



DANS LE SOUVENIR DES MASSACRÉS

Rescapée des camps de la mort où elle fut déportée comme Rom, l'artiste autrichienne Ceija Stojka (1933-2013) a créé environ un millier d'œuvres picturales. Le musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon lui consacre actuellement une exposition : 'Ceija Stojka. Garder les yeux ouverts'.

1 place de la Révolution, Besançon – D'un côté, donc, la place de la Révolution, de l'autre la rue Gustave-Courbet, et au centre ce que l'on a coutume de tenir pour le plus vieux musée de France. À l'intérieur de l'ancienne halle aux grains convertie en lieu d'art au début des années 1840 avant qu'une structure en béton brut n'en redessine les espaces à la fin des années 1960, s'étend une collection archéologique et artistique constituée dès le XVII^e siècle, dont la muséographie a été entièrement redéfinie il y a quelques années. L'ensemble donne de l'histoire de l'art une vision à la fois microcosmique et labyrinthique, où il est permis de voir ce qu'elle fut et d'imaginer ce qu'elle pourrait être. Si bien qu'en parvenant aux étages supérieurs en partie dédiés aux expositions temporaires, celle qui s'y tient actuellement paraît prolonger le labyrinthe jusqu'à confronter brutalement ceux qui s'y sont engagés à la figure du Minotaure.

Un Minotaure remémoré cependant, plus que recréé, avec des bottes en guise de sabots, une schlague à la place de la queue, et une toison blonde en fait de chignon brun. C'est en effet sous cet aspect que Ceija Stojka se remémore ses bourreaux. Elle a dix ans lorsque, après avoir pris et assassiné son père, les nazis s'emparent d'elle, de sa mère, de ses frères et de ses sœurs, à Vienne en 1943, parce qu'ils sont Roms, en l'occurrence Lovaras. Le dernier né, Ossi, meurt à Auschwitz-Birkenau où ils ont été déportés ensemble avant d'être séparés : les garçons vers Buchenwald, les filles et leur mère vers Ravensbrück, puis Bergen-Belsen. À la Libération, Ceija Stojka rentre en Autriche avec sa mère, se fait colporteuse de tissus puis vendeuse de tapis, avant de devenir poétesse et peintre à partir du milieu des années 1980.

En Attendant Nadeau / Numéro 249 / 28 août 2026
Dans le souvenir des massacres / par Paul Benard-Nouraud

GALERIE CHRISTOPHE GAILLARD
www.galeriegailard.com

Soudain, c'est-à-dire après coup, longtemps après, tout lui revient en mémoire, comme si le temps n'avait pas passé – tout lui revient en couleurs et par la couleur ; les camps pour partie en noir et blanc. Elle se ressouvient de chaque lieu, de chaque nom, de chaque date, et ces ressouvenirs, en devenant œuvres, font simultanément entendre-retentir un réquisitoire, une proclamation, un avertissement, un chagrin. Si sa poésie, sa peinture, ses dessins sont si difficiles à catégoriser, outre la diversité des sensations qui s'y expriment, c'est que l'intime, le familial, le communautaire, l'universel y forment des cercles imbriqués qui eux-mêmes chevauchent des temporalités successives rendues simultanément.



Ceija Stojka, SS. *Es ist das, was du denkst* [SS. C'est bien ce à quoi tu penses] (2001), collection Ramus del Rondeaux
© Célia Pernot / ADAGP, 2025

Ce qu'elle a vécu enfant, elle continue de le vivre adulte ; ce qu'a souffert son peuple, d'autres peuples l'ont souffert avec lui et continuent de le souffrir. Ainsi d'une peinture tripartite de 1994 (*Sans titre*, 1994, coll. part.) dans laquelle le « feu » d'Auschwitz se propage des camps européens jusqu'au Rwanda avant de se répandre depuis le soleil vers la terre et la lune. D'où la forme particulière de son témoignage : Ceija Stojka témoigne pour elle, pour les morts, pour les Roms, pour les autres. C'est pour cela aussi que l'on peut dire qu'elle ne se souvient pas, mais qu'elle se ressouvient : tout visage, tout fait, si menu soit-il, dont elle conserve le souvenir précis apparaît simultanément intact et recomposé, propre et partagé. Lorsque, dans un extrait de documentaire diffusé dans l'exposition, on la voit présenter chacun des membres de sa famille à une classe, elle dit bien qu'il ne s'agit pas de portraits, mais de la façon dont elle les voit – dont elle les voyait et les voit encore.

