leurs cases. Alors, la figuration du contour n'est plus possible, comment figurer encore ce qu'ils se sont acharnés à détruire. Il est possible de représenter, mais la représentation change et évolue.

> *« Cette étrange sauce conceptuelle (puisqu'on ne peut sérieusement l'appeler autrement) ne prend que parce qu'une confusion fondamentale entre la réalité*

49 *Ibid.*, p. 93

50 *Ibid.*, p. 93

51 *Ibid.*

et son image, le monde tel qu'il est et le monde tel qu'on le représente, son idée et son fait, en constitue le liant [...]. »[52]

L'évolution de cette représentation chez Music et son attrait pour la noirceur du visage (figure 34) mettent en avant les yeux. Les yeux permettent de rendre compte d'un sentiment. Il retrace la douleur et transmettent au spectateur, la dernière sensation empruntée aux morts. Cette sensation est décuplée par l'usage massif de la couleur noire, traçant les contours des yeux (figure 38). Cette manière de figurer les yeux est empruntée à Goya et sa série de *Peintures noires*. On retrouve notamment chez Goya dans sa toile *Saturne dévorant l'un de ses fils*, 1820-1823 (figure 48), la mise en scène des yeux de Saturne grand ouvert entouré par de grand yeux ouverts et blancs qui mettent en scène l'horreur. Selon Alain Tapié, Goya fait partie des peintres qui sont à l'initiative d'un mouvement « *d'évocation de la douleur »*[53]. Cette manière de représenter est née selon lui par l'oppression, *« Plus encore celle-ci semble non pas surgie d'une circonstance singulière mais plutôt d'un système radical d'oppression, l'Inquisition, la guerre, un sentiment absolu du Mal, une vision de l'Enfer. »*[54]. On retrouve cette technique chez Music (figure 35), les yeux sont ouverts et regardent en l'air. Ils viennent traduire le sentiment d'anéantissement.

De plus, ce sentiment est décuplé par un visage marqué par une bouche qui traduit les derniers souffles et cris des morts. Ces bouches (figure 30 et 36) traduisent le dernier son émis par les morts. Elles sont légèrement entrouvertes et symbolisées par des traits noirs (figure 36). Elles donnent l'impression que le cri qui en sort n'est qu'un cri parmi les autres. Ou bien que, la bouche aspire pour la dernière fois de l'air avant de mourir. Ces images ont souvent été nommées des images silencieuses. Mais si l'on se concentre et que l'on prend le temps d'observer, il est possible de comprendre les derniers souffles, il est possible de les entendre.

52 *Ibid.*, p. 109.

53 André Tapié, *« Le temps des ténèbres », peintures [exposition] Musée des beaux-arts de Caen, 18 mai – 16 août 1995,* 3 volumes 1995, Musée des beaux-arts de Caen, 1995, p. 17.

54 *Ibid.*, p. 17.

« Music a appris à connaître la vérité de ce qui est à l'intérieur et à apercevoir toujours, sous la surface, la misère de l'homme, les os sous la peau, les sentiments élémentaires sous les apparences compliquées. »[55]

1. c. Le sexe : symbole de la vulnérabilité

La série *Nous ne sommes pas les derniers* (1970-1981) met en avant la représentation du sexe chez l'homme. Music semble s'attarder sur cette autre partie du corps humain (figure 32). Celle-ci occupe une place centrale dans ses compositions picturales. S'il est possible de faire autant ressortir le sexe humain dans la figuration de ses corps, c'est par la véracité de ses souvenirs. En effet, si nous replaçons cette série dans son contexte historique, il est aisé dans comprendre sa symbolique. Le sexe[56] dans sa définition la plus simple désigne ici le membre organique masculin.

« Leur sexe est une béance noire comme leur bouche, un souvenir, une épure. Le peintre a inventé l'esthétique de l'abomination discrète. »[57]

Si le symbole phallique est possible et représenté par Music, c'est pour mettre en avant la nudité de ses cadavres. Les hommes ne sont plus habillés, ils sont dépourvus du plus simple vêtement une fois morts. Aucune représentation de cadavre chez Music n'est représentée avec un vêtement. La nudité est de mise dans ses œuvres. Il est intéressant de comprendre sa logique, le cadavre est donc dénudé à sa mort pour être ensuite placé avec les autres et ainsi constituer ce que Music nomme les *« montagnes de cadavres »* (figure 40).

Face à cette nudité apparente le sexe traduit la vulnérabilité de l'homme. La représentation de la nudité le permet et le sexe accentue cette thématique. L'homme mort est à la merci des autres. De plus, cette façon de montrer le sexe de façon anormalement grande, permet de mettre en avant le contraste avec la maigreur du corps. Le sexe est accentué (figure 35)

55 Robert Tassi, (dir) Jean Clair, *Zoran Music*, Milano Electa, 1992, p. 17.

56 « *Caractère organique qui distingue l'un de l'autre le mâle et la femelle* », Définition du dictionnaire de l'académie française.

57 Pascal Bruckner, (dir) Boualen Sansal, Pascal Bruckner, Michaël Prazan, *Zoran Music*, Aplicat-Prazan, 2016, 24.

par la concentration de couleurs à ce niveau ou bien l'utilisation de couleurs foncées (rouge et noir).Le corps est modelé par les côtes qui ressortes et la représentation squelettique que fait Music. Le corps n'est plus que couvert par une peau fine qui laisse apercevoir le squelette de l'homme montrant pour la dernière fois la face inhumaine du camp de concentration.

> *« Ces mourants qu'il dessine en 1945 et sur lesquels il reviendra après 1970, fasciné, horrifié, enfin en paix avec lui-même, pas encore tout à fait des cadavres, déjà plus des vivants, deux détails les distinguent. Le regard immense, et le sexe, énorme. Tout a fondu. Muscles, graisses, l'eau s'est évaporée des cellules et la peau s'est flétrie. Ne restent que ce regard, brillant et agrandi, et que ce sexe démesuré. »*[58]

Partie 2 : Un lexique plastique complexe

2. a. La création d'un nouveau lexique

Les œuvres de Music sont à lire dans leur intégralité tout en les mettant en relation avec le vécu de l'artiste. En effet, son but n'est pas de montrer le camp de Dachau au sens générique. Par cette phrase, il faut comprendre que le sens premier de sa peinture est de montrer, par le biais de son propre regard ce qu'il a vécu à Dachau. Il ne représente pas une mémoire collective mais s'inscrit dans celle-ci. Il met en avant son expérience, non pas par un prisme correct auprès du public mais par la volonté de complexifier la représentation de la mort et de la barbarie.

Music cherche à représenter l'irrésistible de l'horreur concentrationnaire à Dachau. Il met en scène ces morts, ces cadavres. Ceux-ci (figure 37) ne sont pas juste dans leur représentation, voire même effacés, entremêlés les uns avec les autres. Les corps représentés de cette manière, nous amènent à voir qu'ils sont tous liés par cette trajectoire mortuaire. Les corps ne forment plus qu'un seul et unique tas de morts, ils ne forment plus qu'une *« « Une montagne de cadavres », c'est-à-dire une montagne d'où les arbres ont*

58 Jean Clair, *Zoran Music à Dachau, La barbarie ordinaire,* Arléa, 2018, p. 67.

été arrachés »[59]. C'est ainsi que Music les nomme, les cadavres ne sont plus des cadavres mais prennent la forme (figure 41) de montagnes. La mise en place de ces termes par l'artiste lui-même traduit la proximité de son travail postérieur à celui de 1970, les collines (figure 23) mettent déjà en scène les morts. Chaque détail, chaque forme présente, représentent ces corps morts.

La représentation de la mort permet à Music de retrouver une histoire personnelle de cette façon, il renoue, par le médium de la représentation avec sa propre identité : *« […] se restaurer, pouvoir de nouveau être ce « Je » interdit. »*[60] . L'auteur de cette citation Pierre Wat nous indique que le *« Je »*, n'est plus possible dans les camps de concentration. Chaque individu n'est plus un membre à part mais ne représente qu'un effet de masse (figure 40).

La représentation des morts de Dachau est nécessaire pour mettre en avant l'irreprésentable, c'est-à-dire ce que les nazis ont cherché à cacher aux autres pendant la Seconde Guerre mondiale. Le but est de rendre visible ceux qui ont été largement invisibilisés. Cette forme de représentation permet de créer le témoignage. Même si, la représentation n'est pas fidèle, comme c'est ici le cas de Music (figure 41), elle démontre l'évolution du témoignage dans les années 1970. Music permet, de se positionner dans une histoire en construction. Le support pictural choisi par celui-ci, est donc forcément plus barbare que ce que disait Théodor Adorno[61]. Music se place à l'encontre de Théodor Adorno. Représenter est nécessaire, dans un premier temps pour soi-même. Cette représentation permet à l'artiste de caractériser et de rendre compte sur la toile de ce qu'il a vécu. On peut y voir une manière de rendre compte d'une histoire personnelle. Cette façon de faire chez Music n'est pas catharsique et n'a pas un but thérapeutique. Elle intervient pour rendre compte d'un passé dans un instant où l'artiste se souvient. La toile n'est que le médium représentatif de ce souvenir, *« […] il ne souhaiterait en aucun cas se libérer : c'est un trésor qu'il garde avec le plus grand soin et que jamais il ne voudrait perdre. »*[62].

59 *Ibid.*, p. 64-65.

60 André Tapié et Jacques Rouland, Miklos Bokor, Zoran Music, « Le temps des ténèbres », peintures : [exposition] Musée des beaux-arts de Caen, 18 mai – 16 août 1995, Caean, Musée des beaux-arts de Caen, 1995, 3 volumes, 1995, Premier volume, p. 27.

61 Theodor Wiesengrund Adorno, *Modèles critiques*, Klincksieck, 2003.

62 André Tapié et Jacques Rouland, Miklos Bokor, Zoran Music, « Le temps des ténèbres », peintures : [exposition] Musée des beaux-arts de Caen, 18 mai – 16 août 1995, Caean, Musée des beaux-arts de Caen,

Les toiles de Music sur Dachau n'ont pas pour but de mettre en avant une véracité historique. Music n'a jamais voulu se positionner comme un témoin au sens propre, mais plutôt comme un représentant de ce qui a été fait à Dachau. Ainsi, il est important de comprendre le sens, car de cette façon, les œuvres de Music prennent un autre tournant. Music ne cherche pas de son vivant à être témoin des camps, il l'est forcément, comme toute personne ayant survécu à l'horreur. Cependant, il se place par son statut d'artiste comme un représentant de cette tragédie. Le médium de la toile, lui permet de mettre en place sa représentation de ses souvenirs de Dachau.

De plus, dans ce camp Music y laisse une part de sa personne. Il représente la partie de son âme dans un instant présent. Selon Boualem Sansal, il n'est pas possible de rentrer entier après les camps, il *« Ne peut raconter cet état dans sa vérité profonde que celui qui en a fait l'expérience, qui a pu en revenir, qui en a gardé la mémoire et la capacité de l'interroger. »*[63]. Dans ce moment, il représente le passé en étant son représentant.

> *« Mais peindre n'est pas que peindre, c'est à chaque mouvement de pinceau se souvenir qu'un jour, un temps hors du temps, on a soi-même été un vivant et un mort unis dans le même corps et que dans ce couple incompatible, le vivant était un cadavre et le cadavre une fumée qui s'étiolait dans le ciel. »*[64]

Par la traduction face au médium de la peinture, s'instaure un lexique mêlant le champs lexical de la forêt à celui des cadavres. Music interprète et traduit « *les montagnes de cadavres* »[65] comme des formes de paysages. Il représente les morts sous la forme de tas de branches (figure 37). Les morts sont empilés les uns sur les autres prenant ainsi la forme des montagnes. C'est aussi par cette façon de voir la montagne que les cadavres vont revenir. C'est lors d'un trajet en train entre l'Italie et la France que l'artiste est confronté à ces cadavres. La frontière entre la notion du paysage et celles des morts est donc très faible, et elles ont un lien très fort chez Music.

1995, 3 volumes, 1995, Deuxième volume, p. 24.

63 Boualem Sansal, Pascal Bruckner, Michaël Prazan, Zoran Music, Aplicat-Prazan, 2016, p. 10.

64 *Ibid.*, p. 10.

65 Jean Clair, *Zoran Music à Dachau, La barbarie ordinaire,* Arléa, 2018, p. 64-65.

« Naître du fin fond obscur de la mémoire c'est comme naître du néant. Ne pas avoir de parents évidents, de réalité, de théories, d'idéologie, d'autres images d'autres peintres ; apparaître miraculeusement sur la toile comme provenant des profondeurs mystérieuses qui se trouvent derrière la toile ; comme évoquées, voulues, par une nécessité absolue, à travers un brusque élan de mémoire. »[66]

On retrouve la notion de la forêt comme un élément descriptif de la mort. Les corps ne sont plus amoncelés les uns sur les autres. Ils sont rangés à la manière d'un bûcheron qui range ses stères de bois, soigneusement et de manière rectiligne les uns sur les autres (figure 41). La place du corps change et prend la forme d'un tronc de bois. On assiste à la représentation du paysage avec l'intermédiaire du corps (figure 40).

2. b. La douleur comme métaphore visuelle

La douleur occupe une place singulière dans la peinture de Music. Selon Alain Tapié[67], la douleur dans l'espace artistique prend place avec l'œuvre de Michel-Ange, *le Jugement dernier* peint entre 1536 et 1541 (figure 49). On y retrouve la mise en scène de la souffrance des corps et la faiblesse humaine. Zoran Music aborde la même approche, la souffrance est présente partout dans sa série *Nous ne sommes pas les derniers* (1970-1988). La douleur est symbolisée et affichée pour être montrée à tous, le corps n'est que la signification de cette douleur.

Comme énoncé dans la partie ci-dessus, chez Music, la frontière entre cadavre et nature est très mince. La nature et le corps sont associés et mis ensemble pour ne former plus qu'un seul et unique être. Démontrant une frontière extrêmement sensible entre ces toiles. Music s'attarde sur la série *Motif végétal* dans les mêmes années que celles où il produit la série *Nous ne sommes pas les derniers* (1970-1988). Il est donc possible d'identifier des points similaires entre les deux séries.

66 Robert Tassi, (dir) Jean Clair, *Zoran Music*, Milano Electa, 1992, p. 19.

67 André Tapié et Jacques Rouland, Miklos Bokor, Zoran Music, « Le temps des ténèbres », peintures : [exposition] Musée des beaux-arts de Caen, 18 mai – 16 août 1995, Caean, Musée des beaux-arts de Caen, 1995, 3 volumes, 1995.

Le corps est perceptible dans le *Motif végétal* (figure 42). On y retrouve ce qui s'apparente à un tronc d'arbre jonché sur le sol, sur lequel sortent de petites branches. Le tronc d'arbre n'est autre que le corps mort du cadavre de Dachau (figure 35). Par les petites branches, on retrouve le système d'entremêlement des mains (figure 38). On peut aussi y voir les corps qui sont entremêlés ensemble telle la figure 37. Les corps prennent la forme d'une beauté humaine où les corps ont des troncs rangés où les mains et les pieds dépassent. Les corps ne sont qu'une forme de bûche esthétisée. La frontière entre le cadavre et le lexique végétal est très fin.

