

**Créations théâtrales concentrationnaires :
Réalités, enjeux et postérité d'une résistance clandestine.**

La création théâtrale (écrite et jouée) résistante dans les camps (de concentration, d'internement et de prisonniers) nazis pendant la Seconde Guerre mondiale.

De l'exemple de créations hors du commun, à l'intérieur de la bête immonde, imaginées dans le ventre du loup nazi. Une révolte guidée par la foi, l'engagement et la volonté d'avancer, encore et encore.

« *Il ne te reste plus, comme richesses, que tes richesses intérieures*¹. »

F. Wetterwald

Que devient le théâtre face à un régime autoritaire et totalitaire ?

La réponse pourrait être que ce régime fort investit le théâtre, le subordonne à lui, pour le rendre outil de propagande et l'utiliser à des fins perverses. Les nazis ont ainsi utilisé les outils artistiques et les artistes pour diffuser leurs idées, leur image et leur esthétique, les rendant ainsi complices de leur politique.

Mais le théâtre et les autres arts ne pouvaient-ils pas être réinvestis par d'autres, pour la lutte, comme outil de contre-pouvoir, allant à l'encontre de cette dictature ?

Prenons à présent le contexte particulier de la Seconde Guerre mondiale, du III^e Reich et, plus précisément, des camps pour mener cette réflexion.

Il n'y avait aucune certitude en démarrant ce travail : y avait-il ou n'y avait-il pas eu de théâtre dans les camps ? Dans quels camps ? Qui créait ? Où s'adresser ? Sous quel angle approcher ce travail ? Pourquoi créer ?

Le statut des différents camps de l'Europe occupée est très différent et, s'il était possible de créer dans les camps d'internement sur le sol français ou dans les camps d'officiers (stalags et oflags), les conditions étaient toutes autres dans les camps de concentration et d'extermination nazis et y créer était clandestin et très risqué.

Aucun ouvrage ne faisait précisément référence au théâtre ; les notes y sont très vagues et aucune date, aucun nom n'est réellement donné. Mais qu'y créait-on et pourquoi ? Quels spectacles y étaient montés ? Quels messages y passaient ?

Au fil des recherches, il apparut qu'il y avait eu du théâtre dans ces divers camps (vichystes et nazis) et, que ces théâtres furent clandestins, commandités ou supervisés par les nazis, mais que quoi qu'il en soit, ils présentaient tous un aspect résistant et c'est donc sous cet angle que le travail a commencé.

Comment, en se saisissant du théâtre ou des autres arts, résistaient-ils ?

Cette recherche est particulièrement prenante, car chaque nouvel exemple de création théâtrale dans les camps est une nouvelle pierre à l'édifice de cette mémoire de la résistance par l'art dans les camps qui est si méconnue aujourd'hui.

¹ *Mémoire vivante*, n° 32 (*Déportation et production littéraire et artistique*), décembre 2001, Éd. La Fondation pour la Mémoire de la Déportation, p. 13.

Nous avons démarré cette recherche lors de notre mémoire de recherche. Il a donc fallu lancer des appels à témoins : que celui ou celle qui était allé dans les camps pendant la Seconde Guerre mondiale et qui avait eu connaissance d'un exemple de théâtre écrit, lu, joué se fasse connaître. Et les témoins ont appelé, ils ont témoigné et ils nous ont permis de découvrir cette facette inconnue des camps. Nous sommes partis les rencontrer : ils étaient à Paris, Mulhouse, Colmar, Strasbourg, Bühl, Argenteuil ou Tours... et partout dans le monde. À ce jour, nous n'avons réalisé qu'une petite partie des entretiens et souhaitons ouvrir cette collecte de témoignages à d'autres témoins de divers pays.

Ces témoins nous auront appris à quel point le théâtre aura été salutaire, primordial, à quel point il les aura nourris de l'intérieur et leur aura redonné moral et force. La génération d'après les témoins – les enfants et petits-enfants – a elle aussi témoigné, nous rapportant les bribes de cette mémoire disparue avec la mort du parent ou du grand-parent.

Derrière eux, ces personnes nous ont laissé des carnets, des tickets d'entrée, des affiches, des photos, des patrons de costumes, des textes. Ils nous ont laissé les traces de cette résistance intérieure.

Le théâtre a pu redevenir lieu de résistance politique, lieu de contre-pouvoir à l'ordre établi, et ce, par le biais de ruses (d'airs connus glissés dans la pièce, de sous-textes...) et de complicités (cacher un camarade comme Germaine Tillion, lui procurer du matériel, cacher les manuscrits, etc.)

Cette recherche propose donc de mettre en lumière une partie de la création théâtrale résistante dans les camps de la Seconde Guerre mondiale, en présentant les contextes dans lesquels ces pièces virent le jour, leur fond et leur propos, leur approche, le sujet et, enfin, la postérité de ces œuvres aujourd'hui (comment les proposer au public du XXI^e siècle), d'où le titre *Enjeux, Réalités et Postérité d'un théâtre résistant*.

