reCHERches

Culture et histoire dans l'espace roman

25 | 2020

Mentir au théâtre

Du double statut de l'art

Claire Audhuy

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cher/329>

DOI : 10.4000/cher.329

ISSN : 2803-5992

Éditeur

Presses universitaires de Strasbourg

Édition imprimée

Date de publication : 19 novembre 2020

Pagination : 49-55

ISBN : 979-10-344-0071-3

ISSN : 1968-035X

Référence électronique

Claire Audhuy, « Du double statut de l'art », *reCHERches* [En ligne], 25 | 2020, mis en ligne le 01 octobre 2021, consulté le 21 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cher/329> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cher.329>

Tous droits réservés

Du double statut de l'art

CLAIRE AUDHUY¹

[L'art] sert à la fois d'alibi et de couverture.

Zeitun, Foucher 1998 : 155

Lors de la Seconde Guerre mondiale, les nazis utilisèrent l'art pour leur propagande, mais poussèrent le vice jusqu'à faire participer directement leurs prisonniers à des mises en scène et mascarades. Nous nous appuyons sur deux exemples : les camps de Terezín et de Westerbork.

Terezín réunit pendant plusieurs années de très nombreux artistes célèbres. « Un ghetto pour juifs âgés ou célèbres » (Bensoussan, Dreyfus 2009 : 541). Situé à environ 60 km au Nord de Prague, il servait aux nazis de camp de rassemblement et de transit. Quelques 140 000 juifs passèrent par Terezín (Makarova 2000 : 82). 88 000 personnes furent envoyées à la mort, principalement vers Auschwitz, 33 340 moururent à Terezín. Les déportés venaient de toute l'Europe : Tchécoslovaquie, Allemagne, Autriche, Hollande, Danemark. Avant la guerre, Terezín comptait environ 6 000 habitants. En 1942, ils furent tous déplacés et réinstallés ailleurs afin de transformer la ville en ghetto de transit pour 53 000 juifs. La première particularité de ce camp réside dans le fait que « [l]es internés juifs doivent s'y auto-administrer : logement, nourriture, répartition du travail, santé et même préparation des listes pour les transports vers l'Est incombant aux détenus » (*Ibid.* : 71).

Ce camp « modèle » sera ensuite exhibé, tel un village Potemkine. « Theresienstadt eut même une fonction de duperie vis-à-vis de l'opinion internationale : faire croire que les Juifs en général étaient affectés au travail à l'occasion de leur déportation à l'Est » (Bensoussan, Dreyfus 2009 : 541). Certains prisonniers payèrent même volontairement leur voyage à Terezín, pensant qu'ils y seraient en sécurité. Il s'agissait d'un camp-vitrine² fabriqué de toutes pièces

1 Docteur en Arts du spectacle (2013, Université de Strasbourg), dramaturge et metteuse en scène.

2 Ce camp devait servir aux Nazis à convaincre l'opinion publique du bon traitement infligé à leurs prisonniers. Terezín ne ressemblait donc à aucun autre camp, il était l'exception, c'était le camp que les invités internationaux étaient autorisés à visiter. C'est, notamment, grâce à ce camp que les Nazis ont tenté de faire croire au monde

par les Nazis, qui a été créé dans le but de montrer, à la Croix-Rouge notamment, mais aussi au reste du monde, un visage policé des camps nazis.

Dès leur arrivée, les prisonniers y développent clandestinement leurs activités artistiques (musique, théâtre...) : « Comme il n'y avait aucune espèce de distraction à Terezín, les hommes du premier *Aufbaukommando* passaient leurs soirées dans les bâtisses à chanter des mélodies populaires. Schächter leur montra la voie à suivre. » (Karas 1993 : 36). C'est ainsi que les premiers petits instruments entrèrent clandestinement dans le camp. Deux jours après l'arrivée du deuxième *Aufbaukommando*, on note déjà la programmation officieuse d'un concert, le 6 décembre 1941 (*Ibid.* : 36). Le 28 décembre de cette même année, les nazis ayant découvert l'existence de ces concerts, autorisèrent les soirées d'amitiés (*Kamaradschatsabende*) et encouragèrent de la sorte leur rapide développement. « L'explication de cette surprenante attitude résidait dans le fait que les prisonniers seraient, par là même, moins enclins à fomenter des troubles. » (*Ibid.* : 37). Il faut contenir les prisonniers, les calmer. Leur permettre de créer va les occuper, et leur enlever l'envie de tenter de s'évader, et pourra servir la propagande. Tout est calcul pour les nazis.