> *« […] le corps végétal des arbres abattus n'est pas sans analogie avec l'humain. L'enchevêtrement des branches souples peut se présenter comme un équivalent plastique des jambes emmêlées des victimes de Dachau. »*[68]

De plus, selon Paul Bernard-Nouroud[69], les branches des arbres (figure 42) mettent en scène une frontière très proche entre la représentation des mains de la série *Nous ne sommes pas les derniers* (197-1988) et la série *Motif végétal*. Les branches s'entrelacent de la même manière que celles des mains des cadavres (figure 43 et 38). Les branches deviennent le motif des mains et les mains sont le motif des branches. Le végétal s'articule de la même manière que les cadavres traduisant une continuité propre à Music dans le choix de ses compositions.

Cette série démontre aussi l'ancrage de Music, c'est-à-dire sa recherche constante d'identité. Le végétal (figure 45) prend racine dans le sol comme s'il était en train de puiser dans le sol pour s'ancrer dans celui-ci. On peut y voir la recherche permanente de Music d'une identité, d'un territoire comme l'arbre qui s'enracine dans le sol.

68 Tristan Trémeau, « Le petit journal des grandes expositions », *Le petit journal des grandes expositions,* n°268, juillet 1995, p. 10.

69 Musée d'art et d'Histoire du Judaïsme, BERNARD-NOURAUD, Paul, « *Conférence autour de la série Nous ne sommes pas les derniers de Zoran Music* », 16/05/2025. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=aTElY8WPqc0, consulté le 23 septembre 2025.

Partie 3 : Le retour à l'essentiel

3. a. Un dépouillement nécessaire à la compréhension

La notion d'essentiel est importante dans le travail de Music. Paul Bernard-Nouraud[70], avance qu'une œuvre d'art faite après la guerre et traitant de cet évènement, est une œuvre d'art qui doit montrer au public l'évènement en face de lui. Tout en mettant en avant l'impossibilité de représenter ce que le régime nazi a fait, elle doit montrer l'impossibilité de représenter l'essentiel. C'est ce que l'on retrouve chez Music, sa peinture est rythmée pour mettre en avant les choses de façon simplifiée afin de pouvoir enlever le superflu dans ses toiles. Music s'applique à rendre ce qui est essentiel[71] selon ses propres critères et son expérience, ainsi, il ne s'applique à rendre sur le toile ce qui est réellement primordial pour pouvoir les comprendre. C'est à la sortie de Dachau que Music enlève le superflu dans sa peinture, voire même que sa peinture est tellement simplifiée et dépourvue de tout élément qu'il ne reste que la représentation (figure 38).

> *« J'aime les choses que je peux voir les yeux fermés, les choses réduites à l'essentiel, sans masque, sans vêtement, sans superflu, dont il ne reste plus rien à enlever. »*[72]

Il est possible d'observer cette notion dans sa peinture des paysages (figure 23). On est sur un paysage au premier abord aride, sec, dont le temps semble s'être figé, on a l'impression d'être sur des paysages presque semi-désertiques. On n'y retrouve aucune trace de vie à la différence de ses œuvres montrant les cavallini (figure 20). Dans un entretien donné à Jean Grenier[73], Music se confie sur son dévouement pour les portraits de paysage (figure 23 à 26). Il souligne et confirme que les paysages qu'il représente se caractérisent par leur aridité et leur sécheresse, voire par une certaine idée de la mort. Le temps semble y avoir figé l'espace, transformant ces lieux en étendues silencieuses et immobiles. Ces notions

70 Paul Bernard-Nouraud, *Sur les œuvres silencieuses, Contribution à l'étude de l'art d'après Auschwitz*, Petra, 2017.

71 « *Absolument nécessaire, indispensable* », Définition de l'académie française.

72 Michael Peppiatt, *Zoran Music, Entretiens 1988-1998*, L'échoppe, 2000, p. 22.

73 Jean Grenier, (dir) Jean Clair, *Zoran Music*, Milano Electa, 1992.

lui permettent de mettre en avant ce qu'il aime, *« Ce qui m'y attire le plus, c'est le silence absolu, presque la mort. »*[74]. Par cet attrait du silence et de la mort dans ses œuvres d'après Dachau, Music arrive à se diriger vers l'essentialité de son œuvre, la sélection des éléments permettant un discours direct. Il est en pleine recherche de celle-ci, *« […] je fuis la dispersion. Je me dirige vers le désert et son dépouillement. Je tends à me réduire à l'essentiel. »*[75].

Si Music sélectionne ce qu'il peint où non, c'est selon Robert Tassi[76] la mise en avant de sa solitude. Il ne peint que les choses qui ont un sens profond et une signification particulière tels que la série *Nous ne sommes pas les derniers* (1970-1988). On y retrouve un œil qui a appris à contempler les autres par l'intermédiaire de sa solitude. Cela est sûrement dû à son passage à Dachau. Dans le camp, Music ressentait ce sentiment, cela ne veut pas dire qu'il était seul, il avait des compagnons dans le camp. Cependant, sa solitude et la rudesse du camp l'on marqué à tel point que ses œuvres en ressortes impactées.

> *« Music a appris à connaître la vérité de ce qui est à l'intérieur et à apercevoir toujours, sous la surface, la misère de l'homme, les os sous la peau, les sentiments élémentaires sous les apparences compliquées. »*[77]

Le corps est donc la chose mise en valeur dans sa série *Nous ne sommes pas les derniers* (1970-1988). Le corps prend toute la place sur la toile (figure 33). Le but n'est plus de rendre visible l'identification humaine mais de rendre compte du corps en décomposition ou du corps qui est en train de mourir (figure 39). L'individualisation des personnes représentées n'est pas possible et pas souhaité par Music. Il ne cherche pas à rendre compte d'un homme en particulier mais à montrer la misère de la mort. Cet effet est renforcé par un arrière plan sombre composé de une ou deux couleurs souvent puisées dans les tons rouges ou noirs. Le but est de faire ressortir le corps sur la toile. Le fait de ne pas représenter d'arrière plan démontre cette notion d'essentiel dans son œuvre. Le fond n'a pas d'importance, il n'apporte pas une meilleure compréhension.

74 *Ibid.,* p. 171.

75 *Ibid.*, p. 173.

76 Robert Tassi, (dir) Jean Clair, *Zoran Music*, Milano Electa, 1992.

77 *Ibid.*, p. 17.

3. b. Esthétisme du deuil

Music est un peintre qui montre la mort sous un prisme différent. Il vient sublimer la mort pour mettre en avant les corps, *« […] le dessin est déjà là, inscrit dans l'élégance et la tragique beauté des corps. Il est fasciné par ces êtres dépouillés […] »*[78]. La mort devient un moyen de beauté presque idéalisé du cadavre. La mort devient un support de réflexion permettant de moduler et transformer le corps dans une image. Sa fascination pour le cadavre vient aussi de ses leçons d'anatomie apprises au beaux-arts de Zagreb, qui lui ont permis d'aborder le corps humain tel un médecin. Mais c'est avant tout par sa déportation à Dachau que le corps s'idéalise dans ses représentations. Le cadavre n'est pas synonyme de laideur, il est picturalement bien fait, et beau. Cette beauté est aussi mise en scène par l'utilisation d'une palette ocrée et terreuse, qui permet d'attirer le spectateur. Il ne choisit pas une approche sentimentale ou « *pathétique* »[79] dans sa production des cadavres de Dachau mais il choisit de transformer l'horreur en beauté.

> *« […] renversement de l'horreur en beauté. Ainsi explique-t-il : « J'étais aux prises avec un état fébrile et un besoin irrésistible de dessiner pour ne pas laisser échapper cette beauté tragique grandiose. »*[80]

La toile rapporte la matérialité des corps chez Music. À partir de 1970, on retrouve des toiles de plus en plus brutes (figure 40). Elles n'ont pas de fond laissant apparaître la toile de lin, le support sur lequel il peint. La peinture ne met pas en place les couleurs principales mais à l'inverse, la toile est rythmée par ce fond en lin foncé permettant à la peinture de s'apposer à des endroits précis. Ce procédé tend à réduire à l'essentiel l'œuvre de Music, seuls les endroits où le corps a besoin d'être matérialisé est peint. Les cadavres ressortent par des touches de peintures (figure 35) traçant ainsi leur contour par des traits permettant l'identification des différentes parties du corps.

78 Tristan Trémeau, « Le petit journal des grandes expositions », *Le petit journal des grandes expositions,* n°268, juillet 1995, p. 6.

79 Pierre Wat, (dir) André Tapié, *« Le temps des ténèbres », peintures : [exposition] Musée des beaux -arts de Caen, 18 mai – 16 août 1995*, Caen, Musée des beaux-arts, 1995, 1 volumes, p. 27.

80 *Ibid.*, p. 27.

« Les corps sont à peine peints, empruntant leur couleur à la toile de lin brune. Le support est en effet laissé brut sur la moitié de la surface. »[81]

Par ce procédé la toile permet la mise en avant des corps par des effets de textures. Le fait de ne pas travailler la toile avant son utilisation permet à la peinture de s'accrocher et de créer du relief. Le corps prend forme sur la toile de Music (figure 36), et ressort. Ce procédé permet de donner à voir le cadavre. Ainsi faire ressortir le corps sur la toile pour lui redonner la matière. Music introduit la matérialité du corps et la sépulture. Le fait de matérialiser le corps et de le donner à être vu par le public redonne une dimension presque matérielle à ces corps perdus. Le corps prend ainsi la forme qu'il a perdu avec les années et transmet par sa représentation la sépulture qu'il n'a pas eu. Selon, Jean Clair, l'utilisation d'effets de textures pour représenter les cadavres introduit la notion de redonner une place à leurs morts dans un espace où ils sont vus par un public.

« Poussé par une urgence qui lui fait oublier sa propre condition – car il risque , s'il est pris , d'être pendu -, il les dessine, trait à trait, et, usant d'ocre et de bistre – les couleurs mêmes dont il usera dans l'œuvre postérieure, les ocres jaunes et rouge, le miel et le sang de la vie. Au fond, son seul effort, mais infini, épuisant, c'est de redonner à des morts « irréels » - « une vision », dit-il à leur propos – une sépulture. »[82]

La couleur, du moins la palette chromatique chez Music évolue et est marquée par un choix stylistique en 1970. On retrouve entre 1945 et 1969, l'utilisation d'une palette chromatique largement impactée par les couleurs des mosaïques de Ravenne, on observe du bleu, du jaune, du orange et du rouge. Ces couleurs lui permettent de peindre des détails, des motifs et de pouvoir les identifier par la présence d'une couleur caractéristique à la figuration choisi (figure 13).

L'artiste réduit sa palette et divise les couleurs, elles sont le choix d'une restriction personnelle qui tend à la recherche d'une division des tons ocres et terreux (figure 34). Ce choix pictural est largement impacté par les paysages désertiques qu'il observe et

81 Tristan Trémeau, « Le petit journal des grandes expositions », *Le petit journal des grandes expositions,* n°268, juillet 1995, p. 8.

82 Jean Clair, *Zoran Music à Dachau, La barbarie ordinaire*, Arléa, 2018, p. 94.

notamment avec la création de la série des *Paysage dalmate*. Selon Tristan Trémeau[83], cette restitution picturale transmet un caractère intemporel à ses toiles. Ces couleurs sont établies par l'observation des paysages arides qu'il peint. Elles influencent sa sélection, et continuent de transmettre le sentiment d'essence.

> *« Ce que j'aime, c'est le paysage semi-désertique qui ne change pas selon la saison, qui demeure toujours pareil, éternel, comme un paysage biblique. »*[84]

De plus, il est possible d'observer cette palette chromatique chez d'autres artistes et notamment chez Alberto Giacometti dont on sait qu'ils se connaissent. Selon Paul Bernard-Nouraud[85], l'œuvre de Giacometti, *Caroline sur fond blanc* datant de 1965 (figure 50), utilise les mêmes principes que Music. Le dessin (figure 29) et plus particulièrement l'acharnement de Giacometti dans l'usage des traits renvoie aux œuvres de la série *Nous ne sommes pas les derniers* de Music (1970-1988). Le visage est traité de la même manière. Il est représenté plus sombre que le reste du corps permettant d'en accentuer son regard. Puis, on retrouve une palette chromatique similaire, Giacometti utilise l'ocre en arrière plan comme pour faire ressortir et accentuer le haut du corps de cette femme. On retrouve l'usage d'une palette chromatique serré et terreuse.

> *« Ce qui frappe dans ses tableaux, c'est d'abord la couleur de terre brûlée qui occupe toute la surface. Il brouille le regard pour le purifier, il nous force à accommoder. La demi-teinte oblige à chercher de la clarté, un sens dans les ténèbres. Music ne peint le monde que filtré par la douceur de l'ocre comme une lumière de base, une monochromie fondamentale d'où s'enlèvent des nuances de gris ou de bleu pâle, de jaune ou d'orange délavé. »*[86]

---

83 Tristan Trémeau, « Le petit journal des grandes expositions », *Le petit journal des grandes expositions,* n°268, juillet 1995, p. 8.

84 Michael Peppiatt, *Zoran Music, Entretiens 1988-1998*, L'échoppe, 2000, p. 22.

85 Paul Bernard-Nouraud, *Sur les œuvres silencieuses, Contribution à l'étude de l'art d'après Auschwitz*, Petra, 2017.

86 Pascal Bruckner, (dir) Boualen Sansal, Pascal Bruckner, Michaël Prazan, *Zoran Music*, Aplicat-Prazan, 2016, p.24.

De plus, les corps qu'il représente tendent à emprunter à la peinture pariétale. Selon Magali Briat-Philippe[87], il est possible de démasquer chez Music, l'utilisation « […] des pigments naturels rappelant l'art pariétal […] »[88]. On retrouve dans les œuvres de Music (figure 35) , l'utilisation d'une palette réduite et ocrée relevant et pouvant être associée à celle utilisée pour l'art pariétal préhistorique. Cette palette met en scène des zones de lumières avec des réhauts blancs et son contraire des zones noires et brunes permettant de créer un fond (figure 36) ou bien insistant sur un visage apeuré. Par cet usage, Tristan Trémeau explique que Music « conserve […] un goût pour une certaine matité de la couleur »[89].

La peinture pariétale (figure 51) fait appel à des tons ocres notamment à des pigments rouges et noirs qui peuvent créer des variations de couleurs allant de noir, rouge, brun et jaune selon Marc Groenen[90]. C'est exactement ce que l'on retrouve dans la peinture de Music. La série *Nous ne sommes pas les derniers* (1970-1988) met en avant cette palette chromatique. Le rapprochement est possible, cependant, il n'est pas possible de savoir si Music avait conscience de cette palette ou si le rapprochement a pu être fait par la suite. L'évidence entre les deux palettes chromatiques est cependant cohérente dans la façon dont est opérée la sélection faites par Music dans le choix de ses pigments. C'est peut-être le besoin comme l'énonce Elizabeth Couturier[91], un *«[...] besoin vital de renouer avec les terres de ses ancêtres, avec ses rouges, ses ocres [...]»*[92].

3. c. L'inscription de Zoran Music dans la mémoire collective

Music occupe une place majeure sur la scène européenne dans les années 1990. En 1995, l'artiste est exposé à plusieurs endroits en même temps. Cette manière de composer avec les institutions lui permet d'acquérir une reconnaissance mémorielle. C'est en 1995, que sa

87 Magali Briat-Philippe, *Zoran Music, Apprendre à regarder la mort comme un soleil*, Somogy édition d'art, 2009.

88 *Ibid*., p. 18.

89 Tristan Trémeau, « Le petit journal des grandes expositions », *Le petit journal des grandes expositions,* n°268, juillet 1995, p. 4.