« Garder les yeux ouverts », tel est d'ailleurs le sous-titre programmatique de l'exposition que lui consacre le musée des Beaux-Arts de Besançon en partenariat avec son homologue de la Résistance et de la déportation. Le choix scénographique des deux commissaires, Amandine Royer et Vincent Briand, directeurs respectifs des deux institutions, obéit notamment au « critère de récurrence de certains motifs iconographiques dans le travail de l'artiste » : l'œil, donc, mais aussi les oiseaux, le tournesol, et l'arbre surtout. Pour les deux conservateurs, il s'est donc agi d'ordonner l'immense corpus de Ceija Stojka (cent treize œuvres exposées sur un total évalué à un millier) tout en respectant le fait que ces « motifs sont ambivalents, polysémiques », y compris au regard des traditions culturelles roms. Ainsi, les corbeaux habituellement honnis peuvent, dans

sa vision, devenir les « amis » de l'artiste qui les figure volant « *au-dessus de la clôture en fil barbelé en direction de la liberté* » (légende portée au verso de Camp des femmes de Ravensbrück, 10 janvier 2002, collection Volot), alors même qu'ailleurs ils nouent entre eux ces mêmes fils de fer barbelés, comme dans la petite encre sur carton effrangé intitulée Les ambassadeurs de Dieu (21 avril 2004, galerie Christophe Gaillard).

Mais c'est le motif de l'arbre qui revêt, dans l'œuvre de Ceija Stojka et pour son interprétation, une valeur véritablement exemplaire, que le catalogue permet d'appréhender dans toute sa complexité. L'artiste a très tôt établi que la branchette qui accompagne presque systématiquement sa signature en bas à droite de ses compositions renvoie au moment où, à Bergen-Belsen, elle en suçota la sève tandis qu'elle mourait de faim, sève qui lui rendit le goût de la vie. Dans une certaine mesure, on pourrait par conséquent juger que chaque fois que Ceija Stojka dépeint un arbre, celui-ci se présente dans son œuvre comme une excroissance de cette branche séminale qui tantôt se schématise en une svastika dont le visage à la Paul Klee forme le moyeu à la manière d'une triskèle (Danse sur la croix gammée, 28 juillet 2004, collection Antoine Frérot), tantôt dessine l'iris d'un œil d'une profondeur insondable (Sans titre, 18 avril 1993, coll. part.), pour ne prendre que deux œuvres parmi les plus stupéfiantes que présente la sélection bisontine.

Les trois qui en ouvrent le parcours tendraient à confirmer cette hypothèse. La première (Sans titre, 1994, coll. part.) fait presque figure à cet égard de manifeste : au grand arbre débordant de la moitié gauche de la composition répond la branchette posée sur le sol à droite, tandis qu'au deuxième plan apparaît de dos une femme blonde

(sans doute l'artiste elle-même), accompagnée d'une femme brune (peut-être sa sœur Kathi, également survivante), emportant avec elle une branche vers deux roulottes visibles à l'arrière-plan. L'œuvre suivante (Sans titre, 28 décembre 1993, coll. part.) présente justement l'intérieur chaleureux d'une roulotte, dans laquelle la niche abritant une statuette blanche de la Vierge Marie fait en quelque sorte contrepoint à la branchette en ce qu'elle revêt une valeur protectrice similaire ; sa position faisant de surcroît office de seuil entre l'espace pictural et l'espace représenté. « *Face à la place que prennent les cauchemars, l'aspect décoratif et coloré de son intérieur fait bouclier* », écrivent Royer et Briand. Dans la troisième œuvre (Sans titre, non datée, galerie C. Gaillard), la branche gît cette fois sur un sol enneigé au pied d'un arbre immense, qui semble plier sous la neige accumulée et faire plier les limites de la feuille de 100 par 70 centimètres, le format de prédilection des grands formats de l'artiste.

Ces deux gouaches et cette acrylique sur papier suggèrent une continuité entre l'arbre menaçant (le tronc de la troisième peinture est aussi imposant que peuvent l'être, dans ses autres compositions, les cheminées de Birkenau), l'arbre protecteur, et le bois qu'il fournit pour construire la roulotte-bouclier ; une continuité entre l'extérieur et l'intérieur, la nature et la culture, celle-ci et la barbarie. Si l'on isole en effet le grand lit parental où jouent deux petites filles dans la peinture de 1993, on s'aperçoit qu'il correspond – y compris en proportion – à la série de « cartes postales » que Ceija Stojka peignit à la mi-juillet 2004 représentant quant à elles des châlits de baraquements. Entre les planches et les étais, les figures humaines y sont cette fois réduites à de simples empreintes de doigts par endroits rehaussées à l'encre et au feutre.