En 1942 la *Freizeitgestaltung* fut officialisée avec l'aval des autorités SS. Les créations artistiques reçurent l'approbation des nazis, même si, effectivement, certaines furent censurées. Cela permit aussi aux nazis de faire (ré)pression sur leurs internés, les privant d'activités culturelles. Lorsqu'il y avait eu une tentative d'évasion ou d'autres délits commis dans le ghetto, ils suspendaient toute activité artistique.

Les artistes et intellectuels employés dans la *Freizeitgestaltung* étaient dispensés de travail manuel et pouvaient donc poursuivre leurs activités. De jeunes artistes purent apprendre et s'exercer, tandis que leurs aînés expérimentés continuaient de créer de nouvelles œuvres. Ce répit pour l'expression juive est particulièrement important puisque l'Europe et les territoires occupés obligeaient les Juifs à vivre au ban de la société. À Terezín, demeurait donc une culture et une création juives. « Et pendant que les nazis pensaient – *Laissons les se distraire, demain ils ne seront plus de ce monde* », pour les détenus, assoiffés de culture, il y avait là un moyen d'exprimer une certaine forme de défi par le biais de l'art » (Karas 1993 : 39). Cette « Organisation des loisirs » est divisée en diverses catégories telles que théâtre, musique, conférences, sports, etc. Ironie du sort, le matériel fourni à ces déportés juifs pour créer, notamment les instruments de musique, sont des biens spoliés et les œuvres créées sur place serviront à faire croire que les Juifs y sont libres.

Les nazis organisent, pour diffuser leur mensonge, une visite du Comité de la Croix Rouge et le tournage de films. « Lors d'une visite de la Croix-Rouge en juin 1944, par exemple, le camp avait été aménagé et rénové pour donner l'impression de conditions décentes de détention » (Bensoussan, Dreyfus

entier que leurs camps n'étaient pas des mouiroirs et que les prisonniers y étaient très bien traités.

2009: 541). Le représentant de la Croix-Rouge, Maurice Rossel, ne voit rien de mal à Terezín ³ lors de sa visite. Il rend un avis positif même s'il est mitigé, comme le retranscrit le dramaturge J. Mayorga dans *Himmelweg* à travers son dispositif répétitif, mécanique qui met mal à l'aise tout spectateur (comprendre ici: la Croix Rouge à l'époque, et nous aujourd'hui). Le camp est calme et propre: fleurs fraîchement plantées, peintures des façades refaites. Le camp a été « nettoyé » dans tous les sens du terme⁴, et il n'y a pas trop de monde. Les internés reçoivent de nouveaux vêtements, tout est flambant neuf, tant et si bien que... rien n'y paraît.

Eva Herrmannová se souvient quant à elle des jours qui précèdent les visites officielles:

Le ghetto était alors embelli pour l'occasion. Les malades étaient envoyés au préalable vers Auschwitz, surtout les personnes âgées. [...] Un grand nettoyage des maisons était effectué à l'avance, principalement sur les lieux du trajet prévus pour la visite. Il s'agissait là d'un effroyable mensonge, notamment lorsque la chose était filmée. [...] Une nuit, nous fûmes expulsés de cette pièce. Trois jours plus tard, lorsque nous y revînmes, nous trouvâmes une chambre élégante, avec des lits au lieu des planches sur lesquelles nous dormions, et des draps blancs. La pièce sentait bon le bois frais. De ce fait, les membres des commissions furent incapables de déceler ce qui se passait réellement à Terezín.⁵

Pour ces visites, les nazis organisent une représentation théâtrale de *Brundibar*, un opéra en deux actes de Hans Křsása dont le livret, écrit en tchèque, est d'Adolf Hoffmeister. Composé en 1938, avant la guerre, la première représentation à Theresienstadt eut lieu le 23 septembre 1943. L'opéra a été composé pour les enfants et sera interprété par eux; il aborde un univers proche des jeunes spectateurs puisque les héros de l'histoire sont Aninka et Pěpíček, deux jeunes enfants, frère et sœur. Il y sera joué à 55 reprises. Même si les représentations étaient largement poussées par les Nazis, les compositeurs et librettistes, ainsi que les acteurs, faisaient passer d'autres messages que ceux choisis initialement par les Nazis. Cette pièce est porteuse d'espoir et l'intrigue de la pièce comporte un message fort. Elle semble ainsi dénoncer ce que tout le monde vit à ce moment-là: une farce grotesque!