90 Marc Groenen, *L'art des grottes ornées du paléolithique*, Académie royale de Belgique, 2016.

91 Elizabeth Couturier, « La mémoire inquiète de Zoran Music », *Beaux-arts magazine*, n°133, avril 1995.

92 *Ibid*.

série *Nous ne sommes pas les derniers* (1970-1988), occupe une place majeure. Elle est la thématique centrale des expositions. On expose la mémoire collective des camps. L'année 1995 marque le cinquantième anniversaire de la libération des camps de la Seconde Guerre mondiale. De cette façon, choisir des artistes qui ont décidé de représenter les camps par le prisme d'un vécu personnel n'est pas surprenant. On retrouve dans les institutions muséales la représentation de l'irreprésentable.

On le retrouve ainsi, exposé au musée de Caen du 18 mai au 16 août 1995. Cette exposition est menée par le musée des beaux-arts de Caen mais aussi par une volonté du conseil régional de Basse-Normandie de rendre hommage aux victimes. René Garrec et Yves Bentegeac mènent cette exposition. Ils choisissent Music et Miklos Bokor comme représentant de l'art qui a surgit des camps.

> *« Le Conseil Régional a voulu célébrer, cette année, le 50e anniversaire de la Seconde Guerre mondiale, et rendre hommage à ceux qui sont alors, enfin, rentrés chez eux. Mais un certain nombre sont, pour jamais, rentrés en eux-mêmes. Porteurs d'intransmissibles et épouvantables secrets. »*[93]

Cette exposition se veut silencieuse par la sélection des œuvres choisies. Elles viennent mettre en scène la création d'un récit historique et interne à l'histoire de l'art selon Alain Tapié[94]. Ce récit historique est amené par la représentation du sentiment comme moyen expressif dès le XVIIe siècle et qui se renforce au XIXe siècle avec la naissance du romantisme qui intègre cette notion dans les œuvres. On retrouve notamment par ce principe ancien *« l'évocation d'une douleur »*[95]. Il n'est pas étonnant de voir ce procédé réutilisé par Music puisque cette série est largement inspirée par le peintre Goya et sa série de *Peintures Noires*. La douleur est donc une constante dans l'histoire de l'art. Elle fait partie intégrante des différentes générations d'artistes.

93 Alain Tapié, (dir) André Tapié et Jacques Rouland, *Miklos Bokor, Zoran Music, « Le temps des ténèbres », peintures : [exposition] Musée des beaux-arts de Caen, 18 mai – 16 août 1995,* Caean, Musée des beaux-arts de Caen, 1995, 1 volume, 1995, p. 11.

94 *Ibid.*

95 *Ibid.*, p. 17.

« Plus encore celle-ci semble non pas surgie d'une circonstance singulière mais plutôt d'un système radical d'oppression, l'Inquisition, la guerre, un sentiment absolu du Mal, une vision de l'Enfer. »[96]

Quant à Jean Clair[97], pour lui, l'exposition des œuvres de Music n'est que la face noire de l'histoire de l'art du XXe siècle. Elles sont la démonstration d'un sentiment de cruauté et d'angoisse. Elles nous mettent en face de nos sentiments internes. Il partage cette notion de transmission d'un sentiment d'horreur avec Alain Tapié. Les œuvres de Music sont créées à partir de sentiments propres à l'artiste mais elles cherchent aussi à créer le sentiment de l'horreur ou de l'indicible à la personne qui les regarde. Les œuvres de Music sont la face sombre de l'art, celle que nous ne voulons pas voir selon Jean Clair, elles sont *« Todtfarben »*[98].

Cette même année (1995), Music est aussi exposé au Grand Palais, du 4 avril au 3 juillet 1995. Cette exposition est menée par Jean Clair ainsi que par Françoise Cachin. Celle-ci rentre dans le mouvement de représentation et de mise en place d'un espace mémoriel pour le cinquantième anniversaire de la libération des camps. Pour Françoise Cachin, la peinture de Music est *« [...] comme l'indiquait Delacroix, un art de silence »*[99].
Cette exposition retrace la vie de l'artiste mettant en scène la pluralité de son travail pictural. Passant par la retranscription de ses séries montrant les camps tout en empruntant un détour par sa période silencieuse (1945-1969) pour terminer sur sa série d'autoportrait dans les années 1990. Le but de cette exposition est de montrer les travaux de Music dans leur globalité et non plus de fractionner son œuvre par série. Son travail est à regarder dans sa globalité pour en comprendre les détails. Toutes les œuvres ont des liens et des connexions entre elles. Cependant, cette lecture est possible que si celles-ci sont exposées ensemble, de telle façon à se faire face.

96 *Ibid.*, p. 17.

97 Jean Clair, (dir) André Tapié et Jacques Rouland, *Miklos Bokor, Zoran Music, « Le temps des ténèbres », peintures : [exposition] Musée des beaux-arts de Caen, 18 mai – 16 août 1995,* Caean, Musée des beaux-arts de Caen, 1995, 1 volume, 1995.

98 *Ibid.*, p. 9.
Définition de Todtfarben : *les couleurs de la mort*.

99 Françoise Cachin, (dir) Gérard Régnier, Réunion des musées nationaux et Galeries nationales du Grand Palais, *Zoran Music : [exposition, Paris], Galeries nationales du Grand Palais, 4 avril – 3 juillet 1995*, Catalogue d'exposition, Paris Réunion des musées nationaux, 1995, p. 11.

Pour terminer, les œuvres de Music sont encore aujourd'hui et plus encore exposées et diffusées auprès du public. On a pu observer en France quelques unes de ses œuvres, au musée d'art et d'histoire du Judaïsme de Paris, du 28 janvier au 15 juin 2025. Cette exposition fait suite à la donation de certaines œuvres de l'artiste par la galerie Applicat-Prazan. Ainsi, que par l'organisation du quatre-vingtième anniversaire de la libération des camps. On y observe la pérennisation des travaux de Music mais surtout la continuité de représenter les camps par le biais de sa série *Nous ne sommes pas les derniers* (1970-1988), qui y était exposée.

Chapitre III : Zoran Music : le temps du silence (1945 – 1969)

Après avoir étudié plus en détails les différentes périodes de la vie de Music depuis son enfance, et jusqu'à la création de sa série *Nous ne sommes pas les derniers* (1970-1988). Il convient maintenant d'examiner sa période dite silencieuse (1945-1969). Celle-ci va nous permettre d'approfondir les créations de l'artiste et et sa manière de représenter. Nous nous interrogerons ici sur le caractère sous-jacent de la thématique concentrationnaire très présente dans ses œuvres à d'autres périodes de sa vie. Il convient de comprendre les enjeux de cette représentation par la définition de celle-ci, pour découler sur ses inspirations premières. Pour enfin, terminer sur les thématiques définissant ses différentes peintures.

Partie 1 : La période « Silencieuse » : définition et enjeux

1. a. Les différents types de mémoire

Il existe plusieurs types de mémoire (écrite, orale et visuelle). Celles-ci sont utilisées par les artistes notamment, en fonction des besoins et des caractéristiques qui leur sont propres. Ainsi, il est important de comprendre que chacune des différentes mémoires qui vont être évoquées par la suite, fait appel à des souvenirs qui se veulent identiques, mais qui ne seront pas retranscrits de la même manière, c'est-à-dire que le médium utilisé diffère en fonction du support. Zoran Music mobilise certaines d'entre elles. Il les utilise à son gré, pour transmettre sa mémoire des camps. Cependant, il ne va pas les exploiter toutes en même temps, mais les mobiliser en fonction de ce qu'elles lui permettent de traduire et de ce qu'elles lui permettent de transmettre de la guerre. Pour Music, les différentes mémoires (écrite, orale et visuelle) sont des supports de réflexion qui lui permettent de mettre en avant sa peinture des camps. Il est possible d'observer l'utilisation de ces trois mémoires de façon individuelle. C'est le cas de sa période dite silencieuse (1945-1969). Durant cette période, l'artiste utilise massivement le médium de la peinture pour communiquer sur son histoire personnelle. Ce n'est qu'à partir de 1970, et ainsi, le début de sa série *Nous ne sommes pas les derniers* (1970-1988), que nous pouvons affirmer que Music s'emploie à utiliser sa mémoire et son témoignage de manière diverse : peinture, témoignage écrit ou émission télévisée.

La mémoire écrite est une mémoire rédactionnelle. Elle intervient sous la forme d'une trace sourcée, permettant aux historiens d'en faire un récit. Cette mémoire est traçable sur le long terme et permet de remonter, raconter et de traduire des événements qui se sont déroulés dans le passé. Elle intervient comme un moyen d'identifier des traces de ce dernier. Les réfugiés des camps de la Seconde Guerre mondiale ont massivement utilisé cette forme de mémoire. Elle permet de retranscrire sous un format papier et d'inscrire leur propre réalité, afin que celle-ci puisse être lue dans le présent mais aussi dans le futur. Elle leur permet de légitimer leur propre récit. Elle vient leur donner un autre support pour communiquer ce qu'ils ont vécu.

> « *[…] l'écrit apporte au témoin une solitude qui, bien que parfois douloureuse, peut être rassurante. Seul face à son auditoire lorsqu'il parle, le rescapé qui rédige ses souvenirs de déportation se trouve seul face à son passé. Démarche plus longue et plus complexe, le témoignage écrit est donc aussi plus confortable pour celui qui raconte. D'interrogé, il devient rédacteur sans contrainte, libre de développer n'importe quel aspect, de se lancer dans des digressions que l'oral lui aurait interdites.* »[100]

L'écriture a toujours été mobilisée par les rescapés, elle leur permet d'identifier et de raconter ce qui n'est pas forcément évident à faire à l'oral, en mettant à distance certaines émotions notamment. Cela permet de retranscrire leur récit, en utilisant différents formats de livre simple notamment. En effet, nous retrouvons des médiums différents tels que l'auto-biographie, le roman mais aussi la bande dessinée.

Également, la visualisation[101] est un médium clé dans à la compréhension du système concentrationnaire, et son témoignage. Zoran Music sucitent la mémoire visuelle. Ses œuvres et son parcours artistique lui permettent de mettre en exergue des images. Face à lui apparaissent les premiers dessins de Dachau (Figure 2). Les premières formes de témoignage qui sortent du camp pour Music, sont les dessins de la série *Dachau 1944-1945*. On y retrouve des scènes de la vie quotidienne du camp. Ils nous permettent

100Yves Trotignon, « Le témoignage écrit », *Revue d'Allemagne et des pays langue allemande*, tome 27 n°2, avril-juin 1995, p. 209.

101 « *Action de visualiser quelque chose, La visualisation des ondes sonores. La visualisation de données au moyen d'un graphique. Un écran, un dispositif de visualisation.* », Dictionnaire de l'académie française.

d'entrevoir, regarder, faire face à un récit personnel et historique. Music, fait partie de ces personnes capables de transmettre par le biais d'un support physique. L'art chez Music devient le support de la mémoire visuelle. Elle permet de mettre à voir, son expérience auprès d'un public. Nombreux sont les artistes qui, après avoir vécu l'horreur des camps, se remettent à peindre pour montrer, témoigner auprès du grand public ce qu'ils ont vécu.

> « *Pourtant, un doute me vient sur la possibilité de raconter. Non pas que l'expérience vécue soit indicible. Elle a été invivable, ce qui est tout autre chose, on le comprendra aisément. Autre chose qui ne concerne pas la forme d'un récit possible, mais sa substance. Non pas son articulation, mais sa densité. Ne parviendront à cette substance, à cette densité transparente que ceux qui sauront faire de leur témoignage un objet artistique, un espace de création. Ou de recréation. Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage.* »[102]

Music illustre la réflexion développée par Jorge Semprun. Il s'inscrit dans le processus testimonial où la matérialité de ses œuvres incarne et donne forme à son récit de Dachau (figures 23, 37 et 42). L'intégralité de ses peintures et plus encore celles qui montrent directement Dachau (*Nous ne sommes pas les derniers*, 1970-1988), instaure auprès du public une impression de vérité interne. De plus, selon Jean Clair, les œuvres de Music réalisées dans les camps peuvent incarner le rôle du témoignage. Elles constituent le récit d'un instant donné. Jean Clair indique que les dessins de la série *Dachau 1944-1945* (figure 1 à 8), sont le serment de ce qui a été vécu par l'artiste. Il reprend cette phrase de Johann Wolfgang Goethe *« Was ich nicht gezzichnet habe, habe ich nicht gesehen, « ce que je n'ai pas dessiné, je ne l'ai pas vu », prend une résonance singulière. »*[103] Le fait d'avoir accès à des images des camps, même si celles-ci ne sont pas fidèles au premier sens du terme, permet au public de se rendre compte et de prendre conscience de l'horreur endurée par les déportés. Il est important de mettre en place des images car leur rôle est fondamental dans notre mémoire collective. La création de celles-ci, permet un récit plus abordable, comportant moins de contraintes quant à la compréhension. Les images sont lisibles par tous. Elles comportent différents niveaux de lecture, permettant d'être mieux compris.

102 Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie*, Paris, éditions Gallimard Collection Folio, 2007, p. 25-26.

103 Jean Clair, (dir) Jean-Claude Gaudin, *Zoran Music, Nous ne sommes pas les derniers*, Alors Hors du Temps, 2003, p. 46.

La mémoire peut aussi se rendre plus individuelle, lorsque celle-ci est mobilisée par un seul individu. Les déportés n'ont pas tous la même manière de raconter. La plupart du temps, ils usent de mots qui leur sont propres et d'un langage compréhensible par le plus grand nombre. Ils mettent en avant leur propre histoire. Certes, une partie de la déportation reste sensiblement la même, mais l'expérience traumatique vécue ne peut être identifiée par tous comme exactement identique. Chaque personne déportée retranscrit avec soin ce qu'il a vécu, en transmettant sa propre histoire mais le plus important son langage propre. Chez Music, la peinture joue un rôle fondamental dans son témoignage et plus particulièrement dans sa série *Nous ne sommes pas les derniers* (1970-1988).

> «*Laisser une trace dans le temps de son passage sur terre permet de déposer quelque chose de soi qui témoignera de son existence passée. Le cycle Nous ne sommes pas les derniers se constitue de tableaux, dessins et gravures qui sont aussi là pour redonner aux exécutés de Dachau une trace, une existence posthume.* »[104]

Le ressenti des émotions joue aussi un rôle majeur dans la retranscription d'un récit historique. Chaque individu est composé et sensibilisé de manière différente à ses émotions. Ils ne peuvent pas les retranscrire de la même manière. Elles ont des impacts différents en fonction des individus. Par ailleurs, les témoins sont confrontés aux contraintes du témoignage oral. Ce médium met en avant les limites de l'interprétation du récit.

De plus, lorsque nous nous intéressons aux témoignages quelles que soient leur forme, ceux-ci sont formés et biaisés par un certain nombre de facteurs. Ainsi, il faut les prendre en compte, les comprendre pour pouvoir dans certains cas, mettre à distance les récits. Chaque individu fait fonctionner sa mémoire de manière différente. La sélection mémorielle est de mise pour les comprendre. Lorsque nous travaillons notre mémoire, celle-ci peut être incomplète, sélective, voire même, transformer des détails ou des souvenirs. Les souvenirs ne peuvent être parfaitement fidèles. Ils sont immédiatement modifiés par des facteurs externes. Ces facteurs diffèrent mais ils peuvent être les suivants :

104 DAVID, Étienne, *« La représentation des traumatismes de la Seconde Guerre mondiale à travers le cycle Nous ne sommes pas les derniers de Zoran Music et la série Otages de Jean Fautrier »*, thèse pour l'obtention du grade de docteur de l'université Paris VIII à l'école doctorale esthétique, sciences et technologies des arts (dir. Pascal Bonafoux), Université Paris VIII – Vincennes-Saint-Denis, 2018, p. 24.

entendre d'autres récits, l'oubli, les détails ne sont pas identiques, etc. Le but ici, n'est pas de fournir une liste exhaustive mais de comprendre que le souvenir va être modifié lorsqu'il va être raconté.