Parler de la création théâtrale dans les camps ne pourrait se faire sans aborder les autres créations artistiques qui s'y développèrent. En effet, fermer les yeux sur les autres disciplines reviendrait à entretenir des zones d'ombre dans cette mémoire déjà particulièrement lacunaire. Ce travail aborde donc la création théâtrale aux côtés des compositions musicales, des œuvres plastiques, de la danse, de la poésie... Cette liste est non exhaustive et ce travail ne prétend pas être une anthologie de tout l'art résistant qui exista dans les camps. Néanmoins, cette précision d'ouverture du sujet nous paraît primordiale. L'art, quelle que soit sa discipline aura un statut salutaire, fût-il certaines fois à double tranchant. Le simple fait de divertir des camarades au sein d'un environnement de mort constante relève ainsi d'une lutte et d'une sauvegarde. Prenons donc ces exemples divers et tentons de voir comment ils auront été outils de survie, dépendants du moral des prisonniers, investigateurs de vie, toujours traces du passé pour l'historien ; traces avec lesquelles l'historien se doit d'écrire l'Histoire et penser la mémoire. « L'historien produit un récit d'événements du passé à partir de questionnements du présent et grâce aux traces laissées par ce passé². »

Il n'y a volontairement pas de lieux géographiques donnés dans ce titre « La création théâtrale (écrite et jouée) résistante dans les camps pendant la Seconde Guerre mondiale (camps de concentration nazis, camps d'internement en France, camps de prisonniers en Allemagne) », car les camps étaient déployés dans une grande partie du *Lebensraum* et les créations peuvent donc être nées aussi bien en France, qu'en Allemagne, en Prusse-Orientale ou en Pologne.

Le terme *clandestine* du titre est important, il permet d'opérer une distinction entre « clandestine » et « officielle », entre art vécu comme résistance ou comme oppression, comme outil des nazis. De

² WIEVIORKA Annette, *Colloque Construction de l'oubli*, MISHA Strasbourg, 25 novembre 2009.

nombreux orchestres, comme celui d'Auschwitz³, n'étaient que des outils fabriqués par les nazis. Les formes de théâtre que nous aborderons dans cette recherche relèvent d'une action, d'une prise de risque, de sanctions encourues ou même, selon les cas, tombées. Faire de l'art, créer dans ces conditions était d'une part beaucoup plus dur « qu'à la normale » (en liberté) en raison des états physiques et moraux des créateurs et, soit parfaitement défendu, car cela relevait d'une vie sociale, d'une désobéissance, d'une survie d'identité des déportés et prisonniers, soit toléré, mais placé sous tutelle nazie et utilisé à des fins propagandistes.

Toutes les œuvres évoquées ici, créées officiellement ou clandestinement, célèbrent, à leur manière, la liberté et évoquent la délivrance, que celle-ci soit explicite ou implicite, qu'elle passe par des mots, des références, des échos, des musiques, des chants, des dates clés ou des rattachements à des moments passés. Nous souhaitons tenter de dresser le portrait de ces créations théâtrales, qu'elles aient été imaginées, écrites, jouées, qu'elles soient parties en tournées ou non. Les états d'avancée des diverses pièces dépendent aussi des environnements directs des prisonniers : selon la spécificité de chaque camp⁴, il est plus ou moins possible, toléré, imaginable, impensable de faire du théâtre. C'est dans ces camps, dispersés dans toute l'Europe, que les prisonniers et déportés, hommes et femmes, appartenant ou non au monde du théâtre, ont choisi la création artistique pour s'exprimer et pour retrouver dignité et humanité.

La première partie de cette recherche concernera la présentation de ces œuvres, leurs auteurs, les conditions de leurs créations, ainsi que les camps dans lesquels elles ont vu le jour. Nous scinderons en deux parties ces exemples de création, en les classant selon le type de camp dans lequel cela a eu lieu et en regroupant, d'une part, les exemples de création théâtrale officielle et, d'autre part, celles qui ont vu le jour de manière clandestine. Cette première partie servira aussi à présenter le contenu de ces œuvres, à exposer les sujets que leurs auteurs ont choisis. Elle sera aussi l'occasion de présenter les autres formes de créations artistiques dans les camps, comme la poésie, la peinture, le dessin, la danse, le chant ou même la vidéo, qui furent bien souvent liées aux créations théâtrales.

Après cette première partie interrogeant les réalités de cette création dans les camps, la deuxième partie portera sur les enjeux et l'environnement communs à ces créations. La première sous-partie interrogera la particularité des créations officielles et des créations totalement clandestines, avec leurs différents possibles, puis une autre partie traitera des enjeux de ces créations tels que la clandestinité, la résistance, l'ironie, l'adjonction de musique qui sont des éléments partagés par la grande majorité de ces exemples.