3 Réflexions menées grâce à l'interview réalisée par C. Lanzmann en 1979, en parallèle de *Shoah*, appelée *Un vivant qui passe*. Maurice Rossel était un officier suisse envoyé comme délégué du Comité International de la Croix-Rouge dans différents camps de prisonniers, notamment dans le camp modèle de Theresienstadt (en juin 1944) ainsi qu'à Auschwitz.

4 Les nazis ont fait une Sélection en vue de préparer cette visite: de nombreux internés sont déportés à Auschwitz dans les mois qui précèdent la visite. Parmi eux le jeune dramaturge Hanuš Hachenburg qui écrit sa pièce *On a besoin d'un fantôme* en 1943 (Rodéo d'âme édition, 2015).

5 FORUM DES VOIX ÉTOUFFÉES (2009, p 116).

Cet opéra met en scène deux jeunes enfants devant trouver coûte que coûte du lait pour leur pauvre mère malade. Ils n'ont malheureusement pas d'argent et décident de chanter dans la rue pour gagner les quelques pièces qui devraient leur permettre d'acheter de quoi soigner leur mère. Les enfants entonnent quelques chants, mais la voix du grand Brundibár couvre la leur, remplit les oreilles de tous les passants, ne laissant de place à personne d'autre que lui. Les enfants, fatigués, s'endorment dans la rue, las de tenir tête à ce tyran qui monopolise l'attention de la foule et qui ne tolère pas d'autre chant que le sien. Les Animaux, dotés de parole, arrivent dans la nuit : ce sont les hommes de l'ombre qui décident d'aider les enfants en fédérant toutes les forces. Ainsi, dès le lendemain, ils appellent tous les enfants de la ville à former une grande chorale et à destituer le chanteur Brundibár. Les enfants se réunissent dans la rue, se jettent sur Brundibár, le font partir et entonnent un grand chant. Pépicek et Aninka récoltent assez d'argent pour sauver leur mère, et réussissent à chasser le méchant homme, ce "dictateur".

Pour les nazis, il faut maintenir le calme au sein de la population juive du camp, inquiète des "transports" emportant régulièrement des milliers d'entre eux vers l'inconnu, et dissimuler aux yeux du monde la réalité des camps d'extermination. La pièce reflète une contestation de l'ordre établi et finit avec la déchéance d'un dictateur qui portait, pour les représentations, une moustache « à la Hitler ».

C'est ainsi que les Nazis choisirent donc d'associer les Juifs à leur extermination, en les forçant au mensonge, les mettant en scène dans un faux camp, les sollicitant pour jouer des rôles de Juifs heureux. Les artistes vont donc malgré eux partager un art complice des nazis : un art mensonger utilisé contre eux-mêmes.

Norbert Fryd témoigne : « Nous sommes des gens et nous restons des gens, malgré tout ! Et si nous devons périr, le sacrifice ne devra pas avoir été fait en vain. Nous devons lui donner une certaine signification. » (Dutlingler A-D. 2001 : 122). Selon les témoignages, l'art à Terezin représentait une retraite, une élévation morale, permettant de retrouver humanité et dignité. L'art prouve la volonté intacte des prisonniers de vivre, de survivre, dans un esprit combatif.

Voici une réplique de Brundibar :

Les trois animaux – Nous connaissons dans toutes ces maisons

Au moins trois cents filles et garçons.

Nous les rassemblerons

Et nous vous promettons

Que dès demain matin

Avec tout leur soutien

Nous formerons un chœur

Qui chassera la peur.

Trois cents enfants plus deux

Égale trois cent deux :

Avec la quantité on a l'autorité

Brundibár ne pourra plus vous terroriser. (Krassa 2005 : 17)

Il faut se fédérer, s'organiser; Brundibar montre de nouveaux horizons, change l'ordre des choses, permet d'espérer d'autres possibles.