> *« L'oral constitue le degré zéro du témoignage. Spontané, sinon sur le fond, du moins sur la forme, l'oral donne au rescapé la satisfaction du contact avec son public, mais il lui réserve également la cruauté des limites de la communication entre ceux qui ont vécu la déportation et ceux qui la découvrent. Ces limites sont provoquées par la pudeur, les imprécisions du vocabulaire, l'atmosphère générale qui entoure le témoignage. En fait, l'oral n'offre que peu d'assurances au témoin qui accepte ses règles et qui peut, au fil des questions, sentir son passé lui échapper. »*[105]

Music témoigne à l'oral notamment dans plusieurs émissions télévisées[106] (françaises, italiennes, slovènes). Son témoignage oral n'est pas forcément complexe mais permet une meilleure compréhension de son travail. Dans certaines, il vient décrypter ces œuvres ainsi que son ressenti et sa manière de peindre. Dans d'autres, il revient plus simplement sur sa déportation. Il n'est pas particulièrement bavard dans ses témoignages. Il explique ses toiles, en se reprenant et reformulant chaque propos exprimés. La session de quatre entretiens proposés par Michael Peppiatt transmet largement ce sentiment. L'auteur alerte dans son introduction sur la manière de fonctionner de Music. Les entretiens sont longs et ponctués par de longs silences, laissant à Music le temps de penser et de faire face à ses souvenirs afin de traduire sa peinture à Michael Peppiatt.

> « *Il n'y a pas plus d'interviewer et d'interviewé. Music se pose à lui-même les questions les plus pertinentes. Et petit à petit, quand tout cela a été implicitement compris, il commence à parler. Idées et souvenirs surgissent, un peu comme dans les tableaux, par touches successives esquissant une forme sur un fond sombre et troublé. Comme un leitmotiv, les évocations du camp de concentration reviennent de plus en plus fréquemment, au fur et à mesure que*

105 Yves Trotignon, « Le témoignage écrit », *Revue d'Allemagne et des pays langue allemande*, tome 27 n°2, avril-juin 1995, p. 210.

106 Laure Adler, «*Henri Cartier Bresson sur sa relation avec Zoran Music*», Le cercle de minuit , Pierre Desfons, 3 juin 1995.

Music se livre et se souvient. L'expérience la plus extrême est l'aune à laquelle tout se mesure. Les phrases naissent au milieu de toutes sortes de silences, l'entretien se construit après nombre d'hésitations, et il n'est pas une seule réflexion qui n'ait été soumise à une rigoureuse critique, pas un mot qui n'ait été scrupuleusement pesé. »[107]

L'oralité est un médium couramment utilisé, notamment pour transmettre la mémoire des camps. Il est modulable et re-formulable en fonction du public ou de l'interlocuteur qui se trouve en face de la ou les personne(s) qui ont décidé de témoigner. Au début des années 1946, des rescapés ont témoigné. Dès leurs sorties des camps en 1945, une partie a souhaité oublier, passer à autre chose, ne plus vouloir entendre parler de l'horreur subite. Quant à d'autres, ils ont mis sur un piédestal l'importance du témoignage. Le témoignage devient un moyen de crier sur tous les toits, ne plus anonymiser les faits, de rendre public ce qu'il s'est passé. Ils ont aussi beaucoup parlé des faits entre eux. C'est une manière plus simple, dans un premier temps. Racontés ainsi, les récits se mélangent et se diffusent dans la population. Cela leur permettait d'être mieux compris. Le fait de se rassembler entre pairs pour se raconter dans un premier temps, leur permet de libérer ensuite une parole, plus sensible, moins instinctive et d'être mieux compris dans leur vécu. Ainsi, ils se retrouvent et se contemplent dans cette manière de transmettre la mémoire.

Le discours le plus commun et le plus mobilisé est l'oralité face à un public défini. Les témoignages se font en masse. Ils sont organisés pour permettre leur diffusion au sens large. Ils peuvent se faire face à des personnes qui en connaissent peu sur le sujet, notamment lors des conférences ouvertes, ou bien pour des universitaires, des membres de la famille.

1. b. Le silence artistique comme mise à distance de l'expérience concentrationnaire

Zoran Music est un artiste qui ne témoigne pas à la sortie des camps. Il ne témoigne que des années plus tard notamment lors de la série *Nous ne sommes pas les derniers*, 1970-1981. Cette série est l'une des seules qui évoque clairement la situation dans les camps. Ces toiles peintes entre 1970 et 1988, mettent en avant la place de la mort et des corps dans le camp

107 Michael Peppiatt, *Zoran Music, Entretiens 1988-1998*, L'échoppe, 2000, p. 9.

de concentration de Dachau. Elles peuvent être considérées comme objet d'art, à la différence de la série *Dachau 1944-1945.* La série faite dans les camps (*Dachau 1944-1945*), n'a pas pour but d'être montrée au public. Certes, elle représente un témoignage de la guerre mais celle-ci, n'a sûrement pas été réalisée avec la même volonté d'être vue par les autres et pour les autres dans l'instant donné. Il n'est pas possible d'affirmer que Music souhaitait que ces dessins faits dans le camp soient créés pour être un sujet d'exposition, du moins qu'ils soient rendus visibles à un public. L'artiste s'interroge et se questionne à Dachau, « *les dessins, les verra-t-on jamais ? Pourrai-je les montrer ? Sortirai-je vivant d'ici ?* »[108]. De cette façon, seule la série *Nous ne sommes pas les derniers* (1970-1988) a un sens artistique affirmée pour représenter la mort de manière frontale (figure 40).

Le silence, du moins la période silencieuse (1945-1969), de Music traduit une volonté de l'artiste de ne pas venir mettre en scène dans ses peintures des évènements liés directement à la situation concentrationnaire lors de la Seconde Guerre mondiale. Cependant, ce silence n'est pas directement et purement silencieux. Si nous regardons bien les œuvres que l'artiste s'acharne à produire, elles ne sont que le reflet d'une volonté de ne pas dire de manière frontale ce qu'il a vécu (figure 23 et 24). La représentation des collines est présente dans son travail artistique mais elles ne sont pas de simples collines, elles sont aussi la mise en scène des monticules de corps morts présents à Dachau. Dans ses œuvres faites pendant la période silencieuse (1945-1969), on retrouve cette idée sous-jacente, plus ou moins consciente chez l'auteur : les morts deviennent des collines et la colline devient les morts. La figuration des corps morts (figure 26) est identifiable, une fois ce récit établi. Les corps sont représentés aussi par le biais du motif présenté par Music sur la toile (motif pictural), ainsi le motif renvoie aux détails anatomiques du corps humain.

> « *Entre novembre 1967 et janvier 1968, Music avait eu, dans la même galerie, une exposition intitulée «Vingt ans de peinture, 1947-1967» et noté, en guise d'additif, que celle-ci montrait quelques-uns des dessins réalisés à Dachau. Ils étaient montrés aux côtés des paysages de collines auxquels Music comparera les piles de cadavres. Nous ne savons pas si Music, à ce moment, comprenait la logique sous-jacente de déplacement symbolisée par ces paysages.* »[109]

108 Jean Clair, *Music, L'œuvre graphique*, Centre Pompidou, 1988, p. 82-105.

109 Steven Jaron, *Zoran Music, Voir jusqu'au cœur des choses*, L'échoppe, 2008, p. 18.

Zoran Music choisit de rester silencieux pendant une vingtaine d'années. Il fait ce choix de manière plus ou moins consciente. Il raconte dans un livre de Michael Peppiatt, *Zoran Music, Entretiens 1988-1998*,[110] que la représentation de son expérience ne passe pas forcément directement par la démonstration de façon visuelle ce qu'il a vu. Mais cela passe aussi par une mise à distance de ce qu'il a pu y vivre. Cependant, l'artiste n'oublie pas pendant ces vingt-cinq années (1945-1970). Il produit majoritairement des peintures représentant ce qu'il connaît parfaitement (figure 19 et 22). Il reprend l'art là où il l'avait laissé quelques années auparavant (figure 27 et 28). La thématique des paysages composés de femmes et de chevaux revient après Dachau (1946).

> *« Dans ma peinture même, plus tard, ce n'est pas que tout ait changé radicalement. Ce n'est nullement par réaction contre l'horreur que j'ai redécouvert la félicité de l'enfance. Petits chevaux, paysages de Dalmatie, femme de Dalmatie, ils étaient là bien avant. Seulement, après il m'a été donné de les voir autrement. Après la vision des cadavres dépouillés de toute marque extérieure, de tout superflu, débarrassés du masque de l'hypocrisie et des distinctions dont s'agrémentent les hommes et la société, je crois avoir découvert la vérité terrible et tragique qu'il m'a été donnée d'atteindre. Les paysages dalmates sont revenus, mais ont perdu tout ce qui y était en trop, et frivole. »*[111]

La volonté d'oublier, ou de mettre de côté cette expérience, se manifeste par cette reprise. L'artiste aurait pu décider dès la sortie des camps de se mettre à témoigner par le biais de la représentation pourtant, ce n'est ce qu'il fait. En effet, celui-ci, comme mentionné ci-dessus, reprend sa peinture. Il représente massivement des espaces et lieux de son enfance ainsi que des portraits de la ville de Venise, il met en avant ce qu'il observe au quotidien, *Venise*, 1947, ici, on y voit une vue montrant le pont de Rialto à Venise. On y retrouve les caractéristiques typiques de l'art mis en place par Music à cette époque. Cette toile est entourée par un contour semblable à une mosaïque ou à une carte postale, cette technique est fréquemment utilisée par l'artiste après la guerre (figure 13).

110 Michael Peppiatt, *Zoran Music, Entretiens 1988-1998*, L'échoppe, 2000.

111 Jean Clair, *Music, L'œuvre graphique*, Centre Pompidou, 1988, p. 82-105.

La ville de Venise devient sa résidence principale[112]. Cette ville est un moteur dans sa carrière, c'est à partir de cette époque, 1950, qu'il y expose ses œuvres pour la première fois (il remporte le prix de la peinture à la galerie de France en 1951). Il acquiert ainsi une renommée européenne. Venise s'impose chez Music comme un vecteur de renouveau. Elle lui permet de représenter des motifs familiers, mais aussi elle est idéalement localisée en Italie. Elle se trouve entre les deux mondes nommés orient et occident[113]. Venise se trouve à côté des Dolomites et non loin de la ville de Trieste. Ces endroits deviennent des repères mémoriels à Music. Ainsi, il entretient un lien direct avec ces espaces.

L'oubli chez Music est quelque chose de très fort. Nous pouvons nous questionner quant à l'emploi de ce terme pour le qualifier. L'oubli ne veut pas, nécessairement dire que l'individu ne semble pas se souvenir d'évènements qui ont pu se dérouler dans le passé. Chez Music, l'oubli démontre une volonté de distance. Cette expérience concentrationnaire n'est en réalité que présente dans ses toiles. Nous pouvons la retrouver dans les paysages, les collines qu'il dessine (figure 23). Ces images sont très fortes et impactantes pour comprendre l'évolution de l'artiste dans sa démarche de reconstruction d'après-guerre (figure 24). Les collines, qu'il connaît sur le bout des doigts, sont des peintures d'endroits magnifiques dont il en connaît tous les recoins. Il a grandi dans ces collines, il s'y est baladé un nombre incalculable de fois. Mais celles-ci, sont aussi pour lui un espace, où la mort est présente en permanence. Nous allons en comprendre plus clairement ses facettes dans une prochaine partie.

Le mot le plus sensible pour comprendre cette réaction de Music est le silence. Le silence chez l'artiste est une notion importante, plus que l'oubli. Il ne souhaitait pas oublier l'horreur concentrationnaire mais bel et bien la taire. Pour cela, il représente ce qu'il voit, ce qu'il vit, ceux qu'il connaît le mieux. Il met en avant des arts multiples et se teste lors de cette période. Cela lui permet de mieux intégrer, digérer, pour, par la suite, produire la série la plus connue de son répertoire : *Nous ne sommes pas les derniers* (1970-1881).

L'artiste n'a pas voulu oublier, mais rester silencieux pour de multiples raisons. Nous savons qu'il en discutait, qu'il en était conscient. Notamment, par la donation de certaines

112 Zoran Music partage son temps entre la ville de Venise et celle de Paris. Il voyage beaucoup entre ces deux villes. Il occupe deux appartements à l'année.

113 Jacqueline Lafargue et Jean Laymerie, *Venise dans l'oeuvre de Zoran Music : [exposition, Paris], Musée Cognacq-Jay, 18 janvier – 16 avril 2000*, Association Paris-Musée, 2000.

de ses œuvres faites dans le camp de Dachau à des personnes externes. Il fait, par exemple don d'une de ses œuvres à Marcus J. Smith[114]. À ce moment-là, Music n'est pas dans une volonté de garder l'intégralité de ses dessins faits à Dachau. Certes, l'artiste laisse pendant vingt-cinq ans dans son tiroir ses dessins, mais entre temps, il en donne notamment à Marcus J.Smith. Music et Marcus J.Smith ont passé du temps à discuter ensemble à la libération du camp. Selon Steven Jaron[115], si Music donne un de ses dessins faits dans le camp, c'est en raison de leur intérêt pour la vision et l'étude des corps. Les deux individus ont la même vision du corps seul détruit par la guerre mais ne l'aborde pas de la même manière. Ils ne l'ont pas par le même prisme. Marcus J.Smith est un médecin alors que Music est un artiste déporté.

Partie 2 : Ravenne : un nouvel espace de production

2. a. Un espace artistique reconnu

Lors de sa période dite Silencieuse (1945-1969), Music, s'inspire largement d'espaces reconnus en Europe comme des espaces de légitimation de l'art. On retrouve dans ses œuvres des inspirations orientales et plus particulièrement byzantines. Si cet art et notamment cette période artistique a marqué les différentes générations d'artistes, c'est notamment pour un attrait puissant du bloc occidental pour les arts dits orientaux. L'attrait pour l'art extra-européen et plus particulièrement byzantin se renforce dès la fin du XIXe siècle avec la mise en avant des voyages. Ces voyages se veulent promoteurs d'une nouvelle valorisation artistique et créent ainsi un courant orientaliste.

Au début du XXe siècle, ces voyages sont encore pratiqués et valorisés. Cette forme d'art permet aux artistes une nouvelle formation tout en leur permettant de s'intégrer dans un pouvoir de légitimation de leur place, dite d'artistes européens. Cette place est particulièrement convoitée dans ces années. Elle représente une forme de reconnaissance.

114 Marcus J. Smith est un médecin responsable lors de la libération de Dachau. Il observe Music dessiner et les deux individus se mettent d'accord sur leur volonté de traduire une certaine forme de corps. Le corps devient le symbole de la mort, de la survie et de la cruauté. Ils sont d'accord quant à la façon de montrer ce corps mais les personnages ne le montrent pas de la même manière. Par le biais de cette relation, Music donne certains de ses dessins de la série Dachau 1944-1945 à Marcus J. Smith.