Chacune fait référence au « Block 10 » d'Auschwitz-Birkenau, où Ceija Stojka et sa famille étaient internées. L'artiste écrit cependant à chaque fois « *Plock 10* ». Compte tenu du fait qu'enfant l'artiste n'a pu aller à l'école, interdite aux Roms quand elle avait cinq ans, on peut y voir un effet de son apprentissage tardif de l'écriture, après la guerre. Ou bien le contre-coup de son maniement de celle-ci d'après la guerre. Ainsi qu'Elora Weill-Engerer le suggère dans sa contribution au catalogue, il y a aussi de bonnes raisons (et à tout prendre de meilleures) d'y reconnaître un choix délibéré. À Karin Berger, la documentariste qui accompagna Ceija Stojka dès ses débuts, celle-ci expliquait que le mot « arbre », « *gopadscha* » en romani (translittéré « *kopaca* »), ne devait pas être transcrit avec un « b », comme y invitait sa prononciation douce, mais « avec un p dur », comme le bois. Forte de cet exemple, Weill-Engerer soutient que dans la série des Block 10 tout se passe « comme si la dureté du bois du châlit aspirait une boucle du 'B' ».

En poursuivant un peu plus avant sur cette voie, il faudrait alors réviser les termes par lesquels on considère généralement l'autodidaxie de Ceija Stojka. Qu'elle ait appris tardivement à écrire et plus tard encore à peindre ne se traduit pas nécessairement par un rapport subalterne aux deux arts, mais plus hautement peut-être par une relation subversive à ceux-ci. Lorsque, dans le même catalogue, l'éditeur de ses poèmes en français, Bruno Doucey, affirme qu'avoir « voulu écrire dans la langue du génocidaire » fut pour Ceija Stojka « un acte de réconciliation », il paraît ne pas envisager que ce fut bien plutôt pour elle un acte de subversion, voire de rétorsion, consistant, pour une enfant précocement adultérée, à tordre la langue de la domination à partir d'une langue dominée, le romani, afin de faire entendre sa propre voix mêlée à celle des autres, et fêlée comme la leur. L'usage que fait Ceija Stojka de l'allemand est en ce sens du même ordre que celui qu'en faisait Paul Celan.



Ceija Stojka, *Block 10*, 17 juillet 2004, gouache sur carte postale, h. 11 x l. 16 cm, collection particulière © Galerie Christophe Gaillard / ADAGP Paris, 2025

Que l'on admette ou non la comparaison, effectivement injustifiée du point de vue de la place accordée aux images dans leurs œuvres, ce point de départ n'ôte cependant rien au fait que, comme Paul Celan, Ceija Stojka avait son «*20 janvier*» : le 2 août 1944, date de la liquidation du « camp des Tziganes » d'Auschwitz-Birkenau ; ou que, comme elle, l'auteur de *Fugue de mort* aurait pu dire que *La peur a fait de moi un maître*, titre original de *Nous vivons cachés*, le premier livre de Ceija Stojka, paru en 1988.

C'est d'ailleurs la publication de ce témoignage qui suscita en elle le désir de peindre. Mais là aussi selon des voies pour le moins inattendues, ainsi qu'elle le relate dans un court texte de 1991 issu de ses carnets, « Les origines de mes peintures », publié pour la première fois en français en annexe du catalogue. L'artiste y rapporte qu'à la suite de la parution de *Nous vivons cachés*, elle fut invitée au Japon par les représentants d'une minorité également persécutée, les Burakumin. Honorée par l'accueil qui lui fut réservé et frustrée de ne pouvoir rester davantage, elle réalisa à l'attention des enfants de ses hôtes deux peintures qu'elle leur envoya depuis l'Autriche.

Ce qui survint après cette première incursion dans la peinture fut, écrit-elle, que « *les nombreuses couleurs vives ne me lâchèrent plus* », si bien qu'elle se mit à passer tout son temps libre à les étendre sur des feuilles blanches, étant soudainement « *tombée dans la couleur comme si elle avait été créée pour moi* », confie-t-elle. La couleur, précise encore la peintre, la « *rattrapait* », en sorte qu'à partir d'elle « *naquirent alors des images*

de souvenirs », qu'elle peignait non plus, désormais, pour les enfants burakumin, mais pour les siens, et à travers eux pour tous les enfants. Car c'est à eux que s'adresse en première comme en dernière instance – en gardant les yeux ouverts – Ceija Stojka : aux enfants, à leur innocence, ainsi qu'à tous ceux qui en ont été privés, dans le ressouvenir à ses yeux perpétuel des innocents massacrés.