Les nazis présentèrent ainsi d'autres créations de cette ville idéale dans le magazine *Signal*:

[...] le sport, l'enseignement et l'art comme des "activités nécessaires" et donc développées comme il se doit dans les camps de prisonniers. Elles "aident à passer le temps qui semble parfois si long en captivité." Des illustrations sont là pour convaincre les incrédules: "Les réalisations dépassent souvent tout ce que l'on pouvait attendre." Les terrains de basket sont très fréquentés, les salles sont bondées pour des cours de mathématiques avec démonstration au tableau noir, des crèches sont confectionnées par des "mains habiles" pour Noël, et des passionnés de guignol ou d'ombres chinoises donnent à leurs compagnons de détention des spectacles de qualité. (Richard 2005: 259)

L'histoire de Terezín est proche de celle de Westerbork. Le camp de Westerbork, appelé « Camp central pour réfugiés », était situé dans le nord-est des Pays-Bas, dans la province de la Drenthe, à proximité des villes de Westerbork et d'Assen. En octobre 1939, le gouvernement néerlandais créa ce camp pour y interner les réfugiés juifs qui avaient pénétré illégalement aux Pays-Bas. En tout, près de 100 000 personnes transiteront par Westerbork (Sion 2004: 65).

De 1942 à 1944, Westerbork servit de camp de transit pour les Juifs néerlandais avant leur déportation dans les camps d'extermination. Le camp est renommé « camp transitaire de police Westerbork. » « Il se transforme alors en « dépôt » de juifs devant être déportés à l'Est » (*Ibid.*: 66). Dès l'été 1942, le camp servit de lieu de transit pour les déportations vers l'Est, les trains partant tous les mardis. De juillet 1942 au 3 septembre 1944, les Nazis déportèrent ainsi 97 776 juifs de Westerbork.

En 1942, sous le commandement du SS Albert Konrad Gemmeker (1907-1982), féru d'art, le camp s'oriente vers une spécificité musicale: celle du cabaret. « [Gemmeker] entretient aussitôt une relation correcte avec « ses Juifs » plutôt que de recourir à une brutalité grossière. Il a des manières distinguées, choisit toujours un ton poli, ce qui ne l'empêche pas d'organiser les départs pour Auschwitz derrière un décor de façade » (Sion 2004: 66). Pourvu d'un orchestre, composé d'une trentaine de musiciens, d'un chœur et de quelques groupes de musique de chambre, le camp est particulièrement bien organisé. Dès 1943, plusieurs artistes participent au cabaret comme Max Ehrlich, Willy Rosen, Camille Spira, Kurt Gerron, Franz Engel ou Erich Ziegler. Ils vont y monter plusieurs spectacles entre juillet 1943 et juin 1944. Gemmeker crée ainsi l'illusion d'une petite ville agréable, comme Terezín: « Il va jusqu'à créer l'illusion d'un camp « exemplaire », avec un service médical très développé, un salon de coiffure, une poste, un studio de photographie et un théâtre. Une ville qui se voudrait normale » (*Ibid.*: 66).

Etty Hillesum, juive hollandaise, docteure en jurisprudence, écrit dans ses *Lettres de Westerbork*: « Voilà bien ce qui rend la tâche difficile dès que l'on veut parler de Westerbork: son caractère ambivalent » (Hillesum 1995: 259-260).

L'ambivalence est renforcée car, à Westerbork, on joue, on chante et on rit. Le commandant, particulièrement friand de ce type de spectacle frais mêlant cabaret, chansons, danses, musiques légères, procura aux prisonniers les moyens de réaliser décors et costumes. « Gemmeker [...] put – quelques fois – retarder la date fatidique du transport des artistes vers Auschwitz. Malgré tout, très peu en reviendront avec Erich Ziegler et Camille Spira » (Giner 2011 : 56-57).

Il y a là une véritable inversion des rôles : « On encourage le rire alors que le destin de chacun n'est autre que la mort. Ce sont les nazis qui jouent la comédie de l'humanité en faisant monter les Juifs sur scène et en les anesthésiant d'illusions. » (Sion 2004 : 71). Il faut utiliser le rire comme moyen de résistance spirituelle, en se servant de l'illusion du spectacle pour survivre aussi longtemps que possible, quoi qu'il arrive. « Il ne leur reste donc que la résistance morale, et s'il faut mourir, ce ne sera ni par abandon, ni par suicide, mais en livrant une dernière opposition, intellectuelle, spirituelle, artistiques, la seule réponse désormais à la barbarie » (*Ibid.* : 71).