115 Steven Jaron, *Zoran Music, Voir jusqu'au cœur des choses*, L'échoppe, 2008.

Music n'échappe pas à cette norme de l'époque. Il a connaissance de cet art fortement apprécié par le bloc artistique et les connaisseurs d'art occidental. Ainsi, nous pouvons affirmer que dans ses œuvres datant de 1948 à 1950, l'artiste transmet cette prise de position. (figure 9). On retrouve dans sa peinture l'utilisation de la bidimensionnalité[116]. Sa peinture est codifiée et inspirée par le bloc oriental pendant la période du Moyen Âge et plus particulièrement dans les mosaïques byzantines présentes à Ravenne. Music commence son intégration par des liens avec la ville de Ravenne après la guerre. Ainsi, l'artiste s'inscrit dans la réutilisation des codes artistiques connus en Europe et déjà massivement utilisés par d'autres artistes. Par exemple, Gustave Klimt peint entre 1903 et 1907 le *Portrait d'Adele Bloch-Bauer I*. On retrouve dans cette peinture la mise en place d'un dispositif très typique chez Klimt l'utilisation de l'or comme matériau principal de ses futures toiles mais aussi le symbole moins implicite de la figuration hiératique empruntée à l'empire d'Orient. Le *Portrait d'Adele Bloch-Bauer I* met en scène les caractéristiques principales de la figuration hiératique : nez en arête et allongé, yeux en amandes, visage allongé. Music est aussi inspiré par Klimt, il a connaissance de son art et notamment de l'art siennois qui utilise les fonds en or dans leurs peintures.

> « *Les mosaïques byzantines, ces millions de tesselles d'or et de verre, s'animent soudain. Les yeux de l'impératrice Théodora, sertis dans un visage hiératique, semblent le suivre tandis qu'il avance, bouche bée.* » [117]

Cette mosaïque, a aussi influencé Music, il en reprend les codes et ainsi s'inscrit dans une tradition ancienne par les monuments de *« […] Ravenne éblouissent de leurs ors et cubes de mosaïques un Music qui redécouvre la lumière à sa sortie des camps. »*[118]

Ravenne est un espace artistique très fort de l'Italie. Cette ville représente la glorification d'un passé extrêmement riche. Elle est le symbole de l'utilisation de la mosaïque dans ses plus grands détails au Moyen Âge. L'Italie médiévale est fortement marquée par ses changements constants de pouvoir. Cela va lui permettre d'avoir les peintures et les

116 Jacqueline Lafargue et Jean Laymerie, *Venise dans l'oeuvre de Zoran Music : [exposition, Paris], Musée Cognacq-Jay, 18 janvier – 16 avril 2000*, Association Paris-Musée, 2000.

117 Artedusa, *L'or qui brûle : Klimt, Ravenne et le secret des mosaïques qui ont changé Vienne,* 2026.

118 Non renseigné, « Zoran Music, peindre la mémoire et l'essentiel », *Le petit journal des grandes expositions*, n°268, 1995, p. 3.

mosaïques les plus développées du continent européen. La ville de Ravenne s'impose comme une référence majeure. C'est en 402, que la capitale est transférée de Rome à Ravenne par Honorius.

> *« Ravenne connut une extension toujours croissante qui devait atteindre son apogée au V^e siècle quand des circonstances historiques exceptionnelles firent que la ville devint, par une décision de l'empereur, la capitale de l'Occident romain et chrétien. L'empereur Honorius, en effet, décida de transférer la capitale de l'Occident de Milan à Ravenne car, à une époque où les invasions barbares étaient fréquentes et l'anarchie militaire toujours menaçante, la ville sur l'Adriatique offrait de très sérieuses garanties. »*[119]

Cette nouvelle répartition permet des échanges facilités entre la ville et Constantinople[120]. Ainsi, l'art byzantin parvient plus facilement jusqu'au bloc occidental grâce à son port orienté vers l'Est (mer Adriatique). De multiples échanges peuvent se mettre en place, les échanges artistiques en font partie.

L'oratoire[121] de Galla Placidia[122] (V^e siècle) est un édifice reconnu pour son architecture particulière en forme de plan centré. L'élément principal de cet oratoire, est son intérieur richement décoré. On retrouve dans les parties hautes, des mosaïques mettant en avant des scènes bibliques telles que *Le Bon Pasteur* ou bien l'alpha et l'oméga[123]. La scène du *Bon Pasteur* (figure 53) met en image un jeune homme aux caractéristiques physiques et plus particulièrement au niveau du visage, des traits proches de ceux mis en place par Music dans ses *autoportraits* et portraits d'*Ida* datant de 1947-1950 (figure 10). On retrouve des caractéristiques faciales similaires : des paupières marquées par une arcade sourcilière épaisse. Cette façon de venir marquer le visage est présente chez Music (figure 9 et 10), elle

119 Antonio Paolucci, *Ravenne, un guide artistique, 119 Illustrations*, Salera/Ravenna, 1973, p. 5.

120 L'empereur Théodose décide de partager son empire en deux, entre ses deux fils. Cela est fait pour faciliter la gestion de l'empire. Il nomme Honorius dans la partie occidentale et Arcadius en Orient.

121 « *Un oratoire est un petit bâtiment, pièce aménagés en vue de servir pour la médiation et la prière* ». Dictionnaire de l'académie française.

122 Galla Placidia joue un rôle majeur dans la fondation de Ravenne. En 425, elle est promulguée régente de l'empire d'Occident suite à la mort de Honorius. Elle participe à la construction d'édifices notoire dont cet oratoire.

123 Antonio Paolucci, *Ravenne, un guide artistique, 119 Illustrations*, Salera/Ravenna, 1973, p. 8.

vient délimiter et accentuer le regard auprès du spectateur qui se trouve face à ces œuvres. Cette œuvre est caractéristique des peintures de Music. Le visage est similaire entre celui du Christ et les portraits et autoportraits de Music. Le visage semble juvénile et épuré, mettant en valeur les yeux qui viennent faire écho au sentiment d'essentiel présent dans la peinture de Music. Cette façon de créer a plus particulièrement marqué des générations d'artistes et influencé les futurs mosaïques de la basilique San Vital (VI^{e} siècle). Cet édifice a un impact majeur, car il est l'un des premiers construits. Celui-ci va inspirer d'autres monuments notamment dans la reprise de la mosaïque et de ses techniques.

A côté de l'oratoire de Galla Placidia (V^{e} siècle), se trouve l'édifice de Saint-Vital (VI^{e} siècle). Il reprend des années plus tard les codes transmis par l'architecture de Théodoric. Théodoric est l'empereur d'occident à cette période (V-VI^{e} siècle). Cependant, lors de l'arrivée de Justinien[124] qui est l'empereur d'orient en 556, celui-ci va venir le modifier et compléter par des parties architecturales du bâtiment religieux. Ces modifications questionnent sur l'introduction d'une main artistique byzantine.

Lorsque l'empereur Justinien arrive à Ravenne des modifications notoires vont avoir lieu. Il décide de faire remplacer certaines des mosaïques déjà existantes pour mettre en avant son pouvoir et occuper la meilleure des places. Il modifie celles qui se trouvent les plus proches de l'autel. Ainsi, de part et d'autre de l'autel, se font face deux grandes mosaïques représentant d'un côté Justinien et sa cour et de l'autre l'impératrice Théodora avec sa cour féminine. Cela permet à l'empereur d'asseoir son pouvoir sur la ville. Par cette manière de procéder, l'empereur Justinien, permet probablement[125] la mise en valeur de travaux réalisés par des artistes venus de l'empire oriental.

2. b. L'intégration à une tradition occidentale

L'art byzantin est marqué par une stylisation particulière des figures. Elles sont le plus souvent reconnaissables par des traits physiques inspirés des personnes mais n'ont pas dans

124 Justinien est l'empereur de l'Orient à partir de 527. On estime son arrivée à Ravenne vers 556. Il va ramener avec lui des artistes de Byzance en Orient. Cela permet la mise en place d'échanges artistique.

125 Il est important de mettre des guillemets sur cette façon de voir les choses. Les chercheurs ne sont pas tous d'accord pour annoncer la présence d'artistes byzantins à San Vital. Cependant, des échanges de savoir-faire et de techniques ont eu lieu, puisque les mosaïques de Justinien et Théodora sont largement inspirées de l'art byzantin. Les artistes qui ont travaillé sur ces mosaïques avaient connaissance des mouvements artistiques orientaux.

un objectif premier de représenter trait pour trait les caractéristiques physiques des individus. Cet art comporte une vision plus religieuse. A San Vitale de Ravenne, les figures de Justinien et de Théodora (San Vitale, mosaïques de Justinien et Théodora), mettent en scène le statut divin que ces deux individus représentent.

Ainsi, l'art byzantin est perçu comme un art hiératique et frontal. Les figures sont représentées de face. Elles permettent un face-à-face avec la personne qui la regarde. Les traits sont linéaires sur le visage, c'est-à-dire que les traits sont apparents. Ils viennent figurer celui-ci. Le visage est quant à lui étiré vers la verticalité. Il met en avant un front plus important et réduit la taille du menton. Le nez joue un rôle central dans la composition, puisque celui-ci s'impose comme l'un des éléments les plus marquants de cet art. Il est souvent montré par le biais d'un trait vertical allongé. Les yeux sont largement identifiables, ils sont représentés en amande et sont légèrement grossis. L'expression se veut neutre, les figures ne sourient jamais. De plus, l'absence d'arrière-plan figuratif et de profondeur est de mise.

Music a largement intégré cette tradition. Lors de son passage à Ravenne, il est donc possible que celui-ci ait eu connaissance de ces mosaïques. Il en connaît tous les codes et les intègre dans sa peinture. Cet espace a eu un impact majeur sur sa production d'œuvres. (figure 11). Sur les portraits qu'il fait de Ida (figure 10), l'intégralité des codes byzantins sont présents. Le nez et les yeux sont les plus remarquables. Le nez est montré comme une arête et les yeux sont quant à eux en amande. Music s'inspire largement de cet art ancien et puise ses sources dans la mosaïque de San Vital (VI^{e} siècle) représentant l'impératrice Theodora.

> *« Toute l'attention est concentrée sur le regard qui fixe le spectateur. La symétrie régit parfaitement le visage, divisé en son centre par un nez fin et long, dessiné légèrement par deux traits verticaux. La bouche, partie sensuelle et fluette, fermée, évoque un demi-sourire figé. Music utilise la même palette que les peintres d'icônes : l'ocre argileux, la terre de Sienne, la terre d'ombre, le bleu de cobalt ou céruléen [...] »*[126]

126 Non renseigné, « Zoran Music, peindre la mémoire et l'essentiel », *Le petit journal des grandes expositions*, n°268, 1995, p. 3.

On retrouve abondamment dans ses compositions, voire même dans ses portraits la mise en avant des attraits byzantins connus. Music peint un art confondu entre mise en place d'une simplicité et d'une singularité particulières tout en mêlant ce nouvel art à celui des compositions religieuses. Il use des compositions de mosaïques et les mêle à son art dit moderne tel celui présenté à San Vital. Ses compositions en frise (figure 14) mettent en scène des moments de la vie quotidienne. Le plus important à remarquer est la ressemblance entre les compositions anciennes de San Vital (VI^{e} siècle) et celles en frise de Music (figure 13). Une peinture est présente au centre des toiles de Music mais celle-ci est en permanence entourée par des petites frises géométriques permettant d'encadrer celle-ci. Cette vision de la frise permet de délimiter l'espace et d'ancrer son tableau dans un instant. Mais, elle est aussi surtout le symbole d'un art ancien. Music n'invente pas cette technique d'encadrement. Il reprend les codes présents à San Vital (VI^{e} siècle) de Ravenne et les met en place dans sa peinture. On retrouve dans les mosaïques de San Vital (VI^{e} siècle) des pourtours géométriques : cercle, ovale, carré, rectangle, etc. Ces formes sont présentes à différentes échelles mais aussi sous différentes couleurs. Cependant, il n'existe pas de variation entre les formes et couleurs choisies. Elles sont rythmées et symétriques créant un encadrement singulier à la peinture de Music mais aussi aux mosaïques de San Vital.

Les frises sont majoritairement composées d'éléments géométriques : rectangle, carré, triangle, point, trait, flèche et croix. Cependant, des éléments figuratifs sont aussi mis en avant, les fleurs occupent une place importante dans ses contours. Par ailleurs, (figure 14), on observe la mise en place de petits tableaux dans le contour. Ces petits tableaux représentent des scènes quotidiennes mêlant paysans et chevaux. Ils sont placés en frise, les uns à côté des autres. Ces scénettes n'ont pas pour but de créer une histoire commune, mais valorisent le travail de l'artiste dans sa quête d'une identité artistique.

Néanmoins, Music ne s'inspire pas que de cette tradition dite ancienne, puisque celle-ci est aussi largement modernisée par des artistes contemporains. L'art byzantin a toujours eu une reconnaissance au fur et à mesure du déroulement des siècles. Il va être largement repris par des artistes ayant une reconnaissance majeure, notamment les artistes de l'avant-garde européenne. L'avant- garde européenne bouleverse les codes dits artistiques en voulant s'émanciper de la peinture traditionnelle dite académique. La mise en place de cette distance s'opère par une volonté de s'ouvrir sur d'autres formes artistiques. Ainsi, les artistes reprennent des codes de l'orientalisme naissant.

On retrouve la mise en place de parcours artistiques européens mais aussi extra-européens. Les artistes font de plus en plus de voyages afin de se former directement sur place et de prendre racine dans d'autres cultures. Le but, de ceux-ci est d'acquérir d'autres codes pour pouvoir les mettre dans leurs travaux.

Cela permet de mettre en place des codes simples et repris de la culture byzantine dans leurs œuvres. La simplification des traits, on utilise moins de choses superflues comme cela a pu être le cas lors de la Renaissance. On remarque ainsi, un retour à un art italien de la fin du Moyen Âge. Les codifications sont les mêmes, passant d'artiste tel que Giotto (*Vierge à l'enfant*, 1320-1330) ou Cimabue (*Maestà du Louvre*, 1275-1300). Selon Jean Grenier[127], Music apprécie fortement ces peintres et il les connaît, il s'en inspire. On retrouve les mêmes codes, le nez en arrête et les yeux en amande.

De plus, selon Jacqueline Lafargue[128], celle-ci évoque la mise en place d'un traitement oriental dans les compositions de Music et notamment dans le traitement pictural des portraits de Ida (figure 10 et 12). Selon elle, Music s'inspire largement de l'Orient dans ses œuvres. Cela se traduit aussi par le traitement en bi-dimensionnalité de ses œuvres. Cette façon de représenter ses sujets (personnalités, paysans, paysages, etc), est l'un des facteurs déterminants de Music. Il ne souhaite pas mettre en exergue différents plans mais travailler de la façon la plus simple la dimension de la peinture. On retrouve cette utilisation après la guerre. Ce traitement de la peinture le suit jusqu'à ses dernières productions.

Partie 3 : Les collines : un espace ressourçant et mémoriel

3. a. La quête d'une identité personnelle

Music met en place une recherche personnelle sur la place qu'il occupe dans la société. Cette quête identitaire, si nous pouvons la qualifier ainsi souligne la volonté de l'artiste de s'ancrer dans un territoire (figure 15 et 23). Ainsi, il peint des toiles représentant divers

127 Jean Grenier, (dir) Jean Clair, *Zoran Music, Milano Electa*, 1992.

128 Jacqueline Lafargue et Jean Leymerie, *Venise dans l'oeuvre de Zoran Music : [exposition, Paris], Musée Cognacq-Jay, 18 janvier - 16 avril 2000,* Association Paris-Musée, 2000.

territoires. On retrouve des séries portant le nom d'espaces géographiques distincts : Paysage siennois (figure 23) ou bien Motif dalmate (figure 17).