Dans une dernière partie sera abordée la question de la postérité de ce(s) théâtre(s) et de sa transmission à un public nouveau. La question du passage de ces œuvres à travers les décennies jusqu'à nous, public du XXI^e siècle, sera soulevée. Comment ces créations peuvent-elles vivre à travers le temps, avec toutes les difficultés relevant du fossé entre les générations et plus particulièrement entre les témoins et « les autres » ? Quel rôle ont ces créations aujourd'hui : simple témoin ? Acteur d'une lutte et d'un combat contemporain ? Il s'agira aussi de comparer les créations artistiques d'avant et d'après les camps prenant comme inspiration l'univers concentrationnaire, ainsi que le statut des créateurs dans les camps qui ne sont pas toujours des artistes. Enfin, la

³ Charlotte Delbo décrit cet orchestre dans son ouvrage *Aucune de nous ne reviendra*. Elle écrit : « Assises sur des tabourets, elles jouent. Ne regardez pas les doigts de la violoncelliste, ni ses yeux quand elle joue, vous ne pourriez pas les supporter. Ne regardez pas les gestes de celle qui dirige. Elle parodie celle qu'elle était dans ce grand café de Vienne où elle dirigeait un orchestre féminin, déjà, et cela se voit qu'elle pense à ce qu'elle était autrefois. [...] Ne regardez pas, n'écoutez pas, surtout s'il joue "La veuve joyeuse" pendant que, derrière les seconds barbelés, des hommes sortent un à un d'une baraque et que les kapos avec des ceinturons frappent un à un les hommes qui sortent et qui sont nus. » DELBO Charlotte, *Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Éd. de Minuit, 2007, p. 170.

⁴ Dans les camps d'internement en France, les prisonniers ne travaillent pas. Les règles sont différentes dans les camps de concentration et d'extermination en Allemagne où les déportés sont obligés de travailler. Enfin, pour les Stalags et Oflags, la situation diffère selon le statut des soldats : un simple soldat doit travailler, un sous-officier n'est pas obligé de travailler et un officier ne doit pas travailler.

dernière partie parlera du statut des créations artistiques issues des camps, du jugement esthétique possible ou impossible de ces œuvres, de leur valeur de témoignage et des fléaux qui guettent la mémoire des camps, à savoir le négationnisme et le révisionnisme.

Le sujet est vaste et compliqué à traiter, pour trois points très importants ; l'un relève de la logique de mort instaurée dans les camps : bien des actions, des idées, des tentatives de pièces ont pu avoir lieu, mais ne nous seront jamais connues, tout simplement parce que les auteurs et tous ceux qui les entouraient dans le camp ont été victimes des nazis (chambre à gaz, fusillade, maladie, famine...) ; la deuxième relève du fait de la clandestinité de ces actions ; ne se déroulant pas au grand jour, il se pouvait que d'un block à l'autre se tienne une conférence ou se déroule une piécette, sans que les déporté(e)s d'à côté ne soient au courant⁵ ; le troisième est que la recherche est pionnière et que bien peu de choses à ce sujet ont déjà été archivées. La recherche a déjà été menée pour les créations musicales⁶ et plastiques dans les camps, mais pas encore pour les créations théâtrales. C'est donc un pan ignoré de la vie des camps et de la résistance en général.

Oui, il y a donc eu du théâtre pendant la Seconde Guerre mondiale dans les camps, « à la barbe des geôliers »⁷ écrit Germaine Tillion en exergue de son œuvre écrite dans le camp *Une opérette à Ravensbrück*. Oui, la résistance continua dans les camps, avec d'autres outils.

Il est important de préciser que 90 % des matériaux disponibles sur l'environnement des camps sont des témoignages⁸ de rescapés, hommes et femmes.

Claire Audhuy

⁵ C'est le cas de Marie-Anne Beck Moeglin-Pfeiffer, déportée à Ravensbrück, qui n'a jamais entendu parler de l'opérette de Germaine Tillion ou de *Schum-Schum*, que je citerai dans la partie *La clandestinité*.

⁶ Voir les travaux de recherches menés par Amaury Du Closel, directeur artistique du Forum des Voix étouffées, et ceux de Francesco Lotoro, créateur de la première bibliothèque de littérature musicale concentrationnaire dans la 3^e Université de Rome en septembre 2007. Tous deux sont compositeurs et cherchent dans les archives des camps des manuscrits musicaux composés dans les camps.

⁷ TILLION Germaine, *Une opérette à Ravensbrück*, Paris, Éd. du Seuil (Coll. « Points »), 2007, 4^e de couverture.

⁸ Le témoignage a une part de subjectivité indéniable, il n'est pas à considérer forcément comme un fait d'historien, mais reste une valeur historique riche et primordiale dans le questionnement de ces périodes historiques pour lesquelles la majeure partie des sources est celle de la mémoire des survivants.