Gemmeker réalisa lui aussi un film de 70 minutes présentant le camp et intitulé *Westerbork*. Rudolf Werner (photographe juif allemand) filmera le camp dans un faux quotidien, donnant à Gemmeker le rôle du dirigeant humain, alors qu'avec K. Gemmeker « la mort porte un masque souriant. La manipulation fonctionne. La perversité est poussée à son paroxysme, notamment dans les spectacles de cabaret » (*Ibid.* : 74).

Le film montre la vie quotidienne dans le camp, les travaux de construction, la fabrication de chaussures, les détenus occupés à faire tourner les machines à coudre, à laver et repasser du linge, à labourer. On assiste à des jeux de ballon et des séances de gymnastique, on voit l'orchestre en pleine répétition, et Willy Rosen au piano dirigeant des musiciens. (*Ibid.* : 73-74)

En mai 1943, des internés proposent de monter un spectacle de variétés. K. Gemmeker donne son aval, « ravi d'avoir sa compagnie de théâtre privée. Il [...] invite les dignitaires du parti basés à La Haye à visiter son camp modèle » (*Ibid.* : 74). Il divertit et se divertit lui-même. « Le théâtre est aussi un remède à son propre ennui quotidien » (*Ibid.* : 74). De plus, le théâtre est un défouloir et permet de calmer les internés enfermés. « Le cabaret est un bon moyen de tenir tranquilles les détenus, en particulier chaque veille de transport vers l'Est » (*Ibid.* : 74). Cette scène, qui accueillera les « plus fameux représentants du cabaret européen » (*Ibid.* : 75), ne permettra qu'à très peu d'internés d'avoir la vie sauve. Jetty Cantor dit, au sujet de Gemmeker : « Il avait les meilleurs acteurs et actrices de cabaret au monde. Il avait devant lui la crème de la crème, tous ces talents pour lui seul » (*Ibid.* : 75). Pourtant, le protecteur des artistes, ne les applaudira jamais car : « ce ne sont que des Juifs ». Et les déportations de se poursuivre.

Ces créations ont donc un double statut : oeuvres de propagande, elles servent à duper l'opinion internationale et à donner une bonne image des camps nazis ; dans un même temps, il s'agit bien pour les internés de détourner le sens premier des mots (en créant des sous-textes incitant à la lutte, et au combat),

d'apporter un certain réconfort aux autres internés, de sauver une culture qui est en péril, de divertir (dans un sens noble), de transmettre à une jeune génération un pan de culture menacée, et, enfin, de faire passer un message (rire de la vie à Westerbork ou prendre son destin en main pour le changer à Terezín).

Bibliographie

- Audhuy C., 2013, *Les Théâtres de l'extrême*, Strasbourg, Rodéo d'âme édition.
- Dutlingler A-D., 2001, *Strategies for survival: Theresienstadt 1941-1945*, New-York, Herodias.
- «FORUM DES VOIX ÉTOUFFÉES», *Retour, Sur les pas des Voix étouffées du III^e Reich*, 2009, Bucarest, Samuel Tastet Editeur.
- Giner B., 2011, *Survivre et mourir en musique dans les camps nazis*, Paris, Berg International Editeurs.
- Hachenburg H., 2015, *On a besoin d'un fantôme*, Strasbourg, Rodéo d'âme édition.
- Hillesum E., 1995, *Lettres de Westerbork*, Paris, Seuil.
- Karas J., 1993, *La musique à Terezin*, Paris, Gallimard.
- Krasa H., 2005, *Brundibar*, Paris, Gallimard Jeunesse.
- Makarova E., 2000, *Friedl Dicker-Brandeis, Vienne 1898-Auschwitz 1944*, Paris, Somogy Éditions d'art.
- Richard L., 2005, *L'art et la guerre*, Pluriel, Paris, Hachette Littératures.
- Sion B., 2004, *Max Ehrlich, le Théâtre contre la Barbarie*, Genève, Metropolis.
- Zeitun S., Foucher D., 1998, *Le masque de la barbarie*, Paris, Éd. Centre d'histoire et de résistance et de la déportation.