> *« Quelques fois je me dis que les seuls vérités de ma peinture ont été les souvenirs de Dachau, les cadavres et les toutes premières choses que j'ai faites – les chevaux, les paysages dalmates et les paysannes. Parce que ces deux thèmes sont ceux qui reviennent. Ils m'appartiennent, ce sont mes racines, ma vérité. Tout le reste a peut-être été un mensonge. »*[129]

Cette mise en avant des territoires divers qui composent la personnalité de Music passe notamment par son installation à Venise après la guerre. L'artiste choisit Venise, ville italienne, notamment pour sa proximité avec des paysages montagneux mais aussi pour sa frontière proche de celle de la Yougoslavie. Il retrouve ainsi, la ville dans laquelle il a vécu avant le début de la guerre mais aussi la ville qui l'a vu se faire arrêter. Venise s'impose comme l'espace du renouveau pour Music tout en mêlant un passé commun entre les deux identités. Venise est la ville intermédiaire entre les souvenirs d'enfance et son enfance passée chez ses grands-parents dans les vignes italiennes et Gorizia la ville dans laquelle il a grandi (1909-1910).

L'artiste ne se limite pas à Venise mais s'installe à Paris en 1952 le long du Boulevard Saint-Germain. De plus, il occupe un atelier proche de la rue Alésia dans le quatorzième arrondissement de la ville (16 rue du Saint-Gothard). Dans cette même rue, se trouve l'atelier de l'artiste Alberto Giacometti. Les deux artistes échangent, discutent, se côtoient régulièrement, lorsqu'il séjourne à Paris. Des échanges et influences se mettent en place. On retrouve chez Zoran Music, la mise en place de la figure hiératique aussi présente et peut-être empruntée à Giacometti. En effet, Giacometti est reconnu par ses pairs et par les critiques d'art. On retrouve chez lui, des inspirations orientales et des sculptures hiératiques (*Femme debout*, avant 1951). Les dessins de Giacometti démontrent la présence d'un visage creusé au niveau des yeux et des têtes allongées tout comme sa sculpture qui se veut verticale. Music a pu puiser ses inspirations chez d'autres artistes et notamment chez Giacometti. Son identité artistique est donc faite de manière plurielle, d'un côté par un ancrage géographique mais aussi par l'emprunt de codes internes à ses pairs. De cette

129 Michael Peppiatt, *Zoran Music, Entretiens 1988-1998*, L'échoppe, 2000, p. 17.

manière, Music reprend les codes simplifiés de la représentation de Giacometti. Il émet la volonté de rendre un art simple et efficace ainsi que plus compréhensible, désencombré du superflu[130].

Par le biais de son installation parisienne, Music démontre une activité européenne importante. Il est reconnu très rapidement à Paris. Il occupe une place importante notamment car les critiques d'art mais aussi les conservateurs lui permettent d'instaurer son statut. Cela passe par des expositions dans de nombreuses galeries d'art mais aussi dans des musées parisiens. Il est apprécié par le milieu ainsi que par les artistes qui en font partie. Il est parfaitement intégré dans les réseaux artistiques à partir de 1952.

À Venise, il occupe un atelier dans les combles du Palazzo Pisani. Music n'est pas en rejeté par les artistes italiens. Il a réussi à intégrer leurs réseaux mais ne souhaite pas prendre parti des mouvements artistiques italiens d'après-guerre. Il occupe déjà une place importante en Italie, il expose lors de la Biennale de Venise mais aussi lors de la Quadriennale de Rome en 1948.

Selon Robert Tassi, Music intervient comme l'une des têtes de groupe pour les mouvements d'arts italiens. Il guide les autres tout en ne s'intégrant pas à une expression artistique. Music s'inspire des autres tout en restant le seul à produire ses œuvres. Il a un rôle central dans la peinture italienne du XXe siècle.

> *« […] Music est un peintre sensible et léger, qui équivoque qui l'a tenu un peu éloigné du cours de l'art italien, dans lequel, pourtant, il est non seulement profondément immergé, mais largement prédominant. »*[131]

Il instaure selon lui, un nouvel art, en marge des autres artistes. Cela est dû à sa propre expérience. Il peint des œuvres aux thématiques réfléchies, sélectionnées et choisies parmi des thèmes qui lui sont chers : paysages montagneux, rocheux ou bien arides, des paysans, des chevaux, etc. Selon Tassi, ces thématiques prennent forme par le biais de la peinture mais celle-ci n'est que le médium entre le thème et Music. Music ingère une thématique par

130 Non renseigné, « Zoran Music, peindre la mémoire et l'essentiel », *Le petit journal des grandes expositions*, n°268, 1995.

131 Robert Tassi, (dir) Jean Clair, *Zoran Music*, Milano Electa, 1992, p. 19.

le biais du souvenir puis décide de façon plus ou moins consciente d'enfouir celui-ci afin de le faire ressurgir. Une fois ressurgi, l'artiste peut créer. Il met sur la toile ses souvenirs.

> *« Naître du fin fond obscur de la mémoire c'est comme naître du néant. Ne pas avoir de parents évidents, de réalité, de théories, d'idéologie, d'autres images d'autres peintres ; apparaître miraculeusement sur la toile comme provenant des profondeurs mystérieuses qui se trouvent derrière la toile ; comme évoquées, voulues, par une nécessité absolue, à travers un brusque élan de mémoire. »*[132]

Par ce procédé, qualifié de l'oubli, Music peint des paysages complexes mais symboliques d'une réflexion mûrement réfléchie. Ces principales peintures des collines, mettent en avant la principale volonté de s'ancrer dans un espace géographique. De cette manière, l'artiste peint en séries des montagnes, des collines dont il a une connaissance parfaite des lieux : Dolomites, Krast, Siennes et Dalmatie. Ces espaces géographiques resurgissent le plus souvent sous la forme de série (figure 23).

On retrouve dans ses œuvres un traitement différent de la surface et des couleurs. Mais la composition est sensiblement la même. Les montagnes se lient entre elles afin de ne former le plus souvent qu'une unité. Elles se composent de tailles et de formes différentes, rythmées par des motifs de plus en plus présents : lignes, points et vaguelettes. La série de *Paysage siennois* (figure 23 et 24) met en avant un paysage aride dépourvu de la figure humaine. On retrouve un seul et unique plan sur lequel figure des collines qui semblent démunies de végétaux.

On retrouve ainsi ce procédé de mise en place d'une essence de la nature. Le but de ces œuvres est de rassembler la montagne pour en montrer son essentiel. Robert Tassi théorise ce dépourvu par une volonté de démontrer la place de l'homme dans cette série mais aussi dans la série des *Paysages Dalmate*.

> « Mais la fusion de l'homme et du paysage dans les années « dalmates », voire même l'identification entre les deux facteurs dans *Nous ne sommes pas les*

132 I*bid*, p. 19.

derniers, nous font comprendre que les paysages de Music ne sont pas des images objectives, des vues, des œuvres d'un genre. Nous comprenons dans quelle mesure dans ces paysages la solitude, le silence, la rudesse et le poids du destin sont des faits humains. »[133]

Il faut en comprendre que le but premier de Music est de ne pas représenter d'êtres humaines tout en mettant en place des symboles identifiables à ceux de l'humains. Il y évoque sa présence par d'autres façons. Son absence figurative ne signifie pas son absence symbolique. L'humain est l'un des moteurs de la peinture de Music. Il est présent partout et sous toutes ses formes. Dans ces séries, l'humain est symbolisé par des sentiments : solitude, rudesse, essence, etc. Les sentiments quant à eux sont caractérisés par leur humanisation, ils sont le propre de l'homme : « *[...] le sentiment, nous le savons bien, c'est l'essence de l'homme.* »[134] .C'est par ce procédé que l'humain bien que symbolique est présent dans la peinture de Music, là où il n'est pas figuratif.

3. b. La nature comme double sens concentrationnaire

La colline occupe une place importante dans les œuvres de Music. Elle repose sur des symboles forts et composant l'artiste. Ainsi, celle-ci lui permet d'exprimer son appartenance à une aire géographique, mais aussi la tranquillité qui en ressort.

La colline (figure 23 et 24) chez Music est souvent le symbole du motif. Celle-ci vient rapporter et démontrer la présence d'être vivant sur elle. Au premier abord, si nous observons la peinture simplement, sa lecture en est classique et simplifiée. Music représente des collines perçues comme telles face à un œil avisé. Ces collines sont certes rythmées par les différents motifs présents dessus. Ces motifs mettent en scène les collines, la roche, les montagnes lointaines. Elles permettent de donner du relief et de mettre en place la notion de surface dans sa peinture. La colline de Music prend forme grâce à l'intégration du motif sur celle-ci pour ne plus être qu'un seul et unique motif.

133 Jean Clair, *Zoran Music*, Milano Electa, 1992, p. 21.

134 *Ibid*., p. 21.

« Cette image suspendue, voilée, est le fruit d'une lente décantation du motif par un effet, Music passe par un long processus d'intériorisation du paysage avant de le peindre. Il pense que le regard ne suffit pas et qu'un tableau doit se proposer à l'homme comme un mystère. »[135]

Or, si nous nous attardons à regarder de plus près ces motifs, la lecture en devient tout autre. Celle-ci, met en avant la transformation de ceux-ci. Ils sont en outre, plus que la figuration des paysans et des chevaux présents sur les collines. Les points pourraient être le dos courbé des humains travaillant dans ces régions italiennes ou bien des humains à cheval. Ils démontrent la présence humaine et animale. Elles sont aussi des marqueurs de la présence d'ânes portant des fagots de bois sur leur dos. Sa peinture lointaine de ces collines est aussi à mettre en lien avec les prochaines lignes. Les tableaux de chevaux et paysans sur leurs chevaux peuvent être le symbole d'un zoom sur ces collines. Elles viennent détailler ce que l'on peut observer sur celles-ci.

Ainsi, nous pouvons démontrer qu'il existe dans la peinture de colline de Music, des portraits de paysans, voire même leur mise en scène, la capture des moments présents sur ces montagnes. La montagne devient donc le récit d'une histoire commune entre sa propre construction et les interactions qui se déroulent sur elle. Cette histoire au sens propre, c'est-à-dire le récit qu'elle vient transmettre par le biais d'une évolution personnelle s'intègre parfaitement dans la construction historique et identitaire de Music.

« Mon premier séjour en Dalmatie a été pour moi une chose capitale, car ce pays a provoqué chez moi une sorte de rupture d'équilibre dont les conséquences ont été très importantes dans le développement de mon travail. C'est très simple : en retrouvant le paysage de mon enfance, je me suis retrouvé moi-même. Cette terre était ma terre. Ce pays s'est imposé à moi et j'ai essayé alors de le traduire. [136]*»*

Ces peintures lui permettent de retracer sa propre identité. Elles permettent de mieux comprendre l'artiste et son cheminement. Ces paysages de collines occupent une place

135 Non renseigné, « Zoran Music, peindre la mémoire et l'essentiel », *Le petit journal des grandes expositions*, n°268, 1995, p. 6.

136 *Jean Clair, Zoran Music, Milano Electa, 1992,* p. 169.

centrale dans sa production. Elles sont le plus souvent oubliées par le public mais misent, bout à bout, elles induisent une meilleure compréhension de l'artiste *«[...] elle constitue [...] dans l'œuvre de Music une sorte de frise de ses origines, dont découlera tout le reste et qui contient déjà tout.* [137]*»*

c. Le motif comme nouvel espace artistique

Music se cherche en permanence dans sa peinture. Les collines évoluent, se modifient au fur et à mesure des années qui défilent. Cependant, celles-ci sont toujours présentes. Elles évoluent vers l'abstraction en 1963. L'artiste met en scène les collines qu'il connaît. On retrouve les mêmes procédés qu'évoqués auparavant. Le but premier ici, est de pouvoir montrer les collines, ses paysages qu'il aime tant mais sous différentes facettes. Ces collines nous montrent principalement des paysages des Dolomites mettant en scène des cailloux, des fleurs ou bien des prés.

La série de *Motif italien* (figure 25 et 26) met en exergue cette nouvelle technique. Ces peintures nous montrent la mise en scène d'une colline qui est penchée. Elle débute en bas prenant l'entièreté du bas de la toile, se termine dans un coin de la peinture. Cette colline semble unique et représentée toujours seule. Mettant en scène la solitude à laquelle Music fait face. Cette sensation de solitude que l'on peut observer dans sa période abstraite n'est pas à prendre au sens péjoratif. Music est un artiste de la solitude, il est le plus souvent décrit par ses pairs ainsi. Il aime se retrouver seul, lui avec ses pensées et ses souvenirs. C'est ainsi que l'artiste peint.

> *« Quand Music parlait, le silence est plus important, plus révélateur que toute parole. Il raconte lui-même une longue promenade à pied faite une nuit avec Alberto Giacometti. […] raconte, Music, avec une certaine fierté, nous n'avons pas échangé un mot. »*[138]

137 *Ibid*., p. 20.

138 Michael Peppiatt, *Zoran Music*, *Entretiens 1988-1998*, L'échoppe, 2000, p. 12.

Le travail de ses toiles (figure 25 et 26) abstraites sont aussi la démonstration de son utilisation de l'art à la façon des symbolistes selon Tristan Trémeau[139]. Selon, lui Music s'inscrit largement dans ce mouvement qui est l'abstraction mais aussi celui des symbolistes de la fin du XIXe siècle. C'est par sa manière de penser la peinture que Music peut être considéré ainsi. Music interprète la peinture comme un instant d'intériorisation dont il n'a pas conscience et celle-ci ressurgit à des moments donnés. Par ce traitement des compositions, il est possible de voir en Music des influences de Gustave Klimt, notamment dans leur façon de suggérer le choix de la thématique par le support de la toile.

> *« À la façon des symbolistes, en effet Music passe par un long processus d'intériorisation du paysage avant de le peindre. Il pense que le regard ne suffit pas et qu'un tableau doit se proposer à l'homme comme un mystère. Il souhaite que le spectateur aille au-delà des apparences pour rencontrer l'âme du paysage. »*[140]

Ces toiles (figure 25 et 26) démontrent la mise en place d'un rythme dans ses œuvres. Elles sont rythmées par des tâches, des traits, des pointillés des aplats de couleurs qui permettent de dynamiser l'œuvre et de rendre le mouvement possible. Ainsi, lorsque l'on regarde ses peintures, nous pouvons remarquer la présence de mouvements dans la toile. Les collines ne semblent plus être immobiles, du moins elles semblent être rythmées par des mouvements sur les interfaces.

Cette période n'est pas celle qui sera la plus appréciée par Music. Lors de son entretien avec Michael Peppiatt[141], Music lui confie ne pas être convaincu par ces toiles. Il impose même la notion de perte. L'artiste semble ne s'être pas retrouvé dans ce mouvement qui fragilise son identité. Il l'a cherché pendant des années après la guerre, mais l'abstraction ne fait pas partie de sa personnalité. Selon lui, elle aurait même mené à la perte de sa vérité personnelle.

---

139 Tristan Trémeau, « Le petit journal des grandes expositions », *Le petit journal des grandes expositions,* n°268, juillet 1995.

140 *Ibid,* p. 6.

141 Michael Peppiatt, *Zoran Music, Entretiens 1988-1998*, L'échoppe, 2000.

« Le peintre est alors pris d'un doute car, entouré des grands noms de l'école de Paris, abstraits pour la plupart, il a le sentiment de ne pas faire la peinture qu'il faut. Il stylise alors sa peinture et rejoint, entre 1953 et 1960, le « camp » des non-figuratifs. Il pousse jusqu'à l'abstraction ses motifs dalmates […] Music, dit aujourd'hui s'être fourvoyé pendant ces années, avoir répondu à la demande et perdu ce qu'il appelle sa « vérité ». »[142]

Ainsi, Music semble s'être écarté de sa recherche initiale. Il a voulu se fondre et s'intégrer à un mouvement auquel il n'adhère pas pleinement : l'abstraction. C'est par le refus d'appartenir à un groupe et par l'acceptation de sa propre solitude que Music va voir ressurgir les cadavres en 1970. Music marque alors une rupture dans ses compositions. La solitude revendiquée par l'artiste semble lui apparaître réellement nécessaire et relevée par une prise de conscience en 1970. Music accepte la solitude de son art, c'est-à-dire le fait de ne pas forcément appartenir ou faire partie d'un groupe d'artistes. Il insiste sur le fait de ne pas appartenir à un mouvement artistique. Il peut puiser son inspiration de certains mouvements anciens ou bien contemporain, mais dans aucun cas il affirme une position au sein d'un mouvement artistique.

Partie 4 : Les chevaux et les paysans : thématiques symboliques

4. a. Un retour préhistorique de la figure du cheval

La figure du cheval ou bien sa thématique chez Music démontre une composante majeure de son travail durant la période silencieuse (1945-1969). Elle fait partie intégrante de son identité, voire la constitue en partie. Le cheval permet de mieux comprendre la personnalité de Music, une fois celui-ci expliqué. Les chevaux ressurgissent d'un passé ancien, celui de son enfance. Son enfance a marqué Music par des paysages et des compositions diverses mais notamment par des paysages des Dolomites qu'il a pu largement observer. Music s'emploie à peindre ce qu'il connaît parfaitement. La thématique des chevaux trouve un sens particulier après la guerre, qu'il soit seul, accompagnés par d'autres chevaux ou par des paysans, le cheval s'impose pendant des années comme l'un des thèmes importants de sa peinture. Le cheval peut être statique

142 Non renseigné, « Zoran Music, peindre la mémoire et l'essentiel », *Le petit journal des grandes expositions*, n°268, 1995, p. 5.

(figure 18) ou en mouvement (figure 15), montés par des paysans (figure 22) ou bien représentés à côté d'eux (figure 14) , le cheval est la figure principale de ses compositions.

Le cheval peut être aussi qualifié d'archaïque par Jean Grenier[143]. L'auteur compare les chevaux de Music à ceux faits à la période du Néolithique. On retrouve dans la manière de représenter le cheval des codes stylistiques identiques (figure 19). Le cheval au néolithique n'a pas de détails internes. Chez Music, le cheval est identifiable dans sa peinture par son contour au trait noir. Il représente un dos en ligne droite ou légèrement courbé, de petites oreilles pointues et quatre jambes. La seule différence réside dans le fait que le cheval à l'époque néolithique peut avoir des détails externes (crinière), tandis que Music ne prend pas part à cette composition. Il réduit le cheval à une simplification maximal.

> *« […] d'abord apparaissent les chevaux, aux longues pattes dépourvues de sabots, au cou élancé, au corps gracile, et à l'allure vive comme le sont les chevaux de l'époque néolithique, par contraste aux animaux de l'art égyptien figés dans une immobilité sacrée.* »[144]

De plus, si l'on s'attarde sur la manière dont le cheval est présenté à la personne qui regarde la toile, le cheval n'est jamais mis en face du spectateur. Le cheval est représenté de dos (figure 22) ce qui ne permet pas d'avoir accès à d'autres détails anatomiques que les deux pattes arrière, l'arrière train du cheval ainsi que la queue. Le spectateur n'accède pas à la tête, le cheval est fragmenté en deux. Il n'est possible d'en voir que l'arrière de celui-ci. Il peut aussi être montré de côté (figure 21), la toile semble immobile alors que les chevaux passent dessus. Les détails sont toujours réduits, les chevaux sont en mouvement, l'un des deux pattes avant est pliée de telle façon à former un angle droit. Par cette technique Music traduit le mouvement. Pour terminer, le cheval peut être montré de trois quarts (figure 20), dans cette peinture, le cheval mis au premier plan est construit de telle façon à ce que le public puisse observer l'intégralité de son corps. Cette façon de mettre en scène cet animal permet à Music de combiner les deux techniques stylistiques et celles mentionnées auparavant.

143 Jean Grenier, (dir) Jean Clair, *Zoran Music*, Milano Electa, 1992.

144 *Ibid, p.* 177.

Music s'emploie certes à travailler le cheval dans un style archaïque mais aussi dans un style rupestre selon Tristan Trémeau[145]. On retrouve dans ses œuvres des chevaux mis en scène en fresque (figure 20 et 21). Ce travail de la fresque, Music le connaît puisqu'il réalise avant la guerre des fresques pour des églises Tolmino et Caporetto. Cette façon de créer reste un marqueur chez lui que ce soit dans sa structuration des compositions aux influences de Ravenne (figure 13 à 16) ou bien dans la manière de mettre à voir les chevaux et les paysans (figure 17 à 22). Par ce choix pictural, il est important de prendre en compte que les compositions, du moins la réalisation des chevaux de Music sont identiques. Les chevaux (figure 20) sont tous stylistiquement identiques. Music ne personnalise pas le cheval, il est pris dans un effet de groupe, seule la couleur permet de différencier les chevaux.

> « *Les chevaux ne sont plus que des archétypes ; seule la grande variété de leurs robes les individualise. Ces images (icônes) sont pour le peintre autant de « visions » fixées par un travail de mémoire. Elles sont les évocations poétiques des racines humaines, culturelles et artistiques de Music, homme né dans une région de l'Europe centrale aux portes de l'Orient et imprégné des cultures byzantine, latine et germanique.* »[146]

Selon Jean Clair[147], le cheval peut aussi être chez Music un symbole de ses origines. Celles-ci restent anciennes mais démontrent aussi le retour à l'orient qui s'opère chez Music pendant sa période silencieuse (1945-1969). Ainsi, l'auteur indique que la thématique du cheval emprunte ses traits à un art oriental (figure 15). De cette façon, il faut comprendre que Music s'inspire largement de plusieurs régions antiques, la Chine ou bien dans un autre registre, celle de la représentation des chevaux de Saint-Marc. Le peuple scythe est représentatif de cet état de pensée de Music, ils sont la représentation du nomadisme. Leur art et plus particulièrement leurs sculptures mettent en scène massivement le cheval. On retrouve ce cheval en mouvement aussi présent dans l'art de Music (figure 15).

145 Tristan Trémeau, « Le petit journal des grandes expositions », *Le petit journal des grandes expositions,* n°268, juillet 1995, p. 3-4.

146 *Ibid,* p. 4.

147 Jean Clair, (dir) Jean-Claude Gaudin, *Nous ne sommes pas les derniers*, Alors Hors du Temps, 2003.

L'emploi de cette thématique chez Music, lui permet de renouer avec une partie de son moi profond, celui qu'il a laissé avant la guerre, le Music aux influences orientales d'avant guerre. De cette manière, le fait de peindre ses chevaux sur la toile, lui permet de repousser les portes de l'occident pendant quelques années et de s'inscrire dans des influences picturales byzantines. Si nous sortons du cadre de la peinture de Music, Jean Clair indique que la thématique des chevaux a connu son apogée dans le royaume de Byzance et que depuis sa perte les chevaux n'ont jamais réussi à se replacer dans un éclat aussi fort.
Le fait de représenter des chevaux est le symbole du refus de s'accaparer une nationalité par Music. Music témoigne dans un livre *« Je suis une personne fissa dimora, comme on dit en italien : sans domicile fixe. »*[148] Music se considère comme un apatride, une personne qui n'a pas une seule nation mais plusieurs ou bien le fait qu'une seule nation ne lui convient pas et il n'arrive pas à se retrouver. Le cheval est le symbole de cette liberté identitaire, il passe, traverse et retraverse les frontières (figure 21). Le cheval n'a pas de nationalité, il peut être seul (figure 17) ou bien en groupe (figure 20). Ainsi, si nous reprenons cette façon de penser, le cheval pourrait être l'allégorie de Music après la guerre. Le cheval est pour tous le symbole de la liberté et la liberté dans ses mouvements. Il ne suit pas un point fixe.

> *« […] Cet homme qui a toujours chevauché plusieurs frontières, plusieurs cultures, plusieurs nationalités, toujours incertain de savoir quelle langue il allait demain devoir parler, quel drapeau saluer, quel hymne chanter, […] »*[149]

Le cheval est selon Robert Tassi[150], le marqueur de la suspension du temps, comme si une horloge s'arrête de tourner pour marquer, symboliser et se figer dans un espace temps. Music crée ainsi dans ses œuvres une suspension de son art. C'est de cette manière qu'il retourne à sa peinture déjà acquise avant la guerre (figure 27). Il reprend les thématiques là, où il les avait laissé par ce procédé.

148 Michael Peppiatt, Zoran Music, Entretiens 1988-1998, L'échoppe, 2000, p. 20.

149 Jean Clair, (dir) Jean-Claude Gaudin, *Nous ne sommes pas les derniers*, Alors Hors du Temps, 2003, p. 18.

150 Robert Tassi, (dir) Jean-Claude Gaudin, *Nous ne sommes pas les derniers*, Alors Hors du Temps, 2003.

4. b. La représentation du monde paysan

On retrouve ainsi dans ses œuvres produites entre 1948 et 1970, la mise en place d'une nouvelle aire. Il produit des œuvres aux influences orientales. Il met en scène des techniques mais surtout des compositions artistiques différentes de celles qu'il a pu traiter auparavant. Ces œuvres d'avant-guerre (figure 27) sont largement représentatives d'un usage moderniste. Il s'inspire de l'avant-garde et celle-ci joue un rôle clé dans sa peinture. On retrouve dans les années 30 (figure 28), des influences du mouvement impressionnisme notamment avec une mise en relation entre Claude Monet et Zoran Music. Dans l'œuvre de Monet, *Le Parlement de Londres*, 1904, on remarque des similitudes entre les œuvres de Music et de cet artiste. Music reprend les mêmes codes de la peinture impressionniste, cela passe par une volonté de mettre en avant le lien avec la peinture et sa technique, on remarque la présence des coups de pinceau. Ceux-ci sont visibles en haut de la toile, ils sont espacés et pas fins.

De plus, Music importe des formes géométriques dans ses compositions. Il met en avant le cube. Celui-ci vient structurer la toile et impose un rythme tout en permettant de former ce qui ressemble à des murets de montagne. Music s'imprègne des débuts du cubisme notamment avec son introduction par Paul Cézanne. On retrouve une forme de cubisme identique[151]. Celui-ci n'est pas présent sur la totalité de la toile mais est mobilisé sur des éléments précis. La ligne joue un rôle central dans ses compositions et met en valeur le paysage représenté.

Cependant, il y a une scission avec les œuvres présentées après la guerre (figure18) . Le travail de Music est modifié mais surtout impacté par la guerre. Certes l'artiste reprend son art dans sa logique initiale, c'est-à-dire, il reprend les thématiques et les lieux qu'il connaît parfaitement, tout en modifiant stylistiquement ses compositions graphiques. Le monde paysan joue un rôle majeur dans ses peintures. Cette thématique participe à sa volonté de chercher à s'ancrer dans un paysage après la guerre et notamment dans celui de l'Italie du nord.

La représentation des paysans sur les toiles de Music est toujours montrée avec une

151 L.C. Breuning et J.C.L. Chevalier, *Apollinaire, Les peintres cubistes, médiations esthétiques,* Collection Savoir, Hermann, 1993.

certaine forme de lenteur, comme si le temps était suspendu pendant un instant. Les cavaliers sont accompagnés par des chevaux, montrés en permanence à côté d'eux (figure 13) ou bien sur eux (figure 22). Ces paysans qui peuvent être aussi nommés des cavaliers car c'est ainsi que Music les appelle *« cavallini »*[152](Figure 20 et 21), sont montrés avec un dos courbé, comme si le travail et le temps avait pris le dessus sur eux. Cette posture montre aussi la lenteur de l'instant capturé. Ces cavallinis sont majoritairement des femmes vêtues de vêtements colorés et portant des motifs variés. Ces vêtements alourdissent la femme ainsi que les parapluies (figure 22) qu'elles portent au-dessus d'elles, entraînant cette sensation de douceur et de lenteur présente dans ses toiles. Par moment, il est possible d'apercevoir comme une fusion entre le corps de femme présente sur le cheval et l'animal, les deux ne forment plus qu'un, montrant une seule et unique forme. Cette forme pouvant être dissociée par la présence des motifs internes aux deux êtres (figure 22).

> *« Toute la sensibilité d'un art raffiné contribue à donner à l'ensemble cette nostalgie de la steppe qui caractérise Music, qui semble être alors un gitan en quête d'un bonheur rarissime. »*[153]

152 Tristan Trémeau, « Le petit journal des grandes expositions », *Le petit journal des grandes expositions,* n°268, juillet 1995.

153 Jean Bourret, (dir) Jean Clair, *Zoran Music*, Milano Electa, 1992, p. 167.

Conclusion

Suite à ce travail, il est possible de dire que l'artiste Zoran Music est un artiste parfaitement intégré dans le monde de l'art contemporain européen depuis les années 1950. À travers l'étude des différents récits d'historiens de l'art et l'analyse des différents voyages de Music, il est possible d'affirmer que ses œuvres dites de la période silencieuse (1946-1969) sont des œuvres plurielles. Elles viennent montrer, analyser le corps humain ainsi que sa recherche identitaire et sa volonté de s'ancrer dans un territoire géographique. Cette série d'œuvres est à mettre en lien avec celle de la série *Nous ne sommes pas les derniers* (1970-1988). Il n'est pas possible de mettre en place une lecture autre que celle de la cohérence et du symbolisme entre ces différentes œuvres. Certes, celles-ci ne représentent pas les mêmes sujets plastiques, mais si le regard se pose et que l'analyse se fait, les corps des cadavres de Dachau sont lisibles dans les œuvres de la période silencieuse (1946-1969).

La première partie du mémoire a permis de mettre en avant l'enfance de Music et de comprendre ses influences artistiques ainsi que la diversité des voyages qui ont marqué l'artiste au début de sa carrière. Cette décomposition a permis de mettre en place un discours narratif sur les origines de Music et son attrait, dès son plus jeune âge, pour l'Italie. En outre, ce chapitre a facilité la mise en place du récit de Music après son arrivée au camp de Dachau, permettant de comprendre comment l'artiste a réussi à dessiner, mais surtout à survivre. Dans un second temps, l'étude de sa série *Nous ne sommes pas les derniers* (1970-1988) a instauré la lecture des différents auteurs et historiens de l'art qui se sont déjà attardés sur ce sujet. Elle a permis de mettre en place les points clés de cette série. Cela passe notamment par la place que prend le corps mort que l'artiste représente, mais aussi et surtout par son idéalisation, voire son esthétisme du deuil. Le troisième chapitre a, quant à lui, permis d'instaurer et de réunir les différentes visions faites par les auteurs autour de sa période silencieuse (1946-1969). Ce discours se scinde en plusieurs parties qui permettent de réfléchir à la question du témoignage et à la manière dont Music intègre cette notion dans ses œuvres. Il permet de comprendre le message caché derrière les collines et le double sens que prennent celles-ci. Elles deviennent la représentation non attentionnelle des cadavres. Par ailleurs, la création d'un discours autour de la thématique du cheval, mais aussi celle de la représentation figurée du monde paysan, identifie un ancrage, mais aussi l'instauration de Music dans une histoire de l'art ancienne.

La frontière est extrêmement fine, voire sensible, entre le cadavre mort, représenté plastiquement sous la forme humaine, et les collines des paysages italiens. La frontière entre mort et paysage n'existe plus pour devenir une seule et même identité. Le corps prend la forme des collines et les collines prennent la forme des corps morts. Le champ lexical employé par Music renforce cette théorie, il n'est que le symbole d'un mouvement de va-et-vient entre ces peintures. La peinture de Music est à prendre dans son intégralité pour la comprendre. Il n'est pas possible d'identifier ni de séparer la peinture de l'artiste, ses différentes toiles sont la clé de la compréhension de son travail. Une fois mises toutes côte à côte, les peintures de Music se répondent et permettent une nouvelle lecture.

Cependant, ce travail ne peut être abouti, il est la réflexion d'une partie restrictive de la vie de l'artiste Zoran Music. D'autres pistes de réflexion sont possibles telles que la mise en place d'une compréhension et d'une étude plus définie de la série *Motif végétal*, qui permettrait une meilleure clarté autour du corps mort et sa représentation continue dans les œuvres de l'artiste. De plus, étudier les autres séries de l'artiste permettrait de fluidifier la compréhension de ses toiles et ainsi clarifier la compréhension de son travail.

Bibliographie

Ouvrages :

BERNARD, Claude, *Zoran Music : [exposition] Galerie Claude Bernard, Paris / Zoran Antonio Music*, Galerie Claude Bernard, 1983.

BERNARD-NOURAUD, Paul, *Sur les œuvres silencieuses, Contribution à l'étude de l'art d'après Auschwitz*, Petra, 2017

BERNARD-NOURAUD, Paul, *Une histoire de l'art d'après Auschwitz, « 1. Figures disparates »*, L'Atelier contemporain, 2024.

BERNARD-NOURAUD, Paul, *Une histoire de l'art d'après Auschwitz, « 2. Figures disparues »*, L'Atelier contemporain, 2024.

BERNARD-NOURAUD, Paul, *Une histoire de l'art d'après Auschwitz, « 3. Configurations »*, L'Atelier contemporain, 2025.

BLATTER, Bernard, RADRIZZANI, Dominique, *Zoran Music, Retrospective 15 juin – 22 septembre 2003*, Musée Jenisch, 2003.

BORDAS, Hervé, *Zoran Music, Suites*, Atelier Bordas, 1995.

BOSQUET, Alain, *Penser contre soi, vingt six dessins originaux de Zoran Music*, édition Galanis, 1972.

BREUNING, LeRoy, Clinton, CHEVALIER, Jean-Claude, *Apollinaire, Les peintres cubistes, médiations esthétiques*, Collection Savoir, Hermann, 1993.

CLAIR, Jean, MUSIC, Zoran, GIRAUDY, Danièle, Zoran Music, *Nous ne sommes pas les derniers*, Alors Hors du Temps, 2003.

CLAIR, Jean, *Zoran Music à Dachau, La barbarie ordinaire*, Arléa, 2018.

CLAIR, Jean, *Zoran Music*, Milano Electa, 1992.

DEBAT, Jean-François, LACROIX, Guillaume, CLAIR, Jean, JULIET, Charles, BRIAT-PHILIPPE, Magali, *Zoran Music, Apprendre à regarder la mort comme un soleil*, Somogy éditions d'art, 2009.

DELCOURT, Thierry, *La folie de l'artiste, « créer au bord de l'abîme »*, Max Milon 2018.

DUBORGEL, Bruno, *La petite aquarelle*, Le Régalar, 2015.

DUCELLIER, Alain, KAPLAN, Michel, MARTIN, Bernadette, *Le Proche-Orient médiéval*, Hachette université, 1978.

JARON, Steven, *Zoran Music, Voir jusqu'au cœur des choses*, L'échoppe, 2008.

LAFARGUE, Jacqueline, LEYMERIE, Jean, *Venise dans l'œuvre de Zoran Music : [exposition, Paris], Musée Cognac-Jay, 18 janvier – 16 avril 2000*, Association Paris-Musée, 2000.

MULLER, Filip, Trois ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz, Pygmalion, 2008.

PAOLUCCI, Antonio, *Ravenne, un guide artistique, 119 illustrations*, Salera/Ravenna, 1971.

PEPPIATT, Michaël, *Zoran Music, Entretiens 1988-1998*, L'échoppe, 2000.

PUJAS, Sophie, *Z.M., L'un et l'autre*, Gallimard, 2013.

REGNIER, Gérard, Réunion des musées nationaux et Galeries nationales du Grand Palais, *Zoran Music : [exposition, Paris], Galeries nationales du Grand Palais, 4 avril – 3 juillet 1995*, Paris Réunion des musées nationaux, 1995.

REGNIER, Gérard, *Zoran Music, L'œuvre graphique*, Centre Pompidou, 1988.

REY, Jean-Dominique, ROUART, Denis, *Les nymphéas, l'intégralité*, Flammarion, 2016.

SANSAL, Boualem, BRUNCKNER, Pascal, PRAZAN, Michaël, *Zoran Music*, Aplicat-Prazan, 2016.

SEMPRUN, Jorge, *L'écriture ou la vie*, Gallimard, 2016.

TAPIE, Alain, ROULAND, Jacques, BOKOR Miklos, MUSIC, Zoran, *« Le temps des ténèbres », peintures : [exposition] Musée des deaux-arts de Caen, 18 mai – 16 août 1995, Caen*, Musée des beaux-arts de Caen, 3 volumes, 1995.

WAT, Pierre, *Pérégrinations, paysages, entre nature et histoire*, Hazan, 2017.

WIESENGRUND ADORNO, Theodor, *Modèles critiques*, Klincksieck, 2003.

ZWEIG, Stefan, *Le monde d'hier : souvenirs d'un Européen*, Paris : les belles lettres, 2013.

Articles et revues :

ABLANRD-PISON, Sylvie, VALETTE, Thibault, JOUSSE, Hélène, ALBARET, Chloé, PERSON, Alain, « Les gravures rupestres d'anthropomorphes du Dhar Néma », *Afrique : Archéologie et Arts*, n°6, 2010, p. 67-84.
(En ligne : https://journals-openedition-org.gorgone.univ-toulouse.fr/aaa/710, consulté le 12 avril 2026).

BAUDOUIN, Marcel, « Découverte d'une seconde Gravure de Sabot de Cheval, de l'époque Néolithique, complétant le centre culturel du Sud de l'Île d'Yeu (Vendée) », *Bulletin de la Société préhistorique de France*, n° 5, 1912, p. 324-335.
(En ligne : https://www-jstor-org.gorgone.univ-toulouse.fr/stable/27907758?seq=1, consulté le 25 février 2026).

BELHASSEN, Sophie, « Rendez-vous avec Zoran Music », *Tribune Juive,* n°1322, 1995, p.

CAMPS, Gabriel, « Quelques réflexions sur la représentation des Équidés dans l'art rupestre nord-africain et saharien », Bulletin de la Société préhistorique française, n°10-12, 1984, p. 371-381.
(En ligne : https://www.persee.fr/doc/bspf_0249-7638_1984_hos_81_10_8599, consulté le 12 mars 2026).

CHEROUX, Clément, « Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis, 1933-1999 », Société française de photographie, 2001.
(En ligne : https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/300, consulté le17 février 2026).

COLLAUDIN, Marie-José Sophie, « Autre nuit : un rêve de Zoran Music », *Che vuoi ?, Lettres du rêve*, n°35, 2011, p. 145-146.
(En ligne : https://shs.cairn.info/revue-che-vuoi-1-2011-1-page-145?lang=fr, consulté le 4 octobre 2024).

COUTURIER, Elizabeth, « La mémoire inquiète de Zoran Music », *Beaux-Arts*, n°, 1995, p.

DELAGE, Christian, « L'image comme preuve : l'expérience du procès de Nuremberg », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°72, 2001, p. 63-68.
(En ligne : file:///C:/Users/coura/Documents/M1%20HA/M%C3%A9moire/Fiches%20de%20lecture/Articles/Christian%20Delage%20-%20L'image%20comme%20preuve%20-%20l'exp%C3%A9rience%20du%20proc%C3%A8s%20de%20Nuremberg.pdf, consulté le 14 février 2026).

GUEGAN, Stéphane, « Le livre des amis, de Jean Clair », *Revue des deux mondes*, n°432, p. 201.
(En ligne : https://shs-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/revue-revue-des-deux-mondes-2024-1-page-201?lang=fr&ref=doi, consulté le 22 décembre 2024).

HARTOG, François, « Les Scythes imaginaires : espace et nomadisme », *Annales, Économies, sociétés civilisations*, n°6, 1979, p. 1137-1154.
(En ligne : https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1979_num_34_6_294116, consulté le 13 mars 2026).

HUSSON, Laurent, « Orietta Ombrosi, le crépuscule de la Raison. Benjamin, Adorno, Horkheimer et Lévinas à l'épreuve de la Catastrophe », Questions de communication, n°15, 2009.
(En ligne : file:///C:/Users/coura/Downloads/orietta-ombrosi-span-stylefont-style-italicle-crepuscule-de-la-raison-benjamin-adorno-horkheimer-et-levinas-a-lepreuve-de-la-catastrophespan.pdf, consulté le 12 janvier 2025).

LE QUELLEC, Jean-Loïc, « L'art pariétal », *La caverne originelle*, chap. III,p. 27-144.
(En ligne : https://shs-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/la-caverne-originelle—9782348068874-page-27?lang=fr, consulté le 20 avril 2026).

MAITRE-LEWY-BERTAUT, Isabelle, « Sur les pas de Zoran Music, Lieux du traumatisme et lieux de création », *Le Coq-Héron*, n°251, 2022, p. 42-46.
(En ligne : https://shs.cairn.info/revue-le-coq-heron-2022-4-page-42?lang=fr, consulté le 16 novembre 2024).

THIBAUD, Paul, « Contes de Dachau », *Esprit*, n°126, 1987, p. 118-119.
(En ligne : https://www-jstor-org.gorgone.univ-toulouse.fr/stable/24271938?sid=primo&seq=1, consulté le 27 mars 2025).

TREMEAU, Tristan, « Zoran Music, Peindre la mémoire et l'essentiel », *Le petit journal des expositions*, n°268, 1995, p. 1-15.

TROTIGNON, Yves, « Le témoignage écrit », *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, n°2, 1997, p. 209-213.
(En ligne : https://www.persee.fr/doc/reval_0035-0974_1995_num_27_2_6390, consulté le 17 décembre 2026).

VOLKOV, Théodor, « Nouvelle découverte de représentations figurées des Scynthes », Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris, V série. Tome 2, 1901, p. 717-718.
(En ligne : file:///C:/Users/coura/Documents/M1%20HA/M%C3%A9moire/Fiches%20de%20lecture/Articles/Bulletin%20st%C3%A9%20anthropo%20-%20Nouvelle%20d%C3%A9couverte%20de%20repr%C3%A9sentations%20figur%C3%A9es%20des%20Scythes.pdf, consulté le 30 mars 2026).

WAT, Pierre, « Music Zoran (1909-2005) », *Universalis*, 2008.
(En ligne : https://www-universalis-edu-com.gorgone.univ-toulouse.fr/encyclopedie/zoran-music/, consulté le 12 octobre 2026).

ZHOU, Zhihuan, « La représentation conjointe des évêques et des autorités politiques sur les mosaïques de Ravenne (Ve-VIIe siècles) », *Giornale Italiano di Filologia*, n°74, 2022, p. 259-339.
(En ligne : https://www-brepolsonline-net.gorgone.univ-toulouse.fr/content/journals/10.1484/J.GIF.5.130821, consulté le 12 avril 2026).

Non renseigné, « Mosaïques de l'église Saint-Vital de Ravenne », *Revue Archéologique*, n°1, 1850, p. 351-353.
(En ligne : https://www-jstor-org.gorgone.univ-toulouse.fr/stable/41745936?seq=1, consulté le 12 décembre 2026).

Non renseigné, « Zoran Music, une réduction à l'essentiel », *Gazette Drouot*, n°15, 1995.

Travaux universitaires :

BOSSARD, Jean, *« Génocide, art et mémoire au « Pays des Khmers »*, Mémoire de master (dir. Patrice Marcilloux), Université d'Angers, 2019.

DAVID, Étienne, *« La représentation des traumatismes de la Seconde Guerre mondiale à travers le cycle Nous ne sommes pas les derniers de Zoran Music et la série Otages de*

Jean Fautrier », thèse pour l'obtention du grade de docteur de l'université Paris VIII à l'école doctorale esthétique, sciences et technologies des arts (dir. Pascal Bonafoux), Université Paris VIII – Vincennes-Saint-Denis, 2018.

Non renseigné, *« Opera Giovanile di Anton Zoran music – 1931/1945 »*, Universita degli Studi di Padova, 2011.

Vidéos :

DESFONS, Pierre, ADLER, Laure, CARTIER BRESSON, Henri, MUSIC, Zoran, « *Henri Cartier Bresson sur sa relation avec Zoran Music* », 03/04/1995. Disponible sur : https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i14014712/henri-cartier-bresson-sur-sa-relation-avec-zoran-music, consulté le 12 octobre 2024.

Institut Française de Slovénie, CLAIR, Jean, « *Conférence sur Zoran Music* », Galerie nationale de Ljubljana, 19/05/2016. Disponible sur : https://www.dailymotion.com/video/x4cj5mg, consulté le 17 févier 2025.

Musée d'art et d'Histoire du Judaïsme, BERNARD-NOURAUD, Paul, « *Conférence autour de la série Nous ne sommes pas les derniers de Zoran Music* », 16/05/2025. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=aTElY8WPqc0, consulté le 23 septembre 2025.

NEMEC, Nelida, BRESAN, Katarina, « *Zoran Music* », Gallery of Preseren Priza Wienners in Kranj, 30/05/2023. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=eo1_YuTV6g8, consulté le 12 avril 2026.

Sites internets :

Non renseigné, « Ljubo Babic » [en ligne], *Alchetron*, 2026. Disponible sur : https://alchetron.com/Ljubo-Babi%C4%87, consulté le 4 février 2026.

Non renseigné, « Zoran Music » [en ligne], *Archivio Cadorin Music*. Disponible sur : https://archiviobcm.com/fr/biographies/zoran-music/, consulté le 6 décembre 2024.

Non renseigné, « Music Zoran (1909-2005) » [en ligne], *Galerie Hus.* Disponible sur : http://www.husgallery.com/154-biographie-MUSIC-Zoran.html, consulté le 12 mars 2025.

Non renseigné, « Zoran Music » [en ligne], *Galerie Martel Greiner.* Disponible sur : https://www.martel-greiner.fr/artists/zoran-music/, consulté le 13 décembre 2025.

Non renseigné, « Zoran Music » [en ligne], Galleria d'arte Maggiore, 2021. Disponible sur : https://www.maggioregam.com/fr/artists/28-zoran-music/biography/, consulté le 14 décembre 